

LAS ARTES PLÁSTICAS VENEZOLANAS
EN EL CENTENARIO
DE LA INDEPENDENCIA, 1910-1911

Roldán Esteva-Grillet

Universidad Central de Venezuela

En otra época [...] aquellos de los venezolanos á los cuales adjudique el tiempo la dicha de ver cumplirse otro centenario de la vida nacional, hallarán en estas páginas la memoria de los actos con que el Pueblo y el Gobierno de Venezuela celebraron el primer centenario del fasto natalicio de la Patria. Ellos reconstruirán, ayudados de la pormenorizada relación aquí recogida, el pasado que hoy es presente.

Delfín Aguilera y Manuel Landaeta Rosales
1912

UNA DÉCADA ANTES

De hacerse un cotejo entre el mundo de las artes plásticas y el de la política venezolana —desde la muerte del general Joaquín Crespo en San Carlos en 1898 a la toma del poder por parte del general Juan Vicente Gómez en 1908—, casi podría afirmarse que el segundo brinda más resquicios de interés, por las tensiones vividas y su evolución

imprevisible, que la situación cada vez más deprimente de los artistas debido al abandono en que cae el mecenazgo. No resulta casual que en el mismo año de la muerte de Crespo muera también su único artista protegido, el célebre académico, triunfador de la Exposición Universal de París de 1889, Arturo Michelena. No sin razón, un historiador y crítico venezolano ha sostenido la existencia de una década oscura, hasta el surgimiento del Círculo de Bellas Artes, en 1912.¹

La revisión de esa década anterior a la llegada al poder de Gómez se hace necesaria para comprender cuánto aprovechará el nuevo régimen de Cipriano Castro, a partir de 1899, para crear las condiciones en que, sólo a partir del Centenario de la independencia, 1910-1911, las artes plásticas disfrutarán de un leve repunte, muy alejado del auge sin precedentes que tuvieron en tiempos del finado “Ilustre Americano”, el general Antonio Guzmán Blanco, entre 1870 y 1888. Repasemos primero, brevemente, la situación política y económica.²

Con la revolución restauradora triunfante de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez (22 de octubre de 1899), se inicia el dominio de los andinos en el poder central. Ambos generales son de muy distinta catadura: Castro, un ex seminarista, fogoso en la política y audaz en la guerra, orador impenitente, amante del baile, las copas y las jovencitas, autoritario como ha sido la tradición militar venezolana. Gómez, el financista de la empresa, consumado hombre de campo, leal a los suyos, taciturno y semianalfabeta, caute-

¹ DA ANTONIO, *Textos sobre arte*, pp. 114-118.

² Véase PINO ITURRIETA, *Venezuela metida en cintura*, y CABALLERO, *Gómez. El tirano liberal*.

loso y calculador, frío e inexpresivo, demostrará gran capacidad organizativa y destructora a la vez; contra el enemigo, en fin, una caja de sorpresas. La caída de los precios del café —producto principal de nuestras exportaciones a lo largo del siglo XIX— lleva a Castro a la suspensión del pago de la deuda externa, resultado, en buena parte, de empréstitos leoninos, onerosos para la nación y enriquecedores para sus gestores (José Antonio Páez, Antonio Guzmán Blanco, Joaquín Crespo). La reacción de las potencias europeas afectadas lleva a un reclamo y una amenaza militar mediante el bloqueo de los puertos venezolanos a fines de 1902.³

Pero antes, la exigencia a los banqueros y ricos de un préstamo forzoso para saldar las deudas internas, la humillación y encarcelamiento de varios de ellos, le va a significar otro frente al gobierno castrista, el de la revolución libertadora, al mando de un banquero devenido general, Manuel Antonio Matos, con 10 000 hombres. Esta nueva guerra civil cuenta con el apoyo económico extranjero, específicamente de la New York and Bermúdez Co. (asfalto) y el Cable Francés. De manera que el país no estaba en las mejores condiciones para enfrentar a la flota anglo-británica, que cañoneó a su gusto algunas de las fortalezas patrias.

El intelectual Eloy González será el redactor de una famosa proclama cuyo primer párrafo no podía ser más

³ ARELLANO, “1902: El bloqueo internacional de Venezuela”, pp. 58-63. Medio siglo antes, México sufrió una situación similar porque Benito Juárez suspendió el pago de la deuda exterior, con la terrible consecuencia de la invasión del ejército francés y la instalación del imperio del austriaco Maximiliano I. Al contrario de Venezuela, Estados Unidos no intervino por estar afanado en su propia guerra civil.

altisonante: “¡La planta insolente del Extranjero ha profanado el sagrado suelo de la Patria!” En cuestión de meses todo queda en vías de resolución diplomática, gracias a la intervención de Estados Unidos, que hizo valer su famosa Doctrina Monroe, en una vertiente que se llamó luego “corolario Roosevelt”.⁴ Nunca antes un presidente venezolano había sido objeto de tanta diatriba y denuestos desde la prensa extranjera, y nunca como antes el país entero se cerró en torno a la defensa de su soberanía. Si el presidente Castro pudo contener la arremetida militar europea con ayuda diplomática americana, fue el vicepresidente, Juan Vicente Gómez, quien puso fin a la guerra civil en la batalla de Ciudad Bolívar, el 21 de julio de 1903. Fue la última batalla del siglo XIX, y la paz ganada le ameritó a Gómez el título de “Benemérito”. Desaparecido el peligro militar, externo e interno, se inició la retaliación contra los monopolios extranjeros, lo que aúpa un sentimiento nacionalista con las típicas tensiones diplomáticas.

Al contrario de su compadre, de conducta retraída y provinciana, “el Cabito” —no otro sino Castro, así llamado por el satírico Pío Gil— se caraqueñizó, por decir, entró en la fascinación por la adulación, los saraos, la vida fastuosa y exhibicionista, más una particular lascivia muy explotada por una camarilla de aduladores que le procuraba jovencitas de las clases medias, cuando iba a pasearse con su caballo en plan galante. Dos situaciones chuscas lo retratan iniciándose como gobernante en 1900: cuando el sismo, se lanzó del balcón de la Casa Amarilla, se luxó un tobillo y pidió hospedaje a la viuda de Crespo, pues en su palacete de

⁴ RANGEL, *Del buen salvaje al buen revolucionario*, pp. 62-64.

Miraflores se sabía de una habitación antitemblores. Y en el carnaval del mismo año, paseándose cerca de la Plaza Bolívar, un sujeto intentó asesinarlo y fue detenido a tiempo.

Si bien la presencia de las tropas andinas en Caracas —desarrapadas, de aspecto pobretón, feroz y brutal—, queda registrada en fotografías, y el escritor modernista Manuel Díaz Rodríguez deja constancia de la irrupción de la barbarie en su novela *Ídolos rotos*, uno podría hasta creer que la capital es la primera beneficiada, como lo ha sido siempre, de los signos del progreso: la propuesta de creación de un ejército nacional que no pasó del papel, en 1901; un nuevo Código Civil (a instancias por supuesto de Castro) que introduce el divorcio en 1904; tranvías eléctricos desde Caño Amarillo —estación final del tren que venía del puerto de La Guaira— hasta Sabana Grande, en 1905; la expansión de la ciudad gracias al tranvía, al otro lado del río Guaire, en la urbanización El Paraíso donde los potentados construyen quintas eclécticas de cuatro frentes rodeadas de jardines, y entre éstas la residencia privada del presidente, Villa Zoila, por el arquitecto Alejandro Chataing; una polémica pública entre un representante del evolucionismo, el doctor Ricardo Razetti, y el doctor Juan Bautista Castro, arzobispo, defensor del creacionismo, entre 1904 y 1907; la llegada del primer vehículo automotor a la ciudad, en 1907. Justo este año, quizá como manera de reafirmar la fe de la gente, la curia promovió una Exposición de Arte Cristiano.⁵

Pero también, lo propio de los nuevos gobernantes: una nueva constitución a su medida, en 1906, que aumentaba el periodo presidencial a seis años, cuando ésa había sido

⁵ CASTRO, “Año Jubilar del Santísimo Sacramento”, t. I, pp. 610-611.

la principal causa de la revolución en 1899. Añádase el celo por el prestigio alcanzado por el Benemérito, a quien todos agradecen el clima de paz que se disfruta, y Castro que lo tienta con el poder, fingiendo un retiro táctico, ante el cual “el Bagre” —como lo llamará más tarde José Rafael Pocaterra— finge, a su vez, no tener “guáramo” para eso. La comedia concluye con la aclamación orquestada por los aduladores de siempre. A Gómez se le cortejaba creyendo muchos que luego sería fácil salir de él, por esa supuesta indiferencia hacia el poder y su no “aclimatación” a la vida capitalina. Pero el Benemérito esperará su ocasión.

Y la ocasión le llegó: gracias a los abusos del licor, las francachelas y trasnochadas, la vida disoluta, los riñones del compadre supuraban y los médicos le aconsejaron viajar a Europa y operarse con los mejores cirujanos. Para entonces, 1908, la confianza en el vicepresidente era intachable, en el sentido de que le guardaría fielmente la silla hasta su regreso. Y así partió el enfermo. Cuando su barco estuvo lo suficiente distante de las costas venezolanas, sobrevino el golpe palaciego, incruento, para regocijo de toda la nación. Ese 19 de diciembre, el vicepresidente pasó a ser presidente encargado. Y su movimiento se llamó no ya revolución, sino Rehabilitación. Pero antes de entrar a ese nuevo periodo, permítasenos abonar a favor del régimen que fenecía, unas cuantas iniciativas en materia de obras públicas y de ornato urbano, así como describir la situación de las artes en general.

Un discípulo del arquitecto guzmancista, Juan Hurtado Manrique, será quien enfrente las más representativas edificaciones gubernamentales: Alejandro Chataing. Suyas son la Academia de Bellas Artes; el Teatro Nacional, decora-

do por Antonio Herrera Toro; la Academia Militar, en La Planicie; el Palacio de Gobernación y Justicia (hoy Concejo Municipal), todas de 1905. En cuanto a ornato urbano, se inaugura en 1904, finalmente, el Monumento a Colón en el Golfo Triste, de Rafael de la Cova, obra encargada a fines del siglo XIX, y se contrata al año siguiente un Monumento a la Batalla de Carabobo, con el escultor venezolano Eloy Palacios, radicado en Munich. En 1904, se ha introducido una reforma de la Academia de Bellas Artes, en cuya ahora denominada Escuela de Artes Plásticas se introduce la cátedra de Paisaje, dictada por el hispano venezolano Victoriano de Vicente Gil; los primeros frutos de esa enseñanza moderna del paisaje los reseñará el crítico Jesús Semprum en 1907, cuando en la exposición de fin de curso llame la atención sobre la presencia mayoritaria del motivo natural y libre.⁶ Otra innovación será la oferta de becas anuales a través de concursos para seguir estudios en Europa: saldrán favorecidos, sucesivamente, Federico Brandt (pintor), Lorenzo González (escultor), Mariano Herrera Tovar (arquitecto) en 1904; Tito Salas (pintor), Andrés Pérez Mújica (escultor) en 1905.

De estos artistas, del que más se sabe por sus éxitos en París y una serie de cartas que luego se conocerán en 1909, a través de la revista *La Alborada*, es Tito Salas, algunas de cuyas obras se verán reproducidas en periódicos caraqueños, todas de carácter costumbrista europeo, inspiradas en motivos italianos, franceses (bretones) y españoles. Otro artista del que se recibían noticias del exterior era Eloy

⁶ Jesús Semprum, "La Academia Nacional de Bellas Artes", *El Cojo Ilustrado*, Caracas (1^o sept. 1907), pp. 510-512.

Palacios quien, a pesar de su larga permanencia en Alemania, no dejaba de contratar esculturas con los gobiernos para conmemorar héroes al estilo clasicista: suyo es el José Félix Ribas de La Victoria, de 1895, así como el Bolívar ecuestre de Maracaibo, de 1904. Junto a él, sólo quedaban de la vieja generación académica tres pintores: el maestro de todos, Martín Tovar y Tovar, ya entonces retirado del quehacer pictórico luego de ensayarse en una serie de paisajes del litoral y del cerro Ávila, y fallecido en pleno bloqueo de los puertos en 1902; Antonio Herrera Toro, repartido entre tareas de decorador, retratista esporádico y funcionario del Ministerio de Hacienda, y Carlos Rivero Sanabria, el “doliente pintor” —como lo designara Leoncio Martínez—⁷ un ex discípulo de Cristóbal Rojas y Arturo Michelena en París, que en sus quince últimos años de vida no pudo sino pintar bodegones con un pincel atado a su mano debido a una lastimosa parálisis.

Pero no eran los únicos artistas. En la escultura, estaba el barcelonés Ángel Cabré i Magrinyá, de excelente ejercicio lapidario y enseñanza académica; el italiano Emilio Gariboldi, que competía con los encargos gubernamentales para los monumentos a los héroes, y Pedro M. Basalo, con un modesto taller de reproducciones. En la pintura, Jesús María de las Casas, pintor autodidacta, de quien se conservan pequeños paisajes de Macuto, en el litoral central, y el grupo de paisajistas académicos, de diversa fortuna, ninguno sobresaliente: Pedro Zerpa, Abdón Pinto, Pablo W. Hernández, Pedro Castrellón (fallecido indigente en Madrid), José María Izquierdo, Francisco Valdez, Marcelo Vidal. Por

⁷ MARTÍNEZ, “El pintor doliente”, p. 143.

último los expatriados: el franco venezolano Emilio Boggio, que sólo regresó octogenario en 1919 por breve tiempo, ya impresionista; José María Vera León, que se consumió en un academicismo desleído, y Cirilo Almeida Crespo, un simbolista y prerrafaelista tardío, “pintor extraño” lo llama Leoncio Martínez.⁸ De éstos, sólo Boggio dejó trazas en la nueva generación que se levantaba contra la tradición académica a partir del Círculo de Bellas Artes, de 1912.

Y ahora sí, juntemos los dos mundos: la muerte del director de la Academia de Bellas Artes, el ya casi ciego Emilio J. Mauri, en febrero de 1908, obliga al presidente Cipriano Castro a designar una nueva autoridad. El nombramiento recae en un viejo pintor, profesor de dibujo lineal en la universidad y la Escuela de Artes y Oficios: Antonio Herrera Toro, quien deberá confrontar la inquietud estudiantil. El cambio de autoridad, primero en la academia y luego en el gobierno, lleva a los nuevos alumnos a solicitar algunas cosas, como por ejemplo, clases nocturnas para los trabajadores, la convocatoria del concurso para becas o el pago regular de un modelo.⁹ Las idas y venidas del nuevo director resultan infructuosas, y los alumnos se impacientan hasta declararse en huelga en 1909. Cuentan con la solidaridad de una nueva revista, cuyo título revela mucho del sentimiento compartido por buena parte de la intelectualidad: *La Alborada*. La redactan Rómulo Gallegos, director del Liceo de Caracas, Salustio González Rincones y Enrique Soublette. Sin embargo, al ser ratificado Herrera Toro en su

⁸ MARTÍNEZ, “La Estrella de la Mañana”, p. 115.

⁹ OTERO y otros, “Carta manuscrita de los pintores huelguistas”, pp. 34-37.

cargo por Gómez, el desánimo cunde entre quienes aspiraban a su remoción en favor de Federico Brandt, por lo que la mayoría opta por abandonar las aulas.¹⁰ Así lo relata uno de sus compañeros, Leoncio Martínez, dedicado más tarde a la reseña crítica de los nuevos pintores reunidos en el Círculo de Bellas Artes que ayudó a fundar: “Con la muerte del señor Mauri, que era apenas un mediocre pintor, pero un conciente maestro [...] los últimos convencidos desertaron quedando las salas del Instituto como jaulas vacías”.¹¹

PROGRAMA DEL CENTENARIO

Su larga permanencia en el poder (27 años) permitió a Gómez conmemorar cuatro fechas centenarias de efemérides patrias: el 19 de abril de 1810, se desplaza del poder al capitán general Vicente Emparan; el 5 de julio de 1811, el Congreso aprueba la declaración de independencia respecto de España; el 24 de junio de 1821, la batalla de Carabobo pone fin al dominio militar del ejército realista; y el 17 de diciembre de 1830, la muerte del Libertador Simón Bolívar en Santa Marta. Ese privilegio no lo ha tenido ningún otro gobernante en la historia del país. Durante el siglo XIX, la primera y única gran conmemoración fue el primer centenario del nacimiento de Bolívar, 1783-1883, y cupo a Guzmán Blanco inaugurar el tren de Caracas a La Guaira y proponer una Exposición Nacional que diera cuenta del

¹⁰ Herrera Toro presentó dos veces su renuncia al cargo (1911 y 1913) y las dos veces no le fue aceptada. Falleció de un infarto en 1914, mientras daba una clase. CABALLERO DE BORGES, “Antonio Herrera Toro”, en *Antonio Herrera Toro, 1857-1914*, pp. 83-86.

¹¹ MARTÍNEZ, “De Bellas Artes”, p. 90.

progreso del país, con importante participación de los artistas que él mismo había promovido con el sistema de becas en Europa y a quienes había encargado numerosas tareas, entre pedagógicas y decorativas. El catálogo de esa soberbia exposición se encargó al científico de origen alemán Adolf Ernst, y la reseña de la participación artística al crítico y primer historiador de nuestro arte, el general Ramón de la Plaza.¹²

Desde 1835, con el general José Antonio Páez, se establecieron como fiestas patrias las siguientes fechas: el 19 de abril, el 5 de julio y el 28 de octubre, onomástico de Bolívar. Sólo esta última ya era costumbre en vida de Bolívar. Para tales fechas los distintos gobiernos municipales organizaban actos, desfiles, concursos literarios, fuegos de artificio, iluminaciones, templetos, arcos triunfales, etc., más los festejos populares (carreras de cintas, corridas de toros, conciertos, representaciones teatrales). Incluso al cumplirse el primer año del 19 de abril, la ciudad de Caracas lo festejó con fachadas ficticias (arquitectura efímera) y otros recursos tradicionales del periodo colonial cuando el motivo era una nueva coronación o cualquier motivo festivo relacionado con la vida de los reyes y príncipes españoles, como se acostumbraba en todo el resto del continente. Por supuesto, sin la fastuosidad con que las capitales de los virreinos festejaban dichos eventos.¹³

Con Guzmán Blanco, sin embargo, se comenzará una tradición: inaugurar o anunciar la construcción de obras públicas. También la de imponer como fecha patriótica el

¹² Véase ESTEVA-GRILLET, *Guzmán Blanco y el arte venezolano*.

¹³ Véase ESTEVA-GRILLET, "Arte efímero en la Venezuela", pp. 22-51.

día de la toma del poder, en su caso el 27 de abril de 1870. Sólo una fiesta escapaba al control del gobierno y constituía el dolor de cabeza de todos los gobernantes y de la misma Iglesia: el carnaval. Durante el guzmanato, espontáneamente, sin que vinieran órdenes superiores, las parroquias tomaron la iniciativa de “civilizar” esos días que conservaban las barbaries coloniales (juegos con agua, azulillo, huevos podridos) y que obligaban a la gente decente a guarecerse en sus casas por tres días, a riesgo de regresar cubiertos con cualquier sustancia mal oliente y bañados de pies a cabeza.¹⁴

Llegado el momento, Gómez ratificó las tradicionales fiestas patrias del 19 de abril, el 5 de julio, 28 de octubre, más el 24 de junio (día del Ejército). El día del onomástico de Bolívar fue diluyéndose a favor del día del natalicio, el 24 de julio, coincidente con el del Benemérito. Ya en 1916, en Río Chico, se pasean juntos los retratos de ambos, pero sólo será a partir del 20 que se decrete conjuntamente con el natalicio del Libertador, el día del Rehabilitador.¹⁵ No era el caso mexicano el que se repetía, pues el general Porfirio Díaz forzó una supuesta coincidencia de su natalicio con el Grito de Dolores. Dos fechas de carácter político se añadirán en el gomecismo: el día de su golpe palaciego, el 19 de diciembre y, al cabo de dos décadas de la batalla de Ciudad Bolívar, el 21 de julio, decretado día de la Paz.

Así pues, siguiendo la tradición establecida desde Guzmán Blanco, el 19 de abril de 1909, el presidente provisional general Juan Vicente Gómez publica lo que sería

¹⁴ Véase ESTEVA-GRILLET, “El Carnaval”, pp. 35-47.

¹⁵ CARABALLO PERICHI, *Obras públicas, fiestas y mensajes*, pp. 72-73.

el Programa del Centenario de la Independencia para un año después. Según éste, varias instituciones se crearían: la Academia Militar, la Escuela Náutica, la Escuela Normal, el Jardín Botánico; varias obras públicas se emprenderían: reconstrucción del Panteón Nacional, un dique de acero para Puerto Cabello, un edificio a prueba de incendio para el Archivo Nacional y Registro Público, otro para operaciones quirúrgicas, cerca del Hospital Vargas; se ordena levantar un Censo nacional; y adquirida para la nación la casa natal de Bolívar, “se le restituirá con la fidelidad posible á la forma que tenía en 1783, se establecerá en la venerable mansión un Museo Boliviano, y se consagrarán sus muros á narrar en frescos ó lienzos la vida del Padre de la Patria”.¹⁶

Pasa luego a referir la serie de héroes que se homenajearían con bustos o efemérides con lápidas alusivas, y algo que distinguirá este Centenario de otros, los diversos congresos o conferencias internacionales convocados: Primer Congreso Venezolano de Medicina, de Municipalidades, Boliviano (de las cinco repúblicas liberadas por Bolívar, para tratar asuntos de interés común), Convención Telegráfica. Incluye los infaltables concursos: de Industrias Rurales, de Horticultura y Floricultura, de Zootecnia, de Bellas Artes. Más dos exposiciones: una nacional de Bellas Artes, otra internacional de Muebles Escolares y Útiles de Enseñanza. Se ordena la constitución de una Comisión Exploradora, la fundación del Ateneo de Caracas. Para los concursos agropecuarios, se dispone la adquisición de los terrenos del Hipódromo, en El Paraíso. Se ordena la publicación de

¹⁶ AGUILERA y LANDAETA ROSALES, *Venezuela en el Centenario*, t. I, p. 13.

varias obras, antiguas y recientes: El *Diario de Bucaramanga*; el apéndice a la narración de las *Memorias del general O'Leary*, t. III y la *Correspondencia del Libertador (1829-1830)*; la *Historia de Venezuela. Documentos y apéndice*, de Francisco Javier Yáñez; la *Historia contemporánea de Venezuela* (15 tomos), de Francisco González Guinán; el *Libro de Actas del Congreso de 1811*; la primera edición del *Mapa físico y político de Venezuela*; el *Plano de Caracas en 1810*; *Canciones patrióticas*; *Actas y trabajos del Primer Congreso Venezolano de Medicina*; composiciones musicales de Manuel L. Rodríguez; el *Libro del Centenario*. Se celebrarían solemnes honras fúnebres el 17 de diciembre de 1910, en la iglesia Metropolitana, por el aniversario de la muerte de Bolívar.

Ya casi al final, se ordena la erección de los siguientes monumentos: uno a la gloria de Antonio Ricaurte, en San Mateo (estado de Aragua), otro en conmemoración de la entrevista de Bolívar y el general Pablo Morillo, en Santa Ana (estado de Trujillo); se prescribe una columna prismática que preserve la piedra colocada por ambos generales para señalar el sitio. Se propone la creación de una medalla conmemorativa del primer Centenario de la independencia y la invitación especial a las repúblicas de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia; a España “a fin de dejar constancia de que la Revolución emancipadora no rompió ni podía romper los vínculos que unen á Venezuela con la Madre Patria”, así mismo a Gran Bretaña y Haití “en recuerdo de los servicios prestados á la causa de la Independencia”.¹⁷ El progra-

¹⁷ AGUILERA y LANDAETA ROSALES, *Venezuela en el Centenario*, t. I, p. 14.

ma concluye con el anuncio de las fechas en que cada evento ocurriría.

Como suele suceder en estos casos de programas ambiciosos, algunas fechas deberán ser corridas, ciertas disposiciones cambiadas en el camino, y de otras no se vuelve a hablar, muy pocas decididas y ejecutadas fuera de programa, sin contar con las iniciativas privadas que se suman y hasta alcanzan algún subsidio. En todo caso, gran parte del programa se llevó a cabo y las regiones participaron muy discretamente, colocando por lo menos un busto de Bolívar, aunque fuera en cemento, en la plaza homónima. Por supuesto, la mayoría de los actos y las nuevas edificaciones privilegiaron a Caracas, la capital. La mejor fuente para la reconstrucción de esos dos años en que se hizo más que evidente la unión del país, la pacificación y la buena disponibilidad de todos para trabajar en bien del común, es el *Libro del Centenario* que se publicará en 1912 en dos volúmenes, con una reseña pormenorizada de los actos, acopio de documentos oficiales, selección de la prensa escrita, revelación de gastos, incidentes curiosos, todo bajo el título general de *Venezuela en el Centenario de su Independencia, 1811-1911*, encargada la compilación y reseña a Delfín Aguilera y Manuel Landaeta Rosales. Para las imágenes, hay que acudir a otra fuente, la revista *El Cojo Ilustrado*. Para algunas notas periodísticas será preciso revisar la prensa caraqueña de la época, como *El Heraldo*, *El Universal* o *La Religión*.

El amplio apoyo de los intelectuales positivistas y modernistas al régimen queda evidenciado en quienes integran las diversas juntas, comisiones, jurados, cuando no los mismos despachos ministeriales, junto a empresa-

rios y viejos políticos liberales: baste con decir que el antiguo banquero-general Manuel Antonio Matos, el de la revolución libertadora, es ahora su flamante ministro de Relaciones Exteriores. Entre los intelectuales de la Junta del Centenario están: José Antonio Salas (empresario teatral y padre del pintor Tito Salas), Julio Calcaño (académico), Manuel Díaz Rodríguez (escritor), Antonio Herrera Toro (pintor), Alfredo Jhan (antropólogo), Felipe Tejera (académico), Rafael Villavicencio (sociólogo), Pedro Emilio Coll (escritor), Santiago Key-Ayala (escritor), John Boulton (empresario y coleccionista de arte), César Zumeta (diplomático). Como ministro de Relaciones Exteriores tiene primero a Francisco González Guinán (historiador), luego a Manuel Antonio Matos; de Instrucción Pública, a Samuel Darío Maldonado (escritor), luego a José Gil Fortoul (historiador); es ministro de Relaciones Interiores, a partir de 1914, Pedro Manuel Arcaya (sociólogo). Concluamos la lista incompleta con el ideólogo mayor, por muchos años director del órgano oficial del gomecismo, *El Nuevo Diario*: Laureano Vallenilla Lanz (sociólogo e historiador autodidacta).

Resulta extraño que las dos principales contribuciones artísticas al Centenario, la de Eloy Palacios y la de Tito Salas, no hayan sido programadas. La explicación estaría en que el Monumento a la Batalla de Carabobo — como ya señalamos — era una obra contratada durante el castrismo y la única intervención del nuevo régimen fue cambiar el lema original por el propio: Orden, Paz y Trabajo. El encargo a Tito Salas se explicaría en parte porque es el artista que desde París está llenando de orgullo a muchos venezolanos y ha sido apuntalado especialmente ese año por el grupo de

intelectuales de *La Alborada*; esta circunstancia la aprovecha su padre —miembro de la Junta del Centenario— para promover la contratación de una obra pictórica muy lejana a las inquietudes del hijo, más consagrado al costumbrismo mediterráneo que a la historia patria. Si del Monumento de Eloy Palacios no hay una sola mención en el libro del Centenario, más allá de su costo, en cambio se reproduce el contrato y el proyecto firmado por José Antonio Salas, a nombre de su hijo, y una entusiasta reseña crítica anónima. Empecemos pues, por la obra edilicia y urbana.

EDILICIA Y URBANISMO

En cuanto a rescate del patrimonio edilicio y la memoria histórica, el Centenario contribuirá a la definitiva incorporación de tres edificaciones de importancia trascendental, dos del pasado colonial, una del más reciente. La primera del pasado corresponde a la casa natal del Libertador, frente a la antigua Plaza de San Jacinto, que desde 1806 había sido vendida a un pariente, Juan de la Madriz. El nuevo propietario brindó un banquete al Libertador en su última estadía en Caracas, en 1827. Al pasar a otros dueños sucesivos, el inmueble fue destinado al comercio y se perdió la conciencia de su importancia histórica hasta que fue adquirido por Guzmán Blanco en 1876 para su supuesta preservación, pero nada hizo por rescatarlo. A pesar de existir gente que promoviera su adquisición desde 1889, la inestabilidad política y militar frustró tal aspiración. Por suscripción popular y donaciones particulares alcanzó a reunirse la cantidad fijada por los herederos de Guzmán Blanco, y el faltante lo puso de su bolsillo el mismo Gómez. Se adquirió por

un total de 114 362 bolívares, el 11 de octubre de 1912, y se decretó otra vez su restauración.¹⁸

Empero, la orden de regresarla a como era en 1783 no se cumplió, como tampoco la instalación en ella del Museo Boliviano. Habrá que esperar a 1916 por un nuevo decreto. La dirección de las obras fue encomendada al ingeniero y banquero Vicente Lecuna, quien se asesoró con los arquitectos Alejandro Chataing y Antonio Malausena, los historiadores Manuel Segundo Sánchez, Manuel Landaeta Rosales y el anticuario dinamarqués Christian Witzke. Finalmente fue abierta al público el 15 de julio de 1921, durante el siguiente centenario, el de la Batalla de Carabobo. La tarea de ornar sus muros recaerá en Tito Salas, quien desde entonces se consagró a la epopeya de Bolívar.¹⁹ Por estas razones, el Museo Boliviano que debía instalarse debió ubicarse en el edificio originalmente destinado a la Biblioteca Nacional, de Alejandro Chataing, al norte de la Plaza Bolívar, entre la oficina del Correo y el Gran Hotel Klindt. En este edificio se invirtieron 123 900 bolívares.

Una segunda edificación fue el Panteón Nacional, remozada aunque se ofrezca su reconstrucción, por el arquitecto Alejandro Chataing con un costo de 12 000 bolívares. La iglesia construida a fines del siglo XVIII por iniciativa del alarife Juan Domingo del Sacramento Infante, había sido seriamente afectada por el terremoto de 1812 y permaneció en ruinas hasta bien avanzado el siglo XIX. Es Guzmán Blanco quien la destina a Panteón Nacional en 1874, apro-

¹⁸ DE-SOLA RICARDO, *Caracas y sus monumentos históricos*, pp. 17-20.

¹⁹ PERDOMO Y GIL, *Monumentos históricos del Distrito Federal*, pp. 156-158.

vechando que la devoción de la familia de Bolívar se correspondía con la dedicación original del templo a la Santísima Trinidad. Se reconstruye en estilo neogótico y en 1876 se depositan las cenizas del héroe junto a la estatua pedestre de Tenerani (versión en mármol, según la de Bogotá, 1844). De inmediato se hace lo mismo con los restos de muchos otros próceres e ilustres de la época de la independencia, así como de la Guerra Federal. A su vez, en particular durante el periodo de Crespo, el antiguo templo se fue llenando de monumentos marmóreos. En este Centenario no podía dejarse de lado esta costumbre, así se trasladan los restos de los generales José Antonio Anzoátegui y Jacinto Lara, y del doctor Miguel Peña. Por su parte, la Academia de Medicina erigió un monumento a la memoria del doctor José María Vargas, primer rector republicano de la Universidad de Caracas y científico eminente. Daremos más detalles al abordar la escultura y la pintura.

El tercer rescate de patrimonio, de reciente construcción pero de importancia para el futuro, fue el Palacio de Miraflores, según diseño de Juan Hurtado Manrique. Había sido levantado por el general Joaquín Crespo en La Trilla, cerca de Caño Amarillo, pero no alcanzó a habitarlo al fallecer en 1898 cuando todavía se construía. Era, a todas luces, la edificación más suntuosa levantada en la capital a lo largo de su historia, y sus muros y techos habían sido decorados por Arturo Michelena y el hispano-peruano Julián Oñate y Juárez. Justo en 1899, año del levantamiento andino, *El Cojo Ilustrado* divulgó algunas imágenes de sus interiores decorados por Oñate, en especial el Salón contra temblores.²⁰

²⁰ ESTEVA-GRILLET, *Julián Oñate y Juárez*, pp. 188-202.

Recuérdese que es ahí donde se guareciera y viviera por algunos años el general Castro desde 1900. Al año siguiente el gobierno manifestó su deseo de adquirirlo a la viuda, doña Jacinta de Crespo.

La oportunidad finalmente se presentó por un lío judicial que llevó a subasta pública el inmueble. Gómez dio la orden al gobernador de Caracas, general Félix Galavís, de adquirirlo por 500 000 bolívares, y al mismo precio lo vendió al gobierno. El uso más inmediato que se le dio al lujoso palacio fue un banquete para 80 personas (cuerpo diplomático y delegados del Congreso Boliviano, además de altos funcionarios del régimen, todos con sus respectivas esposas), el 5 de julio de 1911. Desde entonces ha sido el símbolo del poder presidencial, aunque el mismo Gómez nunca lo tomó para habitarlo, pues prefirió vivir en la vecina Maracay (estado Aragua), rica en tierras cultivables y ganado.

Para todas las nuevas edificaciones, que no partieran de algo ya construido, el gobierno proscribió el uso de antiguos materiales, es decir, la tierra pisada o la mampostería. Varias de estas construcciones obedecían a la presencia cada vez mayor del progreso, como el edificio de Telégrafos y Teléfonos (114 000 bolívares), el del Archivo Nacional y Registro Público, según proyecto de Rafael Seijas Cook (54 000 bolívares; hoy Ministerio de Relaciones Exteriores), o el dique astillero para Puerto Cabello, obras que quedaron en manos de ingenieros por sus requisitos técnicos, ésta última, por cierto, la que requirió la más alta inversión, 724 279.89 bolívares; lo mismo podría afirmarse de la sala de Operaciones Quirúrgicas, aledaña al Hospital Vargas (75 000 bolívares). El jurado para las edificaciones estuvo constituido por los arquitectos o ingenieros Roberto García, F. Aguerreverre,

Alberto Smith, Ricardo Zuloaga, Mariano F. Herrera Tovar, Germán Jiménez y Vicente Lecuna.

En tanto que la única intervención urbanística fue en El Paraíso, plena de quintas y palacetes en todos los estilos, cuya calle real (como se diría en la colonia) se convirtió en flamante Avenida 19 de Diciembre (hoy avenida Páez), en honor a la fecha del inicio de la Rehabilitación del país: su costo fue de 536 279.78 bolívares. Al inicio de ésta se levantará el Monumento al 19 de Abril (Francisco Salias y José Cortés de Madariaga), de Emilio Gariboldi, y al final se ubicará el Monumento a la Batalla de Carabobo, de Eloy Palacios. De todas las plazas, la del Parque Carabobo (antigua Plaza Concordia) lucirá varios bustos como ornato y, ya en los treinta, una fuente moderna debida a un joven recién llegado de París, Francisco Narváez, bajo las órdenes del arquitecto Carlos Raúl Villanueva.

PRINCIPALES MONUMENTOS ESCULTÓRICOS

Desde 1855, el modelo de las exposiciones universales cundió en muchos países europeos y americanos, si bien en los países latinoamericanos esos actos eran impulsados más por alguna efeméride patria que por un afán simple de exhibicionismo del avance industrial o técnico del que carecíamos. Sin embargo, se consideró siempre que tales convocatorias resultaban estimulantes para todos los ramos de la producción humana y nos acercaban al mundo más civilizado. De las varias que ocurren en Caracas durante el siglo XIX, sólo la primera, de 1844, por parte del Instituto Tovar, no estará bajo la excusa de alguna fecha patria (conmemoración de una batalla o de un héroe de la independencia, por

lo regular). Como es ya un lugar común, el antiguo patronazgo de la Iglesia durante la colonia será desplazado por las necesidades del Estado laico, necesitado de afirmarse en los valores nacionales que dieron origen a la república. Si en la primera mitad del siglo estos encargos fueron escasos por la lenta recuperación económica, en la segunda mitad se prodigaron los monumentos en ocasión de las efemérides.

Luego de la Exposición Nacional del Centenario del Nacimiento del Libertador, en 1883, ordenada por Guzmán Blanco, su sucesor Joaquín Crespo querrá emularlo a propósito del mariscal Antonio José de Sucre (1895) y el generalísimo Francisco de Miranda (1896) con sus respectivas apoteosis, que implicaban una exposición de pinturas y esculturas con premios.²¹ No existiendo sino un limitadísimo mercado artístico para la época y mucho menos salas de exhibición, salvo los propios estudios o con buena fortuna el de algún amigo fotógrafo, tales ocasiones constituían la única oportunidad, tanto para el público como para los mismos artistas, de entrar en contacto para el disfrute del arte. Al no ser asiduas las exposiciones colectivas, la crítica no alcanzó a desarrollarse sino en su vertiente literaria. Se señala como un hecho del todo singular la recepción popular otorgada al pintor Arturo Michelena a su regreso de la Exposición Universal de París de 1889 por haber obtenido una medalla de oro con su cuadro *Carlota Corday camino al cadalso*.

Si comparamos la contribución artística de 1883 y de 1910-1911, en los respectivos centenarios de Bolívar y de la independencia, vemos que Guzmán Blanco apenas con-

²¹ ESTEVA-GRILLET, *Julián Oñate y Juárez*, pp. 139-164.

tó con un escultor venezolano, Rafael de la Cova, aunque inauguró mucha estatuaria pública, pero encargada a Francia; en cambio Juan Vicente Gómez favoreció a los pocos escultores venezolanos, en el país o en Europa, y a un solo extranjero radicado en el país. Otra diferencia sería que la pintura venezolana fue mucho más promocionada por Guzmán Blanco, mientras que Gómez se redujo al *Tríptico Bolivariano* encomendado a Tito Salas.

Sin embargo, la posteridad ha tributado el aplauso a Guzmán Blanco por el contrato con Martín Tovar y Tovar para el gran cuadro del Congreso del *5 de julio de 1811*, mal llamado “Firma del Acta de la Independencia” por cuanto ese día no se firmó el acta: fue una licencia artística que se tomó el autor. Por su lado, la obra de Tito Salas es casi desconocida por el público pues, aunque se encuentra en el mismo Palacio Federal, fue ubicada en un salón de difícil acceso y no en el gran Salón Elíptico, donde también está la *Batalla de Carabobo*, pintada en la bóveda ovoide por el mismo Tovar y Tovar en 1888. Una ironía de la historia ha producido que la principal pintura de 1883 se corresponda más con el Centenario de la independencia, y la de 1911 con la vida del Libertador. Y para complicar las cosas, que el principal monumento escultórico de ambos centenarios, el de Eloy Palacios encargado por Castro, se corresponda con uno venidero, el de 1921. Examinemos pues la escultura tal como se presenta para el primer Centenario conmemorado por Gómez.

En el *Libro del Centenario*, que documenta todos los eventos desarrollados, se incluye uno de especial interés para la historia del arte, pues no era común que se señalara en la prensa de la época el nombre de los escultores de esta-

tuaria pública y mucho menos el costo de la inversión. En general, es más costoso un monumento escultórico que una pintura, pero la escultura tenía y sigue teniendo una ventaja sobre la pintura: la diversidad de sus materiales, de cuya elección dependerá también su durabilidad. El documento a que nos referimos lo redacta Manuel Landaeta Rosales con el título “Cuadro de las estatuas, bustos y monumentos erigidos en Venezuela en el Centenario de su Independencia”,²² al estilo de otros que publicará en su larga trayectoria de compilador de datos.

El 28 de octubre de 1911 tiene lugar la inauguración del Monumento a la Batalla de Carabobo, de Eloy Palacios, precedida por una revista militar en el antiguo Hipódromo de El Paraíso.²³ Luego, el discurso del historiador José Gil Fortoul en la ceremonia oficial refiere cómo desde 1821, al mes de la batalla, el Congreso venezolano había decretado la erección en el sitio de una columna ática con inscripciones alusivas a la victoria,²⁴ y —en tono casi profético— predice que:

La sencilla columna ática decretada por el Congreso del año 21, se levantará en el Campo de Carabobo cuando a la austera soledad y al solemne silencio que allí reinan todavía, vaya a sustituirse la ruidosa locomotora que transporta la riqueza creada

²² AGUILERA y LANDAETA ROSALES, *Venezuela en el Centenario*, t. II, pp. 539-542.

²³ El Jockey Club había adquirido ese terreno en 1908, y el gobierno se lo compró en 147 973 bolívares. Antes, las carreras de caballos se realizaban en Sabana Grande.

²⁴ Véanse los proyectos para el Campo de Carabobo, de Agustín Ibarra, coronel Francisco Avendaño y Miguel Rola Skibitski de 1825 en ZAWISZA, *Arquitectura y obras públicas*, t. I, pp. 123-125.

por el trabajo colectivo, y el bullicio del pueblo numeroso que sobre aquella tierra abonada con sangre de héroes alzará los palacios de la industria y los templos del arte [...]

Entre tanto, inaugurando aquí el presente monumento cumplimos también el Decreto del año 21, que ordenó tributar en Caracas los honores del triunfo de la Independencia.²⁵

De esta manera quedaba justificada esta ubicación, aunque no se hiciera mención alguna a la encomienda original de Castro. En la segunda parte de su discurso, Gil Fortoul explica por qué el artista no se acogió a la idea de columna ática, un recurso clasicista muy en uso. Sin ir muy lejos, el monumento a la independencia levantado en 1910 en la ciudad de México, diseñado por el arquitecto Antonio Rivas Mercado y coronado con la figura del Ángel del escultor italiano Enrique Alciati, lucía la tradicional columna ática. El historiador toma la explicación dada por el propio artista, Eloy Palacios, en un folleto publicado con el título *Ofrenda del escultor Eloy Palacios en el Centenario de la Independencia de Venezuela*, con ilustraciones de las distintas piezas escultóricas que integrarían el monumento, tal como las tenía modeladas en su taller de Munich, antes de su fundición en bronce. Para ese momento el escultor tenía medio siglo viviendo en Alemania y —como ya señalamos— no había dejado de contribuir con su arte a la exaltación de los valores patrios. Palacios ha tomado como fuente de inspiración una de las leyendas indígenas recopiladas por Arístides Rojas, que revelaba cómo los indios del Orinoco creían que “sus dioses habitaban las palmeras”.²⁶ Véase la figura 1.

²⁵ GIL FORTOUL, “Discurso”, t. I, p. 636.

²⁶ PALACIOS, *Ofrenda*, s.p.

Figura 1



Y es que el escultor ha distribuido tres esculturas alegóricas de las repúblicas que integraran la antigua Colombia, con la técnica clasicista de los paños mojados, portando en sus manos atributos: Venezuela, en el sitial más bajo por ser trópico, un cetro, una espada y un ramo de laureles; Colombia, en un sitial intermedio por ser sierra, *Los derechos del hombre*; Ecuador, en el sitial más alto por su encumbramiento, un ramo de laurel. Las manos se extienden en gesto de transmitirse el atributo una a otra, como haciendo una ronda. Las tres repúblicas están al pie de una columna de granito gris al inicio para concluir en verde, a semejanza de tres palmeras unidas, con sus respectivas hojas desplegadas en el tope, sobre el cual surge la imagen desnuda de la Libertad, con gorro frigio, una antorcha en la izquierda y un ramo de laurel en la derecha. Al pie del monumento, riscos y piedras semejando los Andes, con cuatro cóndores como animal emblemático de Suramérica, más altos relieves en bronce con escenas de la batalla de Carabobo. El costo del monumento fue de 262 657.55 bolívales.²⁷

Desde su inauguración, la encumbrada mujer desnuda fue llamada, y así todo el monumento, “la muñeca”, y en los correveidiles de la sociedad se especulaba quién podía haber sido la modelo entre las venezolanas, dado el naturalismo de la escultura. No era la primera mujer desnuda, en veste alegórica, que conocía la ciudad. Pero la representación de la Paz y la Justicia como cariátides en la fachada exterior

²⁷ Este monumento fue trasladado en 1966 hacia el final de la Avenida Páez (antes 19 de diciembre), en confluencia con la Cota Guzmán Blanco o 900, a la entrada de La Vega, y su visual ha quedado afectada al convertirse en una redoma reducida para la distribución del tránsito vehicular.

del Palacio Federal, debidas al primitivo Manuel González en tiempos guzmancistas, nunca despertaron el morbo de nadie, por lo insípidas y estar modeladas en mampostería y cemento. Finalmente, no sabemos desde cuándo, el público pasó a denominar el conjunto “la india del Paraíso”, acorde con su ubicación y con la leyenda que inspirara al artista. Dentro del contexto latinoamericano, sin duda es un monumento llamativo y original. El artista hizo un acopio de su maestría como escultor naturalista en el modelado de los cóndores, sintetizó el romanticismo con elementos neoclásicos en las tres repúblicas, fundió un elemento simbólico nacionalista con uno clásico en su columna-palmera, para situar en lo alto la libertad conquistada con la figura de una mujer que, aunque fuera una valquiria —Francisco da Antonio *dixit*—, el pueblo ha indianizado.

El segundo monumento en importancia será encomendado al italiano Emilio Gariboldi y erigido en lo que será la Plaza República en El Paraíso, al extremo opuesto del monumento a Carabobo, cerca de la estatua ecuestre a José Antonio Páez, concebida por Andrés Pérez Mujica y realizada por Eloy Palacios en 1903. No es casual la elección de esta parte de la ciudad para instalar estos monumentos, pues había amplio espacio y ya se había convertido en el sitio urbano de mayor prestigio. El propósito original del monumento de Gariboldi era el homenaje al 19 de abril, mediante dos de las principales figuras que recoge la crónica del acto: Francisco Salias, como el intrépido patriota que arrebató el bastón de mando al capitán Vicente Emparan a la entrada de la catedral y lo conmina a regresar al cabildo para seguir discutiendo la situación política en España, y el canónigo de origen chileno José Cortés de Madariaga,

quien con su gesto insinuara la respuesta negativa de parte de pueblo, convocado al pie del balcón del cabildo para decidir si aceptaban o no la continuidad de Emparan en el mando. Véase la figura 2.

El escultor une, pues, dos momentos sucesivos en un solo espacio al colocar contrastadas las dos figuras en sus poses respectivas, y en medio una victoria que ofrece una corona de laurel. La primera se creía que estaba representada por el pintor Juan Lovera en el cuadro respectivo de 1835, pero hoy se sabe que los personajes principales son Emparan y el alférez real Feliciano Palacios y Blanco, quien convence al capitán de regresar al cabildo.²⁸ Tanto de Cortés de Madariaga como de Francisco Salias hay retratos ejecutados por Carlos Rivero Sanabria (1894) y Antonio Herrera Toro (1910), respectivamente, para el Concejo Municipal de Caracas. En el pedestal, el escultor ha colocado sendos altos relieves, cada uno alusivo a la escena total; la referida a la catedral, parte de la clásica imagen de Lovera del acontecimiento. El costo del monumento fue de 50 000 bolívares y fue patrocinado por los empleados municipales.

Esta misma imagen de Lovera la realiza en una lápida en mármol —con una perspectiva más afinada y una Victoria alada que porta una corona de laureles— que será adosada a un costado de la fachada de la catedral de Caracas. Otras dos obras se le encargarán a Gariboldi durante el Centenario: un Bolívar pedestre en bronce para la estación del ferrocarril de Caracas a La Guaira, en Caño Ama-

²⁸ Esta distinción la ha establecido Carlos F. Duarte a partir del estudio de la vestimenta. Feliciano Palacios y Blanco era tío materno del Simón Bolívar. DUARTE, *Juan Lovera*, pp. 34-35.

Figura 2



rillo, donación de la colonia siria, con un costo de 50 000 bolívares y cuyo destino actual ignoramos, y un busto del Libertador en mármol para La Asunción, en la isla de Margarita, con un costo de 3 000 bolívares. Es curioso constatar que por el Bolívar pedestre la colonia siria pagó lo mismo que el gobierno por el monumento del 19 de abril, como si la importancia del personaje condicionara el precio. Debe entenderse que el país no tenía fundidores, de manera que el trabajo en bronce se realizaba siempre en el exterior.

El tercer monumento en importancia de este Centenario lo realizará Lorenzo González Cabrices en honor a Antonio Ricaurte y será erigido en San Mateo (estado de Aragua). En una elevación, se ubicaba y se conserva la antigua casa de Bolívar, que éste había destinado para la conservación del parque donde se inmolará el neogranadino junto al polvorín, ante la arremetida de los soldados de Francisco Tomás Morales el 25 de marzo 1814.²⁹ Véase la figura 3.

Ya el tema había sido trabajado pictóricamente por Antonio Herrera Toro en 1883. Si el pintor daba un punto de vista a contraluz, desde el recinto hacia la tropa realista que se aproxima, con el héroe de espaldas al espectador, la mano derecha extendida con un tizón hacia la pólvora y

²⁹ Según el *Diario de Bucaramanga*, de Perú de Lacroix, Bolívar habría fantaseado esa muerte heroica. En Villa de Leiva (departamento de Bucaramanga, Colombia), donde naciera el héroe, se conserva su casa convertida en museo. En una visita en diciembre de 2008, nos sorprendió la inclusión de insignias y documentos de la Fuerza Aérea de Colombia. Preguntado el custodio, lo justificó por la circunstancia de haber Ricaurte “volado por los aires” al estallar el polvorín, razón muy propia del realismo mágico. Sin embargo, todo se explica por el hecho de haber sido la Fuerza Aérea de Colombia quien emprendiera el rescate de la casa de Ricaurte en 1969, y la convirtiera en museo.

Figura 3



la izquierda portando la bandera; Lorenzo González presenta al personaje con visión frontal y espacio constreñido, inclinado hacia su derecha en gesto de disparar su pistola al tonel de pólvora sobre el cual reposa una bandera. Así, el resto se deja al espectador conocedor de la historia, con una propuesta menos narrativa que la pictórica y más exigente por su abstracción.

Para este monumento la Junta del Centenario había convocado un concurso, y al efecto se nombró un jurado, pero ninguno de los proyectos presentados reunía las condiciones exigidas. Por eso solicitó a los escultores Lorenzo González y Andrés Pérez Mujica, ambos de beca en Europa, que enviaran sus proyectos, y se escogió el del primero. El costo total —incluyendo el valor del boceto, la estatua, la montura y gastos de París a Caracas—, fue de 27 037.48 bolívares. Bueno apuntar desde ya que las construcciones se licitaban y las obras de arte se sacaban a concurso, según el primer reglamento de la junta.³⁰ El concurso citado no será el único que resulte sin proyecto ganador en su primera convocatoria, como veremos enseguida.

El cuarto monumento será la columna prismática a erigirse en el pueblo de Santa Ana (estado de Trujillo) en conmemoración de la entrevista del general Bolívar con el jefe del ejército realista, general Pablo Morillo, el 27 de noviembre 1820, con el fin de ratificar personalmente el Armisticio y el Tratado de Regulación de la Guerra ya firmado en la ciudad de Trujillo en los días anteriores. Con ambos documentos se daba fin a la condición de criminales endilgada por los realistas a los patriotas que ahora adquirirían el reco-

³⁰ ZUMETA, *Reglamento*, s. p.

nocimiento de Estado beligerante. Por parte de Bolívar, se daba por enterrada la terrible Proclama de Guerra a Muerte otorgada en Trujillo el 15 de junio 1813. Banquete, brindis, una pernocta compartiendo la misma habitación los dos jefes, gran derroche de fraternidad y un abrazo acompañado de la colocación de la primera piedra para un futuro monumento que sólo ahora, en el Centenario de la independencia, se levantaría.

Abierto el concurso, examinados los diversos proyectos ninguno convenció al jurado integrado como en el anterior concurso por Agustín Avelado, José Antonio Salas y Antonio Herrera Toro, pues si bien “reúnen las condiciones materiales que las obras proyectadas requieren, no así en cuanto al mérito artístico”;³¹ así debieron acudir de nuevo a los dos escultores becados en París: Lorenzo González Cabrices y Andrés Pérez Mujica. El primero resultó nuevamente favorecido, pero se aceptó una modificación sugerida por el segundo y ambos emprendieron la ejecución en conjunto. La parte de bronce (relieves y figuras de ambos generales en actitud de abrazo) costó 14 000 bolívares y la colocación otros 11 664 bolívares. Esto explicaría el que se hubiera inaugurado el 24 de julio de 1912.

La columna prismática es en realidad un pequeño obelisco, sobre una de cuyas caras se destaca el grupo escultórico formado por la figura de Bolívar en traje de levita cubierto con amplia capa, que estrecha con sus manos la izquierda de Morillo, mientras el español avanza a su encuentro y le pasa amigablemente el brazo derecho por la espalda al venezola-

³¹ AGUILERA y LANDAETA ROSALES, *Venezuela en el Centenario*, t. I, p. 343.

no. Más abajo, una lápida en bronce refiere los acuerdos y, al pie de las gradas, hay una caja con la primera piedra colocada en 1820 por ambos militares para el monumento que se erigiría en el sitio.

Como se recordará, una de las propuestas del Programa del Centenario era invitar a España para que enviara un representante. El embajador extraordinario del rey fue un nieto del general Pablo Morillo, Conde de Cartagena y Marqués de la Puerta: el señor Aníbal Morillo y Pérez. Entregó al gobernador de Caracas, F. A. Colmenares Pacheco, una condecoración que el presidente Gómez donará al Museo Boliviano. En carta del 16 de julio de 1911, así se expresaba el español: “Esa Cruz, colocada sobre el pecho de Morillo se apoyó sobre el pecho de Simón Bolívar; unió aquellos dos grandes corazones, tiene aún sobre su esmalte, el esmalte de dos almas, y es reliquia histórica que recuerda a dos hombres buenos, heroicos y nobles”.³²

Al margen de las encomiendas oficiales, ya anunciamos que la Academia de Medicina aportaría un monumento dedicado al doctor José María Vargas, el único héroe civil homenajeado en el Centenario, cuyos restos se habían repatriado desde Nueva York en 1877 e inhumados en el Panteón. Era una deuda, pues, que asumieron médicos, farmacéutas, dentistas y parteras con un costo de 5 000 bolívares, a los que se suman 1 500 del gobierno para la colocación. El escultor escogido fue Lorenzo González y se realizó en Italia, en piedra blanca, y su inauguración fue el 2 de julio de 1911.

³² AGUILERA y LANDAETA ROSALES, *Venezuela en el Centenario*, t. II, p. 60.

OTROS MONUMENTOS

Un monumento singular, ya no en la tradición escultórica sino de la ebanistería y orfebrería, será el Arca del Libro de Actas de 1811, encomendado a la firma comercial establecida en Caracas, Gathmann Hermanos. Se usó cristal de roca, con gruesos cantos de plata cincelada, para la caja principal, de 81 × 61 × 33 cm. Luce la fecha del Centenario y emblemas de la libertad; tuvo un costo de 23 508 bolívares y fue destinado al Salón Elíptico del Palacio Federal. La descripción es prolija, hela aquí:

El monumento que contiene tan precioso tesoro es de piedra de sienita pulida, con ornamentaciones de bronce. Todo él representa un bloque granítico de 2 m. 60 de altura, 1 m. 60 de ancho, y 1 m. 55 de espesor. La parte anterior del monumento, que es una lápida o portezuela que se abre de arriba abajo lleva la siguiente inscripción: “Libro de actas que contiene la solemne del 5 de julio de 1811, en la cual se proclamó el Congreso de Provincias Unidas la Independencia de Venezuela. Arca erigida bajo el gobierno constitucional del General Juan Vicente Gómez, el 5 de julio de 1911” [...] al abrirse la lápida descansa sobre la quimera que con los alas entreabiertas hacen los pies del monumento. El interior lo forma un pupitre forrado en damasco rojo. El busto de Bolívar corona el monumento.³³

El encargo se completaba con la confección de una llave de plata dorada que guardaría el presidente de la República. En la sesión especial del Congreso de ese día, el discurs-

³³ AGUILERA y LANDAETA ROSALES, *Venezuela en el Centenario*, t. II, pp. 275 y 276.

so estuvo a cargo del doctor José Gil Fortoul; concluida la sesión, se llevó el libro hasta su nuevo destino. Como estaba previsto, se ordenó una edición litográfica del acta en cuestión, con el título de *El libro nacional*. El ganador del concurso fue el impresor y litógrafo Pius Schlageter, quien incluyó tres grabados: exterior e interior del arca, y el cuadro famoso de Tovar. Recuérdense que las dos versiones pictóricas del acto de la firma del acta, la de Juan Loveira en 1838 y la de Martín Tovar y Tovar en 1883, se toman una licencia artística al colocar a los diputados en plan de firmar. Lo cierto fue que ese día se decidió la independencia, por eso el acta correspondiente llevará esa fecha; se encomienda a Germán Roscio y Francisco Iznardi la redacción del documento, que se leerá en la sesión del 7 y el 8 se refrendará; sólo entonces se inicia la recogida de firmas de casa en casa, y no alcanzan a firmar todos. Por este motivo, para la nueva edición litográfica se acuerda añadir las cuatro firmas faltantes de Ramón Ignacio Méndez, Ignacio Ramón Briceño, Juan Pablo Pacheco (no estaba ya en Caracas) y Gabriel de Ponte (había sido herido).³⁴

³⁴ Este documento fundamental de nuestra historia republicana corrió una azarosa aventura, pues no se supo del paradero del segundo libro del congreso durante casi un siglo y sólo se contaba con la versión editada del acta de la independencia del 14 de julio de 1811. Día fatídico ése pues coincide con el alzamiento en Valencia contra los republicanos y debe designarse a Miranda para someter a los rebeldes. Empezaba así la guerra. Pues bien, ante la insurgencia del jefe realista Domingo Monteverde, sesionando el Congreso desde el 1º de abril de 1812 en Valencia, dejó de sesionar a fines de mes, y a causa de la guerra no se pudo reabrir. Al apoderarse los realistas del territorio, se dio por perdido el libro de actas, hasta que el 23 de octubre de 1907 el doctor Francisco González Guinán, con la mediación del ciudadano Ricardo Smith, en la casa de la señora María Josefa Gutiérrez de Navas Spíndola, de la

Entre los bustos ordenados y erigidos en Caracas, ya mencionamos la Plaza Carabobo como destino de algunos: fueron escogidos los artistas Andrés Pérez Mujica y Lorenzo González para la ejecución de bustos dedicados a los generales Manuel Cedeño y Ambrosio Plaza, al coronel Tomás Feriar y al capitán Pedro Camejo (“Negro Primero”), todos en bronce, con un costo de 10 000 bolívares. En cuanto a lápidas en mármol, el escultor y pedagogo barcelonés Ángel Cabré i Magrinyá ejecuta una, con relieve ornamental, en recuerdo del héroe preindependentista José María España. Fue situada en el exterior de la Casa Amarilla, a un costado de la misma plaza que presenció su sacrificio el 8 de mayo de 1799. Otro relieve en mármol, pero con el tema del 5 de julio (siguiendo las imágenes conocidas), lo ejecutó para la fachada del edificio del Palacio de Gobierno y Justicia (hoy Concejo Municipal). El último escultor en ser contratado será Pedro María Basalo, ex alumno del anterior: su *Busto de la República* se reproducirá para muchas oficinas. A él le encomiendan un busto del capitán Pedro Camejo (“Negro Primero”) para el pueblo de Turmero (Edo. Aragua), costado por sus habitantes. Tampoco en este caso se señala el material.

Desde finales del siglo XIX la Marmolería Roversi, compañía de una familia de escultores italianos, recibió enco-

ciudad de Valencia, [encontró en un viejo baúl] el libro 2º de las actas del congreso de 1811, que contiene los trabajos de este Augusto Cuerpo, desde el 25 de junio al 24 de diciembre del mencionado año; figurando entre otras materias importantes en esos trabajos, el Acta solemne de Independencia, el acto de la firma de la misma y la Constitución de la República. AGUILERA y LANDAETA ROSALES, *Venezuela en el Centenario*, t. II, p. 475.

miendas venezolanas, tanto privadas, para el Cementerio General del Sur, como públicas, para el Panteón Nacional. Eran obras importadas, por encargo y según catálogo. La ocasión del Centenario de la Independencia fue propicia para nuevos monumentos de carácter heroico: estatua del coronel Antonio Girardot en bronce y granito, para la Avenida 19 de Diciembre de Valencia (estado de Carabobo), con un costo de 18 000 bolívares; estatua del general Rafael Urdaneta en mármol para la Plaza Emancipación, también en Valencia, patrocinada por la colonia siria con un costo de 16 000 bolívares; y una estatua de la Libertad en mármol, para la Alameda Sucre, en Puerto Cabello (estado de Falcón), de 3 200 bolívares.

Finalmente, interesa referir que en casi todas las capitales o pueblos de provincia, por iniciativas varias y financiamientos mixtos, se erigieron modestos bustos de Simón Bolívar, José Antonio Páez, Francisco de Miranda, Ambrosio Plaza, José Francisco Bermúdez, Eduardo de Escalona, José Manuel Cagigal, por lo regular en cemento (bronceado, prensado o comprimido), también llamado “piedra artificial”, yeso bronceado y hasta terracota. Los costos varían entre 6 000 y 400 bolívares. Las excepciones serán un busto colosal en bronce de Páez, que luego de 18 años varado en Maracaibo, es por fin rescatado y colocado en Mérida (estado de Mérida); otro normal con pedestal de granito para su ciudad natal, Acarigua (estado de Portuguesa); en tanto que de Bolívar se hicieron dos bustos en bronce para Boconó (estado de Trujillo) y Cúa (estado de Miranda); uno en mármol para Tovar (estado de Mérida) y una estatua de mármol en Ciudad Bolívar (estado de Bolívar), financiada por las logias masónicas y los habitantes con un costo de 24 000 bolívares.

Según la cuenta de Landaeta Rosales, el total invertido entre estatuas, monumentos y bustos, más lápidas conmemorativas, fue de 600 000 bolívares.

LA PINTURA, EL DIBUJO Y LOS MUSEOS

Queda evidenciado que la estatuaria fue un puntal del régimen por cuanto se prestaba más para el culto de los héroes iniciado desde el guzmancismo, particularmente en sitios públicos como plazas y alamedas. Los pocos escultores conocidos en el país, o de estudios en Europa, recibieron alguna encomienda. No así los pintores pues, del tiempo glorioso de la Academia sólo sobrevivía el ya viejo discípulo de Martín Tovar y Tovar, Antonio Herrera Toro, dirigiendo la enseñanza artística a regañadientes y apenas participando en el Centenario como jurado de concursos y con el retrato ya referido de Francisco Salias. Los jóvenes estaban descubriendo las delicias del paisajismo y no tenían el fogueo de la pintura heroica. De la nueva generación que se formaba en Europa, sólo podía mencionarse a Tito Salas a quien la fortuna de una confluencia de factores lo catapultó a un prestigio precoz como el del muy recordado Arturo Michelena. Recapitulemos esa circunstancia.

De dos pintores becados en Europa, sólo de él se reciben noticias de sus éxitos en el Salón de París; una obra suya, premiada, pasa a formar parte de la colección del Museo de Luxemburgo; la revista *La Alborada* publica una serie de cartas que detallan sus afanes como artista; su padre José Antonio Salas —empresario teatral y en su juventud pintor y

fotógrafo—³⁵ es miembro de la Junta del Centenario, como ya señalamos. Lo único que jugaba en contra del joven talento era su dedicación al género costumbrista y no al histórico, del que hacía befa el 24 de agosto de 1906.³⁶ Pero, dicen, “la oportunidad la pintan calva”, y mandó su proyecto. Ofrecía un tríptico con tres escenas: Bolívar en Casacoima, en el panel izquierdo; la muerte de Bolívar, en el de la derecha; el paso del Páramo de Pisba, en el central. Dimensiones: 9 × 6 m. Su padre firmó el contrato en su nombre y se comprometió, igualmente, a devolver las cantidades desembolsadas en caso de incumplimiento. Serán tres pagos de 20 000 bolívares cada uno, para un total de 60 000. Pero el gobierno no se contenta con el tríptico, y obliga al pintor a la consignación de 500 copias oleográficas del mismo, de 1.50 m de largo, y una réplica de su obra *Una procesión en Castilla*. El contrato fue firmado en Caracas, el 14 de enero de 1911.³⁷

Sólo 11 días más tarde, el diario *El Universal* reportaba el homenaje que había recibido Tito Salas en el restaurante Hispanoamericano en París, a raíz de la adquisición de su cuadro *Una procesión en Castilla* para el Museo de Arte Moderno de Luxemburgo. Lo acompañan, entre otros, el poeta nicaragüense Rubén Darío, el crítico literario guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, el pintor español Ignacio Zuloaga y la colonia venezolana. Según el mismo despacho, Tito Salas adelanta varias pinturas, entre ellas el boceto del tríptico y un retrato de Juan Vicente Gó-

³⁵ SALAS, “Salas, José Antonio”, en *Diccionario biográfico*, t. II, pp. 1178-1179.

³⁶ PINEDA, *Tito Salas*, p. 39. Todos los textos del pintor en ABREU y GRASES, *Alborada*, pp. 47-49, 75-78, 105-108, 122-126.

³⁷ AGUILERA y LANDAETA ROSALES, *Venezuela en el Centenario*, t. I, pp. 337-379.

mez.³⁸ Este último detalle era de obligación protocolar, siguiendo los ejemplos de Martín Tovar y Tovar con Guzmán Blanco, Cristóbal Rojas con Juan Pablo Rojas Paúl, Arturo Michelena con Joaquín Crespo, Antonio Herrera Toro con Cipriano Castro. Era una manera de no despertar sospechas y asegurarse el maná de la protección oficial.

Al llegar a París en 1905, Salas se había sometido a la tradicional formación para competir en los salones, garantizada por un maestro de varias generaciones, Jean Paul Lauren, en la Academia Julián; pero acudía en las noches a la gran Chaumière, donde estaban otros maestros más modernos. Viajó por Europa (dos veces a Italia para conocer la pintura del renacimiento y del barroco, a Bélgica y a España) y en Francia se sintió particularmente atraído por el norte, Bretaña, conservado tan campesino y popular como si la sociedad moderna e industrializada no hubiera llegado. Su maestro en esta zona fue el pintor Lucien Simón, y con él acentuó una paleta oscura con algunos toques de luz. Cultivó siempre una composición dinámica, con muchos personajes en escena, con predominio de las diagonales e iluminación contrastada, pero entre los años 1907 y 1908 permaneció en España y se dejó contagiar por el “iluminismo” de Joaquín Sorolla, muy distante del tenebrismo de su amigo Zuloaga, con lo cual aclaró en parte su paleta.³⁹

³⁸ PINEDA, *Tito Salas*, p. 48.

³⁹ El mejor crítico venezolano de los años posteriores, Enrique Planchart, resumirá así los valores de la pintura de Salas en esa época: “la pincelada larga, el amplio arabesco de las figuras, cierto dramatismo del movimiento, que exime de tratar aisladamente los elementos de la composición, mayor interés en la energía del color que en el refinamiento de los tonos”. PLANCHART, *La pintura en Venezuela*, p. 44. Véase también

El mismo año de su contrato para el *Tríptico Bolivariano* —como se le conocerá— ganó una medalla en una exposición en Bruselas con su obra *La Capea*. De manera que la expectativa de su regreso pintaba triunfalista.

Obviemos los detalles de su recibimiento apoteósico en Caracas, cual famoso torero, del que los periódicos y revistas se engolosinaron pues era el triunfo de la juventud,⁴⁰ y volvamos al *Tríptico bolivariano*. Para el momento no había aún críticos de arte que pudieran enjuiciar plásticamente las obras que se exponían al público, de manera que resulta inútil buscar algún parecer en discordia con el aplauso general, avalado por los reportes de la prensa francesa o española en que se opinaba elogiosamente del pintor como promesa de la pintura. Nadie, por ejemplo, se percató de que el pintor no cumplió con lo ofrecido para el primer panel, “Bolívar en Casacoima”, que cambia en el trabajo definitivo por el “Juramento en el monte Sacro, en Roma”, junto a su maestro Simón Rodríguez. Como quiera que en su desarrollo futuro Tito Salas se consagrara a la epopeya del Libertador, tanto en la *Casa Natal* (1919-1931) como en el *Panteón Nacional* (1933-1942), es fácil comprobar que ambos temas los retomará, sobre todo el segundo. Más interesante resulta comparar el lenguaje del pintor al describir la escena tercera, del panel derecho, *La muerte del Libertador* y el trozo correspondiente reportado en el *Libro del Centenario* que nos ha servido de guía para esta reconstrucción. Veamos la figura 4.

ESTEVA-GRILLET, “Tito Salas en tres golpes”, pp. 77-138.

⁴⁰ “Bienvenido sea al amado suelo natal este Embajador de la belleza, flor de la raza y gloria de la Patria”... Anónimo, “El regreso del pintor”, *El Universal* (24 jun. 1911) p. 1. Los siguientes días aparecen reseñas firmadas sobre el acontecimiento.

Figura 4



La descripción del pintor no podía ser más escueta, pues atiende sobre todo a los elementos de la composición y a la sensación que desea transmitir con sus recursos plásticos:

El tercer cuadro figura una habitación pobre, si bien de mucho carácter; sobre un lecho y bajo sábanas blancas yace el héroe, se le reconoce por los pliegues que dibujan su cuerpo enflaquecido y su noble perfil. De un quinqué apagado una hebra de humo enflaquecido se dilata por sobre todo el tríptico, con cargas de lanceros y montañas y nubes y ciudades. En el centro, en lo alto, destacase Bolívar sobre su caballo alado.⁴¹

Un elemento común a los tres paneles será ese recurso fantástico, como de visión futurista de inspiración cristiana muy propia de la iconografía hagiográfica. En efecto, al contemplar los tres paneles, en la parte superior de todos, hay esta proliferación de escenas entrevistas, como de ensueño, tras las neblinas de la imaginación. El caballo alado que aparece en este último panel, lo retomará Tito Salas en uno de los lienzos del techo del *Panteón Nacional*. Estos elementos fantásticos, de los que se ha sentido ajeno hasta entonces en su costumbrismo realista, harán de su pintura algo *démodé*, anacrónica en la Venezuela moderna, aunque para el momento causen admiración por su dominio de un género difícil, como queda patente en este efluvio literario, de supuesta crítica, reportado por el *Libro del Centenario*, sin indicación de autor.

El último cuerpo del lienzo muestra el cadáver del Libertador, envuelto en una sábana, yacente en pobre lecho. La estancia,

⁴¹ AGUILERA y LANDAETA ROSALES, *Venezuela en el Centenario*, t. I, p. 378.

como es la verdad histórica, aparece mezquina, toda desnuda como un desengaño. Una vela cubre la tosca silla de paja, a la cabecera del lecho. La llama que ilumina el cuarto funerario arde en la miseria y la desolación. Siempre el brillo resultó para nuestro grande hombre, trance de tristeza y amarguras. Al lado opuesto del lecho se ha extinguido otra luz; y en la humareda que se alza de la luz extinta, van revelándose las visiones magníficas de los días pretéritos: cabalgatas heroicas, las batallas de nombres perdurables y sonoros; todo aquel estrépito maravilloso de los grandes días.

El resplandor extinto es el que viene a alumbrar como sol perdurable el fenecimiento del Héroe. Y es en la sombra y en la desolación de la tumba, cuando resplandece perenne lumbre de oro sobre las líneas de la silueta altísima.⁴²

Para la generación que hará del paisajismo postimpresionista su caballito de batalla, esa que surge a partir del Círculo de Bellas Artes en 1912, lo admirable de Tito no era tanto su pintura sino el privilegio de estar en París y competir en un ambiente de mayor reconocimiento para las artes; incluso se le criticaba por su rechazo de las vanguardias históricas y modernas.⁴³ Sin embargo, queda el testimonio entusiasta del primer crítico del Círculo y su promotor inicial, quien no estaba presente en Caracas al momento de la inaugura-

⁴² AGUILERA y LANDAETA ROSALES, *Venezuela en el Centenario*, t. II, p. 112.

⁴³ Decía Manuel Cabré: “Hay cosas que parecen absurdas. El mismo Tito Salas, que tenía grandes condiciones de pintor, hablaba de los maestros impresionistas de una forma absurda, daba la impresión [de] que no entendía lo que habían hecho los impresionistas”. PALENZUELA, *Leoncio Martínez, crítico de arte*, p. 54. Las opiniones de Tito Salas sobre el arte cubista, el surrealista y el abstracto las recoge PINEDA, *Tito Salas*, pp. 49-50.

ción del *Tríptico*, pero a su regreso del exterior, superando la diversidad de opiniones, narra así su experiencia:

Entré a la sala bruscamente y puse de súbito los ojos en la tela para aprovechar el primer golpe de vista. La aplastante intensidad admirativa que se produjo en mi ánimo ante el prodigio de sentimientos y de arte que hallé frente mí, no lo explica sino el éxtasis, del cual vino a sacarme el portero del Palacio, anunciándome que eran las once y media e iba a cerrar.

Llevaba más de dos horas de contemplación.⁴⁴

El *Tríptico Bolivariano* se había inaugurado el 1º de julio de 1911 en el Salón de Sesiones del Consejo de Ministros, del Palacio Federal. Allí se condecoró al artista con la Orden del Busto del Libertador. Y allí ha permanecido el *Tríptico*, con casi nula accesibilidad para el público posterior.

Respecto al dibujo, sólo se dan dos concursos en que esta habilidad artística se haya puesto a valer, más que todo como diseño, apartando los bocetos que los escultores han debido consignar para los respectivos concursos o los arquitectos-ingenieros en las obras edilicias que fueron licitadas. Acorde a lo pautado por el Programa del Centenario, debía imprimirse una estampilla conmemorativa y acuñarse una medalla. Para el primer propósito participaron 43 proyectos, y fue escogido el de Pablo Wenceslao Hernández, ex alumno de la Academia de Bellas Artes y modesto pintor. El jurado lo formaron personas de cierta notabilidad: Eduardo Blanco, G. Tenero-Alieniza, Gustavo J. Sanabria, Charles Röhl, José Antonio Salas, Laureano Vallenilla Lanz y Eloy González.

⁴⁴ MARTÍNEZ, "Los venezolanos en París", p. 121.

En cuanto a la medalla del Centenario, fue diseñada por Alejandro Frías (de quien no hemos obtenido mayores datos), modelada en cera por un escultor español de nombre Paura y acuñada por la casa D. Rodríguez, en Barcelona, España. En la edición (oro, plata y bronce) se invirtieron 49 977 bolívares. En el anverso aparece una alegoría de Venezuela con gorro frigio que ofrece una corona de laureles al busto de Bolívar; al lado derecho y de semiperfil se ve sentada la Ley, y abajo las fechas 1810-1910. En el reverso va la inscripción: “Primer Centenario de la Independencia de Venezuela conmemorado bajo la Presidencia Constitucional del General Juan V. Gómez”. Véase la figura 5. Otra medalla conmemorativa, a manera de *souvenir*, la comercializó la casa Gathmann Hermanos en Caracas, en oro, plata y níquel: la efigie de Bolívar por una cara, y en la otra una corona de laurel, con la inscripción “Centenario de la Independencia 1810-1911”.

Como algo excepcional y porque se ignora su paradero, señalamos la aparición en *El Cojo Ilustrado* de un dibujo académico de Leoncio Martínez, en que rehace desde otro punto de vista el tema de la muerte de Sucre en Berruecos, el 4 de junio de 1830. En efecto, en las dos versiones conocidas del episodio, tanto en la original del colombiano Pedro José Figueroa de 1835 como en la versión que hace de ésta José María Espinosa en 1845, Sucre aparece vestido con un poncho y caído del caballo; en la más académica del venezolano Arturo Michelena, en 1895, desaparece el poncho y las proporciones son naturales; en las tres el caballo escapa como espantado hacia la izquierda del espectador. En cambio el dibujo de Leoncio Martínez presenta a Sucre de semiperfil, desde atrás, a punto de caer del caballo ante el disparo certero del asesino apostado entre los matorrales.

Figura 5



Este dibujo de Leoncio Martínez sería, hasta ahora, el único aporte libre de parte de los artistas de la nueva generación, en conflicto con la Academia de Bellas Artes.

Hubo ocasión ese año de 1911 de apreciar otras pinturas a través de dos exposiciones, de las que habían entrado al patrimonio a fines del siglo XIX, a las que se sumaron las obras facilitadas por la Iglesia, algunas de los tiempos coloniales. La primera exposición fue la del Museo Boliviano y la segunda de la Academia de Bellas Artes. Es curioso que las reseñas del primer museo se concentran en las vitrinas, en los objetos, y no se mencionan las imágenes pictóricas, que pueden muy bien apreciarse en las fotografías de *El Cojo Ilustrado*. Empecemos por este museo.

El 24 de junio de 1911 se inaugura el Museo Boliviano, luego conocido como Bolivariano. Éste ya existía desde 1883, dentro del Museo Nacional fundado en 1872 por Adolf Ernst. Reunía la colección de piezas bolivarianas atesoradas por Antonio Leocadio Guzmán (padre de Guzmán Blanco y emparentado con la familia Bolívar) desde 1873, al inaugurarse la estatua del Libertador de Adamo Tadolini (copia de la de Lima, 1859) en la antigua Plaza Mayor, más las pinturas de tema patriótico que habían sido expuestas en la Exposición Nacional de 1883. Con los años se había venido enriqueciendo. Para este nuevo centenario las últimas donaciones fueron un retrato de Bolívar, atribuido al italiano Antonio Meucci, obtenido en Bogotá en 1885 del general Juan P. Pérez Arrubla por parte de Francisco González Guinán. El presidente donó otro retrato, “de completo parecido al anterior”, que perteneciera a la familia Santamaría de Bogotá, adquirido por la New York and Bermúdez Co. que lo regaló a Gómez; más un abanico que obsequió el Libertador a Rosa Hernán-

dez, de Valencia, en el baile del 4 de enero de 1827, adquirido por González Guinán del general Federico Uslar, sobrino de Rosa. Para su inauguración como museo independiente, se nombró una comisión reorganizadora que estuvo integrada por los siguientes miembros: doctor Teófilo Rodríguez, Felipe Francia, doctor Vicente Lecuna, Manuel Segundo Sánchez y Christian Witzke.

Las reseñas de la inauguración del Museo Boliviano,⁴⁵ sin mencionar las pinturas —como dijimos—, dan cuenta de varias de las piezas que lo integran como: en la parte baja, restos del Castillo de Araya, en la península de Paria, que defendiera por muchos años las famosas salinas; la pila bautismal de la Catedral de Caracas, “en tosca piedra berroqueña”,⁴⁶ donde fue bautizado Bolívar; el catafalco usado para la repatriación de los restos de Páez;⁴⁷ el tálamo nupcial del general Arismendi y su esposa Luisa Cáceres.⁴⁸ En tanto que en la parte alta se exhiben en vitrinas algunas pertenencias de Bolívar: levita con botones dorados con el escudo de Perú, pantalones color grana y botas de montar, ruana o chamarra, camisa de holán para dormir, medias de algodón, servilleta usada en un banquete con el general Juan José Conde. En caja de hierro, la espada de oro y piedras precio-

⁴⁵ Anónimo, “Las Fiestas del Centenario: La jornada de ayer”, en *El Universal* (25 jun. 1911), p. 6.

⁴⁶ AGUILERA y LANDAETA ROSALES, *Venezuela en el Centenario*, t. II, p. 116.

⁴⁷ Creemos que hay un error en el cronista, en realidad debía ser la urna de Santa Marta (Colombia) con los restos de Bolívar en 1842 o la urna cirenaria cuando el traslado de la Catedral de Caracas al Panteón en 1876. AGUILERA y LANDAETA ROSALES, *Venezuela en el Centenario*, t. II, pp. 116-117.

⁴⁸ Esta pieza también nos resulta extraña.

sas regalada por el Perú a su Libertador, y otras joyas (hoy en el Banco Central de Venezuela); medallas de Ayacucho, Bomboná, Sol del Perú, cajas de rapé, vajilla. Colgada en la pared lucía la larga lanza usada por Páez. Luego de la visita de las autoridades, se abrió el museo al público. Según carta del director Witzke, ese día lo visitaron 5 000 personas.⁴⁹

En cuanto a las pinturas que se exhiben, en las fotos reproducidas por *El Cojo Ilustrado* se alcanza a divisar dos premiadas durante la Exposición Nacional de 1883: *La entrega de la bandera al Batallón Sin Nombre*, de Arturo Michelena; *Los últimos momentos del Libertador en San Pedro de Alejandrino*, de Antonio Herrera Toro, y, en sitio de honor, el retrato de *Simón Bolívar*, por Martín Tovar y Tovar.

El mismo día, 24 de junio de 1911, a las 4 de la tarde las autoridades procedieron a inaugurar la exposición de la Academia de Bellas Artes, que funcionaba en el nuevo edificio de la institución construido por Alejandro Chataing, desde 1905. Estaba presente el director, Antonio Herrera Toro, y amenizó el acto la Banda Marcial. En primer lugar, en la parte baja de la academia, algunos cuadros religiosos “cuyos autores se desconocen”⁵⁰ prestados por el Cabildo Metropolitano, entre los cuales se mencionan *La Ascensión del Señor* y *La piedad*. Luego, en el salón del centro de la testera, se exhibe *Pentesilea* (1891), de Arturo Michelena, su último gran cuadro para el Salón de París.⁵¹ Según las dos fotos que aparecieron de

⁴⁹ AGUILERA y LANDAETA ROSALES, *Venezuela en el Centenario*, t. II, p. 117.

⁵⁰ AGUILERA y LANDAETA ROSALES, *Venezuela en el Centenario*, t. II, p. 122.

⁵¹ Esta obra no fue incluida por el fotógrafo A. Guerra Toro en *El Cojo Ilustrado*.

A. Guerra Toro, la secuencia sería así: salón derecho, *El milagro de los panes y los peces* (1897), *El Panteón de los Héroes* (1898), retrato de *Lastenia Tello de Michelena* (1890), retrato de un personaje sentado en mecedora, todas de Arturo Michelena; de Tito Salas, *La San Genaro* (1906), de Cristóbal Rojas, *La lectora* (1890) y de Juan Lovera, el cuadro del *5 de julio de 1811* (1838); en el salón izquierdo está el famoso cuadro de Cristóbal Rojas *La muerte de Girardot en Bárbula* (1883),⁵² y otros del mismo pintor como *El Purgatorio* (1890), *Dante y Beatriz a orillas del Leteo* (1889) y *Estudio para personajes en la escalera o patio* (1886 ca.); de Martín Tovar y Tovar, el boceto para la *Batalla de Junín* (1900 ca.), y de José María Vera León, *La confesión*, (1897). Según el cronista, el salón de la derecha “parecía una Galería del Museo del Prado por la calidad de las telas allí expuestas”.⁵³ Esta piadosa mentira se justificaba en aras de procurar la asistencia del público a la academia.

Otra exposición artística se inauguró con el pretencioso título de Museo del Centenario, una iniciativa privada con caracteres de feria comercial. Situado en un “amplio y lujoso Salón”,⁵⁴ entre la esquina de Mercaderes y el Teatro Municipal, exhibía, a escala natural y en figuras de cera, las escenas representadas por dos célebres cuadros patrióticos: *Los últimos momentos del Libertador en San Pedro Alejandrino* (1883), según Antonio Herrera Toro; y *Francisco de Miranda en la Carraca* (1896), de Arturo Michelena, junto a algunas alegorías. De paso, los asistentes podían adqui-

⁵² El cronista lo registra pero la fotografía no lo incluye. Este cuadro pertenecía al Museo Boliviano.

⁵³ AGUILERA y LANDAETA ROSALES, “En la Academia de Bellas Artes”, en *Venezuela en el Centenario*, t. II, p. 122

⁵⁴ Anónimo, “Museo del Centenario”, *El Universal* (3 jul. 1911), p. 5.

rir algunos de los objetos artísticos y de anticuario que se ofrecían en venta. No hemos podido encontrar mayores datos sobre esta iniciativa tan desacostumbrada en nuestro país, pero común en las ferias comerciales europeas.

Un último museo será inaugurado con el mismo motivo en la provincia, pero de mayor trascendencia, el promovido por el obispo de Mérida, monseñor Antonio Ramón Silva. El Museo Diocesano fue presentado a través de un número extraordinario del diario católico *La Religión*, dedicado al Centenario, con artículos sumamente interesantes sobre la trayectoria de la Iglesia católica en la historia del país, y su contribución a la causa independentista, así como datos sobre el patrimonio artístico de la Catedral de Caracas, sobre cada una de las diócesis, el seminario y las distintas órdenes religiosas que entonces trabajaban en el país, tanto de hombres como de mujeres.⁵⁵ Por la participación de algún positivista, como Pedro Manuel Arcaya, y el agradecimiento a otros dos de Mérida, como Tulio Febres Cordero y Julio César Salas, pareciera que la efeméride sirvió para un reencuentro entre los creacionistas y los evolucionistas.

El Museo Diocesano de Mérida (hoy Arquidiocesano) recogía en vitrinas gran variedad de piezas, por origen, material y significado; por supuesto, estaba más próximo al añejo concepto de la *Wunderkammer* (Sala de Maravillas o Gabinete de Curiosidades) posrenacentista, que al moderno surgi-

⁵⁵ Por cierto, el número de monjas dedicadas a la educación, a orfelinatos, hospitales, asilos de ancianos y otros servicios sociales es increíblemente superior al de monjes: Hermanitas de los pobres de Maiquetía, 61 hermanas, 9 novicias; Hermanas de San José de Tarbes, 112; Hermanas Franciscanas, 38; Siervas del Santísimo Sacramento: 24. S.F., “Censo eclesiástico”, en *La Religión*, pp. 10-11.

do de la fevolución francesa. Junto a vestimentas sacerdotales y de los antiguos obispos, se exhibían obsequios de la feligre-sía, curiosidades de la naturaleza, objetos de oro y plata para el culto, fotografías y una colección de cuadros de los viejos conventos, retratos de los obispos merideños y de algunos clérigos del siglo XIX. Los mayores atractivos, sin embargo, eran las dos campanas más antiguas existentes en el país, fundidas en los siglos X y XI (iglesia de Jajó, estado de Trujillo), y una momia de mediados del siglo XIX de una mujer que se supone fue asesinada y escondida en la cueva donde se encontró.⁵⁶

PRODUCCIÓN INTELECTUAL Y PUBLICACIONES

En el Club Concordia de Caracas, el 20 de julio de 1911, el poeta y periodista colombiano Juan Ignacio Gálvez ofreció un agasajo a la prensa y a los intelectuales venezolanos, casi todos vinculados a alguna instancia gubernamental. Allí estuvieron de plácemes, entre otros, José Gil Fortoul, Andrés Mata (poeta y director de *El Universal*) Pedro Emilio Coll, César Zumeta, Juan J. Churrión (periodista), Francisco Jiménez Arráiz (escritor), Diego Carbonell (estudiante de medicina y futuro escritor), Laureano Vallenilla Lanz, Tito Salas, Eloy G. González y Manuel Díaz Rodríguez. El acuerdo que toman es dirigir un telegrama a los presidentes de las naciones latinas con el fin de participarles la fundación de una Sociedad de Escritores Latinoamericanos.⁵⁷ Para no romper la tradición de vivir a costa del

⁵⁶ ESTEVA-GRILLET, "El Museo Arquidiocesano de Mérida (1911)", en *Boletín del Archivo Arquidiocesano*, pp. 5-10.

⁵⁷ AGUILERA y LANDAETA ROSALES, *Venezuela en el Centenario*, t. II, p. 69.

Estado, esta sociedad promovía que cada centro capitalino procurara de sus gobiernos una subvención anual de 6 000 dólares para que los intelectuales viajaran por las capitales dando conferencias sobre los propios países, además de formar una editorial en cada capital por acciones del público.⁵⁸

Pensar que uno de los ideales de la nueva generación de artistas plásticos que surgiría con el Círculo de Bellas Artes de 1912 era —precisamente— no depender más del Estado, de los encargos de obras, sino crear su propio mercado de coleccionistas y vivir, honestamente, del propio trabajo profesional. Que las obras obedecieran a la más íntima inspiración, sin pretender satisfacer los gustos adocenados de cierto público.

Haciendo a un lado toda la labor de los cronistas de la época, entre las producciones que se dan a conocer destaca una, a nuestro parecer: la *Historia contemporánea de Venezuela*, en 15 tomos, del académico y político valenciano Francisco González Guinán, con un costo de 717 508 bolívares. Todavía hoy en día su consulta resulta provechosa por la abundancia de documentos que transcribe y por la crónica, casi anual, de las incidencias políticas. Sólo que responde a un modelo historiográfico decimonónico, ese positivista que se centraba más en la exhibición y edición del documento que en su interpretación; si bien ya superada la visión romántica de un Juan Vicente González o un Eduardo Blanco. Por su parte, el Senado decretó, fuera de lo programado por la Junta del Centenario, la publicación de 1 000 ejemplares del viejo manuscrito *Theatro de*

⁵⁸ AGUILERA y LANDAETA ROSALES, *Venezuela en el Centenario*, t. II, p. 463.

Venezuela y Caracas, del presbítero doctor don Blas Joseph Terrero, un sabio e ilustrado erudito que escribía para su propio solaz, con noticias muy curiosas sobre la cotidianidad caraqueña y las creencias de fines del siglo XVIII. La edición debió esperar hasta que el Ministerio de Relaciones Interiores retomara la idea y la hiciera realidad en 1926. El total de lo erogado por el gobierno gomecista en publicaciones, ya anunciadas en el Programa del Centenario, fue de 3 879 830.26 bolívares.

Un nuevo tipo de historia, en cambio, se anunciaba desde una primera conferencia dictada por Laureano Vallenilla Lanz en la Academia de Bellas Artes el 9 de octubre de 1911.⁵⁹ El tema, sin duda controvertido, sostenía que “La guerra de Independencia fue una guerra civil”. Durante varios números del quincenario *El Cojo Ilustrado*, el joven polemista venía dando a conocer sus ideas.⁶⁰ Varios autores replicaron a través de las páginas de *El Universal*.⁶¹ Al único que responderá será a Samuel E. Niño.⁶²

⁵⁹ Laureano Vallenilla Lanz, “La guerra de Independencia fue una guerra civil”, *El Cojo Ilustrado* (1º nov. 1911), pp. 598-601.

⁶⁰ Véase, por ejemplo, su tesis central sobre los orígenes del caudillismo en América Latina. Laureano Vallenilla Lanz, “El gendarme necesario”, *El Cojo Ilustrado* (1º oct. 1911), pp. 542-546.

⁶¹ I. Vetancourt Aristiguieta, “La conferencia de anoche: la guerra de independencia fue una guerra civil”, *El Universal* (10 ago. 1911), p. 1; Niño, “La guerra de Independencia fue una guerra civil”, *El Universal* (12 oct. 1911), p. 1; I. Vetancourt Aristiguieta, “La conferencia de anoche: la guerra civil en la guerra”, *El Universal* (10 ago. 1911), p. 1; Antich, “La guerra de Independencia no fue una guerra civil”, *El Universal* (19 oct. 1911), p. 1; Ríos, “A propósito de la conferencia”, *El Universal* (20 oct. 1911), p. 1.

⁶² Laureano Vallenilla Lanz, “La guerra de Independencia fue una guerra civil”, *El Cojo Ilustrado* (1º nov. 1911), p. 1.

Y para ser más controvertido todavía, en otro artículo que muy pocos podrían atreverse a rebatir, afirmaba sobre su idea central:

Bien seguro esté el jefe del socialismo [M. Jean Jaurès] de que la función primordial del gobierno, la más noble, la más necesaria, es la conservación del orden social; y de que la concepción moderna del Estado no es el contrato de Juan Jacobo [Rousseau], sino la del “gendarme de ojo avisor [*sic*] y mano dura” armado siempre contra los ímpetus brutales de la bestia humana.⁶³

Cuando en 1919 se publicó su libro *Cesarismo democrático*, le llovieron críticas desde la vecina Colombia pues ya en Venezuela el autor era la consagración ideológica del régimen de Juan Vicente Gómez, donde las libertades inicialmente otorgadas habían desaparecido en aras del Orden, la Paz y el Trabajo.⁶⁴ Una consigna positivista a destiempo, que recordaba el régimen de Porfirio Díaz en México, rodeado de sus “científicos”.

Disquisiciones menos comprometedoras se ventilaban en los diversos concursos literarios convocados para conmemorar la efeméride. El diario *El Universal* convocó a un concurso de sonetos sobre el tema de la entrevista de Bolívar y Morillo en Santa Ana (estado de Trujillo), según los testimonios de O'Leary y del mismo Morillo. Toda la prensa participa en la votación y el premiado es Alejandro

⁶³ Laureano Vallenilla Lanz, “Los peligros del socialismo”, *El Cojo Ilustrado* (15 ago. 1911), p. 459.

⁶⁴ La consigna ha sido usada por otros dictadores latinoamericanos: en Perú, por el general Óscar Benavides, en su segundo gobierno, en los años treinta; en Bolivia, por el general Hugo Banzer en los años setenta.

Cariás, un autor retirado —según propia confesión— “del público cultivo de las letras”.⁶⁵ Otro certamen de tema más interesante fue el convocado por la sociedad Amparo Recíproco sobre un tema en prosa: “La influencia de la mujer en los acontecimientos de nuestra Guerra Magna”, que ganó Gabriel Hermoso, y un concurso sobre “Bolívar en Santa Marta”, en verso, cuyo vencedor fue Augusto Méndez Loynaz. Por su parte el periódico *El Heraldó Católico* premió en verso a los marabinos Udón Pérez y Emiliano Hernández,⁶⁶ y en prosa, a Juan Duzán. Por último, el certamen literario de *La Nación* premió en verso, sobre el tema “Los conquistadores”, a Guillermo Trujillo Durán,⁶⁷ en tanto que Udón Pérez y León Olivo obtuvieron menciones. El concurso en prosa tuvo por tema “Las glorias de España, glorias son de Hispanoamérica”, y fue ganado por F. Jiménez Ocanto, de Barquisimeto, mientras que Juan B. Besson⁶⁸ y Ramón Hurtado recibieron menciones.

Al lado de estos concursos intrascendentes, preferimos destacar como contribuciones intelectuales del momento algunos de los congresos reunidos en Caracas. Uno programado por la Junta del Centenario, el de Medicina, reunió a 197 asistentes (153 médicos, 29 farmacéuticos, 13 dentistas y 2 parteras) y se presentaron 86 trabajos científicos. Reunido entre el 24 de junio y el 4 de julio de 1911, bajo la Secretaría General del doctor Luis Razetti, fue catalogado como “una

⁶⁵ AGUILERA y LANDAETA ROSALES, en *Venezuela en su Centenario*, t. I, p. 488.

⁶⁶ Ambos con obra reconocida hoy día.

⁶⁷ Junto a su hermano Manuel, fue un pionero del cinematógrafo en el Zulia, desde 1897.

⁶⁸ Futuro historiador del Zulia, en la línea de González Guinán.

asamblea científica y reunión social, que debe propender al adelanto de la ciencia y a la consolidación del gremio”.⁶⁹

El otro en importancia será el II Congreso Internacional de Estudiantes de la Gan Colombia, que se reunirá entre el 24 de julio y el 6 de agosto de 1911. Para el anterior, realizado en Bogotá, los delegados venezolanos fueron los bachilleres Diego Carbonell (Medicina), Felipe Aguerrevere (Ciencias Exactas) y Marcos S. Godoy (Ciencias Eclesiásticas). En Caracas los estudiantes discutieron varios temas. De utilidad general: representación estudiantil en los consejos universitarios, autonomía universitaria, cátedras libres, promoción por concursos, cultura física. De utilidad especial, según los campos académicos: en Ciencias Políticas, Filosofía y Letras se discutió sobre el divorcio civil, el adulterio, la delincuencia infantil, el matrimonio civil de clérigos, los estudios literarios; en Ciencias Médicas, se ventilaron los problemas de la prostitución (reglamento), las escuelas de enfermería, la sífilis y la fiebre amarilla; en Ciencias Exactas y Arquitectura, las cátedras prácticas, los centros de estudiantes, las escuelas de artes y oficios, las habitaciones obreras, los colegios infantiles al aire libre. Como puede apreciarse por el temario, los estudiantes evidenciaron un marcado interés en los problemas de la gestión universitaria, adelantándose a nuestro presente, y revelaron gran sensibilidad hacia la problemática social.

Sin embargo, mal podemos inferir que la situación cultural era para congraciarse, pues si traemos dos testimonios del campo artístico y del literario, constataremos que

⁶⁹ AGUILERA y LANDAETA ROSALES, “Congreso Venezolano de Medicina”, en *Venezuela en el Centenario*, t. II, p. 126.

había gente con conciencia del estado de abandono en que se encontraba este sector de la producción intelectual. Si es por las artes plásticas, basta con leer el despacho originado por una visita a la academia, con motivo de una exposición de fin de curso:

En la sección de artes plásticas no se puede señalar nada que entrañe un esfuerzo y mucho menos que indique una aspiración. Al contrario de otros años, los concursos de yeso y del desnudo, de pintura y escultura, han pasado bajo un benévolo silencio, no pudiéndose impugnar por ello á los respectivos Profesores cuya competencia es harto conocida, sino quizás a la falta de discípulos entusiastas.⁷⁰

No es casual que los mejores estudiantes hayan optado por el abandono de la academia a raíz de la huelga de 1909. La falta del aliciente de las becas era aplastante. Si pasamos al mundo de la literatura, la visión no podía ser más pesimista, según juicio lapidario del crítico más importante del momento, Jesús Semprum, en conferencia leída ante la Asociación General de Estudiantes el 15 de febrero de 1911:

En una centuria de vida independiente que llevamos, sólo podemos citar con orgullo tres o cuatro nombres, que nos honran en bellas letras; Juan Vicente González, Cecilio Acosta, Pérez Bonalde: Bello no es nuestro, Baralt tampoco. Y fijaos en que de esos tres nombres que cito, ninguno ha dejado obra que pueda ejercer influencia práctica en nuestra generación. El uno dilapidó su talento como millonario ante sus tesoros, en

⁷⁰ Anónimo, "Sultos editoriales: Academia Nacional de Bellas Artes", *El Cojo Ilustrado* (15 jun. 1911), p. 344.

una pugna política personal; el otro se acogió á un recogimiento estéril; el último tuvo la debilidad de suicidarse con costumbres que adoptó como protesta contra la pudibundez del medio en que vivía.⁷¹

FIN DE LA FIESTA

Se ha considerado este primer gobierno de Gómez como una “luna de miel” con el país. Pero desde el mismo año en que salió publicado el *Libro del Centenario* en 1912, la Universidad Central fue cerrada debido a una protesta estudiantil y así permaneció hasta 1920. El consejo general de la Asociación Nacional de Estudiantes de Venezuela había declarado una huelga por desavenencias con el rector doctor Felipe Guevara Rojas. Como que los bachilleres, animados por los temas puestos sobre el tapete en el Congreso Internacional habido el año anterior, creyeron llegada la hora de pasar a la acción.

Para 1913, ante el fin de su periodo de gobierno y para evitar las elecciones, Gómez “inventa” una supuesta invasión castrista y sale con un ejército de 10 000 hombres a pelear. En la presidencia deja al doctor José Gil Fortoul. “Superado” el peligro, en 1914 mandó a reformar la Constitución y alargó el periodo de gobierno a siete años, con un presidente y comandante del ejército elegidos por el Congreso, y un presidente provisional con funciones administrativas y de carácter formal. El doctor Victorino Márquez Bustillos cumplirá esa labor, más semejante a un primer ministro, hasta 1922. Como desde 1903, luego de su triun-

⁷¹ Jesús Semprum, “La revolución de Independencia y la literatura”, *El Cojo Ilustrado* (1º jul. 1911), pp. 368-369.

fo militar en Ciudad Bolívar contra la revolución libertadora, Juan Vicente Gómez residiera en Maracay, el cuerpo de ministros debía acudir semanalmente a esa ciudad a rendir informes.

Ante la desazón por lo que pudiera ocurrir en la vida nacional, sólo los antiguos alumnos rebeldes de la academia, congregados desde 1912 en el Círculo de Bellas Artes, se dedican con el apoyo de varios intelectuales, como Rómulo Gallegos o Jesús Semprum, a convocar salones independientes donde exhiben consagrados como Tito Salas, junto a aquel carnicero al que le gustaba dibujar. Y se mantendrán, con gran esfuerzo, hasta 1917 cuando el grupo, desalojado del *foyer* del Teatro de Calcaño, se reúne en el barrio de Paguita, en el “Cajón de monos”; allí sufre un allanamiento por la policía y varios pintores junto a la modelo son llevados a oír una reprimenda en la jefatura civil.⁷² Al parecer, la presencia de un oficial entre los aficionados, pero más la de una joven que hacía las veces de modelo, motivaron la suspicacia del régimen.

Algunos intelectuales ya habían dejado el país para siempre, como Rufino Blanco Fombona en 1911, otros esperarán algunos años, como José Rafael Pocaterra que se exiliará en 1918. Lo cierto es que el aire se iba haciendo más irrespirable y resultaba titánico sobrevivir como artista en ese medio con un mercado tan limitado, poco acostumbrado a pagar a un pintor venezolano para obtener un paisaje del entorno.

⁷² LÓPEZ MÉNDEZ, *El Círculo de Bellas Artes*, pp. 77-79 y 81. Los pintores “apresados” por unas horas fueron Manuel Cabré, Rafael Monasterios, Marcelo Vidal Maldonado, Luís Alfredo López Méndez y la modelo Águeda. Una modelo anterior, según el testimonio de Cabré, se llamaba Rosa Amelia Montiel.

Por eso, como colofón ofrecemos esta reflexión de Domingo Miliani, discípulo del mexicano Leopoldo Zea y maestro del autor en la Universidad de los Andes:

Castro inicia en Venezuela una era de orgías políticas, con un fondo nacionalista y una reinaugurada persecución contra la inteligencia. Gómez pareció a algunos de los nuevos escritores y pensadores (los de la revista *La alborada*, 1909, positivistas de oídas, naturalistas por convicción estética, reformistas de pura imaginación), una especie de salida airosa a la barbarie y dejaron entronizar una figura ingenua, que ellos creyeron manejable con facilidad. La historia hubo de mostrar cómo la ingenuidad estuvo en los crédulos hombres de ideas que lo mal-juzgaron. El error costó al país 27 años de dictadura.⁷³

Ante la célebre consigna de la época, “Gómez Único”, la Venezuela democrática del siglo XXI sigue luchando porque un personaje del género resulte también irrepetible.

REFERENCIAS

ABREU, José Vicente y Pedro GRASES (eds.)

La Alborada, Caracas, Fundarte, 1983.

AGUILERA, Delfín y Manuel LANDAETA ROSALES (comps.)

Venezuela en el Centenario de la Independencia, 1811-1911, Caracas, Tipografía Americana, 1912.

Antonio Herrera Toro

Antonio Herrera Toro, 1857-1914. Final de un siglo, Caracas, Galería de Arte Nacional (diciembre 1995-febrero 1996).

⁷³ MILIANI, *Tríptico venezolano*, p. 286.

ARELLANO, Homero

“1902: El bloqueo internacional de Venezuela”, en *Venezuela*, 2, Revista del Ministerio de Relaciones Exteriores, Caracas (abr.-mayo-jun. 1986), pp. 58-63.

CABALLERO, Manuel

Gómez. El tirano liberal, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993.

CABALLERO DE BORGES, Mariam

“Antonio Herrera Toro: una visión temática de su obra”, en *Antonio Herrera Toro*, 1995-1996, pp. 21-86.

CARABALLO PERICHI, Ciro

Obras públicas, fiestas y mensajes, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1981.

CASTRO, Juan Bautista

“Año Jubilar del Santísimo Sacramento”, en ESTEVA-GRILLET, 2001, t. I, pp. 610-611.

DA ANTONIO, Francisco

Textos sobre arte. Venezuela, 1682-1982, Caracas, Monte Ávila y Galería de Arte Nacional, 1981.

DE-SOLA RICARDO, Irma

Caracas y sus monumentos históricos relacionados con Simón Bolívar, Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal, 1983.

DUARTE, Carlos F.

Juan Lovera, el pintor de los próceres, Caracas, Arte, 1985.

ESTEVA-GRILLET, Roldán

Guzmán Blanco y el arte venezolano, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1986.

“Arte efímero en la Venezuela del siglo XIX”, en *Correo de Ultramar*, 2-3, Mérida (mar.-sep. 1987), pp. 22-51.

“El Museo Arquidiocesano de Mérida (1911)”, en *Boletín del Archivo Arquidiocesano de Mérida*, 4-5 (ene.-dic. 1987), pp. 5-10.

Desnudos no, por favor y otros estudios sobre artes plásticas venezolanas, Caracas, Alfadil, 1991.

“Tito Salas en tres golpes”, en ESTEVA-GRILLET, 1991, pp. 77-138.

“El Carnaval: de la barbarie colonial a la civilización guzmanista”, en *Extramuros* (Nueva Serie), 11, Caracas (oct. 1999), pp. 35-47.

Julián Oñate y Juárez (1843-1900 ca.), un pintor de Ultramar en el arte latinoamericano del siglo XIX, Caracas, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Universidad Central de Venezuela, 2000.

ESTEVA-GRILLET, Roldán (comp.)

Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas. Siglos XIX y XX, Caracas, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Universidad Central de Venezuela, 2001.

GIL FORTOUL, José

“Discurso del doctor José Gil Fortoul en la ceremonia de inauguración del Monumento de Carabobo”, en ESTEVA-GRILLET, 2001, pp. 365-367.

LANDAETA ROSALES, Manuel

“Cuadro de las estatuas, bustos y monumentos erigidos en Venezuela en el Centenario de la Independencia”, en AGUILERA y LANDAETA ROSALES, 1912, t. II, pp. 531-548.

LÓPEZ MÉNDEZ, Luis Alfredo

El Círculo de Bellas Artes, Caracas, C.A. Editora El Nacional, 1976.

MARTÍNEZ, Leoncio

“De Bellas Artes”, en PALENZUELA, 1983, pp. 87-91.

“La Estrella de la Mañana”, en PALENZUELA, 1983, pp. 111-116.

“Los venezolanos en París”, en PALENZUELA, 1983, pp. 117-122.

“El pintor doliente”, en PALENZUELA, 1983, pp. 143-146.

MILIANI, Domingo

Tríptico venezolano. Narrativa, pensamiento, crítica, Caracas, Fundación para la Promoción Cultural de Venezuela, 1985.

OTERO, Carlos y otros

“Carta manuscrita de los pintores huelguistas al Consejo de Inspección del Instituto Nacional de Bellas Artes, 31 de agosto de 1909”, en RATTO-CIARLO, 1978, pp. 34-37.

PALACIOS, Eloy

Ofrenda del escultor Eloy Palacios en el Centenario de la Independencia de Venezuela, Caracas, s.p.i.

PALENZUELA, Juan Carlos

Leoncio Martínez, crítico de arte (1912-1918), Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1983.

“Prólogo”, en PALENZUELA, 1983, pp. 11-67.

PERDOMO TERRERO, Francisco y Miguel GIL NÚÑEZ

Monumentos históricos del Distrito Federal. Homenaje al Bicentenario de Simón Bolívar, Caracas, Corporación de Turismo de Venezuela, 1983.

PÉREZ VILA, Manuel (coord.)

Diccionario de historia de Venezuela, Caracas, Fundación Polar, 1988.

PINEDA, Rafael

Tito Salas, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1969.

PINO ITURRIETA, Elías

Venezuela metida en cintura, Caracas, Cuadernos Lagoven, 1988.

PLANCHART, Enrique

La pintura en Venezuela, Buenos Aires, Imprenta López, 1956.

RANGEL, Carlos

Del buen salvaje al buen revolucionario, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

RATTO-CIARLO, José

Carlos Otero: su vida, su obra y su época, Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1978.

SALAS, Alejandro (coord.)

Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 2005.

SALAS, Alejandro

“Salas, José Antonio”, en SALAS, 2005, t. II, pp. 1178-1179.

ZAWISZA, Leszek

Arquitectura y obras públicas en Venezuela. Siglo XIX, Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1983.

ZUMETA, César

Reglamento interno de la Junta del Centenario de la Independencia, Caracas, Imprenta Bolívar, 1909.