

ORIGEN Y ANTECEDENTES DEL MECENAZGO EN VENEZUELA DURANTE EL SIGLO XIX

Roldán Esteva-Grillet

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

Se revisan el concepto y ejercicio del mecenazgo artístico (o patrocinio de las artes) tanto en Europa como en América durante el tiempo colonial, con referencias puntuales a la Nueva España. Se describe cómo el mecenazgo se desarrolla en Venezuela desde la colonia hasta el siglo diecinueve. Además, se traza el paso del mecenazgo eclesiástico al civil; este último es el que termina imponiéndose luego de haberse logrado la Independencia. Se hace especial énfasis en el período guzmancista, a principios del cual varios intelectuales proponen la idea de promover, desde el gobierno, las artes de manera sistemática y ya no ocasional. Entre los autores, se cita al médico y cronista Arístides Rojas, quien con gran clarividencia impulsó el proyecto que hizo suyo el autócrata civilizador Antonio Guzmán Blanco.

Palabras clave: mecenazgo, Venezuela, siglo XIX, Guzmán Blanco.

ABSTRACT

ORIGIN AND ANTECEDENTS OF PATRONAGE IN VENEZUELA DURING THE NINETEENTH CENTURY

This article is a review of the concept and practice of artistic patronage (or sponsorship of the arts) in Europe as well as in America during colonial times, with specific references to New Spain. The way patronage develops in Venezuela from the colonial period to the nineteenth century is described. Moreover, the passage from the ecclesiastical patronage to the civilian is analyzed, the latter prevailing after Independence. Special emphasis is given to the Guzmán Blanco period, at the beginning of which several intellectuals proposed the idea that the government promotes the arts in a systematic way rather than occasionally. Among these intellectuals, special mention is made of the doctor and historian Arístides Rojas, who with great vision impelled the project that was later made his by the autocrat and civilizer Antonio Guzmán Blanco.

Keywords: patronage, Venezuela, XIXth century, Guzmán Blanco.

RÉSUMÉ

ORIGINE ET ANTÉCÉDENTS DU PATRONAGE AU VÉNÉZUELA

Cet article est une révision du concept et de la pratique du patronage des arts en Europe ainsi qu'en Amérique pendant l'époque coloniale, avec références spécifiques à la Nouvelle Espagne. On y décrit comment le patronage se développe au Vénézuéla à partir de l'époque coloniale jusqu'au dix-neuvième siècle. En outre, on y trace le passage du patronage ecclésiastique au patronage civil; ce dernier finit par s'imposer après l'Indépendance. Un accent spéciale est mis sur la période de Guzmán Blanco, au début de laquelle quelques intellectuels proposent l'idée selon laquelle le gouvernement devrait encourager les arts d'une manière systématique et non pas occasionnelle. Parmi ces intellectuels se trouve le médecin et historien Arístides Rojas, qui avec une grande clarté propose le projet qui fut plus tard adopté par Antonio Guzmán Blanco.

Mots-clé: patronage, Vénézuéla, XIXème siècle, Guzmán Blanco.

RESUMO

ORIGEM E ANTECEDENTES DO MECENATO EM VENEZUELA DURANTE O SÉCULO XIX

O presente trabalho é uma revisão do conceito e exercício do mecenato artístico ou patrocínio das artes. A primeira parte, centra-se nas origens desta prática no solo europeu e na sua transferência para o continente americano, durante o período colonial, colocando uma ênfase especial no seu exercício na Nova Espanha. Na segunda parte, pontualiza-se como o mecenato desenvolve-se em Venezuela, desde a época da colônia até o século dezenove. Analisa-se a passagem do mecenato eclesiástico para o civil; este último termina impondo-se logo após atingida a Independência. No princípio do período guzmancista, vários intelectuais propõem a idéia de promover as artes de maneira sistemática a partir do governo. Entre os autores que tomam esta iniciativa, encontra-se o médico e cronista Arístides Rojas, quem com grande clarividência impulsionou o projeto, fazendo-o seu o autócrata civilizador Antonio Guzmán Blanco.

Palavras chave: mecenato, Venezuela, Siglo XIX, Guzmán Blanco.

1. ORIGEN OCCIDENTAL DEL CONCEPTO*

Por mecenazgo hoy se entiende toda acción que implique el favorecimiento de actividades relacionadas con el desarrollo científico, cultural o artístico de una sociedad, gracias al aporte financiero de una institución (pública o privada) o de un simple individuo, sin que dicho aporte derive en provecho económico para quien lo otorga; antes bien, se considera que tal acción le reportará solo una buena imagen o, en todo caso –y este es el de las instituciones oficiales– significará un simple cumplimiento de lo estipulado por las leyes.

No está de más recordar que la palabra tiene su origen en el nombre del romano Cayo Clinio Mecenas (69–3 a.C.), un patricio de solvencia económica, amigo del emperador Augusto y protector de escritores como Horacio, Virgilio y otros. En la historia europea resulta proverbial el mecenazgo de la familia Medici y de los Papas, entre los siglos XV y XVI, durante el renacimiento italiano. Desde entonces, los más destacados artistas y literatos –y, en menor proporción, los científicos y los filósofos– procuraron la protección de príncipes y reyes. Las mismas academias, que se fundaron desde el siglo XVI en toda Europa, tuvieron en su gran mayoría apoyo real y no hubo principado, ducado o marquesado que, por modesto que fuera, no tratara de acrecentar su prestigio asegurándose la protección y el estímulo de algún artista importante.

Hasta figuras tan despreciables por otras razones como los *condottieri* (hombres de escasa cultura, pero de grandes méritos militares, al servicio de alguna familia noble en la Italia renacentista) también llegaron a considerar propio de la alta condición social y económica alcanzada el proteger a algún artista. Esa “protección” podía significar muchas cosas para los artistas: el alojamiento gratuito en palacio, una asignación anual para una vida principesca, la libertad para sus estudios y realizaciones, la publicación de sus obras o el encargo de obras específicas para la decoración del palacio, el diseño y programación de las fiestas (desde escenarios teatrales o arcos de triunfo hasta disfraces para mascaradas). Hubo mecenas más liberales que otros, como los hubo también menos respetuosos de la libertad del artista.

* Este artículo fue presentado como ponencia ante el X Congreso de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe, celebrado en el Puerto de Veracruz, en abril de 2003.

Con la revolución industrial y la aparición de las grandes fortunas capitalistas, la expansión del comercio marítimo y el establecimiento de una burguesía poderosa –luego de los estragos de la Revolución francesa– tanto el Estado como diversas entidades privadas compitieron en favorecer las artes y el progreso científico a través de dos instituciones: los salones y las exposiciones internacionales. En los primeros, cuyo origen se remonta al siglo XVIII, las artes tradicionalmente favorecidas fueron la pintura y la escultura (Calvo Serraller, 1993, pp. 15-73) en tanto que en las ferias universales lo fueron los inventos técnicos, las nuevas máquinas, los productos agropecuarios, y las artes decorativas (Plum, 1975, pp. 58-64). A lo largo del siglo XIX y todavía en el siglo XX, ambas instituciones han seguido acaparando la atención del público como espectáculos en que se miden los esfuerzos nacionales o internacionales de los gobiernos o de las empresas en favor de una vida más rica y deseable, en la que el talento, el ingenio y la creatividad sean valorados. Todos los gobiernos estiman legítimo y necesario el apoyo a este tipo de iniciativas, que sirven para elevar el orgullo de sus ciudadanos y compensar así el esfuerzo particular de algunos de ellos: artistas, científicos, técnicos, inventores, literatos, artesanos, productores todos, al fin y al cabo, de objetos e ideas (Allwood, 1977, pp. 58-64).

Puede haber instituciones privadas “promotoras” de actividades artísticas, científicas o culturales que consideren que, a la larga, la inversión se revertirá en beneficios económicos o, en todo caso, que con tales “sacrificios” se logre justificar una rebaja en los impuestos. Es reconocido cómo los poseedores de las mayores fortunas –atesoradoras de ricas colecciones artísticas de origen europeo– constituyen la base del extraordinario patrimonio público de los museos estadounidenses, gracias a disposiciones legales que permitieron a esos millonarios acogerse a la figura de “donación en especie” para saldar sus cuentas con el fisco. Ese mismo patrimonio, para su conservación, restauración, estudio y exhibición, ha contado luego con el aporte de mecenas poderosos, a quienes las instituciones museísticas conceden, como contraprestación, el poder participar en sus juntas directivas. Lo mismo vale para las bibliotecas públicas o universitarias, favorecidas por legados (Autores Varios, 1967).

Esa práctica representa una variación de cómo se originaron todas las grandes colecciones artísticas de los museos europeos, las cuales eran antes colecciones reales o principescas, para el solo disfrute de las clases nobles. Fue la Revolución francesa la que facilitó el acceso del público a esas colecciones. Al

principio ese público fue el mismo que frecuentaba los salones: la grande y la pequeña burguesía, algo que no ha variado mucho al cabo de dos siglos por cuestiones educativas y socioeconómicas (Bourdieu y Darbel, 1972).

2. PRÁCTICA COLONIAL

En nuestros países latinoamericanos el peso de ese mecenazgo ha sido público y, muy excepcionalmente, de origen privado. Si nos remontamos a los tiempos coloniales, habría que reconocer que es la Iglesia —a través de sus diversas órdenes regulares (franciscanos, dominicos, agustinos, etc.) o de sus autoridades seculares— la que principalmente se ocupaba de financiar la actividad artística y cultural necesaria para sus requerimientos misionales de culto y de beneficencia. Al Estado, en cambio, le tocaba reglamentar o supervisar dicha actividad, además de patrocinar sus propias edificaciones (palacios de gobierno, universidades, acueductos, etc.). Solo en el caso de las iglesias catedrales o de ciertas fiestas religiosas como el Corpus Christi, el Estado asumía el gasto como vicepatrono.

Hay dos instancias menores, intermedias y diversificadas: por parte de la feligresía, las cofradías, y, por parte de la sociedad civil, los gremios; a veces estas dos instancias podían fundirse en un mismo compromiso. El papel de las primeras cobra relevancia en los decorados internos de los templos (capillas laterales) y en las fiestas marcadas por el santoral católico u otras circunstancias (canonizaciones, traslados de conventos, recepción de autoridades eclesiásticas). El rol de las segundas, los gremios, destaca por su participación en las manifestaciones del poder real (entradas triunfales de virreyes y arzobispos, nacimientos, bodas, juras y exequias reales, etc.) a través de la ornamentación urbana de carácter efímero (Revilla, 1978, pp. 137-149) y del patrocinio y ejecución de comedias (Azparren, 1997, pp. 31-45, 63-74).

Si mantenemos el concepto de mecenazgo esbozado en párrafos anteriores —como actividad financiera favorecedora de las artes y las ciencias, de la que no se deriva un provecho económico propio o inmediato— podríamos concluir que la tradición colonial hispanoamericana en muy escasas ocasiones contó con iniciativas privadas, y que la norma fue institucional, fuera esta eclesiástica o gubernamental. La excepcionalidad del mecenazgo privado es tal que aún un país tan rico por sus minas y haciendas coloniales como México sigue considerando ejemplar la construcción de iglesias como la de la Valenciana, en

Guanajuato, o la de Santa Prisca, en Taxco, debidas ambas a la devoción y fortuna de mineros que se habían enriquecido de manera extraordinaria. O, para mencionar obras de utilidad pública, el levantamiento de acueductos como el de Querétaro, imposibles de llevar a cabo sin el sustancioso aporte de ricos locales, generalmente con títulos nobiliarios.

En el caso venezolano, la construcción de las más espaciosas edificaciones de carácter civil y función comercial, las debemos a la presencia de la Compañía Guipuzcoana, con participación real. Esta era, como se sabe, una asociación de empresarios vascos que obtuvo el monopolio del tráfico mercantil en buena parte del siglo XVIII, con fuero para ejercer la represión del contrabando y, según algunos historiadores, la causante de los primeros brotes nacionalistas.

Con las guerras por la independencia hispanoamericana, la Iglesia quedó desplazada de su lugar preeminente como promotora y financista del arte y la cultura, y fue sustituida por el Estado, que trató de mantener con los fondos públicos esa actividad. Sin embargo, la precariedad económica postbélica hizo que muchos proyectos no se realizaran, y que decretos para nuevas obras o nuevos monumentos no pasaran del papel. Ejemplares en este sentido son los sucesivos intentos por crear una biblioteca pública en 1810, 1833 y 1841 (Grases, 1966, pp. 16, 70, 88), lo que solo se hizo realidad en 1874, o la necesidad de un museo de pintura basado en copias de obras maestras europeas, tarea para cuya realización se ofreció el pintor Martín Tovar y Tovar, en 1855; su proyecto fue aprobado por el Congreso, pero luego se descubrió que las arcas estaban vacías (Esteva-Grillet, 1988, p. 1044).

En esa época, sin embargo, hubo aficionados que impulsaban iniciativas, sobre todo en materia teatral y musical; pero la penuria general, la lentísima recuperación económica y la falta de una fuerte tradición –más allá de los salones y tertulias literario-musicales de existencia privada, más bien familiar– representaban un obstáculo insalvable. Se constituyeron sociedades de conciertos para los aficionados a la música, pero estas no prosperaron sea por la exigua concurrencia, sea por las mismas tensiones políticas que degeneraban en frecuentes escaramuzas militares cuando no en convulsiones completas del orden civil (Calcaño, 1985, *passim*).

3. PÁEZ, MECENAS DEL TEATRO

Con el digno antecedente del gobernador y capitán general Tomás González de Navarra, quien construyó de su peculio el primer teatro caraqueño –llamado luego el *Coliseo* y donado hacia el fin de su mandato a la municipalidad de Caracas (Azparren, 1997)–, debemos reconocer que fue José Antonio Páez, en su condición de jefe político y militar de Venezuela (todavía integrada a la Nueva Granada y Quito), quien lo emuló parcialmente, al compartir el gusto por el teatro y la música, si bien a título privado. Páez llegó a montar en Valencia un *Otelo* shakespereano, para cuyos ensayos contrató en la capital a un actor español de apellido Ferrer, mientras que para los escenarios contó con el pintor y decorador Pedro Castillo. Pero hay que precisar: el público son sus allegados, el local es su primera residencia valenciana en la Avenida Independencia, y los papeles son repartidos entre unos aficionados de lujo:

El General Páez interpretó vivamente aquellos celos verdaderamente salvajes de *Otelo*; y con sus hábitos militares, desempeñó su rol con absoluta precisión y arrancó nutridos aplausos. Todos los aficionados siguieron la misma ruta. El general Soublette hizo un papel de padre atribulado por la locura de la hija, y acusó a *Otelo* por los sortilegios y hechizos con que la había cautivado. El Dr. Peña desempeñó el difícil y odioso papel de Yago con verdadera maestría. La señora Alcázar interpretó a *Desdémona* y justificó sus amores con el valiente moro. En fin, todos los actores fueron aclamados. (González Guinán, 1954, pp. 37-38)

Cuando ya era Presidente de la Venezuela independiente y vivía en Caracas, Páez encomendó en 1833 o 1835 al escultor José de la Merced Rada una copia del Nazareno de la Iglesia de San Pablo, para obsequiarla a la iglesia del pueblo de Achaguas, en Apure (Duarte, 1979, p. 36). Con esta encomienda Páez pagaba una promesa realizada antes de la batalla de Carabobo de 1821 (Fundación Polar, 1988, I, p. 36). También es mérito de Páez el haber dado apoyo a la Sociedad Económica de Amigos del País, que desde 1829 impulsó la artesanía, la agricultura y las industrias domésticas. Poco se dice que esta institución calcaba una idea original de Carlos III, rey borbónico con quien España y sus dominios coloniales entran de lleno en el “siglo de las luces”, en la segunda mitad del siglo XVIII. Entre las iniciativas que adquirirían carácter de mecenazgo estarían las escuelas de dibujo (según proyecto de Joaquín Sosa) y de música (proyecto de Atanasio Bello), creadas en 1835. La de dibujo tardó en

iniciar sus actividades por los desastres ocurridos en su local a consecuencia de la Revolución de las Reformas dirigida desde el oriente del país por los hermanos Monagas, José Tadeo y José Gregorio, con la vaga pretensión de reconstruir la Gran Colombia.

En el segundo período presidencial, se promueve la celebración de dos efemérides: la del 19 de abril de 1810 y la del 5 de julio de 1811. Un pintor caraqueño, Juan Lovera, que se había mantenido ajeno a la política pero que era patriota, realiza para la municipalidad caraqueña, en 1835 y 1838, los respectivos cuadros: el primero escenificado ante la fachada de catedral (todavía con sus ladrillos enlucidos, sin revoque); el segundo, en la capilla del Seminario de Santa Rosa de Lima. Ambos cuadros fueron pagados y celebrados por el Ayuntamiento y han dado, desde entonces, renombre al artista, porque con ellos se libró, temporalmente, de la única tarea por la que era solicitado en la nueva sociedad: el retrato individual.

Con una composición algo rígida y atenta a captar las fisonomías (más en el segundo que en el primero), ambos cuadros han quedado para el imaginario venezolano como el inicio de nuestra pintura histórica, entendida esta como el registro visual de acontecimientos recientes. Esto último ya no se puede sostener en forma absoluta, pues años antes, en plena lucha separatista de Colombia, Pedro Castillo realizó en la segunda casa valenciana de Páez una serie de escenas guerreras y otra de temas mitológicos. Es justo reconocer, por lo tanto, que los temas abordados por el “pintor de los próceres” corresponden a actos civiles fundadores de la soberanía nacional: el 19 de abril como origen del conflicto y el 5 de julio como su idílica resolución, en tanto que las imágenes encomendadas por Páez a su pintor en Valencia apuntaban más a la gloria personal del estratega militar en el contexto de su tierra de origen: los llanos (Esteva-Grillet, 1995, pp. 109, 133).

Páez, vuelto a la silla presidencial, solicitó en 1838 al Concejo Municipal de Caracas un terreno situado al sur de la plaza de San Pablo, para la construcción de un teatro; aún cuando se le concedió, el teatro nunca llegó a construirse (Milanca Guzmán, 1994, p. 115).

En la primera mitad del siglo XIX apenas hubo una ocasión debida a la iniciativa privada (Instituto Tovar), en que el público caraqueño pudo conocer de cerca la labor de sus artesanos y artistas, agricultores y pequeños industriales, en la Primera Exhibición de productos naturales y de las artes liberales y

mecánicas del país. Esta exhibición tuvo lugar a fines del año 1844 y a principios del siguiente en el antiguo convento de San Francisco (Grases, 1966, pp. 93-97).

En la ciudad capital, el mecenazgo público de las artes se redujo a sostener la Academia de Bellas Artes. Es precisamente a su director, Antonio José Carranza, a quien la municipalidad encomienda un retrato de José Gregorio Monagas en 1855.

En plena Guerra federal, la Academia de Bellas Artes recibirá la atención periodística de quien será uno de los firmantes, por parte del gobierno, del tratado de Coche: Pedro José Rojas, quien reseña una exposición de fin de curso sin grandes sorpresas (los expositores son niños), la cual, sin embargo, equivale a un remanso de paz en el fragor bélico (Grases, 1966, pp. 101-105).

Digna de destacar es la iniciativa del gobernador Juan Bautista Dalla Costa hijo, en Ciudad Bolívar, quien encomienda una serie de retratos de próceres y personajes ilustres al pintor Pedro Lovera en la década del sesenta, serie luego completada por Miguel Isaías Aristiguieta (Pineda, 1979). A Dalla Costa se le reconoce haberse adelantado a la política guzmancista de favorecer la educación pública; y es en Ciudad Bolívar donde se inaugura, en 1869, la primera plaza Bolívar con la estatua correspondiente. Fue una réplica de la de Tenerani, localizada en la catedral de Caracas.

Vencido Páez en su última intervención militar –indigna de su propia trayectoria como él mismo lo reconocerá en su *Autobiografía*–, el primer gobierno de la facción triunfante con Juan Crisóstomo Falcón y Antonio Guzmán Blanco apenas logra impulsar el ajardinamiento de la plaza Bolívar (según proyecto del francés A. Roudier) y el trasferimiento del mercado hacia la plaza de San Jacinto en 1865. Para ello hubo de derribar las arcadas erigidas un siglo atrás, en 1755, por el gobernador Felipe Ricardos (Perdomo y Gil, 1983, pp. 143-149). De manera que no puede hablarse de un mecenazgo guzmancista sino a partir del regreso definitivo al poder del hijo de Antonio Leocadio, con la revolución de abril de 1870. De su entrada con sus tropas a Caracas da cuenta una acuarela (colección Galería de Arte Nacional) de Ramón Bolet Peraza, uno de los artistas más ganados a la causa.

Hasta entonces Bolet era conocido como decorador, fotógrafo y dibujante, y aficionado a las ciencias naturales. Con el nuevo espíritu entronizado por Guzmán Blanco, se unirá al litógrafo Enrique Neum para

retratar edificaciones públicas e iglesias de Caracas, Barquisimeto, Ciudad Bolívar, Cumaná, Maracaibo y Valencia. Convertido en funcionario del nuevo gobierno servirá como calígrafo, dibujante, y comisionado para la supervisión de las estatuas del “civilizador y regenerador de Venezuela”, mejor conocido como “El ilustre americano”. Y por encima de todo, Ramón Bolet será escenógrafo urbano para la “pompa y circunstancia” del régimen: decoraciones festivas y simbólicas a base de arcos triunfales, templetos y pinturas alusivas a las glorias guerreras y civiles de Guzmán Blanco (Esteve-Grillet, 1987; Salvador, 2001, *passim*). Sin embargo, mal podemos identificar a Ramón Bolet como uno de los primeros beneficiarios del mecenazgo guzmancista –a pesar de su asunción como funcionario útil, es un artista menor– por cuanto si este viaja a Londres a perfeccionar su talento de paisajista a la acuarela lo hace con el auspicio y favor de un comerciante que lo alienta y sostiene desinteresadamente: James Mudie Spence (Autores Varios, 1991, p. 51).

¿De dónde sale, pues, la idea guzmancista de un programa de ayuda a las artes en general y a los artistas en particular? La respuesta a esta pregunta puntual será el objeto de la próxima sección.

4. GUZMÁN BLANCO Y LA INSTITUCIÓN DEL MECENAZGO

Desde antes de emprender su retorno al poder con la Revolución Azul, Guzmán Blanco da muestras de saber qué hará si triunfa: imponer su poder omnímodo y autocrático. Lo asevera en una carta a su amigo Carlos Madriz desde Curazao, donde está exiliado: “yo no volveré á vivir en Venezuela, mientras no pueda apoyar mi posición social en la preponderancia política mía ó de los míos” (Uslar Pietri, 1981, p. 299).

Una vez triunfante con la toma de Caracas del 27 de abril de 1870, pasarán dos años antes de que Guzmán Blanco pueda sentarse a gobernar en paz, pues múltiples alzamientos lo llevan a abandonar la capital para aplacar sus aguerridos y levantiscos compatriotas. Junto al famoso y celebrado decreto a favor de la educación primaria obligatoria y gratuita, vale la pena señalar otro que no pasó del papel por las circunstancias señaladas: el 7 de mayo de 1870 Guzmán Blanco decretó la creación del Instituto o Conservatorio de Bellas Artes, en donde se estudiaría –a costa del Estado, según el modelo del Instituto Francés– música teórica y práctica, pintura, dibujo, grabado, escultura y arquitectura. Como primer director designó al músico y político liberal Felipe

Larrazábal, un viejo compañero de luchas de su padre, Antonio Leocadio Guzmán. En carta que hizo pública a través del diario *La Opinión Nacional*, el 20 de octubre del mismo año, Guzmán Blanco exponía los tradicionales argumentos moralistas del pensamiento ilustrado y romántico en torno a los beneficios de la instrucción y de las bellas artes: “las artes civilizan y dulcifican las costumbres”. Pero, por encima de todo, nuestro país necesitaba de ambas – tanto de la instrucción como de las bellas artes– para vencer nuestro gran mal: esa tendencia a la guerra, esa discordia que nos destruye, ese sentimiento proclive a la aspereza, a la enemistad, al rigor de la opinión inexorable (todo opuesto a la índole de nuestros pueblos antes benévolos y pacíficos). La depravación que nos guía a la ruina de la fortuna y a la barbarie solo se corregirá radicalmente por medio de la instrucción y el cultivo de las artes (Larrazábal, 1870).

Las palabras de Larrazabal se las llevó el viento, y el estilo autocrático de Guzmán Blanco sería parte de la explicación. Para ser consecuente con ese defecto colectivo tan bien descrito, el conspicuo director del Conservatorio se puso a conspirar y alentó al general Matías Salazar a un alzamiento. Ambos fueron expulsados a Curazao en 1871 por Guzmán Blanco: el militar intentó fortuna invadiendo el país a principios de 1872, pero fue apresado y fusilado por orden de quien lo había perdonado; el músico y político emprendió viaje hacia Nueva York con la vana ilusión de publicar en Europa sus escritos y murió en un naufragio en 1873.

Con la segunda entrada triunfal de Guzmán Blanco en Caracas y el arco diseñado por Ramón Bolet con escenas de guerra en 1872, se inició una tradición de pintura de exaltación romántica que buscó integrar el país en una identidad patriótica y nacional. Ciertamente esas escenas históricas no eran las primeras en quedar fijadas en el lienzo o en la estampa. Ya se mencionaron los cuadros de Juan Lovera así como los murales de la Casa de Páez en Valencia, realizados por el pintor Pedro Castillo hacia 1830. Deben añadirse las estampas de Carmelo Fernández sobre acciones guerreras de Páez o del traslado de los restos de Bolívar desde Santa Marta, o las de un discípulo suyo, el ingeniero militar Ignacio Chaquert, y del litógrafo Federico Lessmann sobre los combates de Maiquetía en 1855 (González Arnal, 1992, pp. 42-43).

El deseo de preservar en imágenes pictóricas o grabadas hechos de armas de singular trascendencia parecía ser propio de la época y favoreció, originalmente, la llegada oportuna del pintor académico español Miguel

Navarro y Cañizares, quien no tardó en promoverse por el diario oficialista *La Opinión Nacional*. Tal como lo reconoce el periodista, excepto Martín Tovar y Tovar, ningún otro artista venezolano había contado con recursos para formarse en el exterior con maestros europeos, y ahora el país podía contar con un discípulo de Federico Madrazo:

Y por lo mismo que en Venezuela no se ha pensado todavía en perpetuar los grandes hechos de nuestra historia de la Independencia, es preciso que se piense en ello, y para un pintor de las dotes y escuela del que hoy recomendamos, habría en aquellos vastos acontecimientos, asunto inagotable. (Anónimo, 1872b)

En realidad sí había otro pintor venezolano interesado en la pintura de historia: Manuel Cruz, condiscípulo y amigo del pintor español. El mercado artístico caraqueño, sin embargo, permanecía limitado a los retratos, y ello hizo que, a la larga, Cruz se desligara del mundillo oficial y prefiriera el cultivo de sus tierras en El Valle (de la Plaza, 1883, pp. 202-204).

El año de 1872 fue de especial interés para las artes, porque en ese año se impuso una nueva política de mecenazgo desconocida hasta entonces. Dos personajes lanzaron las primeras propuestas al régimen guzmancista: el general Ramón de la Plaza, violonchelista aficionado y hombre de gran sensibilidad artística; y Arístides Rojas, médico, historiador y coleccionista de antiguallas. El primero sostuvo un intercambio de cartas con Julián Churión sobre la necesidad de “conferencias musicales”. En una de sus misivas públicas dejó caer esta frase: “Cuando en época más propicia logre nuestro país los gloriosos destinos de su civilización, cuando tengamos que ocuparnos de la historia, de los monumentos y de las ruinas del arte...” (de la Plaza, 1872).

Por esos mismos días, Ramón de la Plaza estaba comisionado por el gobierno para recolectar objetos que representaran al país en la Exposición de Londres (Anónimo, 1872a), en tanto que el Dr. Arístides Rojas –alarmado ante la pérdida de patrimonio artístico por carencia de museos e ignorancia del pasado– iniciaba en julio de ese mismo año la publicación de una serie de artículos sobre los objetos históricos que se conservaban en Caracas.

En la segunda de sus misivas públicas, luego de lamentar la “fuga” al exterior de valiosas obras de arte colonial, Rojas concluía diciendo:

He aquí los principales cuadros que se hallan en Caracas. ¿Cuántos habrá el día en que el gobierno, acatado el talento reconocido de algunos jóvenes artistas de mucho mérito que posee Caracas, los envíe a Europa y les costee su educación?

[...] El gobernante que lleve a la cima tan laudable pensamiento se inmortalizará. Una protección bien entendida del talento y el trabajo es una fuerza de reserva que sostiene a los gobiernos que la dan, y a la sociedad que la recibe. (Rojas, 1872)

Así quedaba prefigurada una política artística no contemplada en la política educativa de Guzmán Blanco, más allá de su decreto a favor de la educación primaria, universal y gratuita, de 1870. En el mismo mes de julio en que Arístides Rojas escribió la segunda misiva, se hizo la 1ª Exposición Venezolana de Bellas Artes, en el recientemente inaugurado Café del Ávila, al lado del palacio de Gobierno¹ (Anónimo, 1872c).

En esa exposición se exhibió la colección del comerciante y excursionista inglés James Mudie Spence y, gracias a su mecenazgo, nuestro artista Ramón Bolet pudo viajar a Londres a recibir lecciones de paisajismo a la acuarela. Otros jóvenes artistas sí alcanzaron a verse favorecidos por el plan de becas instituido por el gobierno guzmancista a partir del año siguiente: en pintura, Jacinto Inciarte, Pedro Jáuregui y, al final del período, Antonio Herrera Toro; en escultura, Felipe Rada y, al final del período, Rafael de la Cova. Todos fueron a Roma si bien Herrera Toro visitó en París a su antiguo maestro Tovar y Tovar; el único que no volvió, pues murió allí, fue el joven Rada (Quintero, 1883, p. 41). Al poco tiempo algunos de ellos se reintegraron como profesores en la Academia de Bellas Artes y participaron en trabajos de decoración mural en varios edificios públicos de Caracas, labor a la que se sumaron Manuel Otero y Francisco Davegno.

Hasta 1877, las becas se otorgaban como favores, por recomendación del propio Presidente al Ministerio de Fomento. El problema era cómo llegar hasta el Presidente. Con la creación del Instituto de Bellas Artes (16 de julio de 1877), iniciado ya el gobierno de Francisco Linares Alcántara y bajo la dirección de Ramón de la Plaza, para la obtención de la beca por cuatro años en Europa se establecieron varios requisitos: las aptitudes, el aprovechamiento en los estudios y una medalla de primera clase en el concurso (Anónimo, 1877).

Durante el Quinquenio (1879-1883) obtuvo la beca Cristóbal Rojas, quien, a fines del período, coincidió en el barco con Tovar y Tovar, también premiado. Arturo Michelena debía haberlos acompañado, pues él recibió

¹ El Café del Ávila había sido inaugurado el 22 de marzo de ese año, bajo la gestión de Meserón y Aranda.

medalla en la Exposición Nacional de 1883; sin embargo, tuvo que esperar hasta la llegada de Joaquín Crespo a la Presidencia para obtener la beca a la que tenía derecho. Con la intermediación de su protector, el literato Francisco de Sales Pérez, y un retrato oportuno de Crespo, la beca finalmente le fue concedida en 1885. Por cierto que el recurso de retratar al Presidente, fue el ardid que –antes de que existiera la nueva reglamentación– también utilizaron Rafael de la Cova y Antonio Herrera Toro.

Los dos nuevos becados se separaron del tradicional destino romano, y optaron por residenciarse en París con el fin de formarse en la Academia Julián, bajo la guía del maestro Jean Paul Laurens, y así poder participar en los Salones Oficiales, que tanto prestigio tenían. Esta opción molestó a Guzmán Blanco, quien –valiéndose de su condición de Embajador Plenipotenciario– no dudó en conminar, infructuosamente, a los dos jóvenes a cambiar de parecer. Una crisis presupuestaria obligó al gobierno a disminuir el monto de las becas; Cristóbal Rojas regresó enfermo y murió en 1890, mientras que Arturo Michelena se ayudó con remesas familiares hasta que las becas se suprimieron y él pudo liberar a sus familiares del compromiso, pues ya podía sostenerse con su arte.

El mecenazgo de Estado se prefigura durante el primer gobierno guzmancista tal como lo proponían Ramón de la Plaza y Arístides Rojas en 1872, año de la entrada triunfal del General Antonio Guzmán Blanco, luego de la Batalla de Apure. La política “nacionalista” impulsada en el campo artístico fue desplazando a los artistas extranjeros –por ejemplo, el cuadro *Guzmán, vencedor en Apure*, de Miguel Navarro Cañizares fue pagado por medio de una suscripción popular– a favor de artistas venezolanos de igual o superior mérito, como Martín Tovar y Tovar, entre otros. La primera encomienda importante a Tovar fue una serie de retratos de próceres e ilustres para el edificio del Palacio Federal, en el sector norte del Capitolio; luego vino una serie de batallas, pero la mayor encomienda fue *la Firma del Acta de Independencia* para la Exposición Nacional que, con motivo del primer centenario del nacimiento del Libertador, se realizaría en 1883. El cuadro obtuvo medalla de oro y, por algunos años, fue el de mayores dimensiones realizado en el país. El mismo Martín Tovar se encargó de superar las medidas con el encargo al que se dedicó para cubrir la bóveda ovalada del Palacio Federal: *La batalla de Carabobo*.

La transformación urbana de la ciudad con edificios monumentales, resueltos en estilos historicistas a la moda europea: el Capitolio con sus respectivos palacios Legislativo y Federal, la remodelación de la Universidad, de

la iglesia de la Stma. Trinidad, convertida en Panteón de los héroes de la patria, el Teatro Municipal, el templo Masónico y el de Santa Ana y Santa Teresa; las estatuas de Bolívar, Washington, Vargas, Monagas, Baralt, así como las discutidas y finalmente derribadas estatuas del mismo Guzmán Blanco, son muestras *avant la lettre* del culto a la personalidad. A todo esto habría que añadir la creación de ciertas instituciones como la Academia de la Lengua, que solamente podía ser presidida por él mismo, según los “adoradores perpetuos” de la ocasión, así como la copiosa bibliografía salida de las prensas de *La Opinión Nacional*, entre ellas el *Ensayo sobre el arte en Venezuela*, de Ramón de la Plaza, primer examen histórico y crítico de nuestros valores plásticos y musicales. Y, muy especialmente, el inicio de las exposiciones nacionales con motivo de efemérides, donde nuestros artistas encontrarían la oportunidad para medirse y emularse, y el público, la de sentirse a tono con la modernidad europea (Esteve-Grillet, 1986; 2000, pp. 139-169).

5. ORFANDAD DE LAS ARTES A FINES DEL SIGLO

En los últimos años del siglo XIX casi desaparece el mecenazgo, bastante menguado en manos de Joaquín Crespo, ya enemistado con su compadre y anterior mentor Guzmán Blanco. Crespo, quien carecía del refinamiento intelectual del Ilustre Americano, solo benefició a artistas extranjeros contactados por el constructor Giuseppe Orsi de Mombello: a los italianos, el acuarelista Arturo Faldi y el escultor Giovanni Turini, este último radicado en Nueva York; o a los artesanos catalanes traídos para los trabajos de la villa Santa Inés por Juan Bautista Sales, el arquitecto o maestro de obras catalán (no se sabe con precisión su competencia). Entre esos catalanes vino el escultor Ángel Cabré i Magriña, quien entró a enseñar en la Academia de Bellas Artes. Crespo trajo del Perú al hispanoperuano Julián Oñate y lo puso a trabajar en el Teatro Municipal y, particularmente, en el Palacio de Miraflores. Por último, otro escultor italiano, este sí radicado en el país: Emilio Gariboldi.

En su desesperado afán por emular a quien le hacía sombra en cuanto a mecenazgo, Crespo llegó a promover dos exposiciones con motivo de efemérides, ahora identificadas como Apoteosis: la de Antonio José de Sucre, el Mariscal de Ayacucho, en 1895, y la de Francisco de Miranda, el Precursor, en 1896. De ambas la prensa de época registra la amplia participación de los artistas activos en Caracas. De la segunda surge como gran obra finisecular el

Miranda en la Carraca de Arturo Michelena, el único artista venezolano al que el “Héroe del Deber Cumplido” dispensó su protección (Esteva-Grillet, 2000, pp. 232-247).

Con la muerte en 1898 del mecenas (Crespo) y del pintor (Michelena), se decretó en la práctica una plena orfandad en las artes, cuando era Presidente el general Ignacio Andrade. Solo desde el Zulia hubo algún favorecimiento de artistas (Julio Árraga y Manuel Puchi Fonseca) o desde Lara (Julio Teodoro Arze y Eliécer Ugel), para que estos continuaran sus estudios en Europa. Ninguno de ellos reveló talento superior para el arte. En Caracas, un Martín Tovar y Tovar languidecía pintando para sí paisajes del Ávila o del Litoral; y Antonio Herrera Toro era el *más buscado pintor religioso de la época* (Picón Salas, 1985, p. 33).

De la propia Academia de Bellas Artes de Caracas, un joven artista, de familia pudiente, Federico Brandt, pese a haber ganado la beca del concurso de fin de curso, no fue a Europa. En vano la prensa promovía a jóvenes artistas de provincia o de la capital: el gobierno no tenía oídos para estas iniciativas, atormentado como estaba por sostenerse en el poder ante una crisis que, más tarde, revelaría el fin de una época y el inicio de otra. La prueba más palpable de la indiferencia del gobierno hacia las artes es la inasistencia del Presidente al sepelio de Arturo Michelena, según le escribe a su padre el joven artista Andrés Pérez Mujica: “lo que ha causado tristeza es que el gobierno no haya tomado parte en el duelo de la ciudad”, quien concluye su carta expresando con indignación que “Solo a los macheteros y a los pícaros se les hacen honores” (Hernández, 1971, pp. 41-42).

6. EPÍLOGO

En 1904 la Academia de Bellas Artes de Caracas es reformada y convertida en Escuela de Artes Plásticas y Escuela de Música y Declamación. La reforma ofrecía un concurso bianual para becas de estudios en Europa. En 1906 ganaron esa beca Andrés Pérez Mujica y Tito Salas; y, en 1908, se esperaba que se volviera a convocar el concurso, para el cual los maestros debían proponer un tema inspirado por la historia sacra o profana. Por el golpe de estado incruento dado por Juan Vicente Gómez contra su compadre y amigo Cipriano Castro –apenas este se había alejado en un vapor rumbo a Europa en pos de su salud– la impaciencia estalló.

Ante el fallecimiento del antiguo director Emilio Mauri, se nombra al pintor y funcionario de Hacienda Antonio Herrera Toro. El ambiente esperanzador por el cambio del régimen (regreso de los exiliados, libertad para los presos políticos) alienta a los jóvenes estudiantes a presentar un pliego de peticiones a las autoridades. El nuevo director no atiende como es debido a las peticiones y los alumnos optan por la huelga en 1909. Entre las peticiones estaba precisamente el asunto de los concursos y las becas. Al cabo de los tres años el director renunció, pero su renuncia no fue aceptada; volvió a intentarlo en 1913; finalmente, falleció de un infarto en 1914 (Caballero, 1996, pp. 85-86). Fue Leoncio Martínez quien ofreció una alternativa a los jóvenes pintores a través de la constitución del Círculo de Bellas Artes en 1912.

Muerto Gómez, las becas volvieron a causa de una nueva reforma, la de 1936, justamente gracias a esa misma generación que sobrevivió a causa del apoyo de la crítica (Enrique Planchart) y del mercado artístico, que sustituyó con creces la ausencia casi absoluta de mecenazgo oficial. Junto a las becas, surgieron pronto un Museo de Bellas Artes con representación del arte contemporáneo venezolano y, luego, un Salón Oficial Anual. La nueva independencia del artista y su negativa a vivir como dependiente del Estado marcaban un derrotero contrario al gomecismo de Tito Salas, consagrado a pintar la gesta bolivariana tan del limitado gusto de los militares. El nuevo destino ya no sería París, a causa de la II Guerra Mundial, sino México (César Rengifo, Héctor Poleo), Estados Unidos (Miguel Arroyo) o Chile (Gabriel Bracho). Apenas regresó la paz a Europa, sin embargo, se reinició el peregrinaje hacia la meca del arte (Alejandro Otero y los principales miembros del Taller Libre de Arte), tanto que los nuevos artistas lanzaron sus improperios y manifiestos contra el estado de atraso del arte nacional y de sus instituciones desde la "Ciudad Luz". Los planteamientos de *Los Disidentes* (1950) tuvieron feliz desarrollo a través del proyecto de integración de las artes desarrollado por Carlos Raúl Villanueva en la Ciudad Universitaria de Caracas, con lo que el arte contemporáneo venezolano se colocaba en un sitio de absoluta modernidad.

Desde entonces, con sus altibajos y vaivenes, el Estado venezolano ha apoyado las artes en todas sus manifestaciones, en competencia cada vez mayor con la empresa privada. Pero es justo reconocer que, como política, el mecenazgo tiene su primera institución durante el guzmancismo y a Ramón de la Plaza y a Arístides Rojas como sus verdaderos pioneros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUTORES VARIOS. (1967). *Museos de Arte. EUA*. México: Editorial Roble.
- AUTORES VARIOS. (1991). *Ramón Bolet, cronista gráfico de la Venezuela del ochocientos, 1836-1876*. Caracas: Empresas Delfino.
- ALLWOOD, J. (1977). *The great exhibitions*. London: Studio Vista.
- ANÓNIMO. (1872a). Exposición de Londres. *La Opinión Nacional*, Caracas, 20 de enero de 1872.
- ANÓNIMO. (1872b). Un pintor. *La Opinión Nacional*, Caracas, 14 de febrero de 1872.
- ANÓNIMO. (1872c). Exposición de Bellas Artes venezolanas. *La Opinión Nacional*. Caracas, 29 de julio de 1872.
- ANÓNIMO. (1877). Asuntos administrativos. *La Opinión Nacional*. Caracas, 30 de julio de 1877.
- AZPARREN, L. (1997). *El teatro venezolano. Ensayos históricos*. Caracas: Alfadil.
- BOURDIEU, P. y DARBEL, A. (1972). *L'amore dell'arte. I musei d'arte europei e il loro pubblico*. Firenze: Guarnaldi.
- CABALLERO, M. (1996). Antonio Herrera Toro. Una visión temática de su obra. En *Antonio Herrera Toro, 1857-1914. Final de un siglo*, (21-86). Caracas: Galería de Arte Nacional.
- CALCAÑO, J. A. (1985). *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- CALVO SERRALLER, F. (ed.). (1993). *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- DE LA PLAZA, R. (1872). Carta a Julián Churión. *La Opinión Nacional*. Caracas, 25 de enero de 1872.
- DE LA PLAZA, R. (1883). Ensayo sobre el arte en Venezuela. *La Opinión Nacional*. Caracas, 25 de enero de 1883.
- DUARTE, C. F. (1979). *La historia de la escultura en Venezuela. Época colonial*. Caracas: Ediciones J. J. Castro y Asociados C.A.
- ESTEVA-GRILLET, R. (1986). *Guzmán Blanco y el arte venezolano*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- ESTEVA-GRILLET, R. (1987). El arte efímero en la Venezuela del siglo XIX. *Correo de Ultramar*, 2-3, 24-51.
- ESTEVA-GRILLET, R. (1988). Museos y galerías. En *Diccionario de Historia de Venezuela*, tomo II, (1043-1049). Caracas: Fundación Polar.
- ESTEVA-GRILLET, R. (1995). Una visión idílica de una guerra sin cuartel: la pintura mural de Pedro Castillo (1790-1858) en la casa del general José Antonio Páez en Valencia, Venezuela. En Autores Varios, *Arte y violencia XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, (109-133). México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

- ESTEVA-GRILLET, R. (2000). *Julián Oñate y Juárez (1843-1900 ca.). Un pintor de ultramar en arte latinoamericano del siglo XIX*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- FUNDACIÓN POLAR. (1988). *Diccionario de Historia de Venezuela*, tomo I. Caracas: Fundación Polar.
- GONZÁLEZ ARNAL, M. A. (1992). *Escenas épicas en el arte venezolano del siglo XIX* (Texto de catálogo). Caracas: Galería de Arte Nacional.
- GONZÁLEZ GUINÁN, F. (1954). *Tradiciones de mi pueblo*. Caracas: Colección Cuatricentenario de Valencia.
- GRASES, P. (1966). *Testimonios culturales*. Caracas: Publicaciones de la Presidencia de la República.
- HERNÁNDEZ, H. (1971). *Andrés Pérez Mujica. La voluntad hacia la gloria. Vida y obra de un artista venezolano*. Madrid: Secretaria de Educación y Cultura del Estado Carabobo.
- LARRAZÁBAL, F. (1870). Carta del 20 de octubre. *La Opinión Nacional*. Caracas, 21 de octubre de 1870.
- MILANCA GUZMÁN, M. (1994). *La música venezolana: de la colonia a la República*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- PERDOMO TERRERO, F. y M. GIL NÚÑEZ. (1983). *Monumentos históricos del Distrito Federal. Homenaje al Bicentenario de Simón Bolívar*. Caracas: Venalum.
- PICÓN SALAS, M. (1985). *Las formas y las visiones*. Caracas: Galería de Arte Nacional y Monte Ávila Editores.
- PINEDA, R. (1979). *La historia pintada. Los retratos de la Casa del Congreso de Angostura*. Ciudad Bolívar: Gobernación del Estado.
- PLUM, W. (1975). *Espectáculos del cambio sociocultural. Aspectos sociales y culturales de la industrialización*. Bogotá: Instituto de Investigaciones de la Fundación Friedrich Ebert e Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales (ILDIS).
- QUINTERO, D. (1883). *Hojas de un diario. Artículos literarios. Ofrenda en el Centenario del Libertador*. Caracas: Imprenta Venezolana.
- REVILLA, F. (1978). *Quince cuestiones de historia psicosocial del arte*. Barcelona: Editorial RM.
- ROJAS, A. (1872). Nota sobre los objetos históricos que tiene Caracas. *La Opinión Nacional*. Caracas, 1 de julio de 1872.
- SALVADOR, J. M. (2001). *Efímeras efemérides. Fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII y XIX*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- USLAR PIETRI, A. (1981). *Cuéntame a Venezuela*. Caracas: Editorial Lisbona.