

## Capítulo 1

### **La sociedad venezolana entre los años 1870-1910 y su vinculación con *El Cojo Ilustrado*.**

El comportamiento general de la nación venezolana decimonónica no fue el más heterogéneo ni pacífico. Los diferentes estudios históricos muestran a principios de siglo XIX una sociedad convulsionada por las constantes luchas de poder que dejaron a su paso: terror, pobreza y despotismo. No obstante, luego de la segunda mitad de la centuria, ante este desalentador panorama se puede contrastar los diversos adelantos técnicos y culturales que buscaron integrar al país en un proyecto ilustrado.

Para comprender mejor los cambios y acontecimientos suscitados entre 1870 y 1910 es imprescindible conocer de forma breve cómo se desarrollaba la República en sus años precedentes. Así pues, al disolverse la Gran Colombia e inaugurarse Venezuela como nación independiente, se hizo prioritario sentar las bases de convivencia a través de normas conocidas como la Constitución. Estos preceptos fueron establecidos para regular la conducta ciudadana y determinar el cabal desenvolvimiento de los poderes públicos.

Pero la Carta Magna como tal no le brindaba al Estado suficiente autoridad por lo cual fue necesario dictaminar otras leyes o modificar las existentes. En este sentido, el investigador Elías Pino Iturrieta destaca cuatro estatutos que se fueron ajustando a través de decretos, entre los cuales se encuentran: la Ley de Patronato, la Ley de Manumisión o Ley de Libertad de Vientres, la Ley de Hurtos o Ley de los Azotes y el Código de Imprenta también denominado Ley de Libertad de Imprenta<sup>1</sup>. Este grupo de parámetros fueron desarrollados de manera progresiva para guiar el comportamiento colectivo, proveer un orden más claro en la nueva República y procurar un control estatal en los espacios: eclesiásticos, sociales y divulgativos<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Elías Pino Iturrieta, “Los comienzos del Estado nacional” en Elías Pino Iturrieta y otros, *Historia mínima de Venezuela*, p. 104.

<sup>2</sup> Para mayor información sobre estas cuatro leyes se puede consultar la obra de Pedro del Castillo, *Teatro de la legislación venezolana y colombiana vigente*. También se puede revisar el trabajo de Felipe Rincón González, *Las relaciones entre el Estado y la Iglesia en Venezuela* donde se detallan los batallares de la Ley de Patronato desde sus orígenes hasta los tiempos de Antonio Guzmán Blanco.

Sin embargo, el conjunto de normas promulgadas no garantizaron la paz y tranquilidad esperada, sólo basta revisar el número de gobernantes en las citadas fechas para constatar que el poder ejecutivo fue ejercido por diecisiete mandatarios en vez de diez (tomando en cuenta el período estipulado por la constitución de 1830). Entre los múltiples factores que propiciaron la inestabilidad política, se pueden citar: la marcada actitud militarista de ciertos sectores y el enfrentamiento ideológico entre liberales versus conservadores.

La postura militar sobrevino por los continuos combates internos que mantuvieron a los soldados y a la población a merced de las jerarquías y los fueros marciales de la guerra. Una vez cesada la contienda bélica esta estructura mental se conservó entre los excombatientes, quienes infirieron que los cargos públicos debían ser ocupados por personas con hazañas bélicas (al estilo castrense). Sin embargo, sus aspiraciones político-militares se vieron frustradas cuando otros grupos de la población de orden civilista también pudieron optar por los mismos, ocasionando así continuas escaramuzas políticas<sup>3</sup>.

Precisamente este tipo de situaciones generó una característica muy particular a lo largo del siglo XIX, el nacimiento de la figura del caudillo. Entendiendo éste como *“un jefe guerrero, político, personalista, el cual plantea como factor fundamental de poder el grupo armado que jefaturiza; conceptuamos al caudillo como una agente político de control social”*<sup>4</sup>. El fenómeno del caudillismo propició en el país un clima de continuas revueltas, donde la permanencia u obtención del poder era realizada de forma violenta y bajo premisas personalistas, pudiendo coexistir varios caudillos al mismo tiempo.

El otro factor de inestabilidad política durante las primeras cuatro décadas se corresponde a la polarización de liberales versus conservadores. La disputa partidista se inició con diferencias de orden económico, porque los conservadores implementaron en 1834 la Ley de Libertad de Contratos como una medida estatal

---

<sup>3</sup> Un ejemplo puntual fue el infortunado caso del presidente José María Vargas, derrocado por ser un civilista pese al respaldo de José Antonio Páez.

<sup>4</sup> Domingo Irwin, “Ejército y caudillismo en el siglo XIX” en Angelina Pollak-Eltz, *Revista Montalbán*, p. 311.

para reactivar la economía<sup>5</sup>. En un primer momento la ley fue tranquilamente aceptada porque no existían instituciones financieras que celebraran préstamos y les permitieran a la población invertir el dinero en la creciente bonanza financiera.

No obstante, el verdadero problema se produjo en 1838 al caer los precios agrícolas y desencadenar una crisis económica nacional cuando los deudores incumplieron con los parámetros de pago y perdieron sus bienes, generando así un descontento masivo. En 1840, los disconformes se unificaron alrededor de un ideal político conocido bajo el nombre de liberal o amarillo cuya premisa básica era clamar un proteccionismo convencional en los contratos por parte del Estado<sup>6</sup>.

Es decir la diferencia de intereses entre liberales y conservadores trascendió del plano económico a la esfera política, para estampar en lo que quedaba del siglo XIX querellas irreconciliables. A partir de ese momento los polos partidistas se radicalizaron bélicamente, dejando ruinas a su paso y alcanzando su apogeo máximo con la Guerra Federal (1859-1863).

Durante los cruentos batallares revolucionarios la imprenta siempre estuvo presente siendo un efectivo medio ideológico para la transmisión de mensajes e ideas, en pocas palabras, supeditada a los debates políticos entre bandos. Por tal motivo no resulta casual que las investigaciones de Pedro Grases indiquen el año de 1840 como referencia en la vertiginosa proliferación de materiales impresos, los cuales se izaron como valiosas herramientas en la distribución de informaciones políticas, con la finalidad de exaltar o enardecer los ánimos venezolanos<sup>7</sup>.

Ahora bien, ya esbozado de forma muy breve algunos aspectos del panorama venezolano para los años 1830 y 1870 se puede puntualizar más claramente que: el territorio se encontraba dividido entre caudillos regionales, la población vivía a merced de las continuas guerras, la crisis económica golpeaba

---

<sup>5</sup> Dicha ley contemplaba que las tasas de interés, las garantías y los plazos de pagos eran acordados de forma individual, es decir, por los involucrados en la transacción y al incumplir cualquier parámetro los bienes de los deudores (puestos en garantía) podían ser rematados.

<sup>6</sup> Elías Pino Iturrieta, *País archipiélago*, pp. 15-16.

<sup>7</sup> Pedro Grases en su libro *Materiales para la historia del periodismo en Venezuela durante el siglo XIX*, establece una interesante lista cronológica de todas las publicaciones periodísticas generadas, estudio que permite constatar el aumento de las mismas a partir de dicha década.

fuertemente a los ciudadanos, los planes estatales para reactivar la economía habían fracasado, el grupo de leyes y decretos promulgados para mantener el orden no fueron efectivos, la prensa se supeditaba a intereses meramente políticos; en conclusión la situación del país no era alentadora.

A partir de 1870 el entorno nacional comenzó a transformarse con la designación de Antonio Guzmán Blanco como Jefe del Ejército de la República, figura que representó un nuevo momento político, económico, social y cultural para la vida venezolana. Su permanencia en el poder fue larga y su influencia inevitable; pues estuvo a cargo de la nación en tres oportunidades denominadas: el Septenio (del 27 de abril 1870 al 20 de febrero de 1877), el Quinquenio (del 27 de abril de 1879 al 27 de marzo de 1884) y la Aclamación o también conocido como el Bienio que no finalizó (del 14 de septiembre de 1886 al 8 de agosto de 1887).

Desde el punto de vista social los cambios se iniciaron cuando el Jefe del Ejército de la República ordenó la ejecución de operaciones militares contra los rebeldes que apoyaban al general Matías Salazar en las localidades de Puerto Cabello, Coro, Carabobo, Aragua y Guarico. La situación bélica duró aproximadamente dos años y cesó con la muerte del insurrecto, en 1872 luego de innumerables contiendas armadas el país entraba en un relativo y muy anhelado momento de paz.

Cuando Antonio Guzmán Blanco asumió el cargo en 1870 no sólo se concentró en la disputa guerrera, también se preocupó por establecer dictámenes que le ayudaran a estabilizar la precaria situación ciudadana. El primero de ellos fue la potestad otorgada a cada estado para el nombramiento de sus representantes, los cuales constituirían el Congreso y determinarían quién ocuparía la presidencia interina<sup>8</sup>. Obviamente los designados estaban de acuerdo con la gestión guzmancista y cuando se convocó a los comicios electorales lo eligieron como Presidente provisional.

---

<sup>8</sup> Presidente Interino es aquel que ocupa el cargo de manera pasajera hasta que se designe un nuevo presidente, ese tiempo contempla desde la convocatoria electoral hasta la elección del nuevo mandatario.

Ese mismo año también decretó que todos aquellos empleados que hubiesen tomado armas en pro de la revolución liderizada por él y tuviesen algún tipo de deuda monetaria con sus patrones, éstas serían saldadas a través del Estado. Igualmente promulgó un conjunto de contribuciones forzosas y embargos para aquellos funcionarios azules renuentes a reconocer el nuevo orden institucional. En pocas palabras aseguró su permanencia en la magistratura por medio de un caudillismo autocrático cuya estrategia de poder *“impedía la existencia activa de un movimiento político organizado de oposición, que pudiera utilizar para beneficio propio la citación de malestar económico”*<sup>9</sup>.

Otra medida implementada mientras se combatía la desavenencia armígera fue el Decreto de Instrucción Pública y Obligatoria, una resolución que enfatizaba la importancia educativa para ambos sexos con la finalidad de asegurar el ejercicio ciudadano en cuanto a derechos y deberes, por tanto ésta debía ser obligatoria. El edicto en su artículo 2 expresa cómo sería la estructura del pènsum estudiantil, el cual comprendía *“los principios generales de la moral, la lectura y escritura del idioma patrio, la aritmética práctica, el sistema métrico y el compendio de la Constitución Federal”*<sup>10</sup>.

Es necesario resaltar el carácter novedoso de la ordenanza porque la educación tradicional decimonónica estuvo circunscripta a los estratos sociales medios y altos, quienes lamentablemente sólo conformaban una minoría dentro del total poblacional. No obstante, vale la pena preguntarse sobre la verdadera capacidad de alfabetización del plan, a primera vista desde una perspectiva estatal la campaña parece que fue exitosa, pero al revisar detenidamente las cifras brindadas por los censos de la época numerosas dudas afloran en torno a ellas.

Por citar sólo un ejemplo, el cuadro n° 1 ilustra el aumento poblacional y sus respectivos índices de alfabetización para los años 1871-1891 en el Distrito Federal. En un primer momento, aparentemente el plan gubernamental fue acertado ya que aproximadamente la mitad de la población sabía leer y escribir.

---

<sup>9</sup> Domingo Irwin, “Ejército y caudillismo en el siglo XIX” en Angelina Pollak Eltz, *Revista Montalbán*, p. 328

<sup>10</sup> Antonio Guzmán Blanco, *Decreto de instrucción pública*, s.p.

Sin embargo, al detallar la data correspondiente a la educación básica y secundaria del año 1871, las cifras revelan que menos de la mitad de los que sabían leer y escribir lograron culminar sus estudios primarios como demandaba la ley (cuadro n° 2)<sup>11</sup>.

Cuadro n°1

Distrito Federal	1871	1881	1891
Población	60.010	69.394	89.133
Saben Leer	31.294	44.096	48.971
Saben Escribir	25.608	34.732	47.331

Cuadro n° 2

Distrito Federal 1871	Leen	Escriben	Educ. Primaria	Educ. Secund.
Varones	13465	11770	3033	149
Hembras	17829	13838	Sin datos	Sin datos
Totales disponibles	31294	25608	3033	149

El primer cuadro ofrece una imagen enmascarada de mejora nacional por parte de los proyectos educativos guzmancistas, mientras que el segundo (cuyas referencias se encuentran en el mismo censo del año 1871) permite inferir un inadecuado e ineficiente sistema para ciertos sectores de la población.

Los cuadros también señalan que aún pudiendo ingresar en el circuito educativo tampoco lograban finalizar exitosamente los cursos primarios, quizás esto fue producido porque: necesitaban trabajar todo el tiempo para subsistir o las jornadas de estudio no les permitían concordar sus horarios con el trabajo, o no veían rentable durar tantos años estudiando la primaria por lo cual preferían

<sup>11</sup> La recopilación de los datos estadísticos fue realizada de:

Gobierno de Venezuela, *Primer censo de la República decreto del Ilustre Americano Antonio Guzmán Blanco presidente de la República de 3 de junio de 1873*, s.p.

Gobierno de Venezuela, *Segundo censo de la República decreto del Ilustre Americano General Guzmán Blanco presidente de la República de 1 de febrero de 1881*, s.p.

Gobierno de Venezuela, *Tercer censo de la República decreto del Dr. R. Andueza Palacios, presidente de la República, de 26 de agosto de 1890*, s.p.

aprender la cartilla básica para firmar y leer algunas palabras. Estas hipótesis y muchas otras quedan como interrogantes ante la falta de datos para darle seguimiento a los eventos, pero en dado caso lo que sí se puede afirmar es que la élite continuaba siendo el grupo con mayor acceso educativo.

Todo esto permite dilucidar que las actividades cotidianas en los sectores populares eran antagónicas a los modelos educativos gubernamentales que se deseaban implementar, dando como resultado grandes porcentajes de deserción escolar. Ciertamente esta situación resulta ser un obstáculo para demostrar la veracidad de las informaciones primarias en los testimonios a finales de siglo XIX e inicios del XX, los cuales en su mayoría fueron transcritos o realizados por las clases pudientes porque eran ellos quienes tenían las habilidades para hacerlo. Es decir, las voces de las jerarquías sociales subalternas se valorizaban y manejaban desde un interlocutor con realidades completamente distintas, creando un abismo de información entre lo sucedido, lo interpretado y lo seleccionado por parte de quién lo escribía.

En contraposición al lento proceso educativo el mandatario estableció un conjunto de estrategias políticas y económicas mucho más acertadas. Así pues, una vez en el poder Antonio Guzmán Blanco rápidamente se adelantó a cualquier disconformidad (referente a la crisis financiera y social) estableciendo un plan de acción a corto y mediano plazo. La investigadora María Elena González pertinentemente puntualiza cuáles eran los objetivos claves en su administración, siendo éstos: la estabilidad política (para perdurar su estadía gubernamental), la modernización de las vías de comunicación y la explotación de los recursos naturales<sup>12</sup>.

En este sentido es importante acotar que los esfuerzos por desarrollar las vías de comunicación pueden ser constatados desde su cargo como Vicepresidente durante el gobierno de Juan Crisóstomo Falcón (1863-1868). Gracias a sus vivencias en el exterior Antonio Guzmán Blanco comprendió la importancia vial, tanto para la integración nacional como para el desarrollo de estrategias económicas y sociales eficientes; pero los vaivenes políticos, las

---

<sup>12</sup> María Elena González Deluca, *Negocios y política en tiempos de Guzmán Blanco*, pp. 13-14.

continuas rencillas bélicas, la ineficacia política de Juan Crisóstomo Falcón y las excusas burocráticas le impidieron ejecutar un programa.

Precisamente las deficientes o (en algunos casos) inexistentes vías de comunicación contribuyeron a mantener al país sumido en el aislamiento, ruralidad y atraso. No obstante, al pensar en los motivos por los cuales no se solucionó la situación, una vez más aflora como punto de partida los enfrentamientos bélicos que devastaron numerosas zonas, empobrecieron las arcas del país y no dieron tregua a los gobernantes para pensar en los proyectos políticos sino solamente en soluciones a sus intereses personales, colocando así las necesidades nacionales en última instancia.

Para plantear someramente la gravedad en el área de las comunicaciones, se pueden revisar los diferentes relatos de viajeros extranjeros decimonónicos por tierras venezolanas<sup>13</sup>. En sus memorias se demuestran el terrible estado en que se encontraban las rutas de transporte; un ejemplo puntual sobre el caos de la vialidad decimonónica puede ser citado a través de Pal Rosti (viajero húngaro) quien señala:

*Conducen a Caracas el Camino Viejo y el Camino Nuevo. El viejo es un sendero novelesco, escarpado, que se desliza a la vera de ruinosos derrumbaderos, murmurantes cascadas y profundas hondonadas. El camino nuevo sería la carretera, pero sólo pueden transitarlo jinetes, arrieros y, a lo más carretillas de dos ruedas<sup>14</sup>.*

Durante el guzmanato la habilitación de caminos fue una acción prioritaria por su potencialidad en la estabilidad socio política del país y para mejorar el aprovechamiento de los recursos naturales, siendo este último punto otro de los objetivos claves dentro su aparato administrativo. Claro está que la explotación de los mismos no fue un avance exclusivo de su gestión, pues ya los beneficios económicos del ramo aurífero se dejaron entrever desde el mandato de Juan Crisóstomo Falcón; sin embargo a partir del Septenio el mineral se convirtió en el rubro con mayor exportación y rendimiento financiero.

---

<sup>13</sup> Los viajeros extranjeros llegaron a Venezuela luego de la disgregación con la Gran Colombia gracias a los tratados y acuerdos internacionales bilaterales.

<sup>14</sup> Pal Rosti, "Memorias de un viaje por América" en Elías Pino Iturrieta y Pedro Enrique Calzadilla, *La mirada del otro: viajeros extranjeros en la Venezuela del siglo XIX*, p. 107.



Asimismo, se incrementó la demanda de otros productos tales como: el asfalto, caucho, carbón, etc.; por lo que el Estado decidió otorgar numerosas concesiones a varias empresas extranjeras en diferentes zonas del territorio nacional y en algunos casos sin consultar a los jefes regionales (quienes según la constitución tenían autonomía en sus respectivos sectores), con el objetivo de explorar y aprovechar las riquezas de los terrenos baldíos.

La propaganda hecha por Antonio Guzmán Blanco y su séquito promocionaba a la nación como un paraíso de riquezas naturales ávido de inversionistas. Muchas compañías extranjeras atraídas por la publicidad gubernamental aprovecharon las concesiones otorgadas por el ejecutivo, pero a mediados de la década de 1880 se inició una revisión general en los contratos y las empresas se percataron que no poseían la debida legalidad, iniciando así numerosas disputas legislativas hasta que el gobierno planteó un acuerdo para solucionar las rencillas.

A parte de la pacificación nacional, la implementación vial y la explotación de los recursos naturales; el Septenio también se centró en la creación de obras públicas al estilo francés (plazas, monumentos, el Capitolio Federal, el Panteón Nacional, etc.) e incorporó a la población en la idea de civilización; tomando como referencia el modelo europeo y las facilidades que le ofrecía la imprenta.

Las ventajas de la imprenta han sido empleadas en la historia venezolana por diferentes partidos o posiciones políticas y el guzmanato no fue la excepción, porque la utilizó para establecer tribunas propagandistas en pro o en contra de intereses plegados al régimen. Su podio periodístico por excelencia fue *La Opinión Nacional* (1868-1892), un boletín educativo e informativo creado para enseñarle a la ciudadanía cuáles eran los logros alcanzados y las ideas de progreso que se deseaban implementar.

Tal como en el caso de *La Opinión Nacional* también existieron otras publicaciones que respaldaban las acciones guzmancistas, todas ellas fueron apoyadas y ampliamente difundidas sin presentar inconvenientes o trabas gubernamentales; pero la prensa crítica u opositora no tuvo tal suerte pues

padeció de fuertes censuras mermando notoriamente la libertad de expresión en sus columnas periodísticas.

Fundamentalmente la prensa durante el Septenio estuvo orientada a resaltar las obras del Ilustre Americano para neutralizar la concepción de caudillo despótico. Asimismo se trabajó arduamente para cambiar la imagen de barbarie, atraso e incultura que se tenía del país en el exterior y que estaba perjudicando las potenciales inversiones extranjeras. De esta manera el nuevo orden periodístico proyectado a nivel local e internacional apuntaba a una literatura tanto educativa como nacional porque:

*La literatura podía contribuir simultáneamente en la labor civilizadora y en la legitimación externa que la nación requería, puesto que la posesión de una literatura particular se consideraba un requisito indispensable para justificar la aspiración a construir una nación<sup>15</sup>.*

En este sentido es necesario discurrir sobre la definición y construcción de las identidades e ideales nacionales brindados (en una considerable porción) por los periódicos, folletines y revistas, porque los mismos indican cuáles son las necesidades y los nuevos valores que se desean infundar en la sociedad. En pocas palabras, la prensa permite configurar un ideario político y estético variado para motivar reflexiones en los lectores y asumir posiciones.

No obstante, al estar estos medios impresos controlados (como en el caso guzmancista) se producen informaciones muy sesgadas, las cuales disminuyen la capacidad crítica del público, pues de algún modo se pretende adormecer a la ciudadanía. Así resulta claro afirmar que la censura es una estrategia manipulatoria para evitar levantamientos en contra del orden establecido. Antonio Guzmán Blanco al estar conciente de dichos atributos mantuvo sus contenidos supervisados evitando así discrepancias que dieran paso a disidencias armadas.

Otro punto cultural adicional al tema de las publicaciones se relaciona con la difusión y enseñanza de las artes plásticas, en donde se puede constatar un notable avance porque la administración gubernamental incentivó el talento nacional a través del programa de becas y mecenazgo. Se le dio un especial

---

<sup>15</sup> Belford Moré, “El soporte de la verdad y el saber sobre la literatura” en Carlos Pacheco y otros, *Nación y literatura: itinerarios en la palabra escrita en la cultura Venezolana*, pp. 315-316.

énfasis al desarrollo pictórico a través de planes artísticos-educativos en el exterior para alumnos sobresalientes, los beneficiados absorbieron múltiples conocimientos y al regresar al país se convirtieron en exponentes del arte nacional.

En pocas palabras, estos programas permitieron el florecimiento de grandes artistas, entre los cuales se encuentran los maestros academicistas del arte venezolano, algunos de ellos son: Arturo Michelena, Martín Tovar y Tovar y Antonio Herrera Toro. Sus producciones apoyaron el carácter patrio que se deseaba difundir y secundaron la imagen civilizadora del *Ilustre Americano*, gracias a sus asiduas participaciones en eventos expositivos internacionales donde obtuvieron algunos reconocimientos.

Durante el *Septenio* la población pudo percibir grandes adelantos en los diferentes ámbitos de convivencia y al acercarse la culminación del mandato presidencial, el clima político se encontraba inmerso en tensiones. A un año de la apertura electoral comenzó la postulación de candidatos esperando que alguno de ellos gozara con el apoyo del mandatario, sin embargo éste se mantuvo al margen de la situación y se reservó su opinión.

En 1876, con mucha expectativa se celebraron los comicios plebiscitarios y al realizar la sumatoria de papeletas ningún candidato obtuvo la mayoría de los votos legalmente aceptados para el puesto, quedando como contendientes Francisco Linares Alcántara y Hermenegildo Zavarce. Finalmente el primero fue respaldado por Antonio Guzmán Blanco ante el Congreso, lo que le permitió obtener la victoria para el cargo presidencial de 1877-1879, de acuerdo con la última reforma hecha para el período gubernamental<sup>16</sup>.

La gestión de Francisco Linares Alcántara fue contraria a lo que se esperaba, porque se produjeron numerosos cambios reaccionarios a las medidas

---

<sup>16</sup> La Constitución fue siete veces reformada entre 1870-1910, siendo los años de sus reformas: 1874, 1881, 1891, 1893, 1901, 1904 y 1909. La mayoría de los cambios estuvieron orientados hacia la modificación de los períodos presidenciales.

guzmancistas, algunos de ellos fueron: el libre ingreso de los exiliados políticos, la reorganización del Banco de Caracas, la promulgación de un manifiesto en contra de la administración anterior por exceso de deudas contraídas, la suspensión de ciertas obras (como por ejemplo la construcción del ferrocarril Caracas-La Guaira) y la anulación de contratos internacionales que provocó una merma importante en la inversión extranjera.

En su gobierno nuevamente se reinició la libertad de prensa que había sido notablemente coartada durante el mandato anterior, asimismo se inauguraron varias instituciones entre las cuales se encontraban: la Oficina de Telegramas Nacionales, la línea de Vapores Caracas-Nueva York, se reabrió el Colegio de Ingenieros<sup>17</sup>, se fundaron bancos crediticios para fomentar inversiones en el rubro de la agricultura, se decretó la apertura de una compañía anónima para explotar los recursos naturales en Guayana denominada Unión Federal, etc.

A medida que pasaba el tiempo se profesaban ataques contra lo que había sido el Septenio, calificándolo como despótico, dictatorial y saqueador de las arcas nacionales. *“Los periódicos El Comercio, de Valencia y El Venezolano, atacan fuertemente a Guzmán (...) En 1878 aparece una serie de caricaturas que evidencian la reacción antiguzmancista y alusiones directas al futuro derrocamiento de sus monumentos”*<sup>18</sup>. Posteriormente a estos sucesos, el Congreso propuso una reforma constitucional adversa a la antigua política de Antonio Guzmán Blanco, pero antes de ser efectuada Francisco Linares Alcántara muere.

Inmediatamente fue designado como presidente interino José Gregorio Valera pero su nombramiento generó disgustos en los otros aspirantes al cargo presidencial. Un tiempo después, se iniciaron un conjunto de revueltas armadas liberalizadas por Gregorio Cedeño a favor de la restitución del Ilustre Americano. Los conflictos finalizaron cuando Joaquín Crespo y sus fuerzas decidieron

---

<sup>17</sup> Según las publicaciones del Colegio de Ingenieros, este organismo fue fundado en 1861. Durante los 18 años que duró el guzmanato, las actividades de la sociedad estuvieron seriamente disminuidas por las múltiples ocupaciones de los ingenieros para hacer las reformas estructurales en la nación, pero hubo varios intentos para reaperturar sus labores como sociedad y hacer reuniones en torno a temas de interés común.

<sup>18</sup> Marian Caballero, “Siglo XIX” en Sonia Casanova y otros, *Reacción y polémica en el arte venezolano*, p. 53.

plegarse en pro del guzmancismo, seguidamente se genera la rendición de las tropas de José Gregorio Valera y se restituye a Antonio Guzmán Blanco en el cargo.

El Quinquenio dio inicio con severas represalias en contra de los traidores, destituyendo a quienes habían apoyado la reforma antiguzmancista y reorganizando los estados y distritos militares para evitar caudillismos regionales. Igualmente se encargó que la duración en el mandato ejecutivo aumentara dos años más a través de una nueva reforma electoral asegurándole así mayor permanencia en el poder. En esta nueva gestión:

*Se crea el Ministerio de Educación y la Escuela Náutica. Se construyen las sedes del Palacio de Justicia y Colegio de Ingenieros. Comienza a funcionar un banco comercial. Petare estrena acueducto y Caracas luz eléctrica, a ratos. Se instala el telégrafo hasta la frontera colombiana y arrancan líneas de ferrocarriles. Las urbanizaciones Antímano y Macuto se edifican para solaz de las clases encumbradas. Circula importante bibliografía sobre la independencia y Gloria al bravo pueblo es declarado himno nacional<sup>19</sup>.*

Lamentablemente el desfalco se hizo más notorio que en período del Septenio y la prensa decidió mantener una postura crítica, por tal razón muchos corresponsales terminaron presos como consecuencia de sus sagaces notas periodísticas. El Quinquenio retomó la censura en la prensa venezolana, un aspecto ya superado en el bienio de Francisco Linares Alcántara. Respecto a dicha situación, el viajero extranjero Carl Sachs acota en sus memorias un ejemplo que se corresponde al espinoso problema de la libertad de expresión e imprenta:

*El Sr Hahn, uno de los ciudadanos más distinguidos de Caracas, hacia poco tiempo quiso publicar en La Opinión Nacional un artículo que contenía una crítica algo fuerte contra ciertas medidas del Gobierno, y en la imprenta se le informó que el Presidente había tachado las pruebas. Sorprendido, fue donde Guzmán para preguntarle si el artículo no podía ser publicado. Guzmán, con el cual hacia largo tiempo se hallaba en cordial amistad, le respondió: Seguramente, moncher; el artículo puede imprimirse, pero inmediatamente sale usted para la cárcel<sup>20</sup>.*

<sup>19</sup> Elías Pino Iturrieta, “Federación, autocracia y disgregación” en Elías Pino Iturrieta y otros, *Historia mínima de Venezuela*, pp. 132-133.

<sup>20</sup> Carl Sachs, “De los Llanos” en Elías Pino Iturrieta y Pedro Enrique Calzadilla, *Op. Cit.*, p. 262.

En términos generales se utilizó la misma estrategia empleada durante el Septenio referente al control informativo y al uso de la imprenta como tribuna propagandística; pero adicionalmente el Quinquenio procuró cultivar ciertos gustos en la población entre los cuales resaltan las ideas del discurso positivista<sup>21</sup>. Efectivamente a partir de 1880 la sociedad venezolana experimenta un gran auge en el estudio del corpus positivo, dedicado al encumbramiento científico y a la exaltación del entorno. En este sentido el tema de la naturaleza fue muy explotado por los escritores para establecer vínculos metafóricos entre ésta y el Estado porque:

*El paisaje se reescribe continuamente, se reinventa y ofrece así una imagen de lo que requiere el perfil cívico de la nación, pensando y animado por el sector letrado que tiene asumida la responsabilidad de establecer pautas para la ciudadanía, esto es delinear formas identitarias que pudieran suscribirse tanto en el espacio privado como el público<sup>22</sup>.*

Como señala Gregory Zambrano la temática natural fue ampliamente utilizada y difundida en tiempos del Ilustre Americano, para resaltar la exótica belleza nacional y demostrar cómo se canalizaban sus magnánimas virtudes. El mensaje era claro, la naturaleza (utilizada como elemento simbólico) se vinculaba al país y su aprovechamiento respondía al intento civilizador del general Antonio Guzmán Blanco. Para poder concretar su plan era necesario promover un ordenamiento político que estuviese apoyado por la prensa de corte doctrinario. Entonces, la función de ésta se concebía como una herramienta orientada a la reeducación del venezolano, sus valores y gustos; asimismo resultaba ser una efectiva publicidad para llamar la atención de los inversionistas extranjeros.

Otro aspecto reiterativo durante el Quinquenio fue el encumbramiento de los próceres y sus hazañas bélicas en pro del bienestar nacional. Se insiste

---

<sup>21</sup> En Venezuela desde 1860 se comenzó a percibir algunas ideas de la filosofía positiva, gracias a la lectura de textos Henry de Saint Simon y Augusto Comte, especialmente de este último que profesaba la Ley de los tres estados, el método de la sociología y la clasificación de las ciencias. No obstante, a finales de la década de los setenta e inicios de la siguiente hubo un auge de estas lecturas cuando se introducen las ideas de Herbert Spencer y la fuerza modernizadora del país estaba dando frutos.

<sup>22</sup> Gregory Zambrano, "El paisaje y la palabra creadora: Ojeada sobre la poesía fundacional" en Carlos Pacheco y Otros, *Op. Cit.*, p. 213.

repetitivamente en la construcción de la historia venezolana y muy especialmente en el culto a Simón Bolívar, aprovechando su centenario natalicio (1883) para realizar pomposos agasajos que glorificaron incluso más a Antonio Guzmán Blanco que al mismo homenajeado. Esto se puede percibir claramente en el discurso de apertura para los actos conmemorativos:

*La paz, la libertad, el orden, el inesperado como trascendental progreso del Septenio y de la Reivindicación, la nueva Venezuela, la Venezuela trasformada, esta Venezuela de hoy: esta es la Venezuela que en la mente del Eterno, debía hacerle la más digna apoteosis al Semi-Dios del Sud-America*<sup>23</sup>.

La maquinación guzmancista funcionó como un rompecabezas con múltiples piezas, cuyas partes estaban cuidadosamente pensadas e interrelacionadas con los demás hechos nacionales para exaltar su figura. Por tal razón los aspectos artísticos se plegaron a dicho propósito organizando una muestra titulada *Exposición Nacional*, cuyo objetivo fundamental era demostrar los avances en el proceso de modernidad que habían sido impulsados en su gestión. En pocas palabras la exposición representaba la oportunidad para evidenciar sus hazañas y mejorar la imagen del país ante los invitados internacionales (viajeros extranjeros, ministros, inversores, etc.), la élite venezolana y el pueblo en general.

La apoteosis de Simón Bolívar y Guzmán Blanco se desarrolló en el mismo año cuando finalizaba el Quinquenio, por tal razón los actos realizados sirvieron a modo de propaganda política para el sucesor de su régimen. Entre tanto la pugna por la magistratura se condensaba entre Joaquín Crespo, Juan Pablo Rojas Paúl, González Guinan y Venancio Pulgar. Finalmente la figura favorecida por el Ilustre Americano para seguir su administración fue Joaquín Crespo, quien fue designado para el período presidencial 1884-1886.

Este nuevo magistrado representó un camino tortuoso para la historia nacional, pues en primer lugar no implementó un sistema económico coherente con el cual se desarrollaran las potencialidades de la nación y en segundo lugar la

---

<sup>23</sup> Antonio Guzmán Blanco, “Discurso pronunciado por el General Guzmán Blanco en el Panteón Nacional el 24 de julio para inaugurar las fiestas del Centenario de Bolívar. Compatriotas!” en Haydée Bastidas y David Ruiz, *Hojas sueltas venezolanas del siglo XIX*, p. 201.

plaga de langostas se había intensificado<sup>24</sup>. A tal punto llegó el inconveniente de la peste que varios cultivos fueron infectados y se tuvo que iniciar grandes importaciones de cereal.

Una de las medidas desesperadas del gobierno por ayudar a mejorar la situación de hambruna y evitar alzamientos armados fue el envío de comestibles a la ciudadanía, pero éste fue un aliciente momentáneo. Desafortunadamente durante su gestión gubernamental se buscaron e implementaron soluciones ineficaces y contraproducentes, tales como: la venta de los bienes de las universidades y los colegios para comprar bonos, se disminuyeron los salarios en las instituciones públicas mermando el poder adquisitivo, etc.

Algo positivo durante su mandato administrativo fue un relativo incremento en la libertad de prensa que había sido censurada con Antonio Guzmán Blanco. Justamente la tolerancia en las columnas informativas de los boletines impresos propició diversas opiniones para el próximo lapso electoral, entre las cuales resaltaba de forma paradójica la candidatura guzmancista. Básicamente la situación era tan precaria que la población deseaba que el Ilustre Americano retomara el poder para procurar cierto orden, así fuera a la fuerza.

Este panorama aunado a las revueltas organizadas que comprometían la paz nacional, fomentaron la figura de Antonio Guzmán Blanco en varios medios impresos señalándolo como el indicado para resolver los problemas del país. Puntualmente el periódico *La Razón* fue el primero en promover la Aclamación Nacional, supuestamente certificada por un conjunto de firmas.

De esta manera fue posible otro mandato a cargo de Antonio Guzmán Blanco, el cual se inició con una considerable deuda ocasionada por el gobernante saliente. La llegada de El Pacificador a la magistratura, casualmente coincidió con la alza en los precios agrícolas y en los títulos de la deuda pública, mejorando así momentáneamente los problemas financieros que atravesaba la nación y sus habitantes.

---

<sup>24</sup>La plaga se inició en el año de 1883 y estuvo controlada en los primeros meses, pero luego se extendió a diversos rubros agrícolas.



En este período se retomó la misma estrategia que se venía trabajando en sus anteriores gobiernos, por tanto decidió ordenar los asuntos del país anulando algunos contratos celebrados bajo la presidencia de Joaquín Crespo, suprimiendo la Ley de Presupuesto y dictando una nueva; asimismo inauguró el ferrocarril de Caracas - Petare, la Casa de la Moneda<sup>25</sup>, la caja de agua del acueducto de las Trincheras y solucionó el conflicto andino.

Es necesario acotar que la nueva Casa de la Moneda fue una idea que se venía trabajando desde el Septenio con la ley numeraria, pues existía una desorganización increíble con las mismas<sup>26</sup>. La situación fue solventada a través de la unificación monetaria, retirando todas aquellas que no cumplieren con las nuevas disposiciones a través de la Compañía de Créditos (creada por su persona en 1870). Para tener una idea del desorden existente con el dinero, anterior a dicha resolución financiera, James Mudie Spence corrobora los hechos indicando en sus memorias:

*Para obviar las inconveniencias de la falta de una moneda nacional, se pasó un decreto estableciendo una casa de moneda en Ciudad Bolívar. Con excepción de unas moneditas de cobre, no existía una moneda venezolana; las monedas de Gran Bretaña, Francia, España, Colombia, Perú, Chile, México, Argentina, Bolivia, Brasil, los Estados Unidos, Alemania, Italia, Dinamarca y Holanda circulaban, y se consideraban moneda legal (...)sus transacciones comerciales más comunes estaban acompañadas de dificultad aritmética suficientes para desconcertar a un inglés, y para desesperar a un francés acostumbrado a la simplicidad del sistema métrico (...) El problema de calcular el cambio era demasiado<sup>27</sup>.*

Sin embargo, el Bienio también trajo consigo efectos negativos, tales como: la ruptura de las relaciones diplomáticas con los ingleses, la suspensión de algunos periódicos, la represión de manifestaciones reaccionarias al régimen, se eliminaron las becas estudiantiles en el exterior (entre ellas la de Arturo Michelena) y se rompieron las relaciones con Joaquín Crespo al no recomendarlo para el siguiente lapso constitucional.

<sup>25</sup> La inaugurada Casa de la Moneda era la segunda en la historia venezolana, porque la primera existió en los tiempos coloniales su nombre era la Real Casa de la Moneda y fue clausurada en el año 1830.

<sup>26</sup> Banco Central de Venezuela, *Casa de la Moneda*, s.p.

<sup>27</sup> James Mudie Spence, "The land of Bolívar, or war, peace and adventure in the Republic of Venezuela" en Elías Pino Iturrieta y Pedro Enrique Calzadilla, *Op. Cit.*, pp. 240-243.

En 1887 antes de terminar el período presidencial Antonio Guzmán Blanco decide retirarse definitivamente de la magistratura venezolana e irse con su familia a Francia, por lo que fue necesaria la designación de un Presidente Interino para el período 1887-1888. El seleccionado para la labor fue Hermogenes López, una figura política que intentó continuar las obras públicas pactadas durante el gobierno del Ilustre Americano.

El siguiente bienio correspondiente a los años 1888-1890 fue ocupado por Juan Pablo Rojas Paúl, un político experimentado que contaba con una amplia trayectoria. En su estadía gubernamental procuró mantener buenas relaciones con los senadores, diputados y la población; también inauguró la Academia Nacional de Historia, así como un número considerable de hospitales, colegios e instituciones religiosas. Enfrentó exitosamente los alzamientos de los crespitas, controló a las turbas reaccionarias contra Guzmán Blanco y aceptó las críticas que circulaban en la prensa. En 1889 pensó en una reforma constitucional del período ejecutivo, pero para evitar rumores sobre su continuidad en el cargo terminó por olvidar el asunto y decidió apoyar a otro candidato.

El subsecuente presidente de la historia venezolana fue Raimundo Andueza Palacios (1890-1892) quien al contrario de su predecesor, anhelaba impetuosamente mantenerse en el poder por más tiempo. Este deseo lo llevó a realizar una reforma constitucional en 1891 aumentando el período dos años más, las críticas hacia su decisión no tardaron en llegar y fueron fuertemente vociferadas por la comunidad; para contrarrestar la algarabía periodística decidió enviar a prisión a los disidentes y cerrar varios periódicos.

Todo esto creó un ambiente propicio para que el disgusto popular generase un descontento armado liderado por el antiguo caudillo Joaquín Crespo. Los medios de comunicación y algunas propagandas sueltas que circulaban por Caracas denunciaron las maniobras de Andueza Palacios y le brindaban su ferviente apoyo a Crespo:

*(...) Por eso creo y afirmo, que todo venezolano honrado, debe admitir conmigo, que nuestra salvación está en manos del ilustre General*

*Joaquín Crespo, caudillo prestigioso, que con tanta valentía y acierto  
tremola gloriosa bandera de la Legalidad  
Viva el General Crespo!  
Viva el Ejército Legalista!  
Viva la Legalidad!*

*UNO DEL PUEBLO<sup>28</sup>.*

Por tal motivo el caudillo jefaturizó una sublevación conocida como la Revolución Legalista, cuyo triunfo le permitió un período presidencial provisional (1892-1893) y un segundo mandato constitucional (1894-1898). Sin embargo, la victoria de la revuelta resultó ser un desastre para el país porque revivió la antigua camaradería caudillesca que parecía estar casi extinta, regresó un período de hambruna y aumentó el desempleo.

No obstante, pese al continuo malestar político generado en las diversas magistraturas la vida cultural del venezolano no cesó, es más su goce y asiduidad fue un hábito cultivado de manera ininterrumpida desde los tiempos de Antonio Guzmán Blanco. Así que todos los subsiguientes gobiernos indiferentemente a los problemas existentes buscaron emular el plan ilustrado guzmancista, entre ellos especialmente resalta el presidente Joaquín Crespo quien convocó a varios actos y exposiciones para celebrar los 80 años póstumos de Francisco de Miranda (imitando los acontecimientos centenarios en torno a Simón Bolívar celebrados en 1883).

Estos eventos se situaron como actividades de esparcimiento y disfrute para la población, pero en realidad quienes consumían estos bienes culturales eran los estamentos adinerados. Las castas acomodadas eran poderosas no sólo por su condición política y social, sino también por la capacidad de dispendio y ostentación que poseían. En pocas palabras el venezolano promedio de la esfera elitesca estaba acostumbrado a apreciar exposiciones, corridas de toros, bailes, etc.; ciertamente un grupo de actividades que demostraban su relación con la civilización y el carácter cosmopolita.

---

<sup>28</sup>Anónimo, “Uno de tantos” en Haydée Bastidas y David Ruíz, *Op. Cit.*, pp. 215-216.

Otros eventos importantes para el reconocido deleite cultural fue la llegada del vitascopio a Venezuela<sup>29</sup>, la introducción del fotograbado, la implementación experimental de la electricidad por voltios, la fotografía plenarista, etc. Para ejemplificar la importancia en Caracas de los goces y adelantos culturales se puede citar un texto del viajero extranjero Pierre Savelli:

*Venezuela, puede decirse, no cuenta más que dos siglos de existencia y ya goza todas las ventajas de la vida civilizada (...) Caracas es el centro donde parte este movimiento incesante de progreso (...) Todos los goces de la civilización y del progreso han encontrado simpática acogida en Caracas: telégrafo, teléfono, teatro, sport, bellos monumentos sagrados y profanos, espléndida biblioteca, nada falta de lo que puede hacer dulce y agradable la existencia<sup>30</sup>.*

Efectivamente en este clima donde el disfrute de los avances tecnológicos y la lectura eran consideradas actividades vitales para la sociedad venezolana (especialmente la elitesca), el fotograbado resultó ser una inversión exitosa, pues la imprenta se venía perfilando como un buen negocio desde la aparición y desarrollo de la litografía.

El proceso litográfico propulsó algunos folletines ilustrados, así como la producción masiva de etiquetas para distinguir las marcas en los artículos de consumo. Durante el siglo XIX con el desarrollo de las diferentes técnicas en el área del grabado se buscó promover por un lado el sentido informativo, decorativo y caricaturesco que se estaba desarrollando en la prensa; y por el otro el interés comercial en donde las sociedades mercantiles buscaban promocionar sus productos. Sin dejar de lado todos aquellos grabados realizados con fines científicos (planos y mapas) cuya producción no fue tan abundante como en los dos casos anteriores.

Ya en Europa y los Estados Unidos se estaban disfrutando las ventajas del grabado en sus diferentes modalidades permitiendo numerosos experimentos en torno a las revistas ilustradas. Su objetivo primordial era introducir a las masas

---

<sup>29</sup> El vitascopio permitió proyectar imágenes sobre una superficie a través de un conjunto de espejos y basándose en el principio de la permanencia retiniana.

<sup>30</sup> Pierre Savelli, "Primeras impresiones" en A.A.V.V. *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 7, p. 624.

letradas dentro del proyecto de modernidad, considerando el nivel cultural como un importante termómetro para medir el grado de civilización.

Estas publicaciones buscaron crear y difundir una imagen del mundo en cuanto a los diferentes modos, sociedades y hábitos; informaciones con las cuales los lectores podían darle un orden a las realidades circundantes de su entorno. Básicamente estas entregas son vistas como meros folletines culturales orientados a satisfacer la demanda en asuntos relacionados con: el teatro, la música, la pintura, el cine, la literatura, la filosofía, etc.

Pero sus contenidos son muy importantes para reconstruir la postura de los grupos hegemónicos quienes a través de sus facsímiles *“asumieron la tarea de construir un imaginario nacional en el que tuvo lugar destacado la iconografía de los héroes o de los supuestos tipos nacionales”*<sup>31</sup>. Por lo que se refiere al papel del Estado y sus esferas de poder social, en las páginas de las publicaciones ilustradas encontraron un perfecto medio para diferenciarse de otros territorios promoviendo un sentimiento autóctono o nacionalista entre la ciudadanía.

Una vez más emulando los adelantos europeos, el fotograbado se implementó en Venezuela a finales del siglo XIX a través de las revistas culturales siendo la más famosa e importante la titulada *El Cojo Ilustrado*; una publicación de temática variada, distribuida en fascículos y dirigida a un público específico de la población: las masas letradas pudientes.

Durante los 23 años que se mantuvo en circulación sus contenidos eran fundamentalmente para la educación y el deleite cultural. El perfil del público venía dado por el tipo de escritos promocionados en sus páginas (literarios, teatrales, artísticos, sociales, variedades, etc.) entre los cuales resaltan los diversos artículos científicos que sólo podían ser escritos, interpretados y consumidos por una minoría. Para entender estos hechos sólo hay que remitirse a las estadísticas de la época, un ejemplo puntual que ilustra la reducida cantidad de personas con acceso a la educación superior y a ciertos códigos de

---

<sup>31</sup> Paulette Silva Beauregard, *Las tramas de los lectores: estrategias de la modernización cultural en Venezuela (Siglo XIX)*, pp. 133-134.

información puede ser observado en la data del año 1904 en el Distrito Federal (cuadro n°3)<sup>32</sup>.

Cuadro n°3

Distrito Federal 1904	Universidad Central de Venezuela
Número de profesores	35
Número de estudiantes inscritos	240

De todas maneras esto no significa que sólo 275 personas fueran los únicos lectores, más bien el cuadro señala el restringido acceso a la educación universitaria, pese a que en 1870 se había decretado la educación pública y obligatoria para toda la población. Esta limitada cantidad de personas inscritas sigue mostrando el atraso educativo venezolano a finales de siglo XIX e inicios del XX y las fuertes diferencias suscitadas en los discursos del letrado versus el analfabeta.

Por otro lado, se puede señalar que la revista *El Cojo Ilustrado* fue el folletín cultural más difundido, pero no fue el único ni el primero en su estilo, pues ya el sistema del fotograbado había sido utilizado en el territorio por su predecesora *El Zulia Ilustrado* (1888-1891). El nuevo avance impresor fue introducido en el Zulia gracias a los esfuerzos de Eduardo López Rivas durante la Administración de Juan Pablo Rojas Paúl, su propósito fundamental era proporcionar a la comunidad una revista didáctica, descriptiva, sin fines de lucro y como forma de retribución a las dadas patrias.

La idea inicial del director era comenzar la publicación con algunos fotograbados, pero por problemas técnicos relacionados al inadecuado uso de la máquina no fue sino hasta el folletín n°12 en su página 100 cuando apareció el primer fotograbado titulado *La araña cangrejo: Mygale Avicularia* [Fig.1]. Gracias a los continuos esfuerzos del fotógrafo zuliano Arturo Lares finalmente se logró consolidar el primer fotograbado en la historia venezolana.

<sup>32</sup>Eduardo Arcilla Farias, *Las estadísticas de Castro. Primera década del siglo XX*, p. 215.



Fig.1

Arturo Lares,

*La araña cangrejo: Mygale Avicularia*, 1888.

Los facsímiles de *El Zulia Ilustrado* resaltan en la cronología nacional no sólo por ser los pioneros en la reproducción de imágenes a través del fotograbado, sino también en el parecido estructural que posee con *El Cojo Ilustrado*. En ambas publicaciones los contenidos apuntan a objetivos relativamente similares, sus textos están dispuestos en tres columnas y la diagramación utilizada era sobria y elegante. La diferencia primordialmente radica en el uso de las imágenes, las cuales en *El Zulia Ilustrado* respondían a fines meramente ilustrativos, mientras que en *El Cojo Ilustrado* se traspasaban esos límites y se le otorgaba un sentido histórico-artístico.

De alguna manera los folletines culturales de *El Zulia Ilustrado* presagiaron cómo se conformarían las secciones temáticas de su posterior relevo, hecho que se puede ya intuir al leer el primer fascículo redactado por Eduardo López Rivas (ver anexo 1) y compararlo con el prospecto editorial de *El Cojo Ilustrado*. Un breve extracto del mismo ya lo señala al indicar:

*En sus páginas irán apareciendo nuestros próceres, escritores, poetas, sabios, educadores y hombres útiles (en la grande acepción de la palabra), con rasgos biográficos, facsímiles de autógrafos, etc.; edificios públicos, calles, plazas, monumentos, paisajes, etc.; tipos y escenas de costumbres populares; nuestra variada fama y nuestra bellísima flora; historia, tradiciones, curiosidades naturales y artísticas; tipos, costumbres, armas, vestidos y utensilios indígenas; industria, comercio y marina; poesías en loor del Zulia o descriptiva de sus naturales bellezas; geografía y topografía de la Sección (etc.)*<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Eduardo López Rivas, "Prospecto" en A.A.V.V., *El Zulia Ilustrado*, t. 1, p. 1.

Ahora bien con respecto al origen de *El Cojo Ilustrado*, éste se remonta a la empresa El Cojo fundada en 1873 cuando Venezuela se encontraba en la primera magistratura de Antonio Guzmán Blanco. Esta sociedad mercantil fue conformada inicialmente por Manuel Echezuría y Agustín Valarino para crear una cigarrería, unos años más tarde a tal consorcio se le unió José María Herrera Irigoyen. La compañía fue muy próspera y rápidamente se extendió a otros ramos comerciales y como consecuencia de su diversificación empresarial decidió incurrir en la tipografía para reproducir carteles, avisos, etc.

Posteriormente, como estrategia de venta los socios decidieron establecer una publicación sencilla y gratuita en folletines, para promover entre los clientes y allegados el trabajo tipográfico del negocio. El novedoso impreso fue conocido bajo el mismo nombre de la cigarrería *El Cojo*<sup>34</sup>, en sus páginas se podía apreciar breves y variadas noticias sobre los avances sociales en las esferas artísticas, científicas y literarias.

La pequeña publicación ganó renombre y el reciente socio decidió mejorar la calidad de las entregas, para lo cual resolvió adquirir en Europa un equipo de fotograbado e introducirlo al taller impresor. Las mejoras en su imprenta, contenidos (artículos, fotografías, dibujos, publicidad etc.) y calidad de papel le permitieron comercializar los facsímiles quincenalmente a dos bolívares cada uno<sup>35</sup>, con lo cual se consideró pertinente el cambio titular a *El Cojo Ilustrado*.

La renovada revista hizo su primera aparición durante el gobierno de Raimundo Andueza Palacios el 1 de enero de 1892 y estuvo en circulación hasta el 15 de abril del año 1915. La publicación por su excelencia tipográfica, estructural y en sus contenidos logró trascender las fronteras distribuyéndose internacionalmente hasta posicionarse dentro de los diez primeros facsímiles de su tipo más leídos en América.

---

<sup>34</sup> El nombre de la cigarrería y su logo comercial era una directa alusión al defecto físico de Manuel Echezuría, al parecer usado como una táctica de venta.

<sup>35</sup> Para tener una referencia del costo de la publicación se pueden indicar los siguientes precios: kilo de café 1,67 bolívares, kilo de tomate 0,48 bolívares, kilo de cacao 2,40 bolívares. Éstos son el resultado de una media aritmética de los estados de Venezuela en 1894 (para determinar un precio unitario promedio). La data fue recopilada de Miguel Izard, *Series estadísticas para la historia de Venezuela*, p. 157.



En sus ejemplares se pueden constatar las grandes influencias del modernismo que se habían vivido con Antonio Guzmán Blanco, cuyo proyecto estuvo orientado a una “*renovación positivista impregnada de fe creadora en el progreso y la conciencia*”<sup>36</sup>. En los mismos se encuentran artículos muy importantes de Alejandro de Humboldt, Adolf Ernst, Arístides Rojas, Antonio Herrera Toro, Cecilio Acosta, Gil Fortoul, entre muchos otros.

En cuanto a las características generales se puede apreciar el mismo tamaño de su antecesor boletín (*El Cojo*), es decir una diagramación de 27 cm x 37 cm. Tal como anteriormente se hizo notar durante los 23 años que estuvo en circulación el contenido se dispuso en tres columnas y adicionalmente se puede señalar que cada vez que se iniciaba un artículo se resaltaba la primera letra del párrafo con un tamaño mayor al resto y en algunos casos se encontraba profusamente decorada.

Los primeros cuarenta y tres números no presentaron anuncios publicitarios, pero en octubre de 1893 se le añadieron para dar a conocer algunos productos y obtener un dinero extra por ello. A partir de la mencionada fecha la publicidad formó parte de las secciones fijas y se hizo notoria su proliferación. Respecto al contenido, no es posible determinar una estructura específica, pues los textos expuestos resultan ser de diferente naturaleza; no obstante hay columnas permanentes, siendo éstas: “suelos editoriales”, “sección recreativa”, “nuestros grabados”, “misceláneas”, “cantos de boda”, “sección editorial” y “anuncios publicitarios”.

La diversidad temática fue expresada a través de innumerables pasajes literarios, históricos, sociológicos, científicos, geográficos, poéticos; así como partituras musicales y artículos referentes a la moda femenina. Es necesario resaltar que raramente se estableció una postura editorial sobre el ambiente político, siendo los casos rápidamente identificables: el bloqueo de las costas venezolanas (1902-1903) y la disputa limítrofe con la Guyana Británica (1897-1899); precisamente esa actitud le garantizó su supervivencia durante el tiempo que estuvo en circulación.

---

<sup>36</sup> Guillermo Korn, *Obra y gracia de El Cojo Ilustrado*, p. 5.

Las páginas de *El Cojo Ilustrado* permitieron develar los cambios sociales suscitados, tanto por el tipo de artículos desarrollados como por las imágenes difundidas. En las fotografías se pueden apreciar los procesos urbanísticos de las ciudades y las transformaciones del entorno natural al ciudadano, concediéndole al asiduo lector una posibilidad comparativa de lo que era la nación “antes” y cómo era el “ahora”. En relación a la importancia fotográfica de la revista Marian Caballero certeramente indica que *“la fotografía adquirió independencia, dejó de ser la simple ilustración de un texto (...) reflejaron el cambio de la mirada del fotógrafo documentalista hacia un tipo de fotografía artística”*<sup>37</sup>.

Por lo que se refiere al primer número editorial, éste fue redactado por Manuel Revenga y expresa claramente el objetivo de la empresa tipográfica, orientado al establecimiento de la industria del fotograbado en tierras venezolanas. Asimismo la compañía J. M Herrera Irigoyen y C.A. garantizaba a los lectores una alta calidad en cuanto a contenidos e imágenes; para cumplir tan noble cometido la dirección agradecía al público su continua colaboración aportando dibujos, fotos, partituras musicales, historias, etc. Los cuales debían exhibir el talento venezolano, pero sin dejar de lado cualquier otra noticia importante en el ámbito cultural internacional que promoviera la contemplación estética y la lectura.

En consecuencia la palabra “Ilustrado” resulta ser un término clave para la presentación editorial y en el título de los facsímiles por diferentes razones. Primeramente porque el término se refería a las estampas, dibujos, grabados y fotografías empleadas para enriquecer la publicación. En segundo lugar, porque los contenidos debían ser difusores del “patrio talento”, con lo cual se infiere la acción civilizadora otorgada a la palabra ilustrado, es decir, los fascículos se orientaban al enciclopedismo científico-cultural a través de los destacados intelectuales venezolanos.

Nuevamente se establece aquí una diferencia tácita entre la élite culta y refinada que tenía acceso a la revista, en contraste con las masas populares analfabetas que evidentemente no lo podían tener. Para ejemplificar este punto

---

<sup>37</sup> Marian Caballero, *Venezuela Inédita: fotografías de El Cojo Ilustrado*, s.p.

referente a la ilustración y civilización en contraposición a la ignorancia e incultura, se puede citar el primer prospecto de la dirección:

*Se promete igualmente EL COJO ILUSTRADO dedicar una de sus secciones a la infancia **donde nunca ha de faltar ni la adecuada ilustración ni el consejo útil, que bien necesita el niño fortificar rectamente su cerebro**, ya con la frase de aliento, ya con las primordiales verdades de la ciencia; pues anda la vida tan aprisa, que quien hoy apenas balbucea de luego a luego se ve precisado a discurrir y han de ser siempre sus palabras norma de honor, ejemplo de sabia prudencia que imitar<sup>38</sup>.*

Existen numerosos estudios sobre la acción civilizadora fomentada en *El Cojo Ilustrado*, entre los cuales resaltan los realizados por Gabriel González y Paulette Silva Beauregard. Ambos indican de qué manera el propósito principal de la publicación estuvo íntimamente vinculado al primer grabado, titulado *El Llanero Domador* [Fig. 2], cuya estampa era una indirecta alusión sobre los emergentes países americanos y sus acciones modernistas para entrar en los procesos civilizatorios<sup>39</sup>.



Fig.2  
Jerónimo Martínez,  
*El Llanero Domador*, 1892.

Efectivamente la teoría propuesta por estos autores es viable porque el primer boletín contiene una columna denominada “nuestros grabados”, la cual señala que *El Llanero Domador* correspondía originalmente al artista Celestino

<sup>38</sup> Manuel Revenga, “Prospecto” en A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 1, p. 2. (Las negritas son nuestras, no forman parte del texto original).

<sup>39</sup> Para mayor información se puede consultar la obra de Gabriel González, *La fotografía en El Cojo Ilustrado*, pp. 17-36 y el estudio de Paulette Silva Beauregard, *Las tramas de los lectores. Estrategias de la modernización en Venezuela siglo XIX*, pp. 133-138.

Martínez, pero para dicho fascículo la copia fue realizada a pluma por su hermano Jerónimo Martínez. Asimismo se indica que el dibujo no es una elección fortuita sino más bien se corresponde con una expresión icónico reflexiva de la dirección: *“quiera la suerte que sirva este dibujo de lema simbólico que nos enseñe a todos a domar los vicios de diverso linaje que sin descanso hacen venir a menos los hechos de nuestra vida nacional”*<sup>40</sup>.

Por consiguiente, la figura del llanero resulta clave al ser considerado un ser aguerrido y domesticador de las peligrosas fieras. Una forma de constatar esta visión es a través de los viajeros extranjeros, quienes certificaron con sus crónicas las hazañas magistrales y el sentido metafórico que se le deseaba otorgar en las páginas de *El Cojo Ilustrado*. El siguiente relato demuestra la fuerza característica del combativo hombre:

*Los he visto, como coleadores en las corridas de toros, levantar en plena carrera el toro salvaje de los llanos y tirarlo al suelo, agarrándolo por la cola. Cabalgan semidesnudos a través de los llanos, vestidos solamente de cortos pantalones, en la cabeza el fuerte sombrero de palma, en la mano la lanza larga, mientras las sogas con que enlazan al toro más salvaje cuelgan en el lado derecho de la maciza silla de madera cubierta de cuero. No temen a su principal enemigo el tigre, al que matan con la lanza*<sup>41</sup>.

La segunda descripción a cargo de Carl Sachs resalta la astucia del llanero, colocándolo como un ser inalcanzable (prácticamente utópico) que somete a la naturaleza salvaje con su carácter regio y temple campeador:

*El muchacho no es tenido como hombre mientras no sea capaz de domar un potro cerrero y enlazar en carrera a un toro salvaje. Acostumbrado desde la juventud a luchar con la Naturaleza, el llanero es de carácter aventurero y osado. Él atraviesa a nado con su fiel corcel los torrentes donde hormigean voraces cocodrilos, y para él es una fiesta cuando se encuentra en su lucha singular con el señor de las selvas: el jaguar. La lanza con la cual se guía a los rebaños es manejada por los llaneros con tal maestría, que a causa de esta arma siempre han sido considerados como tropas más temibles, tanto en la Guerra de Independencia como en las revoluciones subsiguientes*<sup>42</sup>

<sup>40</sup> La Dirección, “Nuestros grabados: El llanero domador” en A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 1, p. 2.

<sup>41</sup> Miguel María Lisboa “Relacao de una viagem a Venezuela, Nova Granada e Equador” en Elías Pino Iturrieta y Pedro Enrique Calzadilla, *Op. Cit.*, p. 84.

<sup>42</sup> Carl Sachs, “De los Llanos” en Elías Pino Iturrieta y Pedro Enrique Calzadilla, *Op. Cit.*, p. 276.

Los testimonios ejemplifican cómo los llaneros contribuyeron en la victoria armada gracias a su capacidad cotidiana para enfrentar los peligros más temidos de la naturaleza. Haciendo un símil entre los anteriores textos y la revista *El Cojo Ilustrado*, esta última estaría envuelta por las características que ondea el llanero siendo la lanza cultural que erradicaría los vicios emprendiendo los estandartes de moralidad, cultura, modernidad y buenas conductas ciudadanas.

Igualmente la imagen del caballo bravío estaría íntimamente relacionada con la noción de paisaje virgen e inexplorado, repleto de peligros; por tanto salvaje y bárbaro. Mientras que la postura del llanero dominador representaría la acción civilizadora del Estado y las elites culturales para encauzar a los venezolanos en el ideal progreso.

Otro aspecto de interés en las páginas de la publicación (al cual no se le dará mayor profundidad porque será desarrollado en los subsiguientes capítulos) se relaciona con la reproducción de tipos populares y escenas costumbristas; así como un considerable número de artículos dedicados a los cuadros de costumbres. En un primer momento su presencia responde a estereotipos específicos que se encontraban en vías de extinción, efectivamente la misma revista lo resalta así en una de sus notas:

*Comenzamos la publicación de ciertos tipos venezolanos, con el objeto de formar con ellos una galería escénica de costumbres nacionales; que éstas, como todo lo original entre nosotros, lleva tendencia a desaparecer, no siendo quizás inútil propender a que consten dichos tipos, siquiera como recuerdo*<sup>43</sup>

No obstante, también pueden ser vistos desde la óptica exotista y del dominado en contraposición al dominador, siendo este último el progreso y sus elites ilustradas (quienes tenían acceso a los costosos facsímiles). En el caso de los tipos populares éstos son masas anónimas con condiciones económicas restringidas que se corresponden a una gran parte de la escena citadina o campesina, sus estampas fueron promocionadas en los folletines gracias a los dibujos y fotografías de diversos artistas que trataron de reflejar lo típico en una

---

<sup>43</sup>La Dirección, “El repartidor de pan” en A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 1, p. 77.

región específica. De todas maneras las reflexiones en torno a su aparición, desarrollo e importancia serán discutidas en los siguientes apartados.

En lo que se refiere a otras publicaciones culturales de la época vale la pena destacar la labor de la revista *Cosmópolis*, la cual inició su distribución el 1 de mayo de 1894 bajo la dirección y redacción de: Pedro Emilio Coll, Luis Manuel Urbaneja y Pedro Cesar Dominici. Sus facsímiles inicialmente fueron publicitados quincenalmente, pero después por problemas económicos se redujeron a entregas mensuales.

De manera sucinta se puede indicar que el objetivo primordial era dar a conocer numerosos textos tanto extranjeros como venezolanos para fomentar mejoras en la percepción estética, social y literaria de los lectores. A diferencia de su coetánea publicación *El Cojo Ilustrado* la revista no estaba dividida en secciones, no poseía columnas fijas y tampoco contaba con productos publicitarios para obtener ingresos extras, quizás por tal razón su supervivencia fue menor. Análogamente a los folletines culturales de la época, también representó un importante esfuerzo por consolidar el proyecto ilustrado y modernista a finales del siglo XIX e inicios del XX.

Ahora bien retomando la cronología política, en 1894 empezaron las postulaciones para la contienda electoral y José Manuel Hernández (alias “el mocho”) se lanzó como aspirante para el cargo presidencial representando el partido Liberal Nacionalista y gozando de amplia popularidad entre la mayoría de los ciudadanos. Rápidamente el gobierno presentó como contra partida al candidato Ignacio Andrade, el cual ganó las elecciones gracias a los fraudulentos trucos electorales realizados por Joaquín Crespo.

Una vez en el poder Ignacio Andrade no gozó de la mejor recepción, a causa de su dudosa victoria. El primero en sublevarse fue José Manuel Hernández, quien luego de organizar un grupo armado se movilizó hacia la Sierra Occidental de Carabobo y desde allí avanzó. Al conocer los hechos el Presidente designa a Ramón Guerra para que controle los eventos, en el combate mueren muchas personas entre ellos Joaquín Crespo (a causa de un balazo). Finalmente

la situación logra ser encausada, pero éste fue sólo el inicio de los alzamientos que posteriormente se producirían.

La precaria situación en los precios agrícolas, el desempleo, las epidemias, la ausencia de industrias y la falta de planes para reactivar la economía; generaron un caos alrededor de las finanzas nacionales que no podía ser solventado por el Presidente de turno. Ante tal panorama el andino Cipriano Castro decidió aprovechar la situación para proclamar la Revolución Liberal Restauradora, contando con el apoyo de importantes figuras estatales que le ayudaron a garantizar la victoria en 1899.

Cipriano Castro estuvo al mando hasta 1908, su administración se caracterizó por continuas desavenencias nacionales e internacionales. Las primeras siempre fueron efectivamente contraatacadas y solucionadas a través del centralismo de su figura, pero las segundas fueron mucho más difíciles de solucionar y generaron serios problemas para el país.

La república que Cipriano Castro presidió fue una nación arruinada por las inadecuadas administraciones anteriores, repleta de deudas externas y con serios problemas en los principales cultivos de exportación. Pese a los esfuerzos realizados desde 1870 para atraer la inversión extranjera, para la fecha ésta era prácticamente mínima porque las continuas guerras internas habían ahuyentado a los posibles interesados.

Una característica muy marcada de su gobierno fue la discordia internacional, la más seria y problemática fue el bloqueo realizado a las costas venezolanas durante los años de 1902 y 1903 por parte de la armada inglesa y alemana. Al bloqueo se le sumaron Francia, Bélgica, Italia, Holanda y España, quienes deseaban la cancelación inmediatamente de las deudas contraídas (momentáneamente suspendidas por el difícil estado de la economía venezolana). La situación se complicó aún más cuando comenzaron los bombardeos a Puerto Cabello y el intento de invasión extranjera en la zona del lago de Maracaibo, para lo cual los habitantes aclamaban la aplicación de la doctrina Monroe.

Estados Unidos apareció mediando el conflicto y el ambiente de incomunicación fue liberado luego que se acordó la firma de los protocolos de Washington con los países afectados. Estos convenios no eran más que el compromiso de Cipriano Castro al pago sucesivo de las deudas contraídas y de todos los gastos generados durante el bloqueo. Tal como anteriormente se indicó *El Cojo Ilustrado* se mantuvo al margen de cualquier desavenencia política; pero ante estos atropellos emitió su opinión el 01 de febrero de 1903 señalando:

*¿Qué suerte está corriendo el honor de esas naciones, en esta situación inexcusable de alianza omnipotente contra un país, ciertamente habitado por una raza altiva y heroica, pero inerme, quebrantado por incesantes desgracias domésticas y que se ha preocupado siempre por ganar el más alto concepto de generosidad, (...)? La civilización, la conciencia ilustrada y el decoro público, en concierto proclaman que no es honorable, que no existe enaltecimiento y que nada de satisfactorio ni nada de brillante tendría la victoria de tres de las potencias del mundo, en conjuración armipotente contra un pueblo al que, por su propia situación actual, le basta con lo que le han hecho hasta ahora sus hijos<sup>44</sup>.*

Al culminar el mandato de Cipriano Castro se habían roto relaciones diplomáticas con Francia, Estados Unidos y Holanda. Asimismo la historia demostraba uno de los saldos más elevados de disputas internacionales como nunca antes se había visto en la trayectoria venezolana. Mientras tanto, a nivel nacional se elaboró y ejecutó un plan de gobernación centralizada cuyo pilar de acción fue la movilización de caudillos menores a través del desarme y el ofrecimiento de trabajos estatales. Tal como lo habían hecho los anteriores gobernantes, también procuró reafirmar y mejorar su imagen utilizando las bondades de la prensa, especialmente a través del periódico *El Constitucional*, convirtiéndose por excelencia en la tribuna propagandista del régimen.

Una vez que su plan había funcionado, la permanencia en el mando estuvo garantizada. No obstante, los innumerables excesos en su vida personal (por parte de las fiestas, el alcohol y el sexo) desmejoraron su salud, teniendo que viajar continuamente al exterior en busca de tratamientos médicos modernos. Justamente en uno de sus viajes le encargó la presidencia interina al vicepresidente Juan Vicente Gómez, quien decidió aprovechar la oportunidad para

---

<sup>44</sup> La Dirección, "Alianza contra Venezuela" en A.A.V.V. *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 20, pp. 102-104.



darle un golpe de estado el 19 de diciembre de 1908 cuando Cipriano Castro estaba en el exterior, quedando exiliado por el resto de sus días.

Juan Vicente Gómez gobernó la nación hasta el día de su muerte en el año 1935. En su administración implementó enérgicos controles contra el caudillismo pudiéndolo erradicar definitivamente del territorio. La paz territorial fue consecuencia del terror y la dictadura existente, ya que para poder mantener el orden se rodeó de policías domésticas las cuales le informaban de cualquier alteración pública o algún tipo de conspiración en su contra.

Casualmente su ascenso a la magistratura coincidió con la mejora de los precios agrícolas por lo que decidió suprimir algunos impuestos para alentar a los comerciantes y mejorar un poco su imagen. En tanto el área del arte, la cultura y las ciencias no demostraron grandes avances, más bien todos giraron alrededor de la corriente romántica y positivista que ya gozaba de una reconocida trayectoria en el país.

Contrario a la magistratura anterior donde se había creado la Academia de Bellas Artes (convirtiéndose en el lugar de aprendizaje de los nuevos talentos artísticos nacionales) los tiempos gomecistas no se orientaron al funcionamiento y actualización artística. A tal punto llegó la crisis cultural que dicha institución quedó estancada y por consiguiente enfrentó numerosos problemas con los estudiantes, que le exigían al director la actualización de los pênsums.

En resumidas cuentas y para terminar esta sección se puede indicar que los periódicos y revistas seguían siendo hostigados y censurados, por tanto los editores debían tener cuidado con sus opiniones y notas de prensa, ya que en tiempos gomecistas la disidencia se pagaba con la cárcel. Ante tal situación la revista cultural *El Cojo Ilustrado* seguía publicando (como era su tradición) artículos científicos, históricos, literarios, entre otros, para la élite caraqueña y sudamericana obviando los temas de orden político y configurando poco a poco la visión anhelada de la sociedad y su gente.

## Capítulo 2

### El costumbrismo.

En el primer capítulo se explicó cómo las revistas culturales (especialmente las ilustradas) se vincularon con la sociedad venezolana decimonónica para contribuir con la formación ciudadana y la configuración de los ideales de modernidad y progreso. En las diferentes secciones que las conformaban resalta un hecho interesante y común: la publicación de artículos e imágenes relacionadas al género costumbrista; para entender el motivo de ello es imprescindible comprender qué es el costumbrismo, cuáles son sus características y cómo fue su evolución en las latitudes venezolanas.

El costumbrismo en su acepción más directa y sencilla puede ser definido como la reproducción de hábitos y actividades cotidianas impregnadas de un color local característico, en él se da cabida la descripción de la realidad circundante en una época específica, a través del estudio de temperamentos, ambientes y escenas sociales.

Según las investigaciones de Mary Canizzo y Manuel Rojas la temática puede separarse en dos grandes rubros: la descripción de ambientes y la definición de prototipos humanos<sup>45</sup>. El primero hace alusión al entorno donde se desenvolvía la sociedad y sus diversos modos de vivir; mientras que el segundo responde a perfiles específicos con elementos particulares de identificación popular, es decir, los oficios y tipos populares.

El costumbrismo fue desarrollado dentro de los parámetros tanto literarios como pictóricos con características más o menos similares, siendo la base de su estudio la observación detallada de los quehaceres cotidianos y su entorno. Pese a que éste ha sido desvalorizado frente a otros géneros (como por ejemplo el histórico) y considerado como un eslabón menor; estudios recientes han demostrado que constituye una importante herramienta para la reconstrucción social decimonónica, porque sus reseñas son capaces de completar los espacios vacíos del día a día y los modos de vida de una época.

Pero antes de referir una explicación sobre los dibujos costumbristas como tal, es necesario indicar que para poder comprender los diferentes momentos y características del costumbrismo pictórico es imprescindible iniciar el recorrido

---

<sup>45</sup> Mary Canizzo y Manuel Rojas, *Los costumbristas chilenos: estudio y selección*, p. 11.

conceptual e histórico por la vertiente literaria. Así pues, al especificar las circunstancias, fases y particularidades de éste se tendrán las herramientas para establecer analogías y de esta manera poder entender los diferentes aspectos de las pinturas o dibujos costumbristas y el por qué de ello.

El costumbrismo literario es conocido bajo diferentes nombres, siendo estos: *bocetos, artículos, acuarelas, crónicas o cuadros de costumbres*<sup>46</sup>. Hay autores que buscan establecer diferencias entre cada uno de ellos<sup>47</sup>, pero en términos generales la gran gama de apelativos otorgados hacen referencia a textos que giran en torno a un mismo objetivo: el reflejo de la sociedad, aflorando en sus letras las creencias, ideas sociales y el lenguaje popular. El investigador Evaristo Correa Calderón pertinentemente define el costumbrismo literario como:

*Un tipo de literatura menor, de breve extensión, que prescinde del desarrollo de la acción, o está muy rudimentaria, limitándose a pintar un pequeño cuadro, en el que se refleja con donaire y soltura el modo de vida de una época, una costumbre popular o un tipo genérico representativo*<sup>48</sup>.

Entonces, el escritor de cuadros costumbristas debe ser por excelencia un acérrimo y atento vigilante de su entorno, del ser humano, su cotidianidad y los cambios que se producen; para así lograr transmitir en sus relatos las observaciones de la masa anónima en forma de personajes, algunos de ellos estereotipados por los cánones sociales que le brindaban al lector una idea de lo típico y lo nacional de cada región o país.

En Latinoamérica la evolución histórica y la divulgación de los artículos costumbristas fue hecha de forma rápida, efectiva y relativamente similar. Su aparición se produce posteriormente al desarrollo de las repúblicas, cuando los pueblos se encontraban en pleno momento de efervescencia nacional y estaban orientados a la búsqueda de su liberación intelectual y cultural. Precisamente en este período, las publicaciones impresas (periódicos, revistas, folletos, etc.)

---

<sup>46</sup> Muchas veces estos términos que provienen del género literario, son usados incorrectamente en el área de las artes plásticas. Por ejemplo, cuando se habla de cuadros costumbristas, se refiere a reseñas escritas sobre un asunto cotidiano y no de pinturas de hábitos y costumbres, estos últimos deben ser tratados como escenas de género.

<sup>47</sup> Para mayor detalle sobre este punto ver el trabajo de Alba Lia Barrios, *Primer costumbrismo venezolano*, pp. 11-12.

<sup>48</sup> Evaristo Correa Calderón, *Costumbristas españoles*, p. XI.

adquirieron especial importancia al señalar ciertas realidades sociopolíticas y el costumbrismo pasó a formar parte de sus filas literarias.

Paradójicamente en la búsqueda de una autonomía literaria, los intelectuales tomaron como base patrones humanísticos europeos entre los cuales se encontraban el costumbrismo francés, inglés y muy especialmente el español; ejerciendo este último una especial influencia a través de Mariano José de Larra, Ramón de Mesoneros Romanos y Serafín Estébanez Calderón. Lo cual no significó que existiera una imitación meramente servil, sino más bien el uso de estos prototipos extranjeros ayudaron a los escritores venezolanos a adiestrarse en el empleo de los elementos románticos para tratar asuntos locales.

De esta manera el costumbrismo literario anhelaba proclamar en sus escritos la emancipación colonial y al mismo tiempo afrontar la nueva organización social, instruyendo a los ciudadanos en los ideales republicanos e intentando establecer las diferencias de cada país con respecto a sus territorios vecinos. En el caso venezolano, el costumbrismo fue introducido en la década de 1830 luego de la disgregación de la Gran Colombia y con el auge de los acuerdos internacionales que les abrieron las puertas a los viajeros extranjeros, dicha transición trajo consigo la imperante necesidad de un nuevo andamiaje ideológico y social.

En consecuencia, a partir de esa década se originó el vertiginoso desarrollo de la sociedad mercantil y su pequeña burguesía en ascenso, se intentó crear un sistema financiero erigiendo radicales medidas económicas, aparecieron varios partidos y posturas políticas, se reafirmó y transformó los parámetros de convivencia (a través de las reformas constitucionales y en las leyes: de patronato, hurtos, imprenta, manumisión, etc.), entre otros

Todas estas medidas constituyeron las bases que sostendrían a la nación en los nuevos tiempos; sin embargo, el naciente orden trajo consigo (como era de esperarse) disputas, caos y cierta anarquía social que debía ser controlada. Esa tarea fue asumida por los escritores costumbristas que deseaban encausar a la población desde las jocosas y didácticas críticas de sus plumas. En sus páginas

los escritores denunciaron el caos social como una consecuencia ante la pérdida de tradiciones y las recientes modas. Sus palabras cargadas de humorismo criticaban los vicios y vanidades en las conductas de los conciudadanos que desmejoraban la idea de orden que se deseaba propulsar<sup>49</sup>.

Para cumplir tal fin, los autores utilizaron un método muy sencillo que básicamente consistía en la ejemplificación de hábitos y conductas dañinas a través de un tipo social o un ambiente desordenado. En el caso específico de los personajes, estos eran representados realizando desmanes, reflejando serios perjuicios o actuando de forma ridícula y grosera.

En este sentido los costumbristas servían de espejos ante las transformaciones sociales, es decir, funcionaban como espacios de auto examen para la época, señalando cuáles sendas estaba tomando la nación y cómo se encontraba la cordura de sus pobladores. El escritor decimonónico Daniel Mendoza hace alusión a ello en el siguiente extracto, tomado de su texto “Los muchachos a la moda”:

*Las leyes y los usos que dominan en una sociedad marchan en tan íntima armonía, convendremos, consiguientemente, en que la transformación política de 1810, si no fue el resultado de un cambio en nuestras costumbres, debía producir en ellas una completa revolución (...) Pero en lo moral, como en lo físico, toda trasplatación es peligrosa, porque hay que vencer las dificultades de un terreno extraño, y es después de un detenido estudio sobre la naturaleza de éste y después de muchas observaciones y experiencias que se pueden sentir los resultados<sup>50</sup>.*

Las observaciones realizadas por los costumbristas demostraban no sólo las corrupciones domésticas de la élite y el populacho, sino también las pugnas existentes en las esferas económicas y partidistas. Para citar un caso específico Luis Delgado Correa en su texto “Un día festivo en Caracas” ejemplifica las

---

<sup>49</sup> Es necesario acotar que en términos actuales desde un punto de vista periodístico, el artículo y la crítica difieren no sólo en su estructura sino también en el tipo de opiniones emitidas, ya que el primero las hace desde un nivel general mientras que el segundo parte de la postura de un especialista. A finales del siglo XIX y comienzos del XX no existía una clara clasificación de géneros periodísticos tal como se conciben hoy en día, más bien la información se dividía según el contenido, recordando que la visión de la prensa cultural era de tipo enciclopédico. Por ejemplo, *El Cojo Ilustrado* diferenciaba algunas veces los textos agrupándolos en secciones: sección científica, sección histórica, etc.

<sup>50</sup> Daniel Mendoza, “Los muchachos a la moda” en Mariano Picón Salas, *Antología de costumbristas*, pp. 108-109.

opiniones encontradas y los cuestionamientos en torno a la Ley de Libertad de Contratos, criticando los excesos suscitados en la forma de vida de la creciente burguesía mercantil. Uno de los fragmentos de dicho texto acota:

*Pero ¿basta el oro para causar esa alegría, cuando no hay pureza en la conciencia y aprecio en la opinión? (...) Venga el oro con qué hacer de la vida un paraíso (aún cuando sea perdido); venga oro con qué satisfacer las extravagancias del lujo, de las pasiones indómitas, quédese lo demás para esas almas mal templadas en lo que se dice la moral y el amor de Dios<sup>51</sup>.*

Como se puede constatar la atmósfera político social promovió urgentes necesidades moralizadoras, las cuales motivaron a los escritores a redactar un conjunto de artículos que estuviesen basados en las problemáticas del día a día a modo de relatos y de esta manera lograr encausar el desordenado comportamiento territorial. Este sentido didáctico del costumbrismo fue realizado en varias etapas a través de las ventajas que ofrecía la imprenta, entendiendo que la prensa fue el territorio donde se configuraba el ideal nacional y se discutían los dilemas que violentaban el correcto afianzamiento del orden republicano.

Según Mariano Picón Salas el costumbrismo literario está dividido en tres momentos históricos que se corresponden a los grandes cambios políticos partidistas. El primero de 1830 a 1848 es suscitado cuando la oligarquía conservadora se encontraba en el poder, el segundo de 1848 a 1864 acontece en los tiempos de la oligarquía liberal y la Guerra Federal, finalmente el último sobreviene en 1864 y hasta aproximadamente 1885 coincidiendo con la llegada de Antonio Guzmán Blanco<sup>52</sup>.

Pese a que la anterior clasificación es una de las más aceptadas este estudio prefiere las brindadas por Julio Barroeta Lara, cuyo criterio de división es realizado por el tipo de contenidos en vez de un fraccionamiento meramente cronológico<sup>53</sup>. Barroeta Lara reúne a los escritores del género en dos grandes grupos: el primero se corresponde a una mirada científica y primitiva mucho más

<sup>51</sup> Luis Delgado Correa, “Un día festivo en Caracas” en *Ibidem*, p. 76.

<sup>52</sup> Mariano Picón Salas, *Op. Cit.*, pp. 5-9.

<sup>53</sup> Hay dos estudios de Julio Barroeta Lara que tratan el asunto con detalle, uno es un trabajo de ascenso titulado *Evolución del costumbrismo venezolano en el siglo XIX* y el otro es el prólogo del libro denominado *Los caraqueños vistos por los costumbristas del siglo XIX*.

cercana a lo que fue el género español, esa fase inicial fue principalmente cultivada a través de la pluma de: Juan Manuel Cagigal, Fermín Toro y Rafael María Baralt. El segundo grupo se inicia con la nacionalización del género y la afirmación de las singularidades venezolanas a partir de Luis Delgado Correa, Daniel Mendoza y los escritores subsiguientes.

El primer grupo o momento costumbrista se moviliza dentro del cientificismo y la descripción de ambientes. Los artículos fueron escritos desde una mirada extranjera, un punto de vista europeo y meramente burgués; en donde los actos de las masas populares eran anulados o en dado caso sus existencias resultaban lejanas. Claramente dicha situación puede ser verificada al revisar los textos y observar la participación de los pobladores más humildes, refiriendo un carácter secundario, apenas mencionado o inexistente. Sin embargo esta visión inicial europeizante sirvió para mostrar la necesidad de civilizar y deslastrarse de lo bárbaro y del pasado colonial.

En pocas palabras, este primer momento literario critica directamente las altas esferas sociales porque dentro del discurso de la época ellas son las que contaban y las que tenían la potestad para cambiar lo negativo de la sociedad; textos como: “Un romántico” (Fermín Toro), “Lo qué es un periódico” (Rafael María Baralt), “Quiero ser representante” (Juan Manuel Cagigal) y “Los escritores y el vulgo” (Rafael María Baralt), entre otros; aluden a un círculo culto que posee malos hábitos o conductas contrarias al discurso de progreso y orden que se quería establecer.

Por citar uno de los tantos ejemplos que evocan las diferencias del modo de vida europeo civilizado en contraposición al sistema venezolano aún bárbaro, Juan Manuel Cagigal en su pasaje “Contratiempos de un viajero” narra las peripecias de un extranjero en las precarias e inhóspitas vías de comunicación venezolanas, que en Europa ya se habían convertido en necesidades imperantes con la Revolución Industrial y sus adelantos. A través del relato este autor critica severamente la falta de atención otorgada al sector vial, considerado para él fundamental para el desarrollo cabal del Estado y sus actividades (como sucedía en Europa):

*Resígneme y empecé a trepar, lenta, lentísimamente por una senda asaz, tortuosa, empedrada, a veces de ochenta por ciento de inclinación, nunca menos de cuarenta, que aquí llaman real, aunque real y verdaderamente sea infernal (...)¿Pero no es fuerte cosa, por otra parte, verse uno expuesto a despeñarse por esos derrumbaderos por falta de un regular camino, o mejor arreglo en la conducción de las cargas?*<sup>54</sup>.

El segundo momento del costumbrismo (siguiendo la clasificación de Julio Barroeta Lara) comienza con Luis Delgado Correa cuando este decide explorar en las fiestas tanto laicas como religiosas. No obstante, la concretización de esta segunda fase llegó con el escritor Daniel Mendoza y su insigne “Un llanero en la capital”<sup>55</sup>, a partir de este momento se toman más licencias en el lenguaje con el uso de venezolanismos y se empiezan a definir mejor los tipos populares, como por ejemplo los Pepitos y las Pepitas (sobrenombres que recogen la masa juvenil acomodada, precoz y grosera).

En este período se radicalizan las diferencias del campo con la ciudad, de lo culto con lo inculto, de las élites ilustradas con las analfabetas, de lo civilizado con lo bárbaro. Del mismo modo se inician las directas comparaciones y separaciones de los instruidos con respecto a los otros (las masas populares); muestra de ello es el emblemático personaje central del relato “Un llanero en la capital” llamado Palmarote, un hombre lleno de picardía criolla e ignorancia frente a las maneras ciudadinas:

*Mire usted, Dotor! Con rasón yaman a esta suidá la empyoa de las letras: ¡mire cuántos letreros!*

*El emporio de las letras, querrá usted decir*

*Lo mismo bale, Dotor! Que yo no soy plumario. ¡Cuantos letreros!, uno, dos, tres...¡Caramba!, cada casa tiene el suyo. ¡Deletréeme aquél!*<sup>56</sup>.

Igualmente en esta fase se busca afianzar el status de la élite criolla frente al populacho, usando comentarios que dejan en claro quiénes son los que tienen el acceso a la educación, las comodidades económico-culturales y el poder;

<sup>54</sup> Juan Manuel Cagigal, “Contratiempos de un viajero” en Mariano Picón Salas, *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>55</sup> El texto “Un llanero en la capital” trata sobre un hombre campesino llamado Palmarote que llega a Caracas para ir al Palacio de Gobierno con el fin de demandar un favor gubernamental. Al llegar a la ciudad solicita la ayuda de un ilustre señor que él denomina “Dotor” y entre ellos se generan divertidas conversaciones que develan las diferencias culturales y educativas.

<sup>56</sup> Daniel Mendoza, “Un llanero en la capital” en Mariano Picón Salas, *Op. Cit.*, p. 98.



mientras que se resalta la condición de las masas iletradas con denominaciones despectivas. Algunos ejemplos son: “*La muchedumbre concurre en éstos, sucia y desaliñada al gran mercado*”<sup>57</sup>, “*no se debe arrojar margaritas a los puercos, se desbarata en risas, en rechiflas groseras empeñada aquella gente ruda en agurruminar tan finas y elegantes expresiones*”<sup>58</sup>, etc.

Por otro lado, se puede acotar que las dos fases del costumbrismo literario concuerdan con los intentos de urbanidad social fomentados para enseñar las conductas aceptables, delimitando así los espacios públicos versus los privados y las maneras que debían ser adoptadas por los conciudadanos. Los manuales de comportamiento se hicieron indispensables, entre ellos se encuentran: *Lecciones de buena crianza moral* (1841) de Feliciano Montenegro y Colón y el *Manual de urbanidad y buenas maneras* (1853) de Manuel Antonio Carreño. Estos intentos académicos, por decir de alguna manera civilizatorios, se vieron reforzados una y otra vez con los artículos costumbristas que de manera jocosa y didáctica les decían a los lectores lo que no debían hacer o cómo no se debían comportar.

Se sabe que los cuadros costumbristas fueron difundidos y leídos en las páginas de los periódicos venezolanos a mediados del siglo XIX; posteriormente su mayor proyección fue dada gracias a las revistas culturales, tales como *El Cojo Ilustrado*. Estos escritos ofrecían al público artículos de corta extensión que gustaban a todo el mundo, ya que reflejaban diferentes modos de vida y enseñaban a las clases privilegiadas lecciones morales, tipos humanos ilustrativos existentes o en proceso de desaparición, etc.

En las páginas de *El Cojo Ilustrado* se presentaron a los lectores una gran variedad de artículos costumbristas desarrollados durante todo el tiempo que la revista duró en circulación, éstos pueden ser divididos en cuadros descriptivos de ambientes y tipos nacionales. Dentro de los primeros se encuentran las fiestas religiosas y seculares (Corpus Cristi, Carnaval, descripción de procesiones de santos y vírgenes, bailes, aguinaldos en la pascuas, fiestas escolares, etc.); las escenas caraqueñas o ciudadinas (fiestas de caridad, la inauguración del gran

---

<sup>57</sup> Luis Delgado Correa, “Un día festivo en Caracas” en *Ibidem.*, p. 73.

<sup>58</sup> Nicanor Bolet Peraza, “Teatro del maderero” en *Ibidem.*, p. 169.

ferrocarril, paseo por la plaza, etc.) y los panoramas campestres en el interior del país (saraos, fiestas de aldeas, calle de mercado de Barcelona, ascensión al Pico Naiguatá, etc.)

En los segundos, denominados tipos nacionales, se expone una gran gama de modelos populares donde se representan personas y oficios corrientes. Algunos de ellos, según su orden de aparición en *El Cojo Ilustrado* fueron: *Repartidor de pan* (n° 5), *Indios de Maturín* (n° 12), *El panadero* (n° 18), *El lechero* (n° 18), *Los carboneros* (n° 22), *Bartolo Apellanis* (n° 40), *Natividad el chocolatero* (n° 41), *El poeta Landaeta* (n° 42), *Niño andando* (n° 43), *Cara de gallina* (n° 44), etc.

Es interesante ver cómo las diferentes columnas culturales vendieron de forma delicada modos, creencias y gustos a través de sus textos e imágenes. Inicialmente el costumbrismo se originó con funciones científicas, luego adquirió connotaciones morales siendo un espejo aleccionador sobre algunos modos vivenciales (el uso de los status, el carácter que debía tener la metrópoli, etc.). Posteriormente sirvió para medir las diferencias no sólo con otros países sino también con sus coetáneos venezolanos; es decir, de los tradicionalistas con los modernistas, de la ilustrada élite con el populacho analfabeta (quienes dentro del andamiaje ideológico eran considerados como los bárbaros), etc.

Sólo basta reflexionar el por qué de los artículos y estampas costumbristas en *El Cojo Ilustrado*, una revista cultural orientada al corpus positivo que proclamaba el progreso, civilización y ciencia cuando muchos de sus artículos y dibujos hacen referencia a trabajos tradicionales de las clases menos favorecidas y culturalmente atrasadas; y precisamente esas clases populares a las cuales se hacía alusión no tenían acceso a ese tipo de publicaciones tanto por su costo (2 bolívares cada facsímile) como por su calidad de iletrados y analfabetas. Pero antes de buscar respuestas es necesario revisar los momentos y significaciones del costumbrismo pictórico.

## **2.1. Dibujos costumbristas: definición y antecedentes históricos**

En el área de las artes plásticas el costumbrismo se conoce bajo los siguientes apelativos: dibujos o pinturas costumbristas, escenas costumbristas o escenas de género. En términos generales éstos pueden ser definidos como:

*Escenas o eventos que podrían ser extraídos de la realidad y la vida cotidiana. Están cargadas de aspectos sociales y detalles narrativos. En ellas podemos encontrar mercados, fiestas, ambientes interiores o callejeros, situaciones dramáticas o graciosas<sup>59</sup>.*

Al igual que el costumbrismo literario las escenas de género están orientadas a la reproducción de hábitos y panorámicas sociales. En América Latina el origen de estas obras se remontan a los peregrinajes científicos, cuya finalidad primordial era la documentación de la flora, fauna, geología y tipos humanos existentes.

En Venezuela la primera fase de la pintura costumbrista se relaciona directamente con estudios etnográficos realizados por los viajeros extranjeros. Estas escenas tienen una estrecha relación con la representación de ámbitos naturales, los cuales fueron (al parecer) insertos por el naturalista Alejandro Humboldt y el botánico francés Aimé Bonpland.

Estos dos viajeros visitaron América entre los años 1799-1804 y residieron en Venezuela entre 1799 y 1800. Luego de su partida el género estuvo mermado porque los artistas locales seguían con la tradición pictórica colonial, a lo sumo fue desarrollado por algunos comerciantes extranjeros o diplomáticos quienes en sus crónicas también representaban y reproducían algunas escenas de puertos y estructuras arquitectónicas para documentar el estado de las ciudades.

Otra razón por la cual no sobrevino en esta primera etapa el apogeo de los dibujos costumbristas, fue por las innumerables luchas generadas entre los bandos realistas y patriotas (posteriores al proceso independentista). Dicha situación permite inferir que los viajes intercontinentales de Europa al territorio nacional disminuyeron considerablemente, ante el eminente peligro de la guerra y los enfrentamientos bélicos.

---

<sup>59</sup> A.A.V.V., *Ver, pensar y explorar: un recorrido visual por el siglo XIX*. s.p.

No obstante, en 1830 cuando se disolvió la Gran Colombia y Venezuela quedó como una nación independiente se produjo una apertura comercial, cultural y diplomática. Algunos países europeos aprovecharon la oportunidad para profundizar los estudios hechos por Alejandro de Humboldt en sus viajes, enviando diversos tipos de misiones (principalmente científicas), las cuales:

*Estuvieron integradas por individuos que poseían algún tipo de formación plástica; pues de esta forma podían ilustrar gráficamente los aspectos más importantes contenidos en los informes que enviaban a sus respectivos gobiernos, por lo que muchos artistas y cronistas extranjeros participaron en el desarrollo y evolución de la historia de Venezuela en general y del arte nacional decimonónico<sup>60</sup>.*

Estos eventos de apertura internacional favorecieron la recién fundada Sociedad Económica de Amigos del País creada el 28 de Octubre de 1829, la cual buscaba estar acorde con grupos de la misma índole que venían funcionando en diversos países del exterior, su finalidad era ayudar a introducir a las colectividades emergentes en el anhelado ideal de progreso cultural. En Venezuela esta fundación se vio fortalecida tanto por la llegada de los viajeros extranjeros como por la participación de hombres ilustrados que deseaban colaborar en el desarrollo de la nación, entre ellos: José R. Revenga, José María Vargas, Juan Manuel Cagigal, José María Rojas, General Lino de Clemente, entre muchos otros.

En ese momento según las investigaciones de José Nucete Sardi paralelamente se abrieron escuelas, pequeñas bibliotecas, clases nocturnas para artesanos, se enseñó acuarela, lecciones de colorido, etc. Precisamente algunos profesores de dichos talleres también formaron parte de la Sociedad Económica de Amigos del País, la cual unos años después concretizó sus avances en el medio artístico formando academias de diversa índole, entre las cuales se encontraba la Escuela de Dibujo y Pintura (inaugurada en 1839). Entre los objetivos contemplados en ésta última destaca la reafirmación de las artes al servicio de la ciencia (dando un gran auge a los dibujos topográficos, botánicos, etc.) justamente un ideal implementado, explotado y fomentado por Alejandro de Humboldt.

---

<sup>60</sup> A.A.V.V., *Artistas y cronistas extranjeros en Venezuela 1825-1899*, p. 14.

A partir de esa década numerosos artistas viajeros cultivaron imágenes documentales de la naturaleza y los habitantes venezolanos para sus estudios científicos. Entonces no nos referimos a una estampa pintoresca como las del rococó del tipo pastoril, es más bien el desarrollo de escenas y paisajes racionales, pues plasman en sus pinturas (o dibujos) los elementos que se conocen y reconocen al momento de tomar apuntes y no exactamente los detalles que se percibían al mirar. Algunos ejemplos referentes a este asunto se pueden ver en los trabajos de Fedirnard Bellermann [Fig. 3 y 4], en dónde el minucioso estudio botánico de fondo acompaña escenas cotidianas costumbristas.



Fig.3

Fedirnard Bellermann,  
*Paisaje sudamericano, s.f.*



Fig.4

Fedirnard Bellermann,  
*Punta de chocolate. Paisaje de Maracaibo al ponerse el sol, 1844-45.*

El segundo gran momento de la pintura costumbrista es cuando las escenas locales dejan de valer por su carácter etnográfico o parte del estudio natural y empiezan a ser revisadas desde una óptica pintoresca, folklórica y

nacionalista. Ya en las letras en 1849, el escritor Daniel Mendoza había dado el gran paso de la nacionalización del género literario usando el personaje llanero Palmarote. Su equivalente en la pintura puede ser asociado a los trabajos de los extranjeros Fritz Melbye y Camille Pissarro, y los venezolanos Ramón Bolet Peraza y Carmelo Fernández<sup>61</sup> (con una producción mucho más restringida que la generada por los viajeros extranjeros). Ciertamente todos ellos pintaron tipos sociales y ambientes populares como tema central y no como simples complementos a estudios científicos.

Roldán Esteva Grillet en sus investigaciones corrobora que Carmelo Fernández [Fig. 5 y 6] a pesar de trabajar para las expediciones buscó ir más allá de los dibujos realizados por Alejandro de Humboldt, porque dentro de su obra existe un espacio importante para los tipos sociales ya que:

*Le dio un gran lugar a la representación de los habitantes, destacando sus vestimentas y fisionomías, con cierta idealización. Por la representación artificial de los diversos tipos raciales, algunas imágenes recuerdan a los cuadros de castas del siglo XVIII, más cuando en esas imágenes se les relaciona con una determinada artesanía, comercio o labrantía<sup>62</sup>.*



Fig. 5

Carmelo Fernández,

*Tipo africano y mestizo, ca. 1852.*



Fig.6

Carmelo Fernández,

*Galerón, s.f.*

Pero la mayor producción inicial de este segundo momento fue elaborada por los artistas Fritz Melbye y Camille Pissarro, quienes llegaron a Venezuela durante el Monagismo y duraron desde 1852 hasta 1854. Su visita responde a la

<sup>61</sup> En un caso intermedio entre esta segunda fase y su predecesora.

<sup>62</sup> Roldán Esteva Grillet, *Temas marginales en la historia de las artes plásticas de a colonia a nuestros días*, p. 118.

curiosidad por las tierras tropicales y sus formas de vida. Este viaje no fue financiado por ninguna misión diplomática o científica que les restringiera y les exigiera algún tipo de resultado en específico, más bien la estadía de estos artistas fue económicamente independiente permitiéndoles diversas libertades en la ejecución de las obras y en la escogencia temática.

Camille Pissarro a diferencia de otros artistas, dibuja del natural y no a través de apuntes que retoma en un taller aislado, esa novedosa cualidad le permite desarrollar una pincelada rápida y segura para captar lo que estaba sucediendo en ese instante, como una especie de fotografía dibujística. Gracias a sus observaciones se sabe cómo era “*la manera de vestir de los caballeros, de los hombres del pueblo y de las mujeres que acompañaban a los arrieros*”<sup>63</sup> [Fig. 7 y 8], entre otros detalles importantes para la época.



Fig. 7  
Camille Pissarro,  
*Arriero, asno y niños*, 1853.



Fig.8  
Camille Pissarro,  
*Burriquero*, ca.1853.

Esta década de los años cincuenta coincidió con la reproducción de imágenes en periódicos gracias a las ventajas de la litografía, permitiéndole al público lector tener acceso a informaciones gráficas que cumplían varias funciones: amenizaban los textos, promocionaban algún producto local o simplemente desarrollaban las galerías costumbristas. Todos ellos se desarrollaron de forma paulatina en lo que restaba del siglo XIX y se incrementaron con la llegada del fotograbado.

<sup>63</sup> Alfredo Boulton, *Camille Pissarro en Venezuela*, p. 26.

Ahora bien, dentro de las galerías costumbristas se encontraban plasmados los oficios y tipos sociales, ambos reproducidos en diversos periódicos y folletines de la época siguiendo la tradición europea. Tal es el caso de *El Cojo Ilustrado* que desde su primer año de fundación publica una sección denominada “tipos nacionales”, los cuales fueron desarrollados por aficionados y artistas de la época. El primer tipo presentado fue *El repartidor de pan* [Fig. 9] publicado el 1 de marzo de 1892 y realizado por M. Gutiérrez G., en su leyenda se indica: “Con este grabado comenzamos la publicación de ciertos tipos venezolanos, con el objeto de formar con ellos una galería escénica de costumbres nacionales”<sup>64</sup>.



Fig.9

M. Gutiérrez G.,

*El repartidor de pan*, 1892.

A diferencia del ámbito literario, estos tipos nacionales o populares no necesariamente deben estar insertos en un ambiente, ya que los elementos que poseen les dan las características específicas para que rápidamente el público pueda captar el oficio que se encuentra representado en la imagen, además que el nombre le señala al lector a quién se refiere la estampa.

Resumiendo un poco todo lo anterior se puede puntualizar que el gran aporte de los artistas extranjeros a la plástica venezolana fue la introducción de escenas naturales y los dibujos costumbristas. Con el tiempo las escenas costumbristas se alejaron de la visión científica para relacionarse con la construcción de realidades nacionales, a través de la observación de quehaceres

<sup>64</sup> La Dirección, “El repartidor de pan” en A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 1, p. 66.



y personajes comunes. Esta nueva etapa es una especie de auto-observación relativamente idealizada, ya que significaba buscar raíces patrias exaltando el antihéroe anónimo de la masa popular, expresión de lo exótico y al mismo tiempo de lo grotesco.

Por tal motivo resulta contradictorio clasificar al costumbrismo dentro del género realista (como usualmente se hace), efectivamente la trama se corresponde a situaciones cotidianas, pero eso no significa que sea un reflejo de la realidad social. En pocas palabras la exaltación de las masas populares en los tipos y oficios es hecha dentro de una noble y feliz laboriosidad, sin disconformidad a su situación marginada dentro de los esquemas sociales.

Este tipo de estética se corresponde a los trabajos de Jean Francois Millet, los cuales para la época habían sido asimilados; un ejemplo tardío pero directo fue el parecido de su famoso cuadro *Las espigadoras* [Fig. 10] (cuyo fotograbado y breve reseña apareció en el número 146 de *El Cojo Ilustrado*), con algunas escenas de género de Henrique Avril que pertenecen a la misma publicación [Fig. 11].



Fig. 10

Jean Francois Millet,  
*Las espigadoras*, 1857.



Fig. 11

Henrique Avril,  
*Escenas criollas*, 1909.

En este sentido las imágenes no son una crítica social al sistema económico y político, más bien tienen una perspectiva narrativa, anecdótica que camuflajea el verdadero estado de las masas populares. Ciertamente una de las características del realismo es el rechazo a la anécdota y a las idealizaciones de la realidad, se busca confrontar y mostrar la realidad tal como es, sin negar las

fealdades del momento y sin dramatismos emocionales evocados en el romanticismo.

Otro fenómeno a la par con el auge del costumbrismo pictórico (en su segunda fase) fue el apogeo fotográfico en el último cuarto de siglo, convirtiéndose en un excelente medio para reproducir de manera fiel la realidad circundante. En términos generales los artistas plásticos tuvieron tres opciones: el refugio en los acabados formales de la pintura, el uso de la fotografía como referente para sus obras<sup>65</sup> o la creación iconográfica de nuevos patrones pictóricos a partir de alusiones literarias.

Ciertamente la literatura costumbrista fue el referente literario, que permitió establecer (a raíz del nacimiento del personaje Palmarote) los atributos para los estereotipos sociales; esta información fue usada y trasladada a la imagen gráfica para reafirmar, como en la literatura, la auto percepción de las elites y con ello establecer un discurso de identidad nacional basado en el progreso. Una vez más aflora la contraposición de lo bárbaro ante lo civilizado que se denotaba en las letras y se ratificaba ahora a través de las imágenes.

Estas singulares estampas encuentran sus orígenes dentro del discurso romántico que explotaba los diferentes aspectos de lo feo y lo raro, su estampa *“representa todo aquello que no siendo arte puede ser incorporado al arte, una frontera que se puede llevar cada vez más lejos”*<sup>66</sup>, ya el gran romántico Víctor Hugo en 1827 lo indica en el prólogo a *Cromwell*:

*En el pensamiento de los modernos (definición dada a los románticos en su época), por el contrario, lo grotesco desempeña un papel importantísimo. Se mezcla en todo; por una parte crea lo deforme y lo horrible, y por otra lo cómico y lo jocoso. Atrae alrededor de la religión mil supersticiones originales y alrededor de la poesía mil imaginaciones pintorescas*<sup>67</sup>.

Esta postura romántica sería a finales de siglo XIX afianzada a través de la fotografía de sujetos y territorios desconocidos, tal como lo hicieron las revistas lustradas en Europa y Estados Unidos. En Venezuela se aprecia en *El Cojo*

<sup>65</sup> Como en el caso de Henrique Avril que usó la fotografía como modelo para llegar a sus dibujos u obras finales.

<sup>66</sup> Charles Rosen y Henri Zerner, *Romanticismo y realismo: los mitos del arte del siglo XIX*, p. 31.

<sup>67</sup> Victor Hugo, *Prefacio de Cromwell*, s.p.

*Ilustrado* no sólo con sus dibujos costumbristas, sino también con las fotografías de indios venezolanos y nativos extranjeros. Un mero ejemplo de ello se puede apreciar a través de los facsímiles n° 34 [Fig.12] y el n° 434 [Fig.13], el primero corresponde a la fecha del 15 de mayo de 1893 en donde se muestran fotos de indios de diferentes etnias (Banibar, Piaroa, Baré, Maquiritares y Macos); mientras que el folletín n° 434 del 15 de enero de 1910 se enseñan costumbres y modos de vida de los Argelios (músicos, moriscas, etc.)



Fig. 12  
Anónimo,  
*India Banibar*, 1893.



Fig.13  
Anónimo,  
*Tipos argelios-morisca*, 1910.

Probablemente una de las razones que lleva a catalogar el costumbrismo equivocadamente como un subgénero realista, resulta la posición adversa de los escritores costumbristas frente a los románticos. Uno de los textos que hace una directa alusión a ello es el de Fermín Toro titulado “Un romántico”, se narra los cambios de temperamento, las excentricidades de personalidad y los desordenes en el vivir (con las cuales fue mitificado el genio romántico) al parecer suscitados en la sociedad caraqueña y que el escritor deseaba señalar a modo de crítica:

*Al favor de un rayo de luna que en aquel momento se ponía, descubrí a un joven de bella persona, algo desaliñado y con unas espesas y largas barbas que descendían hasta el pecho. Su mirar me pareció de demente o de un hombre en vísperas de suicidarse (...luego de un largo altercado...) iba ya a asirle por las barbas, cuando me dice en*

*voz hueca y profunda: ¡Yo soy un romántico! (...) Yo retrocedí aterrado, deje en paz a aquel fantasma, y desde entonces tiemblo al oír nombrar un romántico*<sup>68</sup>.

Este fragmento muestra algunos excesos de los espíritus románticos bajo el cliché del artista y genio atormentado por las miserias del entorno y su vida; pero en realidad los artistas venezolanos notables, respetados y fuertemente influenciados por la corriente romántica distaron de ese negativo estereotipo, nombres: como Arturo Michelena, Martín Tovar y Tovar, Cristóbal Rojas y Antonio Herrera Toro; son las figuras más importantes dentro de la plástica nacional ensalzados en el guzmanato para afianzar la visión afrancesada de Caracas.

Estos artistas románticos son el reflejo de la producción estatal, la estética que estaba de moda, por tanto la que se manejaba dentro de los círculos de importancia y al mismo tiempo son expresión del arte *pompier* entendiendo éste como *“aquellos pintores, de moda en siglo XIX, que arramblaban con los encargos gubernamentales más prestigiosos y eran favorecidos por la Academia de Bellas Artes y los jurados de las exposiciones oficiales”*<sup>69</sup>.

Pero no sólo se enmarcaron en la demanda de la pintura histórica, las escenas religiosas, las alegorías, los retratos y las naturalezas muertas; estos pintores también realizaron tipos y escenas costumbristas pero es escasa la información sobre este asunto. Hipotéticamente se puede pensar que estos se han perdido en el tiempo al ser considerados inferiores frente a la abundante producción pictórica en otros rubros o en el mejor de los casos estén dispersos en colecciones particulares. Quedará para una futura investigación despejar las dudas respecto a ello, lo que sí se puede decir es que en *El Cojo Ilustrado* aparecen algunos ejemplos de sus producciones en el género costumbrista dentro de las cuales se encuentran los tipos de Antonio Herrera Toro [Fig.14] y diversos estudios hechos a lápiz por Arturo Michelena y Martín Tovar y Tovar [Fig.15].

<sup>68</sup> Fermín Toro, “Un Romántico” en Mariano Picón Salas, *Op. Cit.*, pp. 41-46.

<sup>69</sup> Charles Rosen y Henri Zerner, *Op. Cit.*, p.193.



Fig.14

Antonio Herrera Toro,  
*La cocinera de la casa*, 1892.



Fig.15

Martín Tovar y Tovar,  
*Estudio a lápiz*, 1903.

Una característica particular de los dibujos y cuadros costumbristas que pudo haber propiciado su extravío en el tiempo fue su tamaño, ya que las obras generalmente eran plasmadas en formatos pequeños (de fácil transportación), con materiales modestos y con una calidad de factura menor que la pintura histórica. Esta última altamente promovida por el circuito oficial y la academia, por consiguiente admirada y consumida en las altas esferas de poder cultural que exigían formatos de gran tamaño para ser exhibidos a la población.

Por otro lado, retomando la importancia de las publicaciones periódicas culturales del siglo XIX en la difusión del género costumbrista (tales como *Cosmópolis*, *El Zulia Ilustrado* y muy especialmente *El Cojo Ilustrado*). Éstas en su momento se encargaron de establecer los cánones aceptables dentro del orden romántico permitiéndole a cada autor o pintor ir amasando el ideal nacionalista a través de la formación de gustos, preferencias, consumos e ideas impulsados por la visión de Antonio Guzmán Blanco.

Así pues, el guzmancismo se encargó de enseñar y recalcar cuáles eran las responsabilidades de los ciudadanos dentro de la noción de país progresista instaurados por su doctrina política, apoyada con el positivismo y por las ideas de Augusto Comte. Al respecto Roldán Esteva Grillet con sus investigaciones apunta:

*Solo en el último tercio, inaugurado por la autocracia civilizadora del General Antonio Guzmán Blanco, el país pudo reconocer y estimular el*

*talento artístico (...) contemporáneamente se desarrolla una aprehensión sentimental del arte: valores patrios, escenas patéticas; dignidad, moralidad y urbanidad como formas supremas de decencia y la civilización; la imagen de la vida y sus héroes, trasunto de ideales y, a la vez cercanía de lo cotidiano. Gracias a ese proceso lo culto se acerca a lo popular*<sup>70</sup>.

Para concluir esta sección de costumbrismo en las artes plásticas, se puede señalar que *El Cojo Ilustrado* recoge las ideas que se venían trabajando a finales del siglo XIX, con ello la exaltación de lo local a través de sus artículos, dibujos (costumbristas y de toda índole) y fotografías reproducidas por el adelanto del fotograbado. Todo esto bajo el apoyo de los miembros de clases pudientes quienes asumieron la cultura y el arte como una necesidad imperante en su desarrollo, por tanto las exigencias dentro de las mismas eran bajo la visión enciclopédica y al mismo tiempo nacional.

Esto se puede observar desde el primer número publicado el 1 de enero de 1892 en el cual Manuel Revenga acota que todos los contenidos de las secciones serían cuidadosamente creados y seleccionados para mostrar lo patrio como un espacio plural. Para tales fines se estableció un certamen mensual que seleccionaba aquellas obras testimoniales del mencionado ideal:

*Hemos sido guiados en primer término por el sentimiento patrio, que desde un principio, fue para nosotros guía y estímulo. En el grabado sobresale la agrupación venezolana, en la cual figuran al lado de los retratos de algunos escritores científicos y literarios, historiógrafos, artistas, vistas de nuestros monumentos públicos, de nuestros ferrocarriles e industrias, de nuestros paisajes, obras publicas, tipos de costumbres, recuerdos históricos, etc (...), de los hombres de su magna revolución; cuanto representa el adelanto artístico de sus escultores, pintores, músicos, poetas y hombres de letras, es decir, el desarrollo intelectual de Venezuela*<sup>71</sup>.

De esta manera la idea de lo patrio es reiterada una y otra vez durante todo el tiempo en que la publicación duró en circulación dándole cabida a diversos artistas e intelectuales para demostrar sus aptitudes, entre los cuales se

<sup>70</sup> Roldán Esteva Grillet, "Orígenes de una colección" en A.A.V.V., *Colección de pinturas, grabados y estampas del siglo XIX*, p. 27.

<sup>71</sup> Manuel Revenga, "Los quince primeros números de El Cojo Ilustrado" en A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 1, p. 286.

encontraba Henrique Avril quien proporcionó para la revista fotografías, dibujos y textos que apoyaban el objetivo central de la publicación y su perfil.

## **2.2. Los dibujos costumbristas de Henrique Avril como documentos históricos y artísticos**

Henrique Avril fue en el campo fotográfico venezolano una de las personalidades más prolíficas y productivas del siglo XIX y principios del XX, por esta razón su nombre es inmediatamente asociado y recordado en esta área. Dentro de sus reconocimientos en el medio fotográfico se encuentra una designación que lo destaca como el primer reportero o corresponsal gráfico del país<sup>72</sup>. Pese a su reconocida labor e importancia no se conoce mucho acerca de este personaje y desafortunadamente los datos de su existencia han desaparecido en el tiempo.

En un intento por compilar algunas referencias sobre su vida se puede indicar que nació en Barinas; la mayoría de los investigadores concuerdan que fue en el año 1866, pero la Fundación Henrique Avril informa que fue 1870, no obstante, no se ha encontrado algún documento que corrobore la fecha de nacimiento. Igualmente se apunta que su padre (nombre disputado entre Luis Avril y Emilio Avril) provenía de una familia francesa “*por esta razón su nombre se escribe **Henrique** con “H” y **Avril** con “V” labiodental*”<sup>73</sup>.

Existen muchas historias sobre su linaje familiar, en su mayoría plagadas de datos fantasiosos. Una de ellas, contada por Alí Brett indica que la madre se llamaba María Bauden y era de procedencia suiza, mientras que su abuelo paterno era el francés Luis Avril quien había llegado a Venezuela cuando Napoleón III ocupó el poder. Los dos hijos de este extranjero fueron Emilio Avril (padre de Henrique Avril) y Napoleón Avril, ambos supuestamente vivieron en Venezuela y formaron parte de la Guerra Federal<sup>74</sup>. No obstante, todos estos elementos resultan inciertos, porque no hay forma de comprobarlos a través de algún documento o información de primen orden.

<sup>72</sup> Alí Brett Martínez, *Henrique Avril primer reportero gráfico y corresponsal gráfico de Venezuela*, p. 2.

<sup>73</sup> Kary Luchony, “Datos biográficos” en Fundación Henrique Avril, s.p.

<sup>74</sup> Alí Brett Martínez, *Op. Cit.*, pp. 2-8.

También existe otra versión patrocinada por la Fundación Henrique Avril, la cual señala como padre a Luis Avril y como tíos a Felipe Avril y Edwar Avril, estas tres figuras al parecer estuvieron íntimamente relacionadas con el mundo de la imprenta y las artes. Luis Avril trabajó con el General Ezequiel Zamora en 1859 y fue parte de un movimiento impresor; mientras que Felipe Avril en esta versión fue el fundador de la Sociedad Francesa de Fotografía en 1851 y su hermano Edwar Avril un expositor dentro de la misma<sup>75</sup>; pero esta información también resulta dudosa porque en el año de 1851 se fundó la Societe Heliographique y no fue sino hasta tres años después que se creó la Societe Francaise de Photographie. De igual manera, como en la historia anterior no existen documentos que corroboren la información suministrada.

Ante tanta lucubración, lo que sí es comprobable es que Henrique Avril tuvo un hermano llamado Emilio Avril, ambos trabajaron para la conocida publicación *El Cojo* posteriormente renombrada bajo el nombre de *El Cojo Ilustrado*. Sus trabajos se reconocen con el seudónimo de los hermanos Avril firmado bajo H.H Avril. Una muestra mínima de su labor conjunta como reporteros gráficos fueron las fotos sobre Araure, específicamente *Encierro de ganado en las sabanas de Araure* [Fig. 16] y *Procesión en la Iglesia de Araure el día de Nuestra Señora del Pilar* [Fig. 17], ambos del ejemplar n° 98 impreso el 15 de enero de 1896.



Fig. 16  
H.H Avril,

*Encierro de ganado en las sabanas*

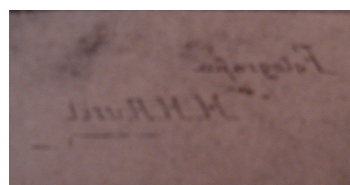


Fig.16  
H.H.Avril,

Detalle de firma de los

<sup>75</sup> Kary Luchony, "Datos biográficos" en Fundación Henrique Avril: El Primer Reportero Gráfico de Venezuela, s.p.



de Araure, 1896.



Fig. 17

H.H Avril,

*Procesión en la Iglesia de Araure el día de Nuestra Señora del Pilar, 1896.*

Hermanos Avril<sup>76</sup>, 1896.

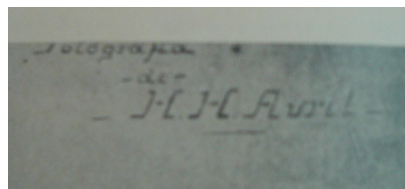


Fig.17

H.H.Avril,

Detalle de firma de los Hermanos Avril<sup>77</sup>, 1896.

Otro dato biográfico verificable fueron sus nupcias con María Lourdes Ugueto y la fundación en 1898 de un club fotográfico de exploración denominado Club Daguerre en Carúpano. Esta idea fue desarrollada con otros fotógrafos de la época entre los que se encuentran: José Carbonell, Domingo Lucca y Rafael Requena. En el n° 162 de las publicaciones quincenales de *El Cojo Ilustrado* se encuentran varias fotos que ilustran la existencia del grupo [Fig.18 y 19], sus miembros y algunas de sus actividades en Carúpano.



Fig.18



Fig.19

<sup>76</sup> El detalle de firma de los Hermanos Avril aparece en la esquina superior izquierda de la Fig. 16, al parecer escrito por atrás de la foto porque está al revés.

<sup>77</sup>Detalle de la firma de los Hermanos Avril, que se encuentra localizada en la esquina superior derecha de la Fig.17.

Henrique Avril,

Rafael Requena,

*Club Daguerre en excursión*, 1898. *La parte más elevada del "Chorro Azul"*, 1898.

El trabajo de Henrique Avril solamente en *El Cojo Ilustrado* contempla más de 300 fotograbados de su autoría, a éstos habría que añadirle los realizados en otros medios de comunicación como “en *Actualidades de Rómulo Gallegos* y en el diario *Ahora donde sí pudo consagrarse como reportero gráfico*”<sup>78</sup>. Pese a que no se pretende profundizar en el trabajo fotográfico de Henrique Avril, se puede indicar de forma meramente referencial que en su obra se encuentra distribuida en cuatro momentos temáticos, los cuales no llevan una relación cronológica lineal entre sí.

El primero de ellos se refiere a las vistas naturales [Fig. 20] y citadinas [Fig. 21] que permiten conocer el estado de la nación en un momento de la historia determinado, es decir, sirven como un documento fotográfico donde se colocan las imágenes al servicio de reminiscencias futuras. Las vistas naturales contemplan lagos, pampas, llanuras, etc.; y las citadinas no sólo se refieren a las calles de una localidad, sino también a los edificios y sus monumentos emblemáticos.

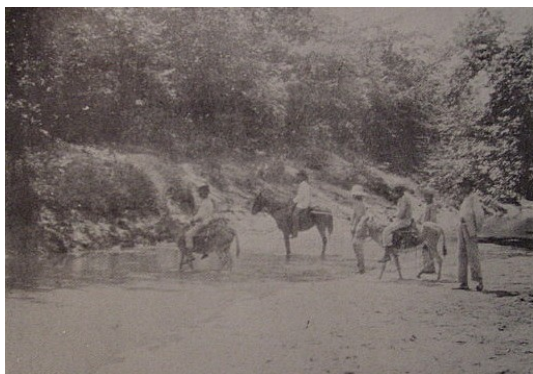


Fig.20

Henrique Avril,

*Paisajes venezolanos- quebrada de El Chaparro- paso de Aragua*, 1906.



Fig.21

Henrique Avril,

*Calabozo-calle de García*, 1892.

El segundo grupo se corresponde a las fotografías con escenas de guerra [Fig. 22 y 23]; siendo al parecer el único de la época que incurrió en esta temática

<sup>78</sup> Antonio Padrón Toro, “40 años de la muerte de Henrique Avril” en *El Universal*, p.2.

por lo tanto se le considera un pionero en el área; precisamente de allí deriva el título de primer reportero gráfico del país. Las imágenes capturadas con su lente fotográfico muestran los tristes rostros de niños, ancianos, mujeres y todos aquellos que fueron duramente golpeados por las luchas armadas. Igualmente, capta vistas de paisajes, pero ya no hermosos como en el grupo predecesor, sino arrasados por el fuero de la violencia.



Fig.22

Henrique Avril,

*Desastres de la guerra*, 1903.

Fig.23

Henrique Avril,

*La guerra: un héroe anónimo*, 1903.

El tercer ámbito se corresponde a fotografías de tipos y oficios populares de la época. Con sus imágenes plasma tres tipos de actividades laborales los vendedores ambulantes en sus diferentes gamas (de piña, empanadas, cestas, entre muchos otros), los arrieros y las lavanderas; cuyas descripciones detalladas se ofrecerán en el siguiente capítulo.

Pero mientras tanto lo que sí se puede señalar según las investigaciones de Antonio Padrón Toro, es que estas obras costumbristas no fueron hechas al natural; sino más bien resultan ser “*dibujos calcados de sus fotografías- tenemos fotografías que por el reverso el mismo las dibujaba a tinta*”. Esto explica por qué tantos de sus dibujos se parecen a trabajos fotográficos anteriores [Fig. 24 y 25], claro está que no se sabe en cuáles casos fue implementada esta técnica de calco, sin embargo lo que si es innegable es el parecido de sus dibujos con algunas de sus fotografías.



Fig. 24

Henrique Avril,

*Dibujo del natural*, 1908.

Fig. 25

Henrique Avril,

*Vendedores de piñas*, 1907.

El último apartado de la obra de Henrique Avril es la fotografía artística, conocida como pictografía la cual es una mezcla entre la fotografía y el dibujo; específicamente estos trabajos se desarrollaron y publicaron en *El Cojo Ilustrado* durante los años 1908 y 1909. La pictografía fue una técnica desarrollada por Etienne Carjat en París y básicamente “es un modo de realizar la fotografía, que pretende inscribirse en lo artístico, con sus definiciones de retoque y coloreado a mano”<sup>79</sup>.

Con este procedimiento Henrique Avril se encargó de condensar la temática del primer grupo y la del tercero; es decir, buscó reproducir en su mayoría escenas de oficios populares y paisajes para luego ser intervenidas a mano dándole así un toque visual a modo de sutiles pinceladas, tal como se demuestra en *Un aficionado* [Fig. 26] y *En la sabana* [Fig. 27]. Estas obras son un punto intermedio entre la técnica fotográfica y la pintura porque utilizan ambos recursos, quizás esto se debe a que no poseía facilidades dibujísticas y para cubrir sus vacíos decide incursionar en otro campo valiéndose de la mencionada técnica.

<sup>79</sup> María Teresa Boulton, *El retrato en la fotografía venezolana*, p. 45.



Fig. 26  
Henrique Avril,  
*Un aficionado*, 1908.



Fig. 27  
Henrique Avril,  
*En la sabana*, 1909.

Todos los datos biográficos señalados demuestran la estrecha relación que tuvo Henrique Avril con *El Cojo Ilustrado* durante los 23 años que duró en circulación. A través de sus imágenes se construye una historia visual de los cambios acontecidos en el país. De esta manera su obra toma un valor documental, especialmente en el área de paisajes y costumbres nacionales; pero también sus imágenes contemplan un valor artístico por medio de sus cualidades estéticas porque es capaz de “*poner en manifiesto el lenguaje de los objetos, sus texturas, formas y modos de sentir*”<sup>80</sup>.

Los dibujos y pictografías de temática costumbrista se relacionan a esa forma de captar la realidad a través del lente fotográfico, es decir, la estética del fotógrafo prevalece sobre la del pintor. Quizás esto se deba (como anteriormente se indicó) a que sus dotes y habilidades formales como creador pictórico no le permitieron un desarrollo tan fluido como en el caso de la fotografía, donde manejaba claramente las composiciones de espacios, el juego de luces y la disposición de volúmenes. No obstante, esto se ve cubierto por el carácter testimonial de las obras, la sensibilidad como artista (para generar armonías visuales) y el amplio campo temático que abarcaba.

Es necesario puntualizar que gracias a la influencia del romanticismo europeo el dibujo tuvo su entrada en las publicaciones ilustradas, ya que fue a

<sup>80</sup> Ernst Gombrich, *Topics of our time: twentieth century issues in learning and in art*, p. 198. (traducción nuestra).

través de esa tendencia estética que dichas obras ganaron autonomía y preponderancia, consideradas como creaciones en momentos clímax del genio romántico. En el caso de los dibujos de Henrique Avril, las imágenes se insertaron dentro del romanticismo no sólo por la valoración del dibujo como medio expresivo, sino también por la temática anecdótica que aleja los vestigios de conflicto entre las clases sociales.

Los tipos populares de Henrique Avril al tener parecido con la fotografía y al mostrar oficios que desaparecieron en el tiempo (pero que formaron parte activa de la sociedad decimonónica), fungen como documento histórico de un pasado no muy lejano que ha cambiado de forma drástica por los adelantos urbanísticos, las migraciones internas y la tecnología que erradicó formas de trabajo tradicionales tales como: el repartidor de pan, el vendedor ambulante de losa, etc.

En cuanto al valor artístico, éste no destaca tanto por sus cualidades formales más bien su cuantía artística reside en el reflejo del cambio en las mentalidades venezolanas, las obras son producto de las innovaciones culturales y sociales que se venían gestando desde la transformación de una Venezuela colonial a una republicana. Los dibujos representan un autodescubrimiento de lo que era considerado emblemático en los modos de vida del siglo XIX e inicios del XX.

Por tanto sus dibujos pasan a ser considerados objetos de arte, detrás de ellos se encuentra una gran gama de interpretaciones, las cuales reverberan ideas y el sentir de una época con sus respectivos grupos sociales de acción (élites), hecho iniciado en el campo literario y extendido al ramo pictórico. Ernst Fischer lo expresa muy sucintamente cuando señala que "*para describir nuevas realidades se requieren nuevos medios de expresión*"<sup>81</sup>, en este caso el medio de expresión fue el dibujo natural y de costumbres, introducido por los artistas extranjeros y desarrollados posteriormente a 1830 cuando Venezuela necesita establecer sus parámetros como nación independiente.

---

<sup>81</sup> Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, p. 135.

### Capítulo 3

#### **Estereotipos costumbristas desarrollados por Henrique Avril para *El Cojo Ilustrado* durante los años 1908-1909.**

Este último capítulo pretende analizar las imágenes de los vendedores ambulantes, los arrieros y las lavanderas promovidos por Henrique Avril en las páginas de la revista cultural *El Cojo Ilustrado*. Por tal razón es necesario entender qué es un tipo, qué es un estereotipo, cómo se relacionan estas dos figuras entre sí, cuáles son las características de las lavanderas, los arrieros y los vendedores ambulantes dentro de la configuración del prototipo nacional venezolano; para finalmente determinar si las tres estampas son modelos de origen autóctono y cuál es su posible significado en el contexto cultural venezolano.

El término tipo proviene de las palabras griegas *typus* y *typéin*, las cuales significan golpe, huella, impresión e imagen<sup>82</sup>. El vocablo básicamente se refiere a un patrón, es decir, un “*modelo ideal que reúne los caracteres esenciales de todos los seres de igual naturaleza*”<sup>83</sup>. Esta definición permite inferir la existencia de una gran variedad de tipos: los anatómicos, los psicológicos, los estructurales, los científicos, los sociológicos, entre muchos otros que han evolucionado a lo largo de la historia.

Ahora bien, los ejemplares desarrollados por los costumbristas bajo los apelativos de tipos nacionales o populares están basados en el estudio de los prototipos humanos, quienes según las investigaciones de Daniel Vidart “*pueden ser reales o ideales. Su construcción surge a posteriori, luego de efectuar una inferencia. Para construir un tipo se va de lo particular a lo general, de la casuística a la abstracción*”<sup>84</sup>.

Lo cual quiere decir que en la conformación de dichos modelos los costumbristas necesitaban observar detenidamente la vida cotidiana y los hábitos de su objeto de estudio, para así lograr seleccionar los elementos considerados distintivos entre el conglomerado examinado. Gracias a este proceso se fueron amalgamando diferentes conceptos, traducidos en imágenes y actitudes específicas para cada tipo. Verbigracia a lo anterior se puede citar al escritor Daniel Mendoza cuando indica una definición del llanero como un hombre que:

*Vive en pobre cabaña cobijada por yerbas forrajeras, se alimenta de frugal comida; está sedentariamente en su región y apacienta ganados, limpia la tierra de feroces alimañas, como tigres, leones, serpientes y caimanes, y va poco a poco fundando sus plantíos, donde el plátano y el maíz muestran al sol su ruidoso manto estrellado de espigas (...) El llanero resulta pícaro y socarrón algunas veces. Y ése es el atavismo del pechero. Otras indómito, y bravío (...) Otras pensativo y hosco*<sup>85</sup>.

Este conjunto de propiedades asignadas al llanero se repiten asiduamente en los relatos de artistas extranjeros y escritores venezolanos, ayudando de esta manera a comprender cómo los tipos están provistos de rasgos singulares que les

<sup>82</sup> A.A.V.V., *Diccionario Quillet*, t. 8, p. 362.

<sup>83</sup> A.A.V.V., *Pequeño Larousse ilustrado*, p. 896.

<sup>84</sup> Daniel Vidart, *Tipos humanos del campo y la ciudad*, p. 4.

<sup>85</sup> Daniel Mendoza, *El llanero*, pp. 46-90.



permiten diferenciarse con respecto a los otros. En pocas palabras no es lo mismo hablar de un llanero que de un aguador, porque en sus elementos tanto de conducta como en la descripción de sus oficios existen notables diferencias.

Entonces el tipo resulta ser un modelo construido o generado a raíz de características imputadas que pueden ser reales o no. Así pues, a medida que se van dando los atributos en una persona resulta mucho más fácil identificarlo como parte de una tipología humana específica. Sin embargo, en este punto cabe preguntarse qué diferencia al tipo del estereotipo, entendiendo éste último (en su acepción más unánime y sencilla) como: *“un conjunto de creencias compartidas sobre las características personales, generalmente rasgos de personalidad, pero también comportamientos propios de un grupo de personas”*<sup>86</sup>.

Los estereotipos son una congregación de imágenes mentales, que han sido conformadas por el colectivo y que resumen un número considerable de peculiaridades sobre cierto asunto, actitudes o personas. Desde el punto de vista psicológico el estereotipo puede ser definido como:

*Un modelo tópico de un tipo (...) con unos rasgos tan acentuados que pueden resultar tan didácticos y demostrativos como caricaturescos. Es una generalización, y como tal sirve para mostrar llamativamente ciertas esencias de una tipología (...) El mismo Jung reconocía que sus descripciones tipológicas eran en sí generalizaciones estereotípicas, pues al definir cada uno de los caracteres está dibujando una persona irreal, una persona ideal, que corresponde en abstracto a esa clase, pero que difícilmente exista verdaderamente, pues raramente alguien va a tener todas y cada una de las características enunciadas para su género*<sup>87</sup>.

Para ejemplificar mejor el asunto se puede considerar nuevamente la imagen del llanero y lo que él representa. El viajero extranjero Carl Sachs en sus escritos retoma ciertas características representativas de este estereotipo cuando lo evoca como un ser: bravío, indómito, acoplado a cualquier situación, etc.

*Acostumbrado desde la juventud a luchar con la Naturaleza, el llanero es de carácter aventurero y osado. Él atraviesa a nado con su fiel corcel los torrentes donde hormigean voraces cocodrilos, y para él es*

<sup>86</sup> Richard Bourhis y Jacques Philippe, *Estereotipos, discriminaciones y relaciones entre grupos*, p. 114.

<sup>87</sup> Raúl Ortega, *Introducción a los tipos psicológicos jungianos. Breve historia de la tipología. Origen del test MBTI*, s.p.

*una fiesta cuando se encuentra en su lucha singular con el señor de las selvas: el jaguar*<sup>88</sup>.

Las mencionadas particularidades son exhibiciones de los elementos más usuales, llamativos y generales que pueden estar o no presentes en los llaneros. El estereotipo deja de lado otros factores más específicos e individuales como por ejemplo, la timidez o el miedo que puede sentir una persona en una situación específica, la importancia del entorno que le rodea en su formación, etc. En pocas palabras se apartan las singularidades que no pueden ser procesadas por el colectivo y se concentran las que efectivamente pueden ser catalogadas bajo un prototipo estándar, aún cuando éstas signifiquen un modelo utópico.

En resumidas cuentas ambas figuras apuntan hacia lo mismo, ya que el tipo logra categorizar a un grupo reuniendo diferentes elementos considerados como esenciales y que son utilizados asiduamente por un colectivo para determinar un patrón específico llamado estereotipo. La imagen general gestada sobre cierto sujeto logra acentuar las diferencias con el otro y con su entorno, gracias al establecimiento de un punto de vista lejano por parte de quién las miras y analiza.

Así pues, las figuras estereotípicas fueron ampliamente desarrolladas, aprovechadas y difundidas por la literatura venezolana costumbrista del siglo XIX para aproximarse a los diversos modos de vida y recrear algunas lecciones morales entorno a ellas. Por mencionar sólo una pequeña muestra de las muchas que se encuentran en los relatos de la época, están los: llaneros, Pepitos, Pepitas, baladrones, petardistas, criadoras, etc.

*El Cojo Ilustrado* durante los veintitrés años que estuvo en circulación publicó varios artículos costumbristas explotando de forma asidua el tema de los estereotipos sociales, adicionalmente también presentó a los lectores imágenes bajo el título de tipos nacionales y tipos extranjeros. Las estampas promulgadas enseñan la idea genérica que existía sobre un sujeto u oficio en particular como por ejemplo el chocolatero [Fig. 28], en cuyo fotograbado se puede apreciar a un hombre vestido a la usanza de la época, con paraguas para prevenir cualquier

---

<sup>88</sup>Carl Sachs, “De los Llanos” en Elías Pino Iturrieta y Pedro Enrique Calzadilla, *Op. Cit.*, p. 276.

novedad del tiempo y trajinando una pequeña bolsa donde guardaba su mercancía de venta (chocolates); todos estos atributos asociados a su cotidiana labor y por tanto rápidamente identificable por parte del público.



Fig. 28

Anónimo,

*Natividad el chocolatero*, 1893.

La figura del chocolatero correspondiente al facsímile n° 41 de *El Cojo Ilustrado* no aparece sola, al personaje estereotípico le acompaña una breve leyenda en donde se describe de forma muy sucinta lo que el espectador puede percibir de este oficio cotidiano para la época:

*Ahí está natividad, el chocolatero, con sus inseparables compañeros Papito y Mamita, los perros que formaban parte de su personalidad callejera. Ahí donde ustedes le ven, está de seguro recomendando su chocolate y tronando contra los extranjeros que, según él decía, venían a llevarse la plata del país*<sup>89</sup>.

En este sentido las imágenes reproducidas apoyaban el contenido de los textos que aparecían en la publicación y servían a su distinguida clientela para reconocer visualmente el estereotipo planteado, formando un compendio mental de las tipologías nacionales existentes. Sin embargo, estas estampas del fotograbado fueron realizadas bajo una mirada externa que buscaba documentar el inusitado acontecer nacional, ya sea porque algunos estereotipos iban desapareciendo en el tiempo al transformarse las ciudades o se querían mostrar

<sup>89</sup> La Dirección, “Natividad el chocolatero” en A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 2, p. 326.

los tipos que aún existían o se deseaba emular los modelos extranjeros. Por citar sólo dos ejemplos de las excentricidades anunciadas en tales catalogaciones publicadas se encuentran: *Una negrita pata en el suelo*, facsímile n° 12 [Fig. 29] o *Cara de gallina*, folleto n° 44 [Fig. 30].



Fig. 29

Anónimo,

*Una negrita pata en el suelo*, 1892.



Fig. 30

Anónimo,

*Cara de gallina*, 1893.

Al observar con detenimiento estas representaciones en las páginas de *El Cojo Ilustrado*, éstas hacen alusión a los estereotipos más desvalidos, es decir, los pertenecientes a las masas económicamente menos favorecidas. En donde la toma fotográfica o los dibujos ejecutados eran realizados por venezolanos letrados, para las clases que tenían el poder político, cultural y social. Tal como señalan Richard Bourhis y Jacques Philippe la situación es posible y perfectamente factible porque *“la pertenencia a un grupo dominante proporciona libertad para optar por ser discriminador o equitativo en la valoración de recursos valorativos”*<sup>90</sup>.

En este caso el grupo dominante era el productor de estereotipos que delimitaban la importancia de los roles y los espacios sociales para cada uno de ellos. En otras palabras, las actividades desempeñadas los degradaban a meros elementos cuantitativos y pintorescos, convirtiéndolos en prototipos para ciertos círculos hegemónicos ajenos a su realidad y necesidades.

<sup>90</sup> Richard Bourhis y Jacques Philippe, *Op. Cit.*, p. 157.

Por otro lado, es viable pensar que no sería ético mostrar imágenes de estereotipos burgueses, como por ejemplo los Pepitos y Pepitas (jóvenes y jovencitas de la élite, petulantes, precoces, impertinentes y maleducados) porque implicaba tener que tomar modelos de referencia en las altas esferas sociales, quienes evidentemente serían reconocidos por sus coetáneos al mirar los fotograbados. Esta situación los colocaría en una posición de escarnio público, al ser encasillados dentro de esas características tipológicas del exotismo. Es decir, el tipo visual era restringido meramente a las clases humildes, mientras que en el campo literario se podía ejercer mayores licencias, porque no se señalarían a un personaje por su nombre o por algún distintivo individual que lo identificara.

Respecto a este tema Rafael Castillo Zapata hace un interesante estudio sobre la fotografía indígena en *El Cojo Ilustrado*, donde señala que para incluir al indígena dentro de los conceptos de ciudadanía se crean las vitrinas visuales. Éstas estaban encargadas de homogeneizar las características singulares y transformar su inusual presencia al discurso de cotidianidad. Por tal razón los aborígenes estaban totalmente desprovistos de individualidad frente al ciudadano ilustre, cuya pose se detallaba con un *close up* facial que afirmaba su identidad y status en la sociedad; mientras que los indígenas eran fotografiados a distancia para registrar meramente un tipo étnico o racial.<sup>91</sup>

Ciertamente lo mismo sucede cuando se observan los tipos nacionales, ya que su posición en la escala social los margina y clasifica como parte de una masa, un conglomerado. La ausencia de importancia individual le sustrae la identidad, permitiendo exhibirles sin ningún tipo de remordimiento social porque al fin y al cabo ellos son el otro, el que no tiene voz ni voto en las decisiones del país; pero que es necesario integrar porque son parte de la agrupación social que forma la república.

Del mismo modo la exhibición de los estereotipos en *El Cojo Ilustrado* estaban muy acordes con las ideas de la época, apoyadas en el pensamiento positivista de Augusto Comte y Herbert Spencer con sus estudios prácticos de la

---

<sup>91</sup> Rafael Castillo Zapata, "Las disciplinas de la pose: la construcción fotográfica del indígena" en Carlos Pacheco y otros, *Op. Cit.*, pp. 341-344.

realidad. Así pues en la naturaleza existían categorías naturales que regían las bases de los ecosistemas, esa idea se trasladó a una escala socio cultural como justificación las diversidades sociales y por ende de los tipos existentes.

Augusto Comte en su *Curso de filosofía positiva* (1830-1842) estableció la ley de los tres estados siendo el último de la triada el denominado *Estado Positivo*, concebido como una forma de mediación entre el ambiente que rodeaba al individuo y la experiencia que éste poseía para comprender la conducta natural y subyugarla bajo su mando, adquiriéndose así el anhelado progreso.

Esta idea fue extrapolada a la sociedad y clasificada por Augusto Comte como la ciencia de los cuerpos organizados y más específicamente como física social, la cual básicamente buscaba establecer un parangón de los fenómenos naturales con los eventos que se suscitaban en la sociedad. En este sentido el positivismo sería considerado “*como la única base sólida de la reorganización social, que debe terminar con el estado de crisis en que se encuentran las naciones más civilizadas*”<sup>92</sup>.

Las ideas costumbristas en América (a mediados y finales del siglo XIX) no contradicen el pensamiento positivista, porque ambas son reaccionarias a los órdenes antiguos. En el caso costumbrista se presenta una actitud adversa al pasado colonial, mientras que en el positivismo es un rechazo al *Estado Teológico* y al *Estado Abstracto*. En Venezuela el costumbrismo literario buscó deslastarse y emanciparse intelectualmente del pasado, por tanto su utilidad reside en la auto-observación de la sociedad para descubrir su comportamiento y controlarlo.

Esto no quiere decir que el género costumbrista es una consecuencia del positivismo, sino más bien resulta ser un instrumento útil para los fines de dicho ideario filosófico dentro de la sociedad venezolana decimonónica y el auge de las galerías de tipos y oficios en las publicaciones ilustradas precisamente coincidió con el período de florecimiento del determinismo biológico, la craneometría<sup>93</sup> y la

<sup>92</sup> Augusto Comte, *Curso de filosofía positiva*, p. 64.

<sup>93</sup> La craneometría es un estudio perteneciente a la rama de la antropometría y la antropología. Básicamente se encarga de las mediciones de los cráneos descarnados para establecer características o tipologías raciales, el auge de esta ciencia se dio en 1870 con los estudios de Lambert Adolphe Jacques Quetélet.

fisiología. Todos estos estudios buscaron comprender las funciones, los procesos, los modos de los seres humanos y las diversidades raciales que se estaban clasificando científicamente en aquél entonces, regulando el desconocido entorno social alrededor de un pensamiento práctico y racional.

### **3.1.1. Las lavanderas**

Dentro de la galería de tipos hispanoamericanos desarrollados en el siglo XIX, se encuentra la figura de la lavandera. En realidad este estereotipo se corresponde a la representación de un oficio, que a su vez se encuentra esbozado en un tipo humano. En un primer acercamiento meramente descriptivo se puede señalar que este prototipo es exclusivo para el sexo femenino, ya que las mujeres resultaban ser las únicas que lavaban la ropa de otras personas con fines comerciales.

Los elementos distintivos de las lavanderas son faldas largas que en ocasiones se encuentran acompañadas de un delantal (dispuesto sobre las mismas) y un paño o sombrero en la cabeza que les recogía su cabellera. En Latinoamérica era muy común que utilizaran un cesto o sábana donde trasportaban la ropa; mientras que en Europa se les asociaban con tablas de lavar, que al mismo tiempo les servía para trasladar las indumentarias.

A las lavanderas americanas adicionalmente se les representaba descalzas o con alpargatas e inclinadas sobre la orilla de un río para realizar su habitual faena de limpieza. A continuación dos estampas decimonónicas latinoamericanas que demuestran algunos de los mencionados atributos, la figura de la izquierda es un dibujo colombiano [Fig. 31] y el de la derecha es una litografía acuarelada argentina [Fig. 32].



Fig. 31  
Torres Méndez Ramón,  
*Lavandera*, s.f.



Fig.32  
César Hipólito Bacle,  
*Lavandera*, s.f.

Como se puede observar en los grabados y dibujos del siglo XIX, el oficio de lavandera fue una labor imprescindible en las diversas latitudes del territorio americano. Su presencia básicamente se originó cuando los europeos arribaron al nuevo mundo (siglo XV), fundaron las diferentes ciudades y se asentaron con su descendencia.

En ese ambiente las mujeres pertenecientes a la burguesía criolla o española necesitaban quienes les ayudaran en los quehaceres del hogar (porque los trabajos manuales resultaban ser indignos en las altas esferas sociales) especialmente con el lavado de la ropa, hecho en su mayoría por mujeres mulatas y negras. Por consiguiente, la necesidad colonial de la lavandera fue creciendo con el transcurrir de los años hasta que en el siglo XIX se convirtió en un menester imperante, tras el progresivo aumento poblacional y el auge de los discursos higienistas.

La investigadora Ana María Huerta Jaramillo del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, ha tratado de reconstruir históricamente la importancia de las lavanderas y sus diferentes luchas sociales a lo largo del siglo XIX y XX. En su estudio plantea cómo éstas eran solicitadas no sólo por la alta burguesía sino también por la mediana, ya que las mujeres se inhabilitaban en este oficio luego de dar a luz y



entrar en la conocida cuarentena postparto. De hecho muchas lavanderas no sólo ejercían dicha labor, sino también complementaban sus actividades siendo parteras y domesticas durante el tiempo de reposo médico que debía tomar la nueva madre.<sup>94</sup>

Estos hechos permiten entrever la importancia que adquirió el mencionado oficio, como producto de las necesidades urbanas provenientes de patrones europeos importados y sus estilos de vida. El costumbrismo al ser la representación de situaciones de la vida diaria y la lavandera conformar parte de esa cotidianidad, su figura se insertó perfectamente dentro del género literario y pictórico.

Algunos ejemplos de la asiduidad del oficio en las latitudes ibéricas se pueden apreciar en diversos sonetos, poemas y artículos de costumbres. En este último caso el español Manuel Bretón de los Herreros<sup>95</sup> detalla el oficio con su texto titulado “La lavandera”. Estas mujeres cuyo trabajo consistía en blanquear las ropas sucias de otras personas, cuenta con elementos distintivos de su faena tales como el jabón, la lejía y la tabla de lavar que son señalados en este extracto:

*Más o menos serenísimas, cargaban con el lío de la ropa pecadora, llevábanlo al arroyo más inmediato, y allí, con amable llaneza y sin sombra de vanidad ni de etiqueta, lavaban, aclaraban y torcían, o lo que es lo mismo, purificaban en primera, segunda y tercera instancia paliós y tocas, túnicas y peplos (...) hubo y habrá lavanderas, y el número de estas fue creciendo paulatinamente conforme se fue aumentando el ajuar doméstico y complicándose las vestiduras exteriores e interiores de ambos sexos, y a medida que las gentes se han ido convenciendo de que pueden mudarse impunemente de camisa y calzoncillos más de una vez a la semana<sup>96</sup>.*

En su artículo el escritor indica que esta profesión era una de las más conocidas y destacadas en los bajos estratos sociales de la época. Esto se debe a que en el siglo XIX se desarrollaron numerosas mejoras respecto a las condiciones de higiene personal, así como en la salud pública. En este siglo se comprendió que las situaciones de insalubridad y enfermedad eran causadas

<sup>94</sup> Ana María Huerta Jaramillo, *Las lavanderas: un ejemplo de lucha y supervivencia*, s.p.

<sup>95</sup> Fue poeta, redactor, crítico teatral, periodista, dramaturgo español del siglo XIX. Dentro de sus múltiples facetas desarrolló artículos de costumbres donde describe tipos y oficios de la época.

<sup>96</sup> Manuel Bretón de los Herreros, “La lavandera” en Evaristo Correa Calderón, *Op. Cit.*, p. 1056.

principalmente por la suciedad y los microorganismos que se encontraban en ella, haciendo que las lavanderas fueran rápidamente necesarias y sus oficios notablemente esparcidos ante el aumento de la demanda.

Tal como anteriormente se señaló esto no sólo sucedió en Europa, ya que las necesidades de ropa limpia y presta también fue un menester de importancia en América. Según las investigaciones de María de Lourdes Herrera Feria se conoce que el oficio de las lavanderas y planchadoras era enseñado en las Escuelas de Artes y Oficios en México, esta labor fue aceptada gracias al decreto monárquico promulgado en 1799 que le permitía a las mujeres de la Nueva España ejercer actividades de acuerdo a su naturaleza femenina y siguiendo las normas del decoro de su sexo. Su investigación apunta:

*La revisión de la matrícula en los primeros treinta años en los que funcionó la Escuela de Artes y Oficios revela que en total se inscribieron 1496 alumnos, entre los que se contaron 162 mujeres, que el oficio más demandado por la población del estado fue en primer lugar el de maquinista, el segundo lugar lo ocupó el oficio de zapatero y en tercer lugar el de carpintero, también se observa que tenían un lugar destacado los oficios de platero, impresor y orfebre. Para la población femenina se proyectaron los talleres de corte y costura, cocina y cestería, encuadernación, fotografía, litografía, tejido de medias, lavado y planchado<sup>97</sup>.*

La actividad de lavandera fue ampliamente conocida, sin embargo era considerada como una profesión libre para las mujeres de escasos recursos económicos, las cuales ejercían la difícil faena de enjuagar las ropas sucias para subsistir y llevar a sus hogares un sustento marginal. En la segunda mitad del siglo XIX la escritora Francisca Carlota del Riego Pisca acota cómo las lavanderas tenían que enfrentar las dificultades de su faena para lograr la subsistencia de sus hijos y de ellas en la sociedad.

*La mujer por el contrario, ¿en qué puede ocuparse? ¿Cómo ha de ganar el sustento de sus hijos? (...) Cuando le falta del apoyo del padre o del marido, la mujer mira entorno suyo y no sabe a dónde acudir para ganar su vida, su completa ignorancia la priva de todos los medios (...) solo tienen un fácil pero muy penoso a que dedicarse, es verdad que es una faena ruda, pero ¿qué importa? (...) las lavanderas arrodilladas*

<sup>97</sup> María Lourdes Herrera Feria, *Las mujeres en el proceso de adquisición de conocimientos científicos a fines del siglo XIX en Puebla-México*, s.p.

*dentro de aquellos cajones uniformes e iguales agitan las prendas que lavan al son de las canciones populares que salpican los chistes y las agudezas más picantes y oportunas*<sup>98</sup>.

Específicamente en Venezuela el oficio también fue necesitado y reconocido, las estadísticas del Distrito Federal (conformado por once parroquias) para el año de 1891 registran 523 lavanderas, las cuales se encontraban escritas como tal en el censo de la República<sup>99</sup>. Una proporción considerable con respecto a otras profesiones libres que registraban en su mayoría a lo sumo 300 ejecutantes. Anterior a esta fecha no hay registros oficiales sobre dicha profesión (a modo de datos cuantificables), no obstante su presencia se puede constatar gracias a los numerosos relatos de los viajeros extranjeros.

Las crónicas señalan que las lavanderas venezolanas tenían dos particularidades: lavaban dentro del río y azotaban la ropa sobre una piedra reiteradamente para limpiar el percutido de las prendas. Actitudes totalmente contrarias a las lavanderas europeas que estrujaban y refregaban la ropa a orillas del río o en un cajón, protegiendo así sus pies del agua. Probablemente estas disparidades se dan por la diferencia de climas, ya que la lavandera europea tenía que soportar los vientos otoñales y el frío invernal cuidando de no mojarse (para evitar enfermedades); mientras que la venezolana, al estar en un clima cálido se despreocupaba de tales asuntos.

Respecto al tema Karl F. Appun relata cómo queda sorprendido por la violenta forma en que las lavanderas negras ejercen su oficio, así pues el negro ejército (tal como él las denomina) golpean fuertemente la ropa contra una piedra redonda para purificarlas del percutido sin importarles que sean materiales muy finos (tales como la seda o gasa)<sup>100</sup>. Esta misma actitud de asombro ante la faena del lavado y por la forma en que ellas llevan sus vestimentas, es expresada por Friedrich Gerstaecker:

<sup>98</sup> Francisca Carlota del Riego Pisca, “La Lavandera” en A.A.V.V., *Mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, pp. 690-697.

<sup>99</sup> Gobierno de Venezuela, *Tercer censo de la República decreto del Dr. R. Andueza Palacios, presidente de la República, de 26 de agosto de 1890*. s.p.

<sup>100</sup> Karl F. Appun, “En los trópicos” en Inés Quintero, *Mirar tras la ventana, testimonios de viajeros y legionarios sobre mujeres del siglo XIX*, p. 90.

*Se han reunido las lavanderas de Ciudad Bolívar y hacen su oficio (...) Y es que estos seres útiles se han hecho una vestimenta sumamente práctica que más que hermosa podría llamarse pintoresca, pero de ninguna manera femenina (...) Recogen sus faldas de tal manera que se ven como pantalones de baño muy abombados y con frecuencia muy cortos, los brazos están enteramente desnudos(...) La ropa la maltratan, desde luego de la manera más cruel; las camisas más finas las baten las restriegan contra la roca de una manera tal, que hasta parece milagro que resistan una sola vez este trato<sup>101</sup>.*

Estos relatos son sólo un par de tantos que se encuentran en las diversas páginas de la historia venezolana, los cuales permiten a los lectores ir definiendo el estereotipo de la lavandera nacional decimonónica. Una directa referencia visual con algunos de estos elementos se puede observar en la pictografía *Escenas nacionales* [Fig. 33] realizada para *El Cojo Ilustrado* por Henrique Avril en el facsímile n° 409.



Fig.33

Henrique Avril,

*Escenas nacionales*, 1909.

En la imagen se puede observar un grupo de tres mujeres de tez oscura que se encuentran en medio de un río o lago, dos de ellas inclinadas y sosteniendo algo entre sus manos que baten y sumergen en el agua; mientras tanto la tercera fémina parece que está llegando para reincorporarse a tal faena, pero es incierto porque no se visualizan enseres en la mano derecha, la cual es la única que se encuentra visible.

<sup>101</sup> Friedrich Gerstaecker, "Viaje por Venezuela" en Elías Pino Iturrieta y Pedro Enrique Calzadilla, *Op. Cit.*, p. 218.

En esta estampa se encuentra y recrea propiamente algunos rasgos estereotípicos de las lavanderas venezolanas, uno de los más resaltantes son las faldas largas remangadas en el agua que parecen unos pequeños pantalones (tal como señalaba Friedrich Gerstaecker), asimismo el hecho de que las lavanderas sean negras y enjuaguen la ropa dentro del río también concuerda perfectamente con los relatos decimonónicos de los viajeros extranjeros anteriormente expresados.

Siguiendo este orden de ideas hay que recordar que en los territorios hispanoamericanos la profesión era ejercida por mulatas y negras, quienes se agrupaban a las orillas de los ríos en grandes cantidades para lavar, cantar y hablar, ya que (como refiere Anibal Domininici) *“no hay lavandera que no cante al compás de los variados movimientos de su faena”*<sup>102</sup>.

Otro ejemplo de Henrique Avril titulado *Lavanderas* correspondiente al ejemplar n° 425 [Fig.34] es una muestra más clásica de la concepción colectiva que se tiene de las trabajadoras, es decir, respondiendo más directamente al estereotipo internacional del oficio. Tal como se pudo observar en la obra anterior del mismo artista, en ésta también se puede visualizar a un grupo de mujeres en sus labores de lavado específicamente a dos, las cuales se encuentran a la orilla de un raudal listas para comenzar su tarea diaria.

Todos sus implementos están dispuestos en la escena y contienen los atributos propios de su oficio estereotípico: están descalzas (A), en la orilla de un manantial (B), con faldas largas (C), una de ellas sostiene un cesto de ropa en sus manos (D), mientras que la otra sostiene al parecer un sombrero (E) y detrás de ellas se encuentra un envase que se intuye como un caldero para hervir la ropa sucia (F). Precisamente sobre este último elemento Karl F. Appun señala *“muchas tienen sobre el fuego grandes vasijas de barro donde hierven la ropa sucia”*<sup>103</sup>, así que resulta viable asociarlo con dicho elemento.

<sup>102</sup> Anibal Domininici, “Juliana la lavandera” en A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 2, p. 68.

<sup>103</sup> Karl F. Appun, “En los trópicos” en Inés Quintero, *Op. Cit.*, p. 90.

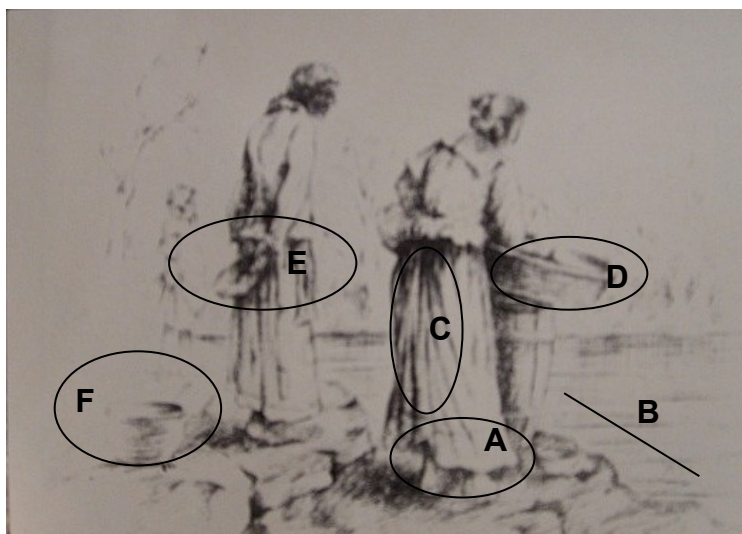


Fig. 34

Henrique Avril,  
*Lavanderas*, 1909.

En ambos dibujos Henrique Avril demuestra la presencia de las lavanderas en la mentalidad venezolana a finales del siglo XIX e inicios del XX. No obstante, el punto de vista desde donde él las presenta no coincide con una mirada objetiva de sus realidades humanas, sino más bien concuerda con una imagen idealizada y romántica que exalta la condición del pobre, miserable y desvalido, desde la figura del antihéroe y del anónimo triunfante.

Pese a que estas mujeres seguramente no estaban de acuerdo con su condición social y su calidad de vida marginada a la educación, los adelantos técnicos y deleites urbanos; no era propio ni conveniente presentarlas de esa manera a la sociedad ilustrada. El mensaje que se deseaba promover era que la nación progresaba dentro del auge modernista-positivista y sus ciudadanos (sin importar su estrato social) debían estar felices ante tales adelantos sociales.

La imagen de Venezuela indómita y bárbara debía ser suplantada por la de ciudadanos trabajadores y complacidos por las transformaciones civilizadoras. En este sentido, el ideal republicano de orden era reiterado de manera continua en la prensa ilustrada, aunque esto realmente no fuese así y la nación estuviera confrontada entre disputas sociales y políticas.

Estas imágenes cotidianas de Henrique Avril sobre las lavanderas emulaban el propósito didáctico del costumbrismo literario, pero a diferencia de éste último que presentaba a las masas de forma brusca, grosera y bárbara; como señala Luis Delgado Correa en uno de sus textos: “*La muchedumbre concurre en éstos, sucia y desaliñada al gran mercado*”<sup>104</sup>. Este costumbrismo pictórico integraba al ciudadano común mostrando las clases populares como deberían ser, entonces las estampas eran en cierto modo educativas sobre el adecuado proceder nacional donde el marginado e iletrado no estaba disconforme, más bien su posición era sumisa, feliz y trabajadora.

Claro está que el sentido didáctico no estaba destinado a la colectividad en general, esto se constata al revisar a quiénes estaban dirigidas dichas estampas. No era para la lavandera porque ella probablemente no sabía leer ni escribir, por tanto no optaría a comprar con lo poco que tenía para subsistir un folletín con imágenes alusivas a su oficio y el de sus coetáneos. Estas reproducciones eran consumidas y distribuidas por la élite venezolana, para conformar galerías visuales de tipos y oficios, quizás por dos razones:

1. Como manera de reafirmar su poder y mantener las estratificaciones sociales.
2. Como forma de diferenciarse de los otros, en este sentido sería la distinguida dama caraqueña que lee por las tardes la revista cultural versus la lavandera trabajadora que dura trajinando todo el día con ropas ajenas.

De este modo no resulta contradictorio que *El Cojo Ilustrado* publicara estas galerías cuando se encontraba inmerso en las ideas positivistas de la época, pues el positivismo exaltaba el uso de la ciencia y el intelecto para llegar al anhelado progreso. La fervientemente lucha y la domesticación contra la barbarie e ignorancia darían como fruto el estado republicano, siendo los dibujos y fotos de las lavanderas de Henrique Avril demostración que el ideal nacional del primer facsímile de *El Cojo Ilustrado* se estaba cumpliendo, señalándole al público que la idea civilizatoria llegaba a todos los círculos sociales y que en 1908-1909 estas ideas continuaban vigentes.

---

<sup>104</sup> Luis Delgado Correa, “Un día festivo en Caracas” en Mariano Picón Salas, *Op. Cit.*, p.73.

Entonces en medio del contexto ciudadano, la figura de la lavandera de Henrique Avril aparece inmersa dentro de numerosas connotaciones ideológicas, presentadas reiterativamente en las páginas de *El Cojo Ilustrado*. Su presencia indicaba a la colectividad la diferencia de espacios no sólo de acción (público versus privado), sino también en las esferas de convivencia, las cuales estaban situadas en zonas opuestas de la sociedad y daba cabida a la construcción estereotípica por parte de ciertos estratos.

Todos estos personajes (lavandera, lectores y Estado) pese a sus notorias diferencias debían entrar en el discurso de integración nacional, siendo el cometido logrado por medio del orden promovido por las publicaciones ilustradas que configuraban el panorama ciudadano indicando: qué leer, qué comprar, de qué hablar, cómo estar a la moda, a quién integrar, etc. En este sentido las imágenes presentadas en *El Cojo Ilustrado* ofrecían una visión del desconocido, del otro, que era integrado así sea imaginariamente en las políticas hegemónicas nacionalistas, creando así una sociedad pacífica y prolija (idea que distaba mucho de la verdadera realidad).

### **3.1.2. Los vendedores ambulantes**

La venta ambulante ha estado siempre presente en todas las sociedades y en las diferentes épocas de la historia. Esto se debe a que el mencionado oficio es de libre ejercicio, es decir, sus ejecutantes no son empleados fijos, no devengan un sueldo predeterminado, ni practican sus actividades de venta en un lugar concreto; porque efectivamente no forman parte del proletariado social (obrero asalariado).

Su aparición en las calles de la ciudad pregonando numerosos productos deriva de la precaria situación financiera y de las necesidades diarias para su subsistencia al no tener un empleo fijo que les asegurara el sustento. Por tal razón, en la búsqueda de soluciones a sus carencias, se vieron forzados a cargar grandes pesos por toda la urbe con la esperanza de vender la mercancía ofertada. Muchos son los ejemplos que muestran la cotidianidad de dicha



empresa para poder menguar las carencias económicas; uno de los testimonios de la época cita:

*Por regla general la sardinera se casa muy joven y desde este momento ya se considera de lleno en posesión de su oficio, o lo que es igual, en pleno trabajo por sí misma para subvenir a su sustento y al de su familia en su pobre condición<sup>105</sup>.*

Pero adicionalmente a las premuras monetarias la venta ambulante era complementaria a las faenas del campo, ya que con esto se procuraba asegurar el despacho parcial de las cosechas campesinas. El siguiente extracto ilustra claramente la situación al señalar que: *“a las cuatro de la mañana no se ven por allí agentes de la civilización (...) A esta hora transitan todos los aldeanos de los pueblecillos inmediatos a Madrid llevando a los mercados los productos de sus huertas y de sus ganados”<sup>106</sup>.*

A diferencia de los otros oficios desarrollados en la época, para los vendedores ambulantes el mercado era muy importante porque constituía el punto de confluencia periódica para la compra y venta de productos; así como el lugar de encuentro de las masas populares. Sin embargo, los artículos no sólo se comercializaban en este sitio, también eran promocionados de puerta en puerta beneficiando de esta manera a los consumidores ciudadanos, los cuales no necesitaban movilizarse a la feria para conseguir la mercadería deseada convirtiéndose así en clientes fijos.

La comodidad que brindaba estas ocupaciones a domicilio le concedían a los comerciante informales un puesto importante en el normal transcurrir venezolano, verbigracia de ello es el panadero y el lechero quienes son referidos en el facsímile n° 18 de *El Cojo Ilustrado* indicando su preponderancia decimonónica en el territorio:

*El Lechero y el Panadero: estos tipos son por demás conocidos en Caracas y dignos por tanto de figurar entre las curiosidades. Ellos son los que despiertan a los moros en levantarse y muchas veces, cuando la policía recuerda sus obligaciones y los retiene para examinar sus*

<sup>105</sup> Joaquina A. Oliván, “La sardinera (tipos de Santander)” en A.A.V.V., *Mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, p. 541.

<sup>106</sup> Faustina Saez de Melgar, “La lechera” en *Ibidem*, p. 102.

*productos nos causan desazones y nos hacen desesperar del cumplimiento de la ley*<sup>107</sup>.

En términos generales la venta de insumos y enseres realizada durante el siglo XIX fue muy variada, para tener una somera idea de la cantidad de vendedores existentes se pueden revisar los diferentes textos ilustrados europeos, como por ejemplo: *Français peints par eux-mêmes* (1840-1842), *Los valencianos pintados por sí mismos* (1859), *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), *El semanario pintoresco español* (1836-1857) o la información de la *Colección de Grabados y Trajes* de la Fundación Joaquín Díaz donde se presenta una amplia recopilación de vestimentas tanto típicas de la zona como de los oficios, las cuales proceden de numerosos grabados producidos en España, Inglaterra, Francia, Italia y Alemania durante los siglos XVIII y XIX.

A diferencia de las lavanderas cuyas actividades estaban restringidas exclusivamente para el dominio femenino, la venta ambulante era contemplada para ambos sexos quienes de acuerdo a sus capacidades físicas y a las ventajas que tuviesen (como por ejemplo una mula para transportar cargas o una vaca para generar leche fresca) ofrecían sus servicios y productos. Entre los numerosos artículos ofertados se encontraban: legumbres, frutas, huevos, agua, leche, quesos, pan, tejidos, remedios, dulces, fragancias, zapatos, etc.

Con la llegada del grabado, la cultura romántica y los nacionalismos se popularizaron las estampas de los conciudadanos y sus diferentes oficios, entre los cuales existía una gran variedad de vendedores ambulantes realizados por diversos dibujantes y pintores. Dos ejemplos internacionales a inicios del siglo XIX se encuentran en *la Colección Abecedario Nuevo* titulado bajo el apelativo de “Los vendedores de Madrid” donde se observa que la venta ambulante era ejecutada tanto por mujeres [Fig. 35] como por hombres [Fig. 36]. Asimismo cada estampa va perfilando los atributos distintivos de su oficio, que en la mayoría de los casos serán recurrentes en el continente europeo y americano.

---

<sup>107</sup> La Dirección, “El lechero y el panadero” en A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 1, p. 296.



Fig. 35  
Anónimo,

*Vendedora de havas y guisantes, ca.1800.*



Fig.36  
Anónimo,

*Vendedor de zapatillas, ca.1800.*

Tal como se demostró en la sección anterior con el estereotipo de la lavandera, también hay múltiples oficios (como la venta ambulante) que resultaron ser afines en diferentes zonas por la importación de costumbres extranjeras para la vida americana. Un ejemplo de la internacionalización e introducción de un oficio puede ser observado con el caso del vendedor de agua conocido bajo los seudónimos de aguador o aguatero. A continuación tres ilustraciones del portador de agua: una francesa [Fig.37], una española [Fig.38] y una venezolana [Fig.39].



Fig. 37  
Anónimo,

*Le porteur d'eau, ca.1840.*

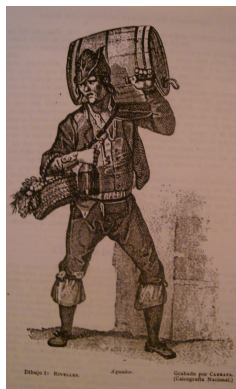


Fig. 38  
Anónimo,

*Aguador, 1836-1857.*

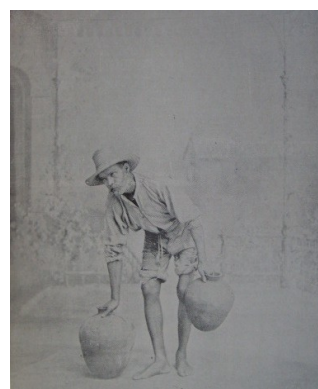


Fig. 39  
Anónimo,

*Aguador, 1903.*

En los tres casos se puede divisar a un aguatero, quien a pesar de transportar y vender el mismo bien es representado con indumentarias totalmente diferentes otorgándole a cada uno particularidades propias de su zona. En resumidas cuentas no es lo mismo observar un aguador francés que a uno

venezolano, porque aunque se dediquen a la misma actividad las disimilitudes culturales afloran con sus atributos del oficio, contribuyendo así a diferenciarse aún formando parte de un gran conglomerado global estereotípico.

En el caso venezolano la Fig.39 demuestra cómo el aguador trasladaba el preciado líquido en envases de barro, así como la ligereza de sus vestimentas en comparación con sus coetáneos europeos (probablemente por la influencia del clima tropical, como en el caso de las lavanderas). Ahora bien, el asentamiento de este oficio en particular fue por el inexistente o ineficiente sistema de tuberías para transportar el agua a las viviendas, por tal motivo el quehacer de estos personajes fue ampliamente demandado para proveer a los hogares venezolanos el preciado artículo de aseo y uso comestible.

Pero con el pasar de los años, al mejorar la calidad urbanística y profundizar en los adelantos médicos esta labor fue cuestionada, mermando de esta manera su demanda porque la mercancía ofertada era considerada un foco transmisor de epidemias. Dicha situación permite reflexionar sobre los problemas circunscriptos a la venta ambulante, los más preponderante se centran en torno a la salubridad pública, el aseo de las calles y la limpieza de los mercados. La investigadora Inés Quintero en su recopilación de testimonios del siglo XIX resalta este asunto al hacer notar (en dos comentarios impresos de la época) lo siguiente:

*Se hacen insoportables el estado de putrefacción en que se encuentran algunos posos de la población; y si en caso de que la policía no haya gustado de ese olorcito y no sabe las malas consecuencias de él, le hacemos presente que esas miasmas son las que producen fiebre paludosa”<sup>108</sup>(...) “También el Mercado público de esta ciudad, que es más bien un foco de de infección, necesita algunos reparos”<sup>109</sup>.*

Ciertamente el comercio ambulante a mediados del siglo XIX y principios del siglo XX resultó ser un inconveniente comunitario, contrario al discurso europeo de higiene y asepsia que se estaba implementando en el viejo continente y se deseaba establecer en el país. Ya desde la separación de Venezuela de la

<sup>108</sup> Anónimo, “Microscopio” en Inés Quintero, *Op. Cit.*, p. 120.

<sup>109</sup> Anónimo, “La Escofina” en *Ibidem*, p. 120.

Gran Colombia existía una preocupación respecto a los brotes de enfermedades, por lo cual se crearon Juntas de Sanidad cuyas atribuciones se orientaban a “*velar por el aseo y limpieza de las calles, mercados y plazas públicas*”<sup>110</sup>, así como la aplicación de vacunas. Sin embargo, estos organismos funcionaban de forma intermitente recayendo la responsabilidad de salubridad sobre la policía.

No fue sino hasta el 31 de marzo de 1882 cuando el presidente Antonio Guzmán Blanco decretó y encargó la tarea de higiene y asepsia pública al ministro de relaciones interiores. Posteriormente para apoyar las disposiciones gubernamentales aparecieron varias iniciativas privadas, entre las cuales se destacan: el Instituto Pasteur (1895) y la Sociedad de Médicos y Cirujanos de Caracas (1893).

En este ambiente de inquietudes médicas, higienistas y científicas circulaba la revista *El Cojo Ilustrado*, la cual presentó secciones quincenales asesorando al delicado sexo en asuntos de moda y cuidados personales, ofreciendo una considerable oferta de medicamentos para mejorar ciertas afecciones y demostrando los adelantos científicos más novedosos; pero también aparecieron las galerías de tipos y oficios populares resaltando entre ellos las imágenes de los vendedores ambulantes.

En pocas palabras, en la revista se encontraban dos discursos totalmente opuestos, por un lado el civilizador e higienista y por el otro el popular, atrasado y aséptico con los vendedores ambulantes. Para poder solventar el conflicto en estas dos posturas se decidió representar a los vendedores de forma limpia, prolija y ordenada; en este sentido se subrayan los dibujos y pictografías elaborados por Henrique Avril entre los que se encuentran definidos: los vendedores de pescado, los vendedores de loza, los vendedores de empanadas y el carbonero.

Adicionalmente se localizan una serie de dibujos titulados *Tipos criollos o Escenas Criollas*, los cuales muestran puntualmente las actividades cotidianas de la venta: de piña, de canastos y los malojeros. Estos oficios igualmente esbozados por Henrique Avril son reconocibles gracias a un grupo de fotografías

<sup>110</sup> Ricardo Archiva, *Historia de la sanidad en Venezuela*, pp. 89-90.

de su autoría, cuyos elementos de trabajo son similares entre sí permitiéndoles a los lectores de la revista determinar qué faena estaban realizando los individuos plasmados.

Un ejemplo de ello es el tipo del ejemplar n° 402 [Fig. 40] con una fotografía del facsímile 368 [Fig. 41]. En ambos se vislumbra claramente grandes cestos tejidos que se encuentran dispuestos sobre un animal de carga y son dirigidos por un hombre que se encuentra vestido con los ropajes populares típicos de la época. En la fotografía [Fig. 41] se representa a dos vendedores de espaldas al lente, muy acorde con las ideas de la época porque no se deseaba subrayar su identidad, sino solamente su participación dentro de un conglomerado social. Lo mismo sucede con el dibujo [Fig. 40] cuyo personaje principal a pesar de estar esbozado de frente no puede ser identificado, por tanto no es un relato personal sino un prototipo del oficio de mercader ambulante.



Fig. 40

Henrique Avril,

*Tipo criollo*, 1908.

Fig. 41

Henrique Avril,

*Vendedores de piñas*, 1907.

Como se puede notar en las anteriores figuras (así como en muchas otras del mismo autor) los vendedores itinerantes desarrollados por Henrique Avril para *El Cojo Ilustrado* se representan casi siempre con uno o varios cestos para transportar la mercancía ofrecida. Específicamente en el caso de los hombres el accesorio distintivo era usado a los costados de las mulas, mientras que en las mujeres se disponían del capacho ya sea en sus manos o sentadas al lado del mismo pregonando sus artículos para la venta.

Las vestimentas femeninas en las obras de Henrique Avril se caracterizan por llevar faldas anchas (como en las lavanderas muy acorde con la moda de la época) y en algunas ocasiones se les representa con sombrero o un paño en la cabeza que les permite mantener el pelo recogido para lidiar con el calor. Un ejemplo gráfico de estos elementos prototípicos se puede ver en la Fig. 42 donde se observa a una mujer sentada sobre un muro de la calzada y realizando su venta diaria, sus atributos son: un paño en la cabeza (A), faldas largas (B), cotizas (C) y un cesto donde transportan sus productos (D)

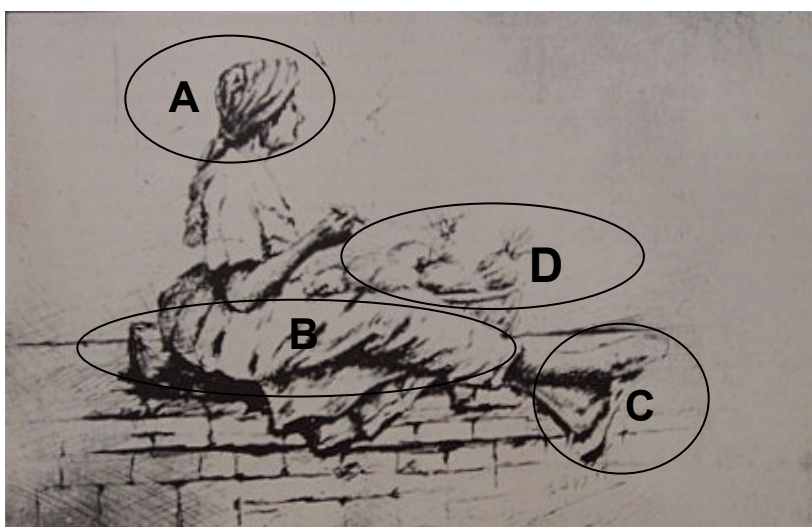


Fig. 42  
Henrique Avril,  
*Tipos orientales*, 1909.

En este punto es necesario aclarar que lo presentado por el artista no corresponde a elementos generados exclusivamente por su imaginación, de hecho hay numerosos relatos que certifican la concepción estereotípica de las imágenes, un ejemplo puede ser citado por el viajero Miguel María Lisboa quien indica:

*Pasando del carácter a las costumbres, haré notar, en primer lugar, el aseo de las clases bajas del pueblo caraqueño, en especial de las mujeres, por lo que toca el traje. Visten faldas de colores claros o blancos, llevan sobre su cabeza un manto casi siempre blanco y por encima del manto un sombrero de paja, todo tan limpio, tan planchado y tan alegre, que es un verdadero placer visitar la plaza del mercado a*

*las seis de la mañana y contemplar la gran concurrencia de vendedoras*<sup>111</sup>.

En la indumentaria masculina, los vendedores ataviaban un pantalón y una camisa de algodón para poder soportar el calor diario y siempre usaban sombreros de paja para protegerse el rostro del inclemente sol. Su vestimenta era propia de los hombres pertenecientes a las clases más populares que realizaban ocupaciones diarias al aire libre (tales como los llaneros y peones de haciendas). El extranjero Karl F. Appun ofrece un relato que permite corroborar el vestuario señalando que ellos usan *“un par de pantalones muy anchos que le llegaban apenas hasta las rodillas, con una camisa por encima y calzaba cotizas”*<sup>112</sup>. Aunque cotejando la información con las imágenes de la época las cotizas son elementos accesorios que pueden estar o no presentes.

A continuación una pictografía de la autoría de Henrique Avril perteneciente a la serie del oficio de malojero o vendedor de hierba [Fig. 43]. En la imagen se disponen dos hombres en medio de un paraje, cada uno está situado sobre un animal de carga, el cual soporta tanto el peso del vendedor como el de los productos que están dispuestos a los costados del lomo. Estos vendedores poseen todos los elementos que se han establecido como estereotípicos de los vendedores, a excepción de las cestas porque en este caso en particular su uso sería nulo por no decir que completamente molesto al no haber forma de colocar el heno o la hierba para la venta. Puntualmente sus atributos de oficio son: sombrero de paja (A), pantalones cortos (B), camisa de algodón (C), descalzo (D) y mercancía transportada (E).

---

<sup>111</sup> Miguel María Lisboa, “Relacao de una viagem a Venezuela, Nova Granada e Equador” en Elías Pino Iturrieta y Pedro Enrique Calzadilla, *Op. Cit.*, p. 37.

<sup>112</sup> Karl F. Appun, “En los trópicos” en Inés Quintero, *Op. Cit.*, p. 65.



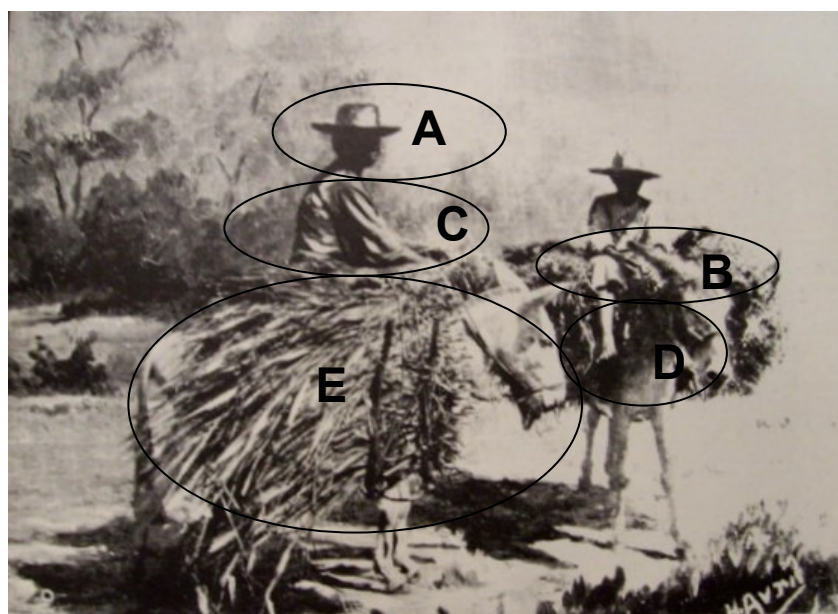


Fig. 43  
Henrique Avril,  
*Tipos regionales*, 1908.

Como se puede observar en los dibujos y fotografías de Henrique Avril los tipos populares representados se agrupan dentro de una estética unitaria, donde los personajes son plasmados de manera intemporal, laboriosa, pintoresca y anónima muy acorde con los estudios de razas a finales del siglo XIX. Los vendedores ambulantes (al igual que las lavanderas) son la parte de la población marginada, ellos ocupan los escalafones sociales más bajos cuya premisa básica es quien no labora no puede comer.

Los vendedores ambulantes son los “otros”, esa parte de la población ignorada que trabajaba en las calles llevando sus servicios de puerta en puerta y cuyos productos eran importantes para el normal desenvolvimiento diario. No es necesario detallar que la posición social de estos humildes servidores dista mucho de quienes leen y ven estas estampas; pero puesto que en el discurso nacional se indicaba reiterativamente la necesidad de integración nacional para estar de acorde con los avances y los lemas de la justicia e igualdad, su incorporación en la sociedad era imperiosa y los artistas de la época decidieron tomar ciertos segmentos de su cotidianidad para familiarizar a las elites con su presencia. Estos

momentos eran aquellos que entraran dentro de los discursos de prolijidad y buenas maneras.

Las fotos y dibujos de Henrique Avril muestran ese cometido, al mirar sus obras existe un permanente estado de apacibilidad como si la algarabía de su proceder popular hubiese sido acallada y domesticada. Las imágenes transmiten armonía y belleza suprimiendo los gritos y los ademanes obscenos. Todos los vendedores ambulantes de Henrique Avril son humildes pero educados y apacibles. Un ejemplo se puede ver en la ya citada Fig.42 donde una mujer tranquilamente fuma un tabaco mientras espera que su jornada laboral termine.

Otro aspecto interesante es que los vendedores y tipos populares de Henrique Avril no muestran sus rostros de frente, siempre aparecen de perfil para evitar verlos por completo, es decir, identificarlos. Efectivamente se deseaba representar un estereotipo, una idea colectiva de cierto oficio quitándole cualquier elemento de particularidad personal para elevarlo al rubro de jornalero incógnito.

En las estampas los elementos de labor le dan una caracterización y le restan individualidad; por tal sentido la vestimenta resulta ser siempre la misma y sus actitudes tampoco presentan grandes variaciones. En pocas palabras, estas imágenes reafirman las diferencias dándole unidad a las masas en contraposición a los retratos de las alcurrias caraqueñas que aparecían en *El Cojo Ilustrado*, elemento reiterativo a lo largo de sus 23 años de existencia.

### **3.1.3. Los arrieros**

Otro personaje en la galería de tipos nacionales desarrollados por Henrique Avril fue el arriero también conocido como el transportador de cargas. La palabra arriero proviene del vocablo español “arre” que es una interjección usada para estimular a las mulas o burros para su avance en los diferentes parajes, por tanto el arriero es la persona “*que trajina con las bestias*”<sup>113</sup>. Efectivamente estos personajes iban de un lado a otro usando mulas con el objetivo de transportar mercancía u objetos de diversas índoles, por tal razón su oficio fue uno de los

---

<sup>113</sup> A.A.V.V., *Diccionario Quillet*, t. 1, p. 501.

más solicitados por mercaderes y viajeros que deseaban trasladarse a un punto en específico del país.

En Venezuela el uso del servicio de arriería era muy asiduo porque las precarias vías de comunicación impedían el transporte automotor o simplemente éste no existía en tiempos coloniales. Las largas distancias y los empedrados caminos obligaron a buscar medios de movilización de cargas, especialmente a través del camino que conducía a Caracas conocido con el nombre de Camino Nuevo, por el cual sólo podían transitar mulas y carretas de dos ruedas.

Sin embargo, la profesión del arriero no fue exclusiva del territorio venezolano también se presentó en diferentes zonas hispanoamericanas (aparte de los caballos, el uso de mulas era el único medio de transporte en las recién fundadas ciudades españolas y sus circuitos de caminos) y en las europeas, tal como lo hicieron los estereotipos anteriormente analizados. La siguiente imagen corresponde al grabado de un arriero español [Fig.44] perteneciente a la *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España. Principiada en el año 1801*<sup>114</sup>



Fig. 44  
Antonio Rodríguez,  
*Arriero*, 1801.

En cuanto a la descripción de este tipo en un artículo de costumbres que sea exclusivo para él y sus actividades, no se ha logrado localizar. No obstante,

<sup>114</sup> Se respeta la ortografía original del título.

su faena aparece referida reiteradamente en diferentes textos europeos de la época ya sea a través de grabados o en breves líneas, entre los cuales se puede citar a *Los españoles pintados por sí mismos* cuando hace alusión al ventero quien “*conoce a todos los arrieros que transitan aquella tierra y sabe sus gustos y sus condiciones, y a dó va y de dó vienen, y bebe con ellos y come también con ellos*”<sup>115</sup>. Algunas referencias en el territorio americano de este oficio se pueden indicar en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* (1863) donde los menciona continuamente en su oficio de transportar el pulque:

*Los arrieros salen regularmente de las haciendas, desde las ocho hasta las diez de la mañana, y caminan sin parar hasta las dos de la siguiente madrugada en que llegan a los pueblos (...) La arriería del pulque, ya se conduzca en mulas burros o en carros (se refiere a las carretas mexicanas) como se hace hoy, representa también como ramo accesorio, un capital y un movimiento de consideración*<sup>116</sup>.

Como se puede notar la arriería se consideró una actividad clave en la economía hasta finales del siglo XIX y principios del XX. Tal como los vendedores y las lavanderas, estos profesionales también ejercieron un oficio libre; pero a diferencia de los otros hay varios tipos de arrieros que van desde los pobres (con sólo 1 ó 2 mulas) hasta aquellos que tienen todo un sistema de transporte instalado gracias a la compra de numerosas mulas para el trajinar de las cargas. En el territorio venezolano el trabajo del arriero era muy común debido a las particularidades de las inhóspitas vías de comunicación; es decir, los arrieros eran indispensables para trasladar los bienes de un puerto a la ciudad o entre pueblos y ciudades, su presencia en la sociedad venezolana puede notarse en un relato de Pal Rosti donde acota:

*No existiendo en Venezuela ferrocarril, ni diligencia, ni coche correo, ni absolutamente ninguna clase de vehículo, el viajero se ve obligado a trasladarse a caballo, o a lomo de mula o de asno. El que no tiene tales animales, lo mejor que puede hacer es contratar un arriero, quien hace de allí las veces de nuestros acarreadores*<sup>117</sup>.

<sup>115</sup>El Duque de Rivas, “El ventero” en A.A.V.V., *Los españoles pintados por sí mismos*, p. 242.

<sup>116</sup>Leopoldo Río de la Loza “De la elaboración del pulque. Conducción a México. Clases de Pulque. Propiedades medicinales” en A.A.V.V., *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, p. 437.

<sup>117</sup>Pal Rosti, “Memorias de un viaje por América” en Elías Pino Iturrieta y Pedro Enrique Calzadilla, *Op. Cit.*, p. 121.

Como el relato de Pal Rosti hay muchos relatos que demuestran la existencia del arriero a finales de siglo XIX. Otro ejemplo dentro de éstos es la novela de Romero García titulada *Peonia* (1890), donde según su autor busca reflejar el estado de Venezuela para aquél entonces con sus costumbres y particularidades a través de la historia de Luisa y Carlos. En varias secciones señalan de forma repetida a los arrieros, sus actividades y sus dificultades en el oficio, respecto a este último punto hay un diálogo en la novela que ejemplifica muy bien las contrariedades asociadas a su faena:

*“¡Que suerte la del arriero!- murmuró uno que venía mojado hasta la cintura por el rocío del gamelote.  
¿No te gusta el oficio?  
No, es muy arrastrado.  
Y sin embargo hay algo peor que ser arriero  
¿Qué?  
Ser burro (...)  
Pues barato le doy a cualquiera que viaje por ciertos caminos sin bastimento; por donde sólo transitan arrieros y caporales de ganado(...)”<sup>118</sup>*

Muchos de los hombres que se desempeñaban en el ámbito de la arriería en Venezuela eran de procedencia llanera, acostumbrados a las actividades temerarias de sus regiones, por tanto poseían la entereza necesaria para afrontar las diferentes situaciones y peligros en los caminos a transitar. El llanero en su estereotipo de espíritu guerrero estaba preparado para vencer los obstáculos, en este sentido el arriero llanero puede ser comparado a nivel latinoamericano con los arrieros gauchos (también conocidos como reseros), con los huasos chilenos o los morochucos peruanos.

Sin embargo, no todos los arrieros eran llaneros, hay relatos de la época que también acotan en menor cuantía la procedencia costera. Pero en términos generales, todos los arrieros (sin importar su lugar de nacimiento) debían ser capaces de: soportar toda clase de climas, dormir a la intemperie, controlar las bestias de carga y proteger la mercancía. En cuanto a la vestimenta para afrontar tales tareas, ésta era muy sencilla y ligera (para aguantar el calor), Carl Sachs las describe en sus relatos:

---

<sup>118</sup> Romero García, *Peonia*, p. 17.

*Los arrieros son propietarios de bestias de carga y pertenecen del todo a la porción respetable de la población (...) De viaje llevan, como sus peones, el traje simple del llanero: pantalones de lino con una hendedura de, más o menos, un pie hacia arriba del tobillo, y una camisa de colores por encima, la cual queda por encima, es decir, no va metida dentro de los pantalones (...) Los pies van en sandalias de cuero, llamadas alpargatas. Los más ricos llevan, además, polainas sobre las pantorrillas con botones brillantes. En la cabeza va arrollado un paño de colores o un sombrero de fieltro o de paja<sup>119</sup>.*

Esta descripción puede ser verificada por las fotos y dibujos del siglo XIX y principios del XX. A continuación tres ejemplos de los arrieros y su vestimenta típica, la Fig. 45 se corresponde a una fotografía de *El Cojo Ilustrado* del facsímile nº 372, la Fig.46 proviene de la sección fotográfica del Instituto autónomo Biblioteca Nacional y la Fig. 47 es una estampa realizada por de Camille Pissarro durante su estancia en Venezuela. En todas las imágenes se pueden observar (adicionalmente a los detalles planteados por el viajero Carls Sachs) que las mulas de cargas estaban provistas por una montura al parecer de madera en la cual se disponían los bienes que debían estar distribuidos de forma equilibrada para mantener el animal sin problemas durante el trayecto y evitar su maltrato.



Fig. 45

Anónimo,

*Arreo de burros-Barcelona, 1907.*

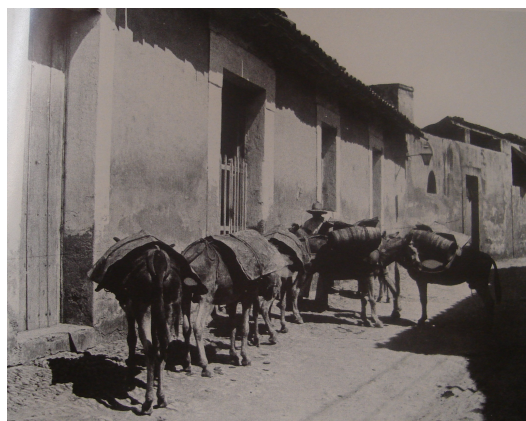


Fig. 46

Anónimo,

*Arreo de burros en una calle, s.f.*

<sup>119</sup>Carl Sachs, "De los Llanos" en Elías Pino Iturrieta y Pedro Enrique Calzadilla, *Op. Cit*, p. 273.



Fig.47

*Camille Pissarro,*

*Arriero, asno y niños, 1853.*

Otras estampas de la arriería decimonónica se pueden verificar en los trabajos de Henrique Avril, siendo precisamente este uno de los estereotipos más recurrentes en la galería de tipos y costumbres desarrolladas durante los años 1908 y 1909 para *El Cojo Ilustrado*. La pictografía titulada *Enderezando la carga-croquis regionales* [Fig.48] se corresponde al ejemplar n°418, donde se puede observar a dos jóvenes tratando de equilibrar un cargamento transportado sobre su animal de trasteo, ambos se encuentran provistos con los elementos característicos del arriero y su oficio, tales como: el pantalón de lino (A), la camisa ligera por fuera del pantalón (B), sombrero (C), alpargatas (D), y la mercancías (E).

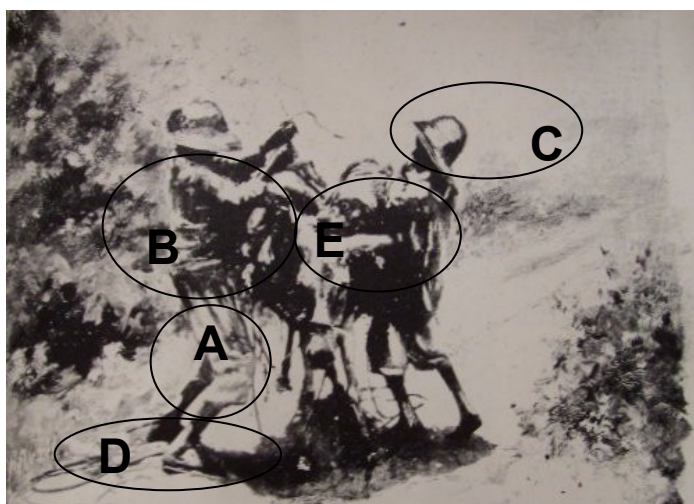


Fig. 48

Henrique Avril,

*Enderezando la carga-croquis regionales, 1908.*

En el dibujo denominado *Escena criolla: en una vuelta del camino* [Fig. 49] proveniente del facsímile n° 425 (igualmente de la autoría de Henrique Avril) se puede divisar a un hombre que hace una pausa en su travesía para arreglar el peso de la mercancía transportada, tomando en cuenta que si no lo hace podría lesionar a su animal y perder su fuente de trabajo. Al igual que en el ejemplo anterior se encuentra con todos los elementos que lo distinguen como un hombre que trabaja al aire libre trasladando productos.

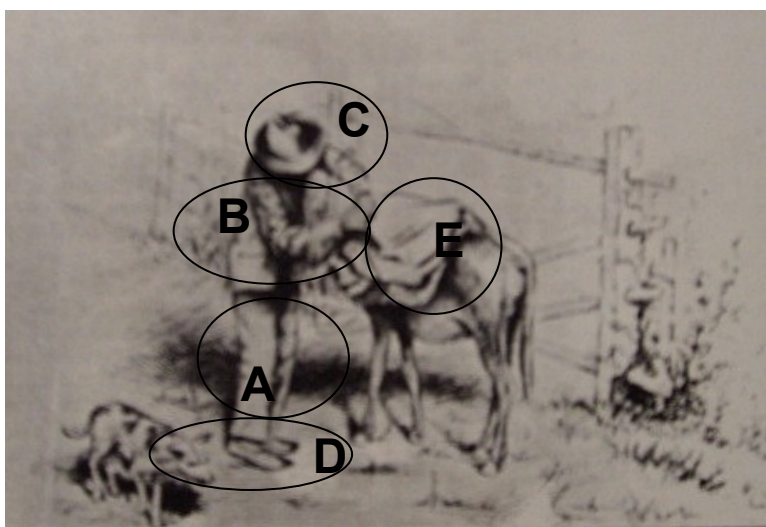


Fig. 49

Henrique Avril,

*Escena criolla: en una vuelta del camino*, 1909.

Es interesante ver cómo estos personajes se mantuvieron en el tiempo, pese al desarrollo de algunas vías de comunicación y al uso del ferrocarril implementado a partir del mandato de Antonio Guzmán Blanco; probablemente sea por el mal estado de la comunicación vial entre ciudades y pueblos que todavía obligaban a los ciudadanos a depender de los trajineros de cargas, ya que en Venezuela las mismas no fueron realmente desarrolladas sino hasta mediados del siglo XX.

Resumiendo los tres tipos populares: las lavanderas, los vendedores ambulantes y los arrieros; los tres son estereotipos o prototipos producto de un modelo ideal que se genera en la psiquis del colectivo y que recoge un conjunto



de características que categorizan a los individuos, por tal razón siempre se tiende a representarlos con los mismas indumentarias de trabajo y vestimenta.

Estos ejemplos permiten ver el contraste existente entre los modelos de conducta burgueses y la realidad de las actividades de los grupos sociales de bajos estratos económicos en el siglo XIX y principio del XX; un ejemplo de ello es la lavandera y las vendedoras, quienes debían salir a obtener dinero para su subsistencia y la de los suyos cuando para la época se manejaba un discurso paralelo donde la mujer debía estar destinada al ámbito casero.

Otro punto de interés afín en los tipos tratados es que todos provienen de esquemas europeos importados e implementados en tierras venezolanas con la llegada de los extranjeros y la crianza de blancos criollos, generando entre tanto la necesidad de tales oficios de procedencia foránea. Por tal razón todos cuentan con un largo historial que puede ser rememorado a través desde las páginas forasteras hasta las memorias de los viajeros extranjeros y por supuesto los cuadros costumbristas, ratificando así su importancia y existencia a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX.

Igualmente en las tres estampas tipológicas se constata la configuración de los ideales nacionales tanto artísticos como políticos que se amalgamaron entre sí reafirmando las divisiones sociales, especialmente en términos culturales y educativos que pueden ser verificados en las páginas de *El Cojo Ilustrado*. De esta manera se puede concluir que las fotos y dibujos costumbristas de Henrique Avril, son documentos históricos y artísticos que permiten entrever los discursos de la época y su subsistencia a través de los años.

## Conclusiones

Al considerar los eventos venezolanos sociales decimonónicos, inmediatamente emergen numerosas ideas sobre una centuria marcada por figuras caudillescas, encuentros bélicos y fuertes disputas ideológicas. Si bien todo esto es cierto, el siglo XIX no sólo se circunscribe a este desfavorable ámbito, pues también se encuentran intentos por establecer las bases o cimientos de una nación emergente ávida de su autonomía política e intelectual. En este orden de ideas la fecha de 1830 fue histórica, porque a partir de dicha década el país adquiere su independencia territorial y decide perfilar cuáles serían sus estructuras de convivencia ciudadana.

En términos generales se establecieron un conjunto de medidas políticas, sociales y económicas para garantizar la paz; pero éstas no funcionaron como se esperaba trayendo consigo diversas escaramuzas. Precisamente este tipo de situaciones propiciaron el desarrollo del género costumbrista en el país, ya que por un lado se deseaba instruir a los ciudadanos en los ideales republicanos, mientras que por el otro se permitió la introducción de nuevos temas. Estos eventos dieron paso a las dos grandes etapas del costumbrismo: la científica y la nacionalista.

La primera de ellas (orientada al científicismo) a su vez tiene dos ámbitos, el primero es el literario desplegado a través de bocetos, artículos, acuarelas, crónicas o cuadros costumbristas, en los cuales se le ofrecían a los lectores relatos de corte científico y civilizadores. En esta fase la idea era enseñarle a la élite cómo debía ser llevada la sociedad y cuáles eran sus carencias primordiales; es importante destacar que en este momento la acción o participación del pueblo en los relatos era inexistente o limitada, porque su influencia en las decisiones de poder era nula. Básicamente en esta etapa se deseaba demostrar la necesidad de establecer un orden social y estructural en la recién inaugurada república.

La otra esfera de acción se corresponde a las artes plásticas, cuyo ámbito de ejecución se originó y evolucionó a raíz de imágenes naturales realizadas por los viajeros extranjeros. Estos forasteros llegaron al país gracias a la apertura

internacional que se gestionó en 1830, a través de misiones expedicionarias científico-artísticas. Las escenas costumbristas desarrolladas por estos viajeros aparecieron como temas complementarios al natural y no como una temática central; en pocas palabras estaban meramente condicionadas a la documentación de la flora, fauna y los detalles étnicos de sus habitantes.

No fue sino hasta mediados de siglo, en la siguiente etapa (la nacionalista) cuando aparecen los dibujos o cuadros costumbristas como tal, es decir, bajo la reproducción de hábitos y actividades cotidianas venezolanas sin aditivos científicos de carácter botánico, geológico o étnico. La diferencia de estas imágenes con sus predecesoras es que el móvil de ejecución no estuvo supeditado a resultados específicos, en pocas palabras, los artistas no tenían que rendir cuentas a una misión científica y por tanto gozaron de más libertad en la escogencia de sus temas.

En este sentido se puede hacer un parangón entre los cuadros costumbristas de Daniel Mendoza con su insigne "Un llanero en la capital" (1849) y las pinturas o dibujos costumbristas de Camille Pissarro, Nicanor Bolet Peraza y Carmelo Fernández desarrollados a partir de 1850. En ambas esferas culturales se denota una nacionalización del género, tanto con venezolanismos o frases populares en el campo de las letras como con las estampas de personajes típicos tales como los arrieros, los aguadores, los cesteros, las lavanderas, etc. La folklorización del género se produjo a mediados de siglo XIX y su vertiginoso aumento continuó a lo largo del mismo e inicios de la siguiente centuria, gracias a la litografía y posteriormente a las ventajas del fotograbado.

Mientras reinaba un ambiente rodeado de eventos armados, inconformidades por la situación económica y disputas sociales, la prensa en su mayoría era una tribuna propagandística a favor o en contra de ciertos intereses dirigentes, donde el tema principal continuaba siendo el político y el secundario se relacionaba con la vida cultural del país. No obstante, en este panorama los intelectuales creían necesario fomentar mecanismos de difusión del género costumbrista (al menos del literario) para encauzar la conducta de sus conciudadanos y reforzar los intentos civilizatorios.

Adicionalmente a estos anhelos también existía un sector de la población que estaba preocupado por asuntos más culturales y menos belicosos, tales como: el teatro, la música, la literatura, la pintura, etc. Precisamente para cubrir la demanda de ese público letrado y ávido de conocimientos aparecieron las diferentes publicaciones ilustradas que permitieron la difusión de contenidos orientados a solventar las necesidades en esos mercados.

Numerosos fueron los intentos para introducir al venezolano en dichas revistas culturales, algunas de las más recordadas son: *Cosmópolis* (1894-1898) y *El Zulia Ilustrado* (1888-1891). Sin embargo en la historia de las publicaciones de este tipo existió un boletín que logró mantenerse en el tiempo por más de dos décadas y fueron los facsímiles de *El Cojo Ilustrado* (1892-1915), el cual estuvo destinado a la exaltación de las artes, la literatura y los avances científicos de la época.

La connotación de “ilustrado” en estos facsímiles alude a una doble significación, ya que por un lado responde a los productos visuales ofrecidos, pero en otro sentido sugiere su acción civilizatoria. En Venezuela el auge de este tipo de publicaciones se dio posteriormente al ascenso de Antonio Guzmán Blanco a la magistratura presidencial en 1870, siendo una figura autocrática que buscó no sólo controlar las fuerzas bélicas del país, sino también los contenidos que circulaban, incluyendo la prensa.

Claro está que la censura de los contenidos en las publicaciones no era una gran novedad, porque ya éstas existían en los años precedentes bajo las gobernaciones de los Monagas. Pero con Antonio Guzmán Blanco no sólo se presentaron las restricciones a la prensa, sino también se fomentó la divulgación de su proyecto civilizatorio, emulando de esta manera los planes europeos que había observado durante su estancia en el viejo continente.

En una época en donde las ideas positivistas impregnaron el ambiente y las elites ilustradas se acostumbraron a consumir bienes culturales para su disfrute y esparcimiento, se fomentó un entorno propicio para la efervescencia de numerosos artículos informativos en torno a las ciencias, las artes, la literatura,

etc. Igualmente se presentó la oportunidad de distribuir masivamente los cuadros costumbristas y las escenas nacionales a través de las revistas ilustradas.

La publicación *El Cojo Ilustrado* aprovechó esta temática, presentando desde sus primeros facsímiles las galerías de tipos populares y numerosos artículos que se insertaron dentro de la materia costumbrista. No obstante, a primera vista resulta extraña la aparición de los tipos populares tradicionales en este folletín, tanto por su fecha de distribución 1892-1915 como por el perfil de la revista (orientado a mostrar los avances civilizatorios y científicos).

Las imágenes de los oficios nacionales pueden parecer contradictorias con la idea de modernidad que se deseaba fomentar en la nación en sus años precedentes y muy especialmente en la revista de corte positivista *El Cojo Ilustrado*, que desde sus páginas proclamaba abiertamente el estandarte de progreso. En el campo de la literatura es mucho más sencillo de comprender porque los artículos costumbristas señalaban lo que no se debía hacer, cómo se debía guiar la sociedad y establecían claras diferencias de los espacios (privados-públicos, cultos- iletrados, etc.).

Pero cuándo se cuestionan la función de las imágenes el asunto parece más complejo ya que se hace directa referencia a los trabajos más humildes de la sociedad, personas que no tendrían acceso a este tipo de publicaciones por su carencias alfabéticas y económicas. En primer lugar estos fotograbados no son meros apoyos gráficos a los textos (ilustrados), más bien en la mayoría de los casos gozan de un carácter autónomo. Ahora bien la pregunta nuevamente es por qué aparecen, en términos generales la investigación apunta hacia una galería de exotismos, que ayudaron a la sociedad burguesa a diferenciar la existencia del otro, así como especificar claramente quién tenía el poder y quién no.

Tomando en cuenta que la prensa constituye una importante fuente de conciencia colectiva-cultural, la inserción de estas estampas dentro de los facsímiles no fue fortuita, de hecho existen varios aspectos que apuntan a esta teoría, entre ellos: la continuidad en sus publicaciones (1892-1915), la presentación de varios trabajos de este tipo, a parte de los de Henrique Avril, las

ideas científicas de la época que avalan las categorías sociales haciendo parangones con la estratificación social, entre otros.

Específicamente los dibujos de los arrieros, las lavanderas y los vendedores ambulantes realizados por Henrique Avril se insertaron perfectamente en esta gran gama de discursos y son la representación de estereotipos existentes para la época. Asimismo no sólo reflejan los oficios que se encontraban vigentes o en vías de extinción, sino también integraban dentro del proyecto nacional a los menos favorecidos pero desde una óptica lejana y muy anónima porque al fin y al cabo ellos seguían estando marginados.

Del mismo modo, es interesante observar que la mayoría de los estereotipos de la periferia sudamericana desarrollados en estas publicaciones no fueron de origen autóctono, porque respondieron a las necesidades de los españoles o los blancos criollos en el asentamiento de las ciudades en la época colonial. Posteriormente, cada nación fue perfilando las características particulares para su tipo específico; por ejemplo, en el caso de las lavanderas, la europea lava fuera del río mientras que la venezolana lo hace dentro del río y golpeando la ropa contra una piedra para quitarles el percudido.

Entonces se puede afirmar que cada estereotipo está adaptado a las condiciones nacionales aún cuando sean prototipos importados. Sin embargo, estos tipos se insertan perfectamente en el discurso romántico decimonónico porque responden a estampas pintorescas, anecdóticas, sin una crítica directa a la situación de marginados que tenían estas clases populares. La realidad que se presenta en estas estampas es muy pasiva, sin conflictos donde todos son felices en la sociedad. Así pues, contrario a lo que se piensa estas estampas no responden al género realista porque sencillamente evaden la objetividad de la situación de estos personajes.

En el caso de Henrique Avril con sus lavanderas, arrieros y vendedores ambulantes, existe una continuidad de su trabajo fotográfico con el dibujístico y la unificación de ambos en pictografías. De hecho sus dibujos son tan parecidos a sus otras dos técnicas que el investigador Antonio Padrón rastreó algunas

fotografías que al reverso se encuentran esbozadas con tinta permitiendo posteriormente una fácil copia; lamentablemente en este estudio por limitantes de tiempo y recursos no se pudo verificar dicha información, pero lo que sí se pudo establecer fue el asombroso parecido entre las fotografías y los dibujos.

Pese a que no se pretendió profundizar en trabajo general de Henrique Avril se pudo precisar cuatro grandes temáticas dentro de su carrera en *El Cojo Ilustrado*, la cual contempla las vistas naturales, las panorámicas ciudadinas, las imágenes de guerra y los tipos populares. Todos ellos son documentos históricos y artísticos que reflejan cómo evolucionó la sociedad en cuanto a sus gustos y la forma de concebirse así misma, por tal motivo su preponderancia para las artes es notoria.

Finalmente se puede indicar que este es sólo el inicio de esta investigación pues hay muchos temas para indagar en torno a la misma, tales como: el uso de la pictografía en Venezuela, la diversidad de tipos populares en Caracas, la influencia de éstos en los cambios sanitarios del siglo XIX, los trabajos fotográficos de Henrique Avril más allá de *El Cojo Ilustrado*, etc. Un sin número de interrogantes se abren al culminar este breve estudio, queda para futuros investigadores dilucidar y profundizar en el tema y sus interrogantes.

## Anexo 1

# EL ZULIA ILUSTRADO

## REVISTA MENSUAL

TOMO I.

MARACAIBO: 24 DE OCTUBRE DE 1888

NUM. 1

### EL ZULIA ILUSTRADO

Director y Editor: E. LÓPEZ RIVAS

#### PROSPECTO

**V**AMOS a acometer una empresa que sería superior a nuestras fuerzas, si sólo con ellas debiésemos contar para realizarla; pero nos anima la esperanza de que el noble pueblo zuliano, eminentemente espiritual y progresista, nos ayudará con patriótico empeño a mantener en alto el nuevo pendón que hoy ponemos en sus manos para que, tremolado por él con legítimo orgullo, anuncie a los demás pueblos, no tan sólo un nuevo triunfo suyo alcanzado en las grandes batallas del progreso moderno, sino la enumeración de todas sus victorias, el glorioso inventario de todos sus trofeos.

Ocho ó diez años hace que venimos acopiando cuanto hemos podido adquirir en materia de publicaciones periódicas, libros y manuscritos referentes al Zulia desde la Conquista hasta nuestros días; porque era nuestro anhelo formar con todo ello un libro que presentase á nuestra amada tierra ante los demás pueblos, de la manera más completa que nos fuese dable; pero han pasado los años, y ellos no han hecho más que afianzar en nuestro espíritu la convicción de nuestra incapacidad para realizar tamaña empresa.

Hoy que el Zulia se ha ataviado con sus más hermosas galas para llenar ante los altares de la Patria las ofrendas de la gratitud hacia uno de sus hijos más preclaros; hoy que, con motivo de tan solemne momento histórico, abre su primera magnífica Exposición, con la que fomenta las artes y las industrias; hoy que establece el alumbrado eléctrico; tiende la red telefónica; empuja, en fin, á todos sus hijos por anchurosa vía hacia el porvenir sonriente y fecundo que le brindan sus destinos; creemos que ha sonado la hora de aprovechar los acopiados elementos, pues lo que antes era un simple propósito, un ferviente anhelo de nuestro patrio amor, se ha convertido, por obra de ese mismo progreso, en necesidad urgentísima de beneficiosa propaganda. Para llenar esa necesidad, hemos modificado nuestro primitivo

proyecto, dándole la forma de Revista descriptiva con ilustraciones adecuadas, y quedamos, por lo tanto, en el caso de llamar en nuestro auxilio el patriótico esfuerzo de todos los zulianos y de pedir á todas las inteligencias su brillante cooperación en nombre de esta tierra amada.

Ningún lucro reportaremos de una publicación tan costosa como esta; por el contrario,

facsimiles de autógrafos, etc.; edificios públicos, calles, plazas, monumentos, paisajes, etc.; tipos y escenas de costumbres populares; nuestra variada fauna y nuestra bellissima flora; historia, tradiciones, curiosidades naturales y artísticas, antiguallas; tipos, costumbres, armas, vestidos y utensilios indígenas; industria, comercio y marina; poesías en loor del Zulia ó descriptivas de sus naturales bellezas; geografía y topografía de la Sección; itinerarios; institutos de enseñanza y de caridad; medios de locomoción; telégrafo, alumbrado eléctrico y teléfono; descubrimientos de cualquier género, minas, noticias científicas de artes ó de industrias; bancos y economía política; artículos y grabados sobre casos prácticos notables de medicina y cirugía, que se presenten en el Zulia; bibliografía, y tantas otras materias que pueden corresponder á nuestro propósito y á la índole especial de esta publicación y que en este momento se escapan á nuestra memoria.

No nos limitaremos á lo estrictamente zuliano; cuando un invento ó uno de esos acontecimientos de importancia universal se efectúen en cualquier punto de Venezuela ó en el extranjero, procuraremos que quede consignado en EL ZULIA ILUSTRADO por medio del grabado y del artículo explicativo. En las entregas subsiguientes publicaremos vistas y descripciones de nuestra primera Exposición y de las fiestas del Centenario.

Demás está advertir que desde sus comienzos no puede tener esta publicación todo el vuelo que ella puede alcanzar en lo sucesivo con el apoyo que no habrán de negarle cuantos amen el suelo en que nacieron y se enorgullecian con sus adelantos. Ella será mensual, pero teniendo que pedir al extranjero los grabados, saldrá ocasionalmente mientras se regulariza la venida de aquellos.

En estas columnas nadie encontrará nota destemplada ni apreciación ingrata; para encaminar esta publicación por el rumbo que nuestro amor al Zulia le tiene trazado de antemano, hacemos completa abstracción de nuestra individualidad, de nuestras personales inclinaciones y hasta de nuestros resentimientos, por vehementes y legítimos que ellos sean; y asimismo esperamos que tales prescindan de nuestra personalidad y de nuestro nombre en cuanto puedan ellos ser óvices á la realización del patriótico pensamiento.

F. LÓPEZ RIVAS.



GENERAL RAFAEL URDANETA

resuelto tenemos ya cooperar á su sostenimiento con el valor del trabajo tipográfico y con nuestros personales esfuerzos, como simples compiladores.

Esta primera entrega, completamente improvisada, es como una muestra de lo que será EL ZULIA ILUSTRADO: en sus páginas irán apareciendo nuestros próceres, escritores, poetas, sabios, educadores y hombres útiles (en la grande acepción de la palabra), con rasgos biográficos,



## Índice general de imágenes

Fig. 1: Arturo Lares, *La araña cangrejo: Mygale Avicularia*, 1888. Fotograbado, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Zulia Ilustrado*, (en línea):

[http://www1.serbi.luz.edu.ve:8080/xm-dist/visualizar.jsp?uri=xmldb:exist://localhost:8080/exist/xmlrpc&collection=/db/xmlibris/EI%20Zulia%20Ilustrado.%20Revista%20Mensual/tomo\\_1\\_no\\_12&id=zu014&docid=7&layout=h&size=400](http://www1.serbi.luz.edu.ve:8080/xm-dist/visualizar.jsp?uri=xmldb:exist://localhost:8080/exist/xmlrpc&collection=/db/xmlibris/EI%20Zulia%20Ilustrado.%20Revista%20Mensual/tomo_1_no_12&id=zu014&docid=7&layout=h&size=400)  
(15/05/2008).

Fig. 2: Jerónimo Martínez, *El Llanero Domador*, 1892. Dibujo a pluma, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 1, p. 1.

Fig. 3: Fedirnard Bellermann, *Paisaje sudamericano*, s.f. Óleo sobre Tela, 94,5 x 126,3 cm. Reproducido en: A.A.V.V., *Ferdinand Bellermann en Venezuela. Memorias del paisaje, 1842-1845*, p. 59.

Fig. 4: Fedirnard Bellermann, *Punta de chocolate. Paisaje de Maracaibo al ponerse el sol*, 1844-45. Óleo sobre Tela, 17,4 x 40,7 cm. Reproducido en: A.A.V.V., *Ferdinand Bellermann en Venezuela. Memorias del paisaje, 1842-1845*, p. 41.

Fig. 5: Carmelo Fernández, *Tipo africano y mestizo*, ca.1852. Acuarela sobre papel, 28,4 x 19,9 cm. Reproducido en: Beatriz González, *Colombia en cuatro tiempos: Carmelo Fernández 1809-1887*, (en línea):

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol28/colum3.htm> (21/06/2008).

Fig. 6: Carmelo Fernández, *Galerón*, s.f. Acuarela sobre papel, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 8, p. 195.

Fig. 7: Camille Pissarro, *Arriero, asno y niños*, 1853. Dibujo tinta, grafito sobre papel, 18 x 27cm. Reproducido en: Elías Pino Iturrieta y Pedro Enrique Calzadilla, *La mirada del otro. Viajeros extranjeros en la Venezuela del siglo XIX*, p. 272.

Fig. 8: Camille Pissarro, *Burriquero*, ca.1852. Tinta y grafito sobre papel, 18 x 27 cm. Reproducido en: A.A.V.V., *Artistas y cronistas extranjeros en Venezuela 1825-1899*, p. 43.

Fig. 9: M. Gutiérrez G., *El repartidor de pan*, 1892. Dibujo a pluma, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 1, p. 77.

Fig. 10: Jean Francois Millet, *Las espigadoras*, 1857. Óleo sobre tela, 83 x 110 cm. Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 10, p. 69.

Fig. 11: Henrique Avril, *Escenas criollas*, 1909. Dibujo, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 32, p. 103.

Fig. 12: Anónimo, *India Banibar*, 1893. Fotografía, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 2, p. 189.

Fig. 13: Anónimo, *Tipos argelios- morisca*, 1910. Fotografía, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 34, p. 51.

Fig. 14: Antonio Herrera Toro, *La cocinera de la casa*, 1892. Estudio a lápiz, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 1, p. 262.

Fig. 15: Martín Tovar y Tovar, *Estudio a lápiz*, 1903. Estudio a lápiz, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 20, p. 192.

Fig. 16: Henrique Avril, *Encierro de ganado en las sabanas de Araure*, 1896. Fotografía, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 6, p. 87.

Fig. 17: Henrique Avril, *Procesión en la Iglesia de Araure el día de Nuestra Señora del Pilar*, 1896. Fotografía, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 6, p. 106.

Fig. 18: Henrique Avril, *Club Daguerre en excursión*, 1898. Fotografía, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 7, p. 647.

Fig. 19: Rafael Requena, *La parte más elevada del "Chorro Azul"*, 1898. Fotografía, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 7, p. 640.

Fig. 20: Henrique Avril, *Paisajes venezolanos- quebrada de El Chaparro- paso de Aragua*, 1906. Fotografía, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 28, p. 733.

Fig. 21: Henrique Avril, *Calabozo-calle de García*, 1892. Fotografía, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 1, p. 387.

Fig. 22: Henrique Avril, *Desastres de la guerra*, 1903. Fotografía, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 21, p. 390.

Fig. 23: Henrique Avril, *La guerra: Un héroe anónimo*, 1903. Fotografía, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 21, p. 392.

Fig. 24: Henrique Avril, *Dibujo del natural*, 1908. Dibujo, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 31, p. 665.

Fig. 25: Henrique Avril, *Vendedores de piñas*, 1907. Fotografía, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 28, p. 241.

Fig. 26: Henrique Avril, *Un aficionado*, 1908. Pictografía, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 30, p. 139.

Fig. 27: Henrique Avril, *En la sabana*, 1909. Pictografía, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 32, p. 270.

Fig. 28: Anónimo, *Natividad el chocolatero*, 1893. Dibujo, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 2, p. 326.

Fig. 29: Anónimo, *Una negrita pata en el suelo*, 1892. Dibujo, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 1, p. 186.

Fig. 30: Anónimo, *Cara de gallina*, 1893. Dibujo, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 2, p. 386.

Fig. 31: Torres Méndez Ramón, *Lavandera*, s.f. Dibujo, lápiz sobre papel, 22,2 x 24,3 cm. Reproducido en: Biblioteca Luis Ángel Arango, *Torres Méndez Ramón* (en línea):

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/coleccionarte/artplas/torresme13.htm>  
(07/08/2008).

Fig. 32: César Hipólito Bacle, *Lavandera*, s.f. Dibujo, Litografía acuarelada, 30,8 x 21,5 cm. Reproducido en: *Serie de Trajes y costumbres de Buenos Aires N°1* (en línea):

<http://www.acceder.gov.ar/es/2078711> (29/07/2008).

Fig. 33: Henrique Avril, *Escenas nacionales*, 1909. Pictografía, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 32, p. 11.

Fig. 34: Henrique Avril, *Lavanderas*, 1909. Dibujo, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 33, p. 476.

Fig. 35: Anónimo, *Vendedoras de havas y guisantes*, ca.1800. Grabado calcográfico. Talla dulce, 23,5 x 24,5 cm. Reproducido en: Abecedario Nuevo, *Los vendedores de Madrid*, (en línea):

<http://www.funjdiaz.net/men271.cfm?pagina=16> (15/07/2008).

Fig. 36: Anónimo, *Vendedor de zapatillas*, ca.1800. Grabado calcográfico. Talla dulce, 23,5 x 24,5 cm. Reproducido en: Abecedario Nuevo, *Los vendedores de Madrid*, (en línea):

<http://www.funjdiaz.net/men271.cfm?pagina=17> (15/07/2008).

Fig. 37: Anónimo, *Le porteur d'eau*, ca.1840. Litografía, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *Les francais peints par eux memes*, (en línea):

<http://dl.lib.brown.edu/repository/repoman.php> (18/07/2008).

Fig. 38: Anónimo, *Aguador*, 1836-1857. Grabado, (s.d). Reproducido en A.A.V.V., *Los españoles pintados por sí mismos*, (en línea):

[http://books.google.co.ve/books?hl=es&id=sEdpAAAAMAAJ&dq=los+espa%C3%B1oles+pintados+por+s%C3%AD+mismos&printsec=frontcover&source=web&ots=iTMYLY7bMo&sig=c8NBsLAb-7mXGCeInUyDQi20FtA&sa=X&oi=book\\_result&resnum=5&ct=result#PPT5,M1](http://books.google.co.ve/books?hl=es&id=sEdpAAAAMAAJ&dq=los+espa%C3%B1oles+pintados+por+s%C3%AD+mismos&printsec=frontcover&source=web&ots=iTMYLY7bMo&sig=c8NBsLAb-7mXGCeInUyDQi20FtA&sa=X&oi=book_result&resnum=5&ct=result#PPT5,M1)  
(02/02/2009).

Fig. 39: Anónimo, *Aguador*, 1903. Dibujo. Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 20, p. 323.

Fig. 40: Henrique Avril, *Tipo criollo*, 1909. Dibujo, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 31, p. 535.

Fig. 41: Henrique Avril, *Vendedores de piñas*, 1907. Fotografía, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 28, p. 241.

Fig. 42: Henrique Avril, *Tipos orientales*, 1909. Dibujo, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 32, p. 55.

Fig. 43: Henrique Avril, *Tipos regionales*, 1908. Dibujo, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 30, p. 199.

Fig. 44: Antonio Rodríguez, *Arriero*, 1801. Grabado, 13,8 x 7,4 cm. Reproducido en: Antonio Rodríguez, *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España. Principiada en el año 1801*, (en línea):

<http://www.funjdiaz.net/men271.cfm?pagina=22> (15/07/2008).

Fig. 45: Anónimo, *Arreo de burros-Barcelona*, 1907. Fotografía, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 28, p. 375.

Fig. 46: Anónimo, *Arreo de burros en una calle*, s.f. Fotografía, (s.d). Reproducida en Elías Pino Iturrieta y Pedro Enrique Calzadilla, *La mirada del otro. Viajeros extranjeros en la Venezuela del siglo XIX*, p. 341.

Fig. 47: Camille Pissarro, *Arriero, asno y niños*, 1853. Dibujo tinta, grafito sobre papel, 18 x 27cm. Reproducido en Elías Pino Iturrieta y Pedro Enrique Calzadilla, *La mirada del otro. Viajeros extranjeros en la Venezuela del siglo XIX*, p. 272.

Fig. 48: Henrique Avril, *Enderezando la carga- croquis regionales*, 1908. Dibujo, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 32, p. 243.

Fig. 49: Henrique Avril, *Escena criolla: en una vuelta del camino*, 1909. Dibujo, (s.d). Reproducido en: A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*, t. 33, p. 435.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

A.A.V.V., *El Cojo Ilustrado: reimpresión*. Caracas, Ediciones Emar, 1977.

GOBIERNO DE VENEZUELA, *Primer censo de la República decreto del Ilustre Americano Antonio Guzmán Blanco presidente de la República de 3 de junio de 1873*. Caracas, Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y de Servicios de Bibliotecas- Centro Nacional de Conservación, 1874.

\_\_\_\_\_, *Segundo censo de la República decreto del Ilustre Americano General Guzmán Blanco presidente de la República de 1 de febrero de 1881*. Caracas, Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y de Servicios de Bibliotecas- Centro Nacional de Conservación, 1881.

\_\_\_\_\_, *Tercer censo de la República decreto del Dr. R. Andueza Palacios, presidente de la República, de 26 de agosto de 1890*. Caracas, Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y de Servicios de Bibliotecas- Centro Nacional de Conservación, 1891.

### Fuentes secundarias

#### Libros

A.A.V.V., *Pequeño Larousse ilustrado*. París, Librería Larousse, 1948.

A.A.V.V., *Diccionario Quillet*. Buenos Aires, Editorial Argentina Arístides Quillet, 1970.

ARCHIVA, Ricardo, *Historia de la sanidad en Venezuela*. Caracas, Imprenta Nacional, 1956.

ARCILLA FARIAS, Eduardo, *Las estadísticas de Castro. Primera década del siglo XX*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1985.

BASTIDAS, Haydée y David Ruiz, *Hojas sueltas venezolanas del siglo XIX*. Caracas, Comisión de Estudios de Postgrado- Facultad de Humanidades y Educación Universidad Central de Venezuela, 2001.

BARROETA, Lara, *Los caraqueños vistos por los costumbristas del siglo XIX: Cagigal, Fermín Toro, Baralt, Delgado Correa, Daniel Mendoza, Bolet Peraza, Sales Pérez, Jabino*. Caracas, Fundarte, 1983.

BOULTON, Alfredo, *Camille Pissarro en Venezuela*. Caracas, Arte, 1966.

BOURHIS, Richard y Jacques Phillippe, *Estereotipos, discriminaciones y relaciones entre grupos*. Madrid, Mc Graw Hill, 1996.

BRETT, Alí, *Henrique Avril primer reportero gráfico y corresponsal gráfico de Venezuela*. Caracas, Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, 1966.

CANIZZO, Mary y Manuel Rojas, *Los costumbristas chilenos: estudio y selección*. Santiago de Chile, Zig – Zag, 1957.

COMTE, Augusto, *Curso de filosofía positiva*. Buenos Aires, Aguilar, 1973.

CORREA CALDERÓN, Evaristo, *Costumbristas españoles*. Madrid, Aguilar, 1950-1951.

FISHER, Ernst, *La necesidad del arte*. Barcelona, Península, 1970.

GARCÍA, Romero, *Peonía*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1972.

GONZÁLEZ DELUCA, María Elena, *Negocios y política en tiempos de Guzmán Blanco*. Caracas, Comisión de Estudios de Postgrado- Facultad de Humanidades y Educación Universidad Central de Venezuela, 2001.

GONZÁLEZ, Gabriel, *La fotografía en El Cojo Ilustrado o de cómo se construyó una Venezuela en el imaginario de una elite de lectores*. Caracas, La Burbuja Editorial, 2005.

GOMBRICH, Ernst, *Topics of our time: twentieth century issues in learning and in art*. London, Phaidon Press, 1994.

GRASES, Pedro, *Materiales para la historia del periodismo en Venezuela durante el siglo XIX*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1950.

HERNANDEZ Ron, Santiago, *Publicaciones del Colegio de ingenieros en el siglo XIX*. Caracas, Cartografía Nacional del M.O.P, 1961.

IZARD, Miguel, *Serie estadísticas para la historia de Venezuela*. Mérida, Universidad de Los Andes, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico Facultad de Humanidades, 1970.

KORN, Guillermo, *Obra y gracia de El Cojo Ilustrado*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1967.

LIA BARRIOS, Alba, *Primer costumbrismo venezolano*. Caracas, Ediciones La Casa Bello, 1994.

MENDOZA, Daniel, *El Llanero*. Buenos Aires, Editorial Venezuela, 1947.

PACHECO, Carlos y otros, *Nación y literatura: itinerarios en la palabra escrita en la cultura Venezolana*. Caracas, Fundación Bigott, 2006.

PICÓN SALAS, Mariano, *Antología de costumbristas*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1980.

PINO ITURRIETA, Elías y otros, *Historia mínima de Venezuela*. Caracas, Fundación de los trabajadores Lagoven, 1992.

\_\_\_\_\_y Pedro Enrique Calzadilla, *La mirada del otro: viajeros extranjeros en la Venezuela del siglo XIX*. Caracas, Fundación Bigott, 2002

\_\_\_\_\_ *País archipiélago*. Caracas, Fundación Bigott, 2002

QUINTERO, Inés, *Mirar tras la ventana, testimonios de viajeros y legionarios sobre mujeres del siglo XIX*. Caracas, Alter Libris UCV, 1998.

ROSEN, Charles y Henri Zerner, *Romanticismo y realismo: los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid, Hermann Blume, 1988.

SILVA BEAUREGARD, Paulette, *Las tramas de los lectores: estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2007.



VIDART, Daniel, *Tipos humanos del campo y la ciudad*. Montevideo. Editorial Nuestra Tierra, 1969.

### Catálogos

A.A.V.V., *Ferdinand Bellermann en Venezuela. Memorias del paisaje, 1842-1845*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1992

A.A.V.V., *Colección de pinturas, grabados y estampas del siglo XIX*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1993.

A.A.V.V., *Artistas y cronistas extranjeros en Venezuela 1825-1899*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1998.

A.A.V.V., *Ver, pensar y explorar: un recorrido visual por el siglo XIX*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 2007.

BOULTON, María Teresa, *El retrato en la fotografía venezolana*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1993.

CABALLERO, Marian, *Venezuela inédita: fotografías de El Cojo Ilustrado*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 2006.

CASANOVA, Sonia y otros, *Reacción y polémica en el arte Venezolano*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 2000.

### Trabajos de ascenso

BARROETA, Lara, *Evolución del costumbrismo venezolano en el siglo XIX*. Caracas. Universidad Central de Venezuela Facultad de Humanidades y Educación, 1979 (trabajo de ascenso inédito).

ESTEVA GRILLET, Roldán, *Temas marginales en la historia de las artes plásticas de la colonia a nuestros días*. Caracas, Universidad Central de Venezuela Facultad de Humanidades y Educación, 2000 (trabajo de ascenso inédito).

### Hemerografías

PADRÓN, Antonio, "40 años de la muerte de Henrique Avril" en *El Universal*, Caracas, año LXXXVI, N 30518, 27-06-1994.

IRWIN, Domingo, "Ejercito y Caudillismo en el siglo XIX" en Angelina Pollack-Eltz, *Revista Montalbán*. Institutos Humanísticos de Investigación de la Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, N°23,1990.

### Páginas Web

A.A.V.V., *El Zulia Ilustrado*. Maracaibo. Universidad del Zulia, (en línea):

<http://www1.serbi.luz.edu.ve:8080/xm-dist/visualizar.jsp?uri=xmldb:exist://localhost:8080/exist/xmlrpc&collection=/db/xmlibris/EI%20Zulia%20Ilustrado.%20Revista%20Mensual&id=zu014> (15/05/2008).

A.A.V.V., *Mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*. España, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, (en línea):

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/01470507689014084197857/index.htm> (09/05/2008).

A.A.V.V., *Les francais peints par eux memes*. Estados Unidos, Brown University. Center of Digital Initiatives, (en línea):

<http://dl.lib.brown.edu/repository/repoman.php> (18/07/2008).

A.A.V.V., *Los españoles pintados por sí mismos*. Google Books, 2006 (en línea):

[http://books.google.co.ve/books?hl=es&id=sEdpAAAAMAAJ&dq=los+espa%C3%B1oles+pintados+por+s%C3%AD+mismos&printsec=frontcover&source=web&ots=iTMYLY7bMo&sig=c8NBsLAb-7mXGCeInUyDQi20FtA&sa=X&oi=book\\_result&resnum=5&ct=result#PPT5,M1](http://books.google.co.ve/books?hl=es&id=sEdpAAAAMAAJ&dq=los+espa%C3%B1oles+pintados+por+s%C3%AD+mismos&printsec=frontcover&source=web&ots=iTMYLY7bMo&sig=c8NBsLAb-7mXGCeInUyDQi20FtA&sa=X&oi=book_result&resnum=5&ct=result#PPT5,M1) (02/02/2009).

A.A.V.V., *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*. Google Books, 2006 (en línea):

<http://books.google.co.ve/books?id=OywrAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:OCLC13352443#PPA2,M1> (10/11/2008).

BANCO CENTRAL DE VENEZUELA, *Casa de la Moneda*. Caracas, Banco Central de Venezuela, (en línea):

<http://www.bcv.org.ve/c3/casamoneda.asp> (12/01/2009).

DEL CASTILLO, Pedro, *Teatro de la legislación venezolana y colombiana vigente*. Valencia, Google Books, 2006 (en línea):

<http://books.google.co.ve/books?id=lxw2AAAAIAAJ&printsec=titlepage> (10/08/2008).

GUZMÁN BLANCO, Antonio, *Decreto de instrucción Pública*. Caracas, Biblioteca electrónica, 2005 (en línea):

<http://www.analitica.com/Bitblbio/aguzman/publica.asp> (30/11/2008).

GONZÁLEZ, Beatriz, *Colombia en cuatro tiempos: Carmelo Fernández 1809-1887*. Colombia, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1991 (en línea):

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol28/colom3.htm> (21/06/2008).

HERRERA FEIRA, María Lourdes, *Las mujeres en el proceso de adquisición de conocimientos científicos a fines del siglo XIX en Puebla-México*. México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004 (en línea):

<http://historia.fcs.ucr.ac.cr/articulos/esp-genero/1parte/CAP5MaLourdes.htm> (07/12/2008).

HUERTA JARAMILLO, María Lourdes, *Las lavanderas: un ejemplo de lucha y supervivencia*. México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, (en línea):

[http://www.comunicacion.buap.mx/reportajes\\_especiales/reportaje\\_especial\\_26\\_Lavanderas.html](http://www.comunicacion.buap.mx/reportajes_especiales/reportaje_especial_26_Lavanderas.html) (03/12/2008).

HUGO, Víctor, *Prefacio de Cromwell*. San Juan de Puerto Rico, Biblioteca Digital Ciudad Seva, 2002 (en línea):

<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/hugo01.htm> (11/11/2008).

LUCHONY, Kary, "Datos biográficos". Caracas, Fundación Henrique Avril: El Primer Reportero Gráfico de Venezuela, (en línea):

<http://www.henriqueavril.com/datosbiograficos.htm> (02/02/2008).

ORTEGA, Raúl, *Introducción a los tipos psicológicos junguianos. Breve historia de la tipología. Origen del test MBTI*. Odisea, 2007(en línea):

<http://www.odiseajung.com/tipos-psicologicos-jung-mbti/tipologia-mbti-test-myers-briggs.php> (07/12/2008).

RINCON GONZÁLEZ, Felipe, *Las relaciones entre Estado y la Iglesia de Venezuela*. Caracas, El Samán, 2006 (en línea):

<http://www.blancorincon.com/MonsRincon/tesis03.htm> (11/04/2008).