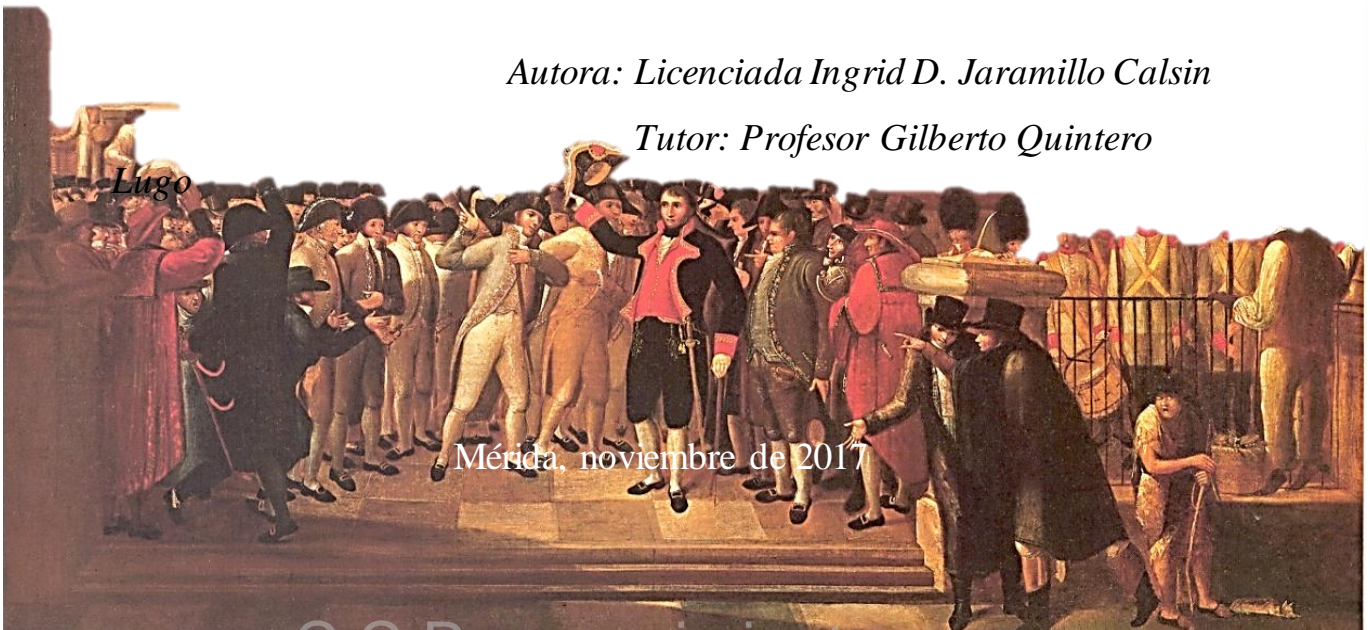


LA PINTURA DE HISTORIA EN VENEZUELA:  
DESDE UN IMAGINARIO HISTÓRICO HASTA EL  
CONCEPTO DE NACIÓN 1830-1900.

*Autora: Licenciada Ingrid D. Jaramillo Calsin*

*Tutor: Profesor Gilberto Quintero*



Mérida, noviembre de 2017

LA PINTURA DE HISTORIA EN VENEZUELA: DESDE UN  
IMAGINARIO HISTÓRICO HASTA EL CONCEPTO DE NACIÓN  
1830-1900.

(Trabajo de Grado para optar al título de Magíster Scientiae en Historia  
de Venezuela)

www.bdigital.ula.ve

Autora: Licda. Ingrid D. Jaramillo Calsin  
C.I V-24.880.878

Resd. Marco Tulio. Paseo Las Ferias, Mérida-Venezuela.

Teléfono: 0426-8795915

Email: [ingriddj@gmail.com](mailto:ingriddj@gmail.com)

Tutor: Profesor Gilberto Quintero Lugo.

## AGRADECIMIENTOS.

A nuestro Padre Creador, por guiarme en medio de las vicisitudes de la vida.

A la Ilustre Universidad de Los Andes.

A mis profesores de la Maestría en Historia de Venezuela, por las enseñanzas recibidas y los aprendizajes obtenidos.

A mi tutor profesor Gilberto Quintero Lugo, por su paciencia, dedicación y orientaciones en la realización de la investigación.

A la profesora Aura Guerrero, por su asesoría y sugerencias en la elaboración de este trabajo.

A mi querida madre Hilda, tía Lilma, abuela Dina y a mis hermanos por su apoyo moral, espiritual y su paciencia. Juntos vamos alcanzando éxitos.

A mis sinceros y apreciados amigos, por su estímulo y afecto incondicional.

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES  
CONSEJO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE HISTORIA  
MAESTRIA EN HISTORIA DE VENEZUELA.

**LA PINTURA DE HISTORIA EN VENEZUELA: DESDE UN  
IMAGINARIO HISTÓRICO HASTA EL CONCEPTO DE  
NACIÓN 1830-1900.**

**Autora:** Ingrid D. Jaramillo Calsin

**Tutor:** Profesor Gilberto Quintero Lugo

**RESUMEN.**

El presente trabajo partió del siguiente problema: explicitar mediante el análisis de la obra pictórica de Juan Lovera, específicamente los cuadros referidos al 19 de abril de 1810 y al 05 de julio de 1811, el discurso o pensamiento histórico del autor que subyace en ambas obras, en función de contribuir a la creación de un concepto e imaginario de nación venezolana. Esto, en razón de que Venezuela fue durante una parte del siglo XIX un país afectado por sentimientos desbordados; una nación cuya vida en la centuria decimonónica se caracterizó por escenas de agudos contrastes que marcaron profundamente su fisonomía cultural, social y política.

En atención al problema planteado, la investigación se propuso alcanzar los siguientes objetivos: analizar la iconografía pictórica del siglo XIX como manifestación plástica del pensamiento político y social de la época; revisar el tema historiográfico en el arte pictórico venezolano del siglo XIX, específicamente en los cuadros denominados “El 19 de abril de 1810” y El “5 de julio de 1811”, ambos de la autoría del artista Juan Lovera, en tanto manifestación de un ideal de nación; y acercarse al concepto de nación, particularmente como expresión en términos de

imaginario o representación social de la idea de ser venezolano, expresados en las obras pictóricas del siglo XIX, específicamente la pintura del artista Juan Lovera.

En función del problema y los objetivos señalados la estrategia metodológica consistió en revisar el contenido del proyecto nacional formulado por la élite político social que llevó a cabo el proceso de independencia e inició la creación de la república venezolana, a través de la consulta de una extensa bibliografía referida a dicho tema. A ello se agregó una revisión del proceso histórico de formación y desarrollo del arte pictórico venezolano en el siglo XIX. Finalmente, se procedió mediante el método del análisis iconográfico a evaluar y valorar los cuadros “el 19 de abril de 1810” y el “5 de julio de 1811” y relacionar el discurso contenido en ambas obras con los contenidos ideológicos del proyecto nacional, en particular con el concepto de nación, a fin de apreciar en qué medida la obra de Lovera y la de otros artistas de su generación contribuyeron a generar y consolidar el concepto de nación venezolana, particularmente en la mentalidad e imaginario de las élites cultas de la sociedad venezolana del siglo XIX.

Como conclusión de la investigación realizada el análisis de la pintura histórica venezolana del siglo XIX, de la cual la obra de Lovera es un ejemplo emblemático, revela que la misma respondió a la necesidad política de las élites venezolanas decimonónicas de afianzar en lo posible el concepto de nación venezolana, por encima de los particularismos regionales y las apetencias de poder de los caudillos militares de la época, en la esperanza de que ello propiciaría la gestación y consolidación en el mediano plazo de una sociedad política, social, económica y culturalmente moderna, en la que la búsqueda del progreso y el sueño del orden se alcanzaran y tuvieran plena vigencia.

**Palabras claves:**

Pintura Histórica-Proyecto Nacional-Nación- Iconografía- Orden y Progreso.

## INDICE.

<b>RESUMEN</b>	IV
<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>CAPITULO I: LA PINTURA VENEZOLANA DEL SIGLO XIX.</b>	16
1.1 Antecedentes de la pintura en Venezuela.	16
1.2 Imaginario en la pintura histórica de Venezuela.	23
<b>CAPITULO II: EL PROYECTO NACIONAL: SU FORMULACIÓN BAJO LA HEGEMONIA DE ANTONIO GUZMÁN BLANCO.</b>	28
2.1 Antecedentes históricos del gobierno de Guzmán Blanco.	28
2.2 Proyecto Nacional 1870-1900. Su contenido.	30
<b>CAPITULO III: EL IDEARIO DE NACIÓN Y SU EXPRESIÓN EN EL ARTE VENEZOLANO DECIMONONICO.</b>	56
3.1 El concepto de Nación y el Culto al Héroe.	56
3.2 Elementos constitutivos para la creación de una Nación.	68
3.3 El arte venezolano como expresión simbólica del concepto de Nación: El caso de la pintura de Carmelo Fernández. Juan Lovera y Martin Tovar y Tovar.	81
3.4 Análisis iconográfico e iconológico de las obras: El Tumulto del 9 de Abril de 1810 y La Firma del Acta de Independencia el 5 de Julio de 1811. Manifestaciones de un concepto de nacionalidad como imaginario y representación social.	88
<b>CONCLUSIONES</b>	104
<b>FUENTES CONSULTADAS</b>	106

## INTRODUCCIÓN

El presente texto contiene los resultados obtenidos del trabajo de investigación titulado: “La Pintura de Historia en Venezuela: Desde un Imaginario Histórico hasta el Concepto de Nación 1830-1900”. El mismo se orientó y desarrolló a través del discurso histórico: aquél que surge como resultado de un proceso de obtención de información y documentación la cual, de alguna manera, ha sido organizada y jerarquizada, siendo el insumo principal del historiador para poder construir el discurso que le permita “contar la historia”<sup>1</sup>. En este punto, es cuando la objetividad y la subjetividad del discurso histórico se cruzan. Es cuando al historiador le gustan las grandes hipótesis, las teorías (que todo lo explican) y también se pierde el horizonte. ¿A quién le hablo? Es la pregunta. Dos discursos se transitaran en paralelo. En primer lugar, aquel útil y necesario para restaurar lo que se leerá en una ilación fina; todo relativo al objeto concreto de estudio, de manos de quien desea reconstruir el devenir específico que está indagando. En segundo lugar, aquel cuyo destino será el común de las gentes, por lo que será finalmente difundido. Uno será narrado prácticamente por la propia documentación histórica; el otro será la excusa para la gran hipótesis de trabajo. Siendo positivistas, uno objetivo, otro subjetivo. Uno para el especialista y otro para el incauto.

Sobre las bases de las consideraciones anteriores no se puede dejar de lado el empleo del método científico e historiográfico. En el caso del método científico, es un conjunto de reglas y procedimientos para adquirir conocimientos (de la realidad y de sus componentes) que sean fiables y verificables, de manera sistemática. Por su parte, el método histórico comprende una serie de reglas y procedimientos teóricos-metodológicos, empleados por los historiadores para conocer y explicar el devenir humano. Quienes han reflexionado sobre el método científico y su aplicación al campo de la investigación histórica lo han clasificado en dos modalidades: el método historiográfico “tradicional” y el método científico aplicado a la historia; la diferencia en suma, se refiere al tratamiento de las fuentes como tal dentro de la investigación y

---

<sup>1</sup> Con esta acepción no pretendemos aludir al tipo de discurso narrativo, solo es una manera de mencionar la formación justamente del discurso que combina la narración con la argumentación, como ya lo veremos más adelante.

el tipo de discurso empleado, cuyo desenvolvimiento deberá combinar tanto la modalidad narrativa como la de tipo argumentativa.<sup>2</sup>

La producción de conocimiento histórico supone recorrer una serie de etapas que comprenden un conjunto de presupuestos, operaciones y cautelas propios del tratamiento metodológico, así como también el seguimiento particular ajustado a las fuentes y el plano situacional en que se encuentra inmersa la investigación.

En este sentido, ambos métodos históricos (el tradicional y el actual) hacen la diferencia por razones de objeto de estudio, por la metodología empleada y por el tipo de discurso histórico. Pero, en la práctica, los buenos historiadores combinan los elementos característicos de ambas “metodologías”. El presente tema de investigación se desarrollará a través de las mencionadas metodologías, ya que el método científico se empleará en la observación previa de la realidad, la historiografía y el análisis de fuentes. Así, se puede formular y delimitar el problema de investigación como es el caso de la historia de la pintura venezolana del siglo XIX.

Para emprender un trabajo de investigación desde la perspectiva histórica resulta necesario, como en cualquier disciplina científica, diseñar un plan. El mismo pretende explicitar los presupuestos del proceso de investigación y prever su desarrollo, todo lo cual conocemos como anteproyecto o proyecto inicial que, aunque en algunos casos no comprenda un aspecto normativo o legal, actúa como un primer esquema de lo que será el trabajo final; una suerte de guía que nos ayuda a diferenciar nuestra investigación de los trabajos de tipo cronístico, basados en la simple transcripción de fuentes y documentos. El diseño de investigación tiene la intención de aclarar, entre otras cosas, el problema a investigar, las fuentes disponibles, el procedimiento y las técnicas a emplear; asimismo prever la adaptación del trabajo a los problemas concretos del objeto investigado, sin perder de vista lo que se quiere conocer, como conocerlo y la comprobación de lo conocido. Además de esto, el diseño de investigación nos permite articular favorablemente las fuentes

---

<sup>2</sup> Sobre las características y diferencias de ambos “métodos”, véase: Ciro Flamarión Santana Cardoso, Introducción al trabajo de la investigación histórica. Conocimiento, Método e Historia. Barcelona (España), Editorial Crítica, 1981 (Colección Estudios y Ensayos, Serie General, 75), pp.135-194

junto con la organización de la información, su tipología y uso unido a la relación con otras investigaciones, tomando en cuenta que ninguna investigación puede permanecer aislada de las demás de su misma área; por el contrario, debe haber una contrastación, relación y de ser posible unión o continuación entre las mismas, atendiendo adecuadamente al estilo de cada una.

En este orden de ideas, se afirma que el siglo XIX venezolano estuvo caracterizado por una serie de hechos históricos de vital importancia. Es así como desde la historia del arte se propone revisar, a través de la representación de pinturas y de temáticas vinculadas al tema histórico, parte de la construcción de un imaginario desarrollado a partir de 1830, y que se constituye en la expresión de un sentimiento que encontrará luego, en el período de 1870-1890, uno de los momentos de mayor concreción teórica, en tanto está presente la necesidad de hallar temas consustanciales al alma venezolana. Es por ello, que se propone una revisión, reconstrucción y revalorización de la historia y la esencia de país a través de la pintura desde las siguientes directrices:

En primer lugar, tomando en cuenta el contexto de la época, caracterizado por una serie de acontecimientos que constituyeron la esencia de los cambios que venían afectando a las estructuras sociales, políticas y económicas de Venezuela desde las últimas décadas del siglo XVIII, y que tomaron un aspecto dramático durante los dos primeros decenios del XIX. En segundo lugar, “la evolución de la actividad pictórica, cuyas raíces republicanas se inicia con la reseña de aquellos turbulentos tiempos, que prosigue luego con el recuerdo de los sucesos vividos por el país a medida que iba estructurándose en su complejo político y cultural”, <sup>3</sup> época señalada por altos niveles de inestabilidad y de frustración.

Entre los siglos XVIII y XIX distintas orientaciones teórico-metodológicas se han desarrollado con la finalidad de justificar la descripción de hechos y análisis históricos. Éstas, fundamentadas en movimientos, corrientes o escuelas, han asegurado de alguna manera el contenido estructural y coyuntural de un sin número de investigaciones en total confluencia con el carácter histórico del quehacer humano. Hablamos, pues, de percepciones de la historia orientadas al Romanticismo

---

<sup>3</sup> Alfredo Boulton, Historia de la Pintura en Venezuela. Época Nacional. Caracas, Armitano, 1973, p.3

que, como bien sabemos, fue un movimiento cultural desarrollado en Alemania; el Positivismo, afirmante de que el único conocimiento auténtico es el conocimiento científico; el Materialismo Histórico o concepción materialista de la historia, conocido por su especial arraigo del concepto de modo de producción. Estas tres grandes orientaciones, solo por nombrar algunas, nos han permitido dar explicaciones sobre cómo, por qué y en qué medida se dan ciertos tipos de acontecimientos, procesos y tendencias sociopolíticas.<sup>4</sup>

Así, surgen teorías que en base al análisis del pasado y la descripción de los hechos, orientan el discurso hacia distintos intereses: tal es el caso de las historias económica, política, de las ideas, de la mujer; también encontramos la historia de vidas, historia regional, social, la crítica histórica e historiográfica, entre otras. Todas ellas permiten que los lectores aprecien cual es la versión que orienta o alimenta la posición del investigador, dejando claro que pueden existir otras orientaciones que sustenten el tema objeto de estudio; pero que existe una visión ya identificada que conduce a una mirada u orientación en particular. Esto se observa cuando se conoce y estudia un libro, tesis, trabajo u escrito, donde incluso la dualidad de perspectivas o el juego de comparación entre distintos aspectos históricos puede hacerse presente. De esta forma, la Historia como ciencia refiere a la sistematización y estructuración de la totalidad de sucesos humanos acaecidos en el pasado. La misma, en un sentido más amplio, permite la utilización y aplicación del método científico, entendiéndose éste como el conjunto de pasos fijados de antemano por una disciplina con el fin de alcanzar conocimientos válidos mediante instrumentos confiables. En este sentido, como campo de investigación, puede presentar problemas de definición dada la intencionalidad al revelar hechos que dan como resultado la construcción del relato y un posible discurso. No obstante, el oficio del historiador consiste y ha consistido en tratar de recopilar, registrar e intentar analizar, con la mayor objetividad posible,

---

<sup>4</sup> Al respecto véase: Wilhelm Bauer: *Introducción al estudio de la Historia*. Barcelona-España, Bosch, 1944; Verne Gordon Childe: *Teoría de la Historia*. Buenos Aires, La Pléyade, 1976, pp.31-57; Pierre Vilar: *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*. Barcelona, Crítica, 1980, pp. 15-47; Ciro Flamarión Santana Cardoso, op. cit., pp. 23-41; Marc Bloch: *Apología de la historia o el oficio de historiador*. Caracas, Fondo Editorial Lola de Fuenmayor; Fondo Editorial Buría, 1986, pp.21-40; Julio Aróstegui: *La investigación histórica: Teoría y método*. Barcelona, Crítica, 2001, pp.74-193.

algunos hechos del pasado del hombre que, en ocasiones, puede producir la búsqueda y el descubrimiento de nuevos acontecimientos.

Como cualquier otra disciplina, la investigación en el campo de la historia es susceptible de padecer problemas de orden técnico, bien por la escasez de información, o bien debido a la interpretación -desde diversas perspectivas- de las fuentes disponibles. A lo cual se agrega los problemas derivados de las características ontológicas del objeto de estudio de la disciplina historiográfica<sup>5</sup>.

De hecho, la investigación histórica es toda una estructura planificada que conlleva a una distribución programada y controlada del proceso de investigación, que parte de la observación previa de la realidad, fundamentada en la averiguación preliminar del tema desde el punto de vista historiográfico y de la disponibilidad de fuentes. Todo lo cual lleva a la formulación y delimitación de un problema, seguido de la formulación precisa de sus objetivos que, aun cuando se prevean al inicio, se pueden ir perfilando con más claridad en el curso del propio proceso de investigación. Dichos objetivos deben atender a la subdivisión entre general y específicos. Posteriormente, se concibe la inclusión de lo observado en el acervo de conocimientos existentes y es lo que permite la formulación del marco teórico, nutrido éste por teorías existentes e hipótesis de diverso nivel que tiendan a dar solución al problema, lo cual permite al investigador volver a observar la realidad, pero ahora en función del problema. Es aquí donde se hace la formulación de las estrategias metodológicas, cuya razón de ser es el diseño de investigación como tal. Este debe explicitar los procedimientos o prácticas metodológicas (investigación documental, observación directa o indirecta, experimento, comparación, etc.), técnicas (si son documentales o de campo) y fuentes a utilizar. Por último, el investigador se sitúa frente a la obtención de resultados que en definitiva se corresponde con la interpretación y explicación, o lo que es lo mismo, la construcción del discurso historiográfico concreto.

Sin embargo, para un análisis más completo, corresponde interpretar los aspectos fundamentales de la investigación histórica expuestos por Adam Schaff, filósofo marxista polaco, quien se dedicó al estudio del marxismo histórico y las acciones

---

<sup>5</sup> Vid. Julio Aróstegui, *Op. Cit.*, p.p 235-246

humanas como creadoras de conocimientos en relación a un contexto social. Sus obras más destacadas son: “El marxismo y la persona humana”, “Marxismo a final de siglo”, “Comunismo en la encrucijada” e “Historia y verdad”. Este autor, en este último texto, parte del análisis de tres aspectos fundamentales del discurso histórico: descripción, explicación y valoración. Con relación a esta investigación, tomando en cuenta las proposiciones de Schaff, se trata en primer lugar de describir los hechos históricos suscitados en la Venezuela decimonónica y la actividad pictórica de la época, y en segundo lugar, acompañar dicha descripción de la correspondiente interpretación mediante el empleo de métodos propios de la investigación en historia del arte pictórico y del análisis de contenido del discurso pictórico con relación al contexto socio-histórico en que las obras han sido generadas.

Ahora bien, el historiador no puede escapar al papel activo que le incumbe como sujeto cognoscente en su relación con el objeto de conocimiento y que es el fundamento del conocimiento científico, porque no puede evitar introducir el factor subjetivo en el proceso de producción del conocimiento, por lo que éste siempre (en cierto modo, por definición) es “parcial”, “partidario”, en la medida en que las perspectivas cognoscitivas del historiador (y del científico social en general) están condicionadas por las relaciones y los intereses sociales de su época y de su medio (para no hablar el condicionamiento de esas perspectivas por su estructura psicosomática). Esto hace que nuestra evaluación y valoración de la producción pictórica de la época se oriente según la pautas de la historia de las mentalidades y de la nueva historia cultural.

Así, el hecho histórico, categoría fundamental de la historia descriptiva y de la llamada “historia historizante”, introduce en el conocimiento el complicado sistema de las incidencias del factor subjetivo: lejos de garantizar objetividad “pura” del conocimiento, su “depuración” por la exclusión de toda subjetividad (como suponían erróneamente los fundadores de la corriente positivista en el pensamiento histórico) el hecho histórico, como categoría científica, introduce por el contrario el factor subjetivo en los fundamentos mismos de la historiografía, no obstante que el problema no se reduce solo al hecho histórico y a su elección. Los historiadores no sólo describen los hechos, también los explican y valoran. Para ello, se examinarán

dos cuestiones: la explicación y la apreciación (este último término se reemplazará, complementario de la descripción y de la explicación, por el término “valoración”, que designa mejor la acción de emitir juicios de valor). Al respecto, pensaba Lucien Febvre:

*“La ciencia de la historia no consiste solo... en recoger los hechos para formar una imagen, sino también en explicar el porqué de estos hechos. Este saber porque precisamente es el que constituye la historia como ciencia.”<sup>6</sup>*

Por su parte, el historiador Julio Aróstegui, haciéndose eco de las proposiciones de Schaff y Febvre, en su obra *La Investigación Histórica. Teoría y Método*, explica que una vez que el investigador escoge el tema, formula y delimita el problema y establece la correspondiente justificación, se enfrenta con la formulación del marco teórico. Este supone, entre otros aspectos, la existencia de perspectivas historiográficas o la historiografía referida al problema objeto de estudio, así como también la teoría histórica donde se encuentra inmersa o identificada la investigación, sea en el plano del positivismo, estructuralismo, materialismo histórico, por citar algunos ejemplos. En esta clase de trabajo también hay que tener presente la hipótesis de diversos niveles que van surgiendo en razón de los presupuestos teóricos determinados, unido a las variables del problema, que pudiesen ser de orden político, social, geográfico, religioso y/o demográfico. De modo que un marco teórico (o conceptual) no es otra cosa que el grupo central de conceptos y teorías que un investigador emplea para formular y desarrollar un argumento, en este caso una tesis. Para ilustrar lo antes mencionado, revisemos algunos aspectos del marco teórico de la presente investigación.

Como estrategias de investigación en el campo de la Historia, se aplicaron las técnicas de valoración crítica de las fuentes y de sus informaciones múltiples: fijación de su origen y autenticidad, comparación de las informaciones y su comprobación, basándose en los datos conocidos y verificados, o de otras afirmaciones de las mismas personas, etc. Sin embargo, todas esas técnicas y manipulaciones profesionales se basan en el principio generalmente implícito de que el historiador

---

<sup>6</sup> Citado por: Adam Schaff: *Historia y verdad*. (Ensayo sobre la objetividad del método histórico). (Introducción de Ignasi Vidal Samfelin). México, Grijalbo, 1974 (Col. Teoría y Praxis, 2) (original alemán: *Geschichte Und Wahrheit*, Verlag AG, 1971), p.290

comprende los acontecimientos estudiados; es decir, que es capaz de reconstituir las motivaciones y las acciones de los individuos o de los grupos sociales que tienen los mismos ideales, intereses, objetivos, etc; que es capaz de reconstituirlos y, en consecuencia, de hacerlos objeto de experiencia interior específica, sea cual sea la opinión que tenga de estos motivos, ideales u objetivos. En definitiva, la valoración es el agente que constituye el hecho histórico solamente por la comprensión justificada del devenir objeto de estudio.

En atención a lo explicado, en este trabajo de investigación se emplearon -como prácticas metodológicas- los métodos iconográficos<sup>7</sup> e iconológicos<sup>8</sup>. A lo largo de la Historia, la imagen ha supuesto un cauce de expresión y comunicación de todos los pueblos. Precisamente, por ello constituye un lenguaje autónomo con sus propias normas y códigos de interpretación. Las imágenes pueden presentarse a través de diversas técnicas (pintura, escultura, grabado) y en multitud de estilos. Todo depende de la sociedad que las engendre, del sistema de valores del momento y del artista que ejecute la obra. Así, pues, están dispuestas bajo un orden que es susceptible de ser estudiado y analizado para descifrar las claves de su representación.

Los diferentes métodos que sirven como instrumentos de análisis han variado a lo largo de la Historia del Arte. Algunos han tenido más éxito que otros, pero todos han evolucionado y se han enriquecido mutuamente para hacer más completo y profundo el conocimiento de la obra de arte. Así, en la misma palabra “Iconografía” encontramos la raíz de su significado: ella se construye a partir de dos vocablos griegos: “eikon” (imagen) y “graphien” (descripción). De ahí que en un primer momento diríamos que se trata de la descripción de imágenes. Los historiadores del arte han indagado la presencia y significado de este concepto en la Historia del Arte. En el Renacimiento se entendía como un repertorio de retratos de personajes ilustres. En 1701 aparece con un significado cercano al actual en el “Dictionare” que publicó Furetiere. En España se incorporó en 1787, en el diccionario publicado por Esteban de Terrenos y Pando. En el siglo XIX, la Iconografía fue aplicada a la Historia del

---

<sup>7</sup> La iconografía, es la ciencia que estudia el origen y formación de las imágenes, lo alegórico y lo simbólico, así como su identificación por medio de los atributos que casi siempre les acompañan.

<sup>8</sup> Se trata de la ciencia que estudia las imágenes, emblemas, alegorías y monumentos con que los artistas han representado a los personajes mitológicos, religiosos o históricos. Se diferencia de la iconografía en que esta tiene por fin la simple descripción de imágenes.

Arte por el francés Seroux d' Agincourt. Hasta mediados del siglo XX no se popularizó realmente en el resto de Europa. Ya en el siglo XX, ha tenido un gran auge con estudiosos de renombre como Emile Male, Guy de Tervarente o Raimond Van Marle.

Aunque el término se presta a múltiples definiciones, seguiremos a González de Zárate, que es uno de los máximos representantes de este tipo de estudio. Para él, se trata de: “La ciencia que estudia y describe las imágenes conforme a los temas que desean representar, identificándolas y clasificándola en el espacio y el tiempo, precisando el origen y evolución de las mismas”. Podríamos simplificar la definición de González de Zárate como el método de descripción, identificación, clasificación, origen y evolución de la imagen en concreto.

No obstante, la iconografía natural se ocupa de las representaciones en las que las imágenes no tienen sentido figurado alguno: la iconografía simbólica incluye variedad de atributos y signos que convierten a cualquier motivo visual en un tema iconográfico. Los símbolos y alegorías se vuelven imprescindibles en la Historia del Arte puesto que hace de ésta algo más que un lujo estético, convirtiéndola en una intelectualización de la propia historia del hombre. Es decir, el símbolo es el elemento iconográfico fundamental que permite la lectura de la obra artística. Tras su descripción se ha de llegar a identificar los elementos, ponerlos en paragon con otros similares que establezcan una misma lectura, estando sujetos a idéntico contexto semántico.

Este método de investigación requiere que una vez que se han descrito, identificado y clasificado las imágenes, busquemos su origen y evolución. Para ello hay que utilizar una serie de fuentes. Lo primero es buscar la propia fuente del artista, ya que en ocasiones es él mismo el que describe el tema de su obra. Otras veces es el comitente (el que encarga la obra) el que dispone qué y cómo representarlo. En este caso, es fundamental la labor de investigación de los archivos, búsqueda de contratos y todo tipo de documentos. Las fuentes literarias en las que el artista ha podido inspirarse son también de obligatoria consulta: por ejemplo, en los temas religiosos acudirían a la Biblia, evangelios apócrifos, literatura ascética y mística, etc. Tampoco hay que olvidarse de la literatura clásica ni de la propia de la época. La lectura de estas

fuentes debe ser rigurosa, pues no se le debe dar el sentido que al investigador se le ocurra sino el que realmente tenía en su época. Para que esto sea así: “Se hace necesario en la Historia del Arte y fundamentalmente en Iconografía, establecer un repertorio visual ordenado, una clasificación fundamentada en el espacio y el tiempo, en similitudes y variaciones temáticas que centren los motivos visuales”.<sup>9</sup>

Este tipo de repertorio visual era utilizado por el artista como inspiración iconográfica. Fueron múltiples grabados y estampas que se difundieron y que sirvieron de modelo a muchos artistas.

Con todo, González de Zárate defiende que este método es válido por sí mismo, a pesar de que constituye la primera fase del método Iconológico, ya que contribuye a completar las investigaciones propias del formalismo, otorgando a las imágenes otros valores precisos en este campo de estudio.

Mientras que la Iconografía es esencialmente descriptiva, la Iconología profundiza hasta alcanzar el significado último de las imágenes. Se busca el significado histórico, filosófico, social y político de la época. Al igual que el término Iconografía, la palabra *iconología* es conocida desde hace siglos: de hecho, el término *Iconología* se remonta hasta el propio Platón, que le da el significado de lenguaje figurado. Más cercano en el tiempo, aparece en 1953, en Roma, un libro publicado por César Ripa, con el título “Iconología”. Consistía en un catálogo de imágenes referentes a virtudes, vicios, dioses, cada uno de ellos acompañado por una figura femenina que los representa. Muchos artistas lo tomaron como fuente de representación de estos temas. Sin embargo, su intención era claramente iconográfica. No fue hasta finales del siglo XVII y principios del XVIII cuando algunos autores lo toman como representación alegórica y ya en el siglo XIX se incluye con este significado en los diccionarios. A este respecto, Aby Warburg<sup>10</sup> consideró que sólo tras un estudio profundo del pasado se podían explicar muchas de las grandes obras renacentistas. Él, y sus discípulos Panofsky, Saxl y Ewind incorporan este método a sus estudios.

---

<sup>9</sup> González de Zárate, J M, *Método Iconográfico*, Vitoria, Ed. Ephialte (Institutos de Estudios Iconográficos), 1991, p.32

<sup>10</sup> Fue un historiador del arte, que trató el problema de transmisión de la iconografía antigua a la cultura europea moderna, “la vuelta a la vida de lo antiguo”, como él mismo decía, se dedicó principalmente al estudio del renacimiento italiano, y a la comprobación de la tesis de que un paganismo de carácter dionisiaco había revivido durante este período de la historia del arte. Nació el 13 de junio de 1886.

Al referirse al método iconológico, Panofsky<sup>11</sup>, uno de los grandes estudiosos de la historia del arte, expone en su libro *Estudios sobre Iconología*, su propia concepción del método, siendo uno de los escritos al respecto más estudiados y revisados desde su publicación. Su afán es explicar el por qué de las imágenes en un contexto determinado. Según él, en la obra de arte la forma no se puede separar de su contenido, teniendo un sentido que va más allá y que comporta valores simbólicos. No sólo hay que estudiar la obra de arte como algo estético, sino como un hecho histórico. Por ello, a fin de conseguir fructíferos resultados en estas investigaciones, el método iconológico supone a un investigador del arte que esencialmente debe ser un humanista, con la máxima amplitud de conocimientos y el máximo rigor en sus indagaciones. Según Panofsky, el estudio de una obra debe seguir los tres pasos siguientes:

1. Análisis pre iconográfico: Se analiza la obra dentro del campo estilístico ubicándola en el periodo artístico que el tratamiento de sus formas indiquen.
2. Análisis iconográfico: Analiza los elementos que acompañan a la obra, sus diferentes atributos o características, siguiendo los preceptos que este método impone.
3. Análisis iconológico: Analiza la obra en su contexto cultural, intentando comprender su significado en el tiempo en que se ejecutó.

Como se puede apreciar del método propuesto por Panofsky, está claro que la *Iconología* debe apoyarse en la *Iconografía* para poder identificar y clasificar la imagen que se estudia, ver su origen y evolución en el tiempo. Sin embargo, esta última puede constituir por sí sola un propio método. Lo cual deja de manifiesto que en el estudio de la obra de arte se hace imprescindible la aplicación de distintos métodos y análisis para poder comprender en su totalidad lo que significó en su tiempo.

No es de extrañar, entonces, el interés mostrado por Guy de Tervarent en el método de investigación para el análisis iconográfico de obras de arte. Tervarent ha sido uno de los grandes estudiosos en el campo de la historia del arte del siglo XX, por lo que

---

<sup>11</sup> Historiador del arte alemán. Dentro de sus obras más conocidas resulta: *Estudios sobre iconología*. P.60

el método de análisis de obras pictóricas propuesto por él es de los más utilizados en el campo de la historia del arte. Y es que su preocupación por la iconología le llevó a estudios de naturaleza iconográfica que quiso sistematizar, postulando estos análisis en cuatro estadios, a saber:

- a) Las fuentes del propio artista, mentor, comitente.
- b) La literatura de la época o en la época.
- c) Identidad con obras artísticas anteriores ya conocidas.
- d) Elementos que configuran la obra de arte.

De los anteriores planteamientos se deduce la necesidad que hubo en esta investigación de profundizar en la plástica y la creación literaria desarrollada en las primeras décadas del siglo XIX, debido a la existencia de pocos trabajos que vincule dichas producciones artísticas con la creación de un concepto de nación. Por esta razón la investigación abordó aspectos como la literatura y el pensamiento positivista imperante en la época. Ello, con el fin de recalcar que la obra de arte es reflejo del contexto ideológico- cultural donde nace. Por igual razón se recurrió al análisis formal y de contenido conceptual de algunas obras de artistas de la época, ya que estos son el objeto de estudio y una de las principales fuentes de investigación por vía de comparación. De la misma forma, se abordaron las obras desde un punto de vista interdisciplinario al vincularlas con la historia de la Venezuela decimonónica, especialmente con el proyecto nacional, el culto a los héroes y la formación de la nación venezolana; todo ello apreciando iconográfica e iconológicamente desde el arte pictórico venezolano del momento, y comparado con algunas obras representativas de la literatura venezolana del siglo XIX.

Resulta complicado definir de manera sistematizada cada uno de los pasos que se siguieron en esta investigación. Esto demuestra, en todo caso, la errónea concepción que ha existido de ver la historia solo como "... la ciencia del pasado" o "el"... estudio de un cambio en la duración"<sup>12</sup>. A decir de Marc Bloch y coincidiendo con él, la historia debe verse, en tanto proceso de investigación, como el ejercicio de ver e indagar, dando como resultado la concepción de la historia como *la ciencia de los*

---

<sup>12</sup> Marc Bloch: *Introducción a la historia*. (Traducción de Pablo González Casanova y Max Aub). Novena reimposición de la primera edición en español (1952) México, Fondo de Cultura Económica, (Col. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, N.-64) 1979, p.22.

*hombres en el tiempo*, muy relacionado entonces con el “conocimiento” propio de los hombres que, como objeto de estudio esencial, es el que obra y modifica la vida dentro de una sociedad según sus propias necesidades.

Es así como empieza a vislumbrarse el verdadero fin que persigue la historia: conocer y aprehender a olfatear, aprehender lo que él mismo es en sí: el protagonista de los hechos históricos ubicados en un tiempo y en espacio. De esta manera la historia se vería como el “conocimiento de los hombres” y no sólo como ciencia del pasado: idea tan ambigua que no define en sí el ejercicio de esta disciplina, tan relacionada a su vez con el fenómeno “tiempo”; ese que en historia es continuo y, por lo tanto, cambia perpetuamente, llevando consigo los momentos en los cuales se desarrolla o se realizan los hechos históricos.

En conclusión, y siguiendo los postulados de Aróstegui, no basta sólo con observar la historia, es necesario explicarla. De ahí que el relato histórico, luego de un cuidadoso tratamiento, contiene descripciones de eventos y coyunturas, pero no se compone exclusivamente de ellos. Ello marca la importancia de la explicación, derivada de la observación propiamente dicha, como una actitud de conocimiento común que está muy ligada a la formulación de hipótesis. ¿Cómo es posible observar el pasado? La respuesta es: esencialmente a través de huellas, testimonios y reliquias; a través también de los sentidos, cuando se producen en nuestra vista; en fin, en todas las que se consideren fuentes para la historia, tan importantes estas últimas para el desarrollo de una investigación.

Cabe destacar que el conocimiento de la historia no se reduce exclusivamente a la explotación de las fuentes sino a la utilización de un aparato crítico. La explicación en la historia es, entonces, la desembocadura lógica del progreso de una investigación: es el punto inicial para empezar a diferenciar el mero relato histórico de las proposiciones argumentativas; estas últimas influenciadas por procedimientos de orden comparativo. Es así como toda investigación debe mostrar el proceso metodológico que la ha producido, pues, no basta con decir lo que sabemos, sino que también es necesario decir cómo lo sabemos, siguiendo una indispensable secuencia, propuesta por el autor antes mencionado y otros especialistas, que resulta dentro de nuestro estudio: relato, argumentos, generalizaciones, explicaciones, conclusiones.

Para efectos de exposición, nuestro trabajo de investigación se organizó en tres capítulos, con sus respectivas subdivisiones internas. En el primer capítulo exponemos los antecedentes y el imaginario cultural de la pintura histórica en Venezuela, con énfasis en la producida en el siglo XIX. En el segundo capítulo abordamos la formulación y desarrollo del proyecto nacional y su relación con el arte pictórico decimonónico. En el tercer capítulo desarrollamos la relación de la pintura histórica del siglo XIX venezolano con el ideario de nación formulado en el proyecto nacional, a partir del análisis de la obra del pintor Juan Lovera.

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)

## CAPÍTULO I: LA PINTURA VENEZOLANA DEL SIGLO XIX.

### 1.1. Antecedentes de la Pintura en Venezuela.

Tomando en cuenta el contexto de la época, caracterizado por una serie de acontecimientos que constituyeron la esencia de los cambios que venían afectando a las estructuras sociales, políticas y económicas de Venezuela desde las últimas décadas del siglo XVIII y que tomaron un aspecto dramático durante los dos primeros decenios del XIX, la evolución de nuestra actividad pictórica (cuyas raíces se hunden en el pasado hispano-colonial) se inicia con la reseña de los turbulentos años que marcaron el proceso de ruptura del nexo político-colonial que nos ataba a la monarquía española y que prosigue, luego, con el recuerdo de los sucesos vividos por el país a medida que iba estructurándose en su complejo político y cultural como formación social, a lo largo del siglo XIX y primeras décadas del XX, “época señalada por altos niveles de inestabilidad y de frustración”<sup>13</sup>. De modo que la historia de la pintura en el mencionado período se caracteriza por verse afectada en cuanto a temática, motivos y estilos por el desarrollo de esos acontecimientos, los cuales terminaron volviéndose estructurales al punto de marcar y jalonar el camino por el cual transitó la sociedad venezolana.

Otras fuentes, como la documentación archivística y la hemerografía (la prensa o periódicos de la época) permiten apreciar el alcance de la riqueza cultural y económica del país en esos años. De hecho, durante la dominación española la Provincia y Gobernación de Venezuela (una de las seis provincias-gobernaciones que dio origen, política y territorialmente, a la actual República Bolivariana de Venezuela) conoció años de privaciones económicas, seguidos de otros de notable bienestar, por lo que algunos historiadores opinan que esta Gobernación -dada su producción agrícola- llegó a ser considerada la más próspera región del imperio español. De esta manera, al lado de esa transformación que fue gestándose alrededor de los pardos libres, se efectuaba también otra potenciada por las reformas del

---

<sup>13</sup> Vid. Alfredo Boulton, *Op.Cit.*, p.3

*despotismo ilustrado* practicado, como política de Estado, por los monarcas de la casa de Borbón. Esta consistía en abrir a las altas capas sociales el conocimiento y la práctica de ciertas artes liberales, entre ellas las Bellas Artes. Por ejemplo, uno de los personajes notables de la época, el padre Sojo inauguraba su Escuela de Música en Chacao; los Ustáriz mantenían una tertulia literaria, y algunos hijos de familias distinguidas acudían a Madrid a estudiar pintura, cuyo ejercicio hasta ese momento había estado exclusivamente en manos de pardos libres.

En ese momento surgía alrededor de las Bellas Artes y, en especial, de las actividades pictóricas, una especie de superación de conciencia colectiva, al tiempo que se efectuaba una nivelación de orden social y político que trajo como resultado que, por primera vez, en la historia venezolana se hallaran reunidos tan diversos componentes de una sociedad regida, con rigor y celo, por tradiciones seculares. En buena parte lo que ya se hallaba latente en lo político, en el campo de las Artes se volvía estructura viva; fue como el florecer de una realidad socio-étnica cuyas raíces se habían venido nutriendo durante trescientos años de convivencia en un mismo clima y una misma tierra. La heredad, el nuevo gentilicio, barrió con los códigos y las leyes vigentes desde mucho antes y se reprodujo en Bolívar, Bello, Roscio, Miranda, el padre Sojo, Lino Gallardo, los Landaeta, Juan Lovera, los Paúl y Pérez de Pagola. Se produjo en país un nuevo tipo social: el criollo.

La pintura, en la entrada de la era republicana adquirió aún mayor importancia como expresión política y artística, al tiempo que su significado como mensaje religioso fue gradualmente decayendo. Por causas diversas, la Iglesia -que había alcanzado gran preponderancia durante los siglos coloniales- vio grandemente disminuida su influencia y sus posibilidades de acción a raíz de la Independencia. Esta situación era la consecuencia y el reflejo directo del cambio ideológico y político que experimentó el país: los principales valores imperantes de la época bajo el régimen anterior se vieron afectados y postergados. La institución sufrió mucho a causa de ese estado de cosas en proporción a la eminencia e importancia que había alcanzado durante el período anterior. Y, tal vez por esta razón, entre varias probables, desde las primeras décadas del siglo XIX la pintura se orientó en Venezuela en un sentido diferente,

cubriendo un campo absolutamente nuevo como era el de la glorificación o exaltación de los héroes.

En razón del cambio de coyuntura, de hecho en el devenir de la pintura venezolana estuvieron presentes una serie de acontecimientos: específicamente los cambios que venían afectando a las estructuras sociales, políticas y económicas de Venezuela desde las últimas décadas del siglo XVIII y que para los dos primeros decenios del XIX se expresaron políticamente como una guerra de emancipación del dominio hispano. Por ello, no fue casual que Venezuela fuera durante una parte del siglo XIX un país constituido sobre sentimientos desbordados. La vida de la recién creada nación se caracterizó por escenas de agudos contrastes que marcaron profundamente su fisonomía cultural, social y política.

El comienzo de la pintura venezolana, que data de los últimos tiempos de la Colonia, lo percibimos por medio del imaginario derivado de la tradición de un arte con características nacionales, expresadas a través de las líneas de creación que va de la mano de la obra de los pintores que a finales del siglo XVIII formaron la llamada *escuela caraqueña*, uno de cuyos representantes más notables es Juan Lovera, cuyos retratos son íconos demostrativos de los más variados desarrollos de una pintura popular y anónima. Sin embargo, sabemos que las primeras obras de pintura llegaron procedentes de México, Quito y Perú; por otra parte, los cuadros destinados al ornamento de las iglesias procedían de España, y se atribuye su autoría mayoritariamente a alumnos de Francisco Zurbarán y Bartolomé Murillo. Sin embargo, el alto precio y traslado de las obras de arte llevó a los misioneros a fundar talleres de pintura y tallado con el propósito de satisfacer las necesidades de los templos locales. En esos talleres se formaron los primeros artistas criollos, pertenecientes socialmente en su mayoría al estamento de los *pardos*, y ese arte - nacido de los requerimientos que imponía el culto religioso- llegó a ser con los años una de las principales formas de expresión del pueblo caraqueño. Paralelamente, es también arte popular la pintura culta: ésta trazó su destino como estilo nacional a tal punto de que para fines del siglo XVIII existía un grupo de pintores que ofrecía rasgos estilísticos tan marcados como para atribuir sus obras a una escuela que, de hecho, se separaba del arte religioso español: la antes mencionada escuela caraqueña.

En el plano de la cultura, la revolución de independencia significó un rompimiento con el estilo de vida y espíritu de la Colonia; fue un cambio que necesariamente iba modificar los temas y las formas de arte. Es así como a la pintura de asuntos predominantemente religiosos y de influencia española sucedió luego una pintura inspirada en la literatura, destinada a exaltar a los héroes y sus hazañas gloriosas. La característica de este periodo está basada en el interés por elaborar una tradición nueva, conforme al ideal romántico y liberal que dio origen a la república. En este sentido, uno de los máximos exponentes de la pintura venezolana –por expresar en su obra de arte los momentos iniciales del proceso de independencia- fue Juan Lovera<sup>14</sup>, artista caraqueño quien plasma en sus primeras obras temas religiosos. Este pintor fue testigo visual de los hechos ocurridos en la oportunidad en que el Congreso Constituyente de Venezuela proclamaba la independencia. Esa escena debió quedar grabada en la memoria del pintor, pues veinte años más tarde la plasmó en el cuadro titulado “La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811”, que se conserva actualmente en la Capilla Santa Rosa de Lima, actual Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas. El otro acontecimiento llevado a la pintura por este artista fue “El Tumulto 19 de Abril de 1810”, reconocida por ser una de las obras más importantes y representativas de ese período.

Entre los rasgos biográficos del artista caraqueño cabe mencionar el hecho de que Lovera fue profesor en la Academia de Dibujo, adscrita a la escuela de las primeras letras para los niños pobres de la ciudad de Caracas, que para esa época dirigía Vicente Méndez. También destaca el hecho de que en 1835, con motivos de ciertos sucesos políticos del país, se formó una comisión para auxiliar económicamente a las tropas llaneras del general Páez que éste llevó a Caracas: entre los contribuyentes figuraba el pintor con su modesto óbolo. Asimismo, en 1841 al ser fundada la Compañía de Artistas de Caracas, asociación de carácter benéfico- artesanal, Lovera figuraba como uno de sus promotores.

---

<sup>14</sup> Un buen resumen biográfico de la vida de Juan Lovera se consigue en: Manuel Pérez Vila, “Lovera Juan”, diccionario de historia de Venezuela. Caracas, fundación Polar, 2da edición 1997, volumen 2, pp.1046; pp.1032-1033.

La obra de Juan Lovera recorrió toda la gama de la expresión plástica local, desde percibir en sus mocedades la influencia de la escuela de los Landaeta hasta crear un estilo propio, reflejado en la pintura de su tiempo: en especial la influencia estilística de la escuela neo-clásica francesa y de la norteamericana. Por esta razón, podríamos afirmar que él fue el último gran pintor colonial y el primero de la era republicana. Asimismo, fue el primer relator gráfico de algunos notables sucesos históricos: particularmente El Tumulto del 19 de Abril de 1810 y La Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811, género pictórico –la pintura histórica, de estilo neoclásico y discurso romántico- que culminaría un siglo después. De hecho, en el año de 1877, a finales del primer mandato del presidente Antonio Guzmán Blanco, Venezuela fue impulsada por una política liberal y progresista conforme al panorama de cambios sociales que caracterizaron a algunos países latinoamericanos durante el último cuarto del siglo XIX. La educación, el comercio y sobre todo el arte, recibió un importante apoyo, no obstante tratarse el de Guzmán Blanco de un gobierno abiertamente personalista.<sup>15</sup>

En 1874 el artista Martín Tovar y Tovar<sup>16</sup> fue encargado por el presidente Guzmán Blanco de realizar una galería de hombres ilustres para el Capitolio del Congreso,<sup>17</sup> dos años antes de su primera exposición de obras en el café de Ávila.<sup>18</sup> Con motivo y consecuencia de ello, la indesligable labor del artista con el Estado -más bien con Guzmán Blanco- le llevó a realizar una completa iconografía del Presidente y familia en una coyuntura de consolidación política. El triunfo de Tovar y Tovar como pintor llega luego de ganar la medalla de oro en la Exposición Nacional con la obra *La*

---

<sup>15</sup> El Septenio (1870/1877) periodo de pacificación y modernización del país en base de un esquema político de liderazgo personalista y aplicación de fórmulas centralizadoras, aunque sin abandono del discurso federal. Las prioridades de esta primera gestión fueron: educación pública, abolición del peaje, expropiación de los bienes eclesiásticos y fomento de la inmigración. A este respecto, véase: Historia de Venezuela en Imágenes 2005 [En línea].

<sup>16</sup> Martín Tovar y Tovar se formó entre 1850 y 1852 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, junto a José y Federico Madrazo. Pasó luego a París donde entró en la academia particular de León Cogniet, quien influyó decididamente en su pintura. De vuelta a Venezuela se dedicó a la ejecución de retratos familiares; dado las no muy ventajosas condiciones, en 1864 abre un taller de fotografía. *Vid.* Gutiérrez Viñuela, 1997, p83.

<sup>17</sup> José Esteva Grillet, 1986, p.p98-99.

<sup>18</sup> En 1872 el viajero y empresario inglés James Mudie Spence asesorado por el pintor Ramón Bolet y con ayuda de Meserón y Aranda, dueño del Café del Ávila, organiza en este establecimiento la primera exposición artística realizada en Venezuela donde Tovar presenta tres óleos junto a otros pintores como José de Carranza, Celestino Martínez, Antonio José de Salas, Manuel Cruz, José Manuel Mauco; artistas que al cabo de unos años participan en la fundación del Instituto Bellas Artes, planteado por Guzmán Blanco en 1870, y fundado por Francisco Linares Alcántara el 3 de abril de 1877. *Vid.* José Esteva Grillet, *Ibidem.*, p 97.

*Firma del Acta de la Independencia*, durante el centenario del nacimiento de Bolívar en 1883: obra encargada por el mismo presidente Guzmán Blanco<sup>19</sup> pero cuyos presupuestos, según Arístides Rojas, parten de un boceto preparado cerca de 1877.<sup>20</sup> El boceto dataría de finales de Septenio (1870-1877) y en principio surgió como un homenaje al ideólogo de la independencia venezolana, don Francisco de Miranda. Empero, fuera del hecho de que su propósito correspondió al de un cuadro conmemorativo, posee intrínsecamente una velada lectura de proselitismo político y la vindicación ideológica, quizás planteada desde el principio por su cercanía al presidente Guzmán Blanco.

Ahora bien, Guzmán Blanco culmina su primer mandato con el rechazo de la Iglesia Católica, al tiempo que la insurgencia caudillista de varias provincias reactiva la vocación centralista de Caracas, sumándose a ello la crítica de sus colaboradores por asumir en solitario los méritos conjuntos. No obstante, retorna a la presidencia tras la muerte prematura de su sucesor inmediato, el general Francisco Linares Alcántara, iniciando así un periodo de obras de embellecimiento de la ciudad, a la par de una política demagógica respecto al problema de las provincias y su discordia con el clero.<sup>21</sup>

En este escenario social se habilitan sistemas de becas para artistas y técnicos, además de intensificarse una serie de encargos artísticos que Tovar y Tovar cumpliría en buen grado. Uno de ellos, y tal vez el más importante, fue *La Firma del Acta de la Independencia* que, como ya adelantamos, tuvo por cometido -además de vindicar el discurso federalista- la apropiación de Guzmán Blanco como *alter ego* de Francisco de Miranda. Analicemos esto por partes.

---

<sup>19</sup> Según el *Diccionario de las Artes Visuales de Venezuela* fue hacia 1880 que realiza el primer boceto de su *Juramento del Acta de la Independencia* y en 1881 lo exhibe en la exposición de París. Luego es comprado por el marqués de Rojas, en tanto, Guzmán Blanco le solicitaría el mismo tema registrado en un contrato el 3 de noviembre de 1881, no obstante, bajo modificaciones del artista (*Diccionario...* 2005:1307). Ahora bien, según Enrique Planchart el boceto podría asignársele fecha anterior al 1876 ó 1877.

<sup>20</sup> En el ensayo de Planchart, Arístides Rojas, amigo de Martín Tovar y Tovar.

<sup>21</sup> La educación eclesiástica pasa a las universidades al clausurarse el seminario eclesiástico tras la reforma de estudios universitarios, dando mayor atención a la historia, medicina, historia universal e idiomas internacionales. La política guzmancista no solo excluyó la enseñanza religiosa sino que expropió las propiedades eclesiásticas, para este fin se creó la “comisión de cierre de seminarios y conventos” bajo la dirección del general Plaza (1873-1874). Vid. *Historia de Venezuela en imágenes* 2005 [En línea].

Francisco de Miranda fue el propulsor de las ideas independentistas en Venezuela, incluso ello motivó su incursión militar de 1806 y, además, introdujo la primera bandera asumida luego por el constituyente. Asimismo formó parte de la Sociedad Patriótica, convocada en principio para ocuparse del desarrollo del país, tras la invasión napoleónica de España. Se ha dicho también por algunos historiadores que inició en la masonería a Simón Bolívar y otros próceres de la independencia hispanoamericana. Por su parte, Guzmán Blanco, líder militar, político liberal y masónico anticleral, asumió, al igual que Miranda, no sólo el resguardo de la República sino la autonomía de la federación venezolana, cuyas cláusulas estuvieron presentes en la firma del Acta de Independencia del Congreso de 1811. En este sentido, *La Firma del Acta de Independencia* no es solo un cuadro conmemorativo de la independencia venezolana sino que, además, es un documento de propaganda y vindicación ideológica, directamente conectada a Guzmán Blanco, que siendo masón anticlerical se mostró como un tenaz opositor del lastre hispano colonial encarnado en la fe católica. Es así, pues, que se da la defensa del discurso federalista en conjunto con la lucha abierta en contra de la Iglesia católica y sus intereses, opuestos al progreso, mediante el empleo del arte pictórico.

A continuación, veamos cómo se manifiesta cierto imaginario socio-político e historiográfico en el arte pictórico de la Venezuela decimonónica.

## 1.2.-Imaginario en la Pintura Histórica de Venezuela.

El siglo XIX venezolano estuvo caracterizado por una serie de hechos históricos de vital importancia, por lo que desde la historia del arte nos proponemos revisar a través de pinturas y la representación en ellas de temáticas vinculadas al devenir histórico de la sociedad venezolana, parte de la construcción de un imaginario desarrollado a partir de 1830, y que se constituye en la expresión de un sentimiento que encontrará luego, en 1870, uno de los momentos de mayor concreción teórica, en tanto está presente la necesidad de hallar temas consustanciales al alma venezolana. Es por ello que se propone una revisión, reconstrucción y revalorización de la historia y la esencia de país a través de la pintura.

Las sociedades están caracterizadas por una serie de elementos constantes de creencias y relatos manifestados en la vida cotidiana de cada individuo, que posteriormente se hace colectivo; están presentes en la forma de ser, de pensar, de sentir, de actuar y, en algunos casos, de reaccionar ante lo percibido en el medio ambiente social. Resulta oportuno partir de una concepción dinámica de “imaginario”, pues ello da la posibilidad de observar la vitalidad histórica de las creaciones de los sujetos, en nuestro caso de las producciones visuales, como así también el uso social de las representaciones y de los símbolos.

Baczko señala que es por medio del imaginario que un pueblo puede alcanzar sus aspiraciones y esperanzas porque en él las sociedades esbozan sus identidades y objetivos, identifican sus enemigos y organizan su pasado, presente y futuro. Se trata de un lugar estratégico en que se expresan conflictos sociales y mecanismos de control de la vida colectiva. El imaginario social se expresa básicamente en ideologías y utopías, pero también por medio de símbolos, alegorías, rituales y mitos. Todos estos elementos plasman visiones del mundo, modelan conductas y estilos de vida, en movimientos continuos o discontinuos para preservar el orden o introducir cambios<sup>22</sup>. Es por ello que en el siglo XX se inicia una revalorización del imaginario, sobre todo a partir de la cualidad de organizar y elaborar las imágenes que

---

<sup>22</sup> Ver Bronislaw Baczko. *Les imaginaires sociaux Mémoire et espoirs collectifs*. París, Payot, 1984, p.54

percibimos y que luego emergen en nuestro contacto con el mundo, casi como un filtro.<sup>23</sup>

A partir de las ideas expuestas, abordamos el imaginario histórico venezolano del siglo XIX, desde 1830 hasta 1870, cuando se consolida la idea de crear una conciencia nacional en las clases sociales, con el propósito de fortalecer el proyecto nacional inconcluso de la guerra independentista. Por lo mismo, se busca entender también el surgimiento de la idea y concepto de nación, para luego explicar que aquellos hechos ocurridos en esa época son inspirados y plasmados en la plástica de la pintura venezolana del siglo XIX.

El comienzo de la pintura venezolana, que data de los últimos tiempos de la Colonia, lo percibimos por medio del imaginario de la tradición de un arte con características nacionales, expresadas a través de las líneas de creación que va desde la obra de los pintores que a finales del siglo XVIII formaron la llamada *escuela caraqueña*, pasando por los retratos de Juan Lovera, hasta llegar a los más variados desarrollos de una pintura popular y anónima.

Ahora bien, existe también en la pintura venezolana un imaginario de élites, que recae en el poder adquisitivo de la sociedad colonial. En este particular, es de suma importancia observar que la pintura religiosa culta quedó recluida en los templos y en las mansiones de las familias que detentaban el poder económico. Todo lo contrario sucedió con la pintura popular, que corrió peor suerte: ella se conservó al menos en los talleres y casas de los creadores, aunque una vez alcanzada la independencia de España, en adelante iba adornar iglesias de menor jerarquía y hogares humildes, como testimonio de fe religiosa. Por supuesto, sigue presente el poder de la clase dominante o élite, reflejada en la adquisición de obras de arte caracterizada por un estilo propio de la plástica. La pintura de este periodo adquirió mayor importancia en su significado político y, por ello, el mensaje religioso tradicional del siglo XVIII fue decayendo cada vez más.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Silva, Armando. *Imaginarios urbanos. Bogotá y Sao Paulo: Cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992, p.157.

<sup>24</sup> Carlos Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*. Caracas, Editorial Arte, 1985, pp. 33 y ss.

En la pintura venezolana, quien mejor representa en su obra los momentos iniciales de la guerra de independencia es Juan Lovera. Este pintor fue testigo visual de los hechos ocurridos en la oportunidad en que el Congreso Constituyente de Venezuela proclamaba la independencia de la *Confederación de Venezuela en la América del Sur*. Esa escena debió quedar grabada en la memoria del pintor, quien varios años más tarde plasma el cuadro titulado *La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811*. El otro acontecimiento llevado a la pintura por Lovera fue *El Tumulto del 19 de Abril de 1810*, reconocida por ser una de las obras más importantes y representativas de ese período. Su producción se ve interrumpida por su ausencia del país, suscitada a raíz de la toma de Caracas por el ejército del jefe español José Tomás Boves. Al culminar la guerra de independencia, retorna a Caracas con la intención de poner sus conocimientos al servicio de la patria, los cuales se ven bien reflejados en sus dos pinturas más conocidas. La significación de estas obras, como lo señala Alfredo Boulton, radica en lo siguiente:

*“... aparte de la importancia anecdótica que en sí encierran y el hito que marcan en la evolución de las artes plásticas de nuestro país, constituyen una magnífica galería donde es dado a conocer la verdadera semblanza física de los Padres de la Patria. En toda la historia de la pintura no existe documento alguno de índole semejante. Sin Lovera, aquellos próceres hubieran muerto con los rostros ocultos...”<sup>25</sup>.*

Los temas de representación pictórica se presentan en un clima de exaltación hacia los valores de la Independencia, en el cual se afirma la vida de la república y la idea de consolidar los sentimientos de la nacionalidad. Con el añadido de que en el caso de Lovera se trata de un pintor esencialmente realista, no idealista y apologético, como va a ser el caso de los artistas de la época de Guzmán Blanco. Lovera, como patriota, participaría de la idea de conservar para la posteridad el recuerdo de los momentos iniciales de la república y, por esto, no es improbable que después de celebrarse con gran pompa el aniversario del 19 de abril, y que el Congreso decretara

---

<sup>25</sup> Vid. Alfredo Boulton, *Op.Cit.*, p. 3.

oficialmente ese día y el del 5 de julio como días de fiesta nacional, al pintor le viniera la idea de perpetuar los sucesos memorables que ahora se conmemoraban. Desde entonces habían pasado veinticuatro años, pero fuera de su buena memoria visual, quedaban sus apuntes a lápiz y también los lugares donde habían sucedido los hechos, que aún se mantenían inalterados. En la obra titulada *El Tumulto del 19 de Abril de 1810* plasmó detalladamente los sucesos que ocurrieron entre el frontispicio de la catedral y la balaustrada de la plaza mayor<sup>26</sup>. El talento y amor por la pintura, así como los sentimientos patrióticos, crearon una obra maestra para la época, convirtiéndola en una de las más importantes de tema histórico. El pintor representa la escena del conocido episodio cuando el gobernador y capitán general Vicente de Emparan, quien se dirigía a la catedral, en medio de la multitud es alcanzado por un joven revolucionario, Francisco Salías, que se le abalanzó en presencia de los soldados españoles de la guardia del templo y tomándolo del brazo le dijo: “Venga Usía al Cabildo”. El tema principal de esta escena representa a los cabildantes en la acción de trasladar a Emparan a la Sala Consistorial, donde se llevaba a cabo el cabildo. En virtud de ello, Lovera fue el personaje presencial del acontecimiento de la época y representa el legado de los próceres de la república y del sentimiento de la nacionalidad.

Otra de sus obras de mayor relieve, *La Firma del Acta de Independencia el 5 de Julio de 1811*, refleja el momento de un acto jurídico- político trascendental, emanado de la voluntad del pueblo soberano que había elegido a los diputados al Congreso. Plasma las imágenes de los próceres y los identifica de acuerdo a sus jerarquías. En el periodo de Antonio Guzmán Blanco se desarrolla también el proyecto nacional específicamente en el ámbito de las artes. Ello se aprecia principalmente en la refundación del Instituto Nacional de las Bellas Artes, bajo la dirección de Felipe Larrazábal, con él se inician las cátedras de escultura y grabado y, teniendo presente el ideario de difundir el arte en Venezuela, otorga una serie de becas para Europa con la finalidad de formar pintores venezolanos académicos. Junto a esto, la administración guzmancista en sus tres periodos (denominados *el Septenio*, de 1870 a

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 34 y ss.

1877, el *Quinquenio*, de 1879 a 1884, y el *Bienio*, de 1886-1888) desarrolló también a nivel nacional una serie de proyectos como la construcción de vías de comunicación y todo lo referente al ordenamiento territorial del espacio geográfico del país. Naturalmente, Guzmán Blanco no dejó nunca de lado su estilo afrancesado en la arquitectura y el urbanismo (especialmente en Caracas, a la que pretendió convertir en una *pequeña París*) y mantuvo su interés por cultivar la literatura, la poesía, el arte y la música, elementos notables de un imaginario de modernidad.

En el próximo capítulo se desarrolla el contenido del *Proyecto Nacional* que el general Guzmán Blanco pretendió llevar a realización efectiva y, como el mismo, se ve reflejado en el arte de su tiempo.

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)

## CAPÍTULO II: EL PROYECTO NACIONAL: SU FORMULACIÓN BAJO LA HEGEMONIA DE ANTONIO GUZMÁN BLANCO.

### 2.1. Antecedentes históricos del gobierno de Guzmán Blanco.

En abril de 1870, el ejército revolucionario que dirige Antonio Guzmán Blanco ocupa Caracas y se encarga provisionalmente del gobierno, inaugurando lo que en la historia política venezolana se conoce como el *Septenio*. Guzmán inicia el periodo autocrático más largo hasta entonces conocido, legitimado tres años después de su instauración con la aprobación de la Constitución de 1874. Sin embargo, en el ámbito interno el país experimentará bajo su gobierno una relativa calma y significativos avances en el área económica y política, promoviendo un conjunto de reformas en su mayoría tomadas de modelos sociales europeos. Porque, de facto, de todos los jefes militares y caudillos de la Federación y del Gran Partido Liberal Amarillo, Guzmán Blanco era el único capaz de asegurar una relativa estabilidad político-militar del país pues, antes de asumir el mando, había visitado Europa y vivido en los Estados Unidos, además de ser el único político y caudillo militar egresado de la Universidad y, por tanto, el único capaz de emprender un proceso de transformaciones políticas y económicas en dirección a la *modernización* del país. El partido-ejército constituiría la base principal de la sustentación del régimen desde 1870 y la oposición civil prácticamente desaparecería a partir de 1874, cuando la figura política y militar de Antonio Guzmán Blanco se consolida definitivamente.<sup>27</sup>

Dentro del *Septenio*, importantes cambios en el ámbito internacional se dieron en las relaciones entre las principales potencias y con el resto del mundo, cuyos acontecimientos más importantes estarían dados en Europa. El periodo se inicia con la guerra franco-prusiana que, tras la derrota de Francia, convirtió a Alemania en la potencia hegemónica del viejo continente. Dentro de esta coyuntura, para algunos Autores lo más significativo es el hecho de que el *Septenio* marcó el inicio de una nueva etapa del expansionismo europeo hacia África, Asia, Oceanía y América.

---

<sup>27</sup> Vid. Dilio Hernández, *Historia diplomática de Venezuela, 1830-1900*. Caracas, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela, 2004, pp. 202-210.

Diversas acciones como la militar, la penetración comercial, la subordinación financiera, las actividades mercantiles y la diplomacia, que originalmente venían jugando un papel moderado en los proyectos imperialistas, adquirieron de pronto una fuerza insospechada. El envío de misiones diplomáticas, la negociación de tratados comerciales, la actividad política de los consulados y los acuerdos entre las potencias para presionar a los países pobres y repartirse las áreas de influencia constituirían ahora y en adelante lugares comunes en las relaciones entre la Europa industrializada y el resto del planeta.

Es dentro de esa coyuntura internacional, a propósito de la muerte en extraña circunstancia del sucesor inmediato de Guzmán Blanco, el Presidente de la República general Francisco Linares Alcántara (1879-1879), cuando el país se sumerge en una corta pero sangrienta guerra entre los guzmancistas y otros caudillos que levantan las banderas de la reivindicación nacional. La batalla de La Victoria, estado Aragua, dará a los partidarios y seguidores de Guzmán el triunfo definitivo sobre el tambaleante gobierno, y el 21 de febrero de 1879 entrarán a Caracas proclamando el retorno al poder de Antonio Guzmán Blanco, con el carácter de director supremo de la república. El 28 de febrero regresará al país el “Ilustre Americano”, encargándose del Ejecutivo e inaugurando lo que en la historia política venezolana se conoce con el nombre de *Quinquenio* (1879-1884).<sup>28</sup>

Este período coincide con una etapa crítica para la economía venezolana y una difícil situación de nuestros productos en el mercado internacional. En el orden político-militar, la figura autócrata se consolida con el apoyo incondicional del general Joaquín Crespo a su gestión y el abandono de sus aspiraciones presidenciales de los principales caudillos del Gran Partido Liberal Amarillo. Guzmán Blanco entendió que el logro de los objetivos planteados no tendría mayores posibilidades de éxito si no contaba con una acertada combinación de medidas jurídico-administrativas, a lo interno, y en la gestión diplomática que redujera al mínimo las causas principales de

---

<sup>28</sup> Vid. Rafael Antonio Rondón Márquez, *Guzmán, el autócrata civilizador. Parábola de los partidos políticos tradicionales en la historia de Venezuela*. Madrid, Imprenta García Vicente, 1952, T. I, pp. 303-337. Cfr. Augusto Mijares: “La Evolución Política (1810-1960), en: *Venezuela Independiente (1810-1960)*. Caracas, Talleres Cromotip, 1975, pp. 138-158.

los conflictos con los grandes países, en particular con el estatus extranjero en el territorio nacional y la creación de un aparato ejecutor de la política exterior profesional, que fuera capaz de garantizar una dinámica propia y la activa participación de Venezuela en el complejo de relaciones internacionales. A pesar de las deficiencias, se destaca la continuidad de los esfuerzos hechos por el gobierno en el tratamiento de problemas tan fundamentales en la actividad diplomática como las cuestiones de límites con los países vecinos y los reclamos de nulidad de los fallos de la Comisión Mixta de 1868.<sup>29</sup>

El 27 de marzo de 1886, el Consejo Federal eligió al general Antonio Guzmán Blanco como Presidente Constitucional de la República para el bienio 1886-1888. Guzmán regresó de Europa el 27 de agosto del mismo, encargándose del Ejecutivo el 15 de septiembre, en la que fue la última etapa de la historia de un predominio personal de 25 años sobre el destino de la República.

## **2.2. Proyecto Nacional 1870-1900. Su contenido.**

La construcción del proyecto nacional contiene un imaginario socio-político, que también está inmerso en la estructura de la sociedad colonial venezolana. Como se explicó, en 1870 se inicia el largo período de predominio de Antonio Guzmán Blanco. Bajo su mando el país experimentará una relativa calma y significativos avances en el área económica y política, promoviendo un conjunto de reformas, en su mayoría copiadas de los modelos de vida institucional de Europa y Estados Unidos.

“Era el único que antes de asumir el mando había visitado Europa y vivido en los Estados Unidos y el único egresado de la universidad y, por tanto, el único capaz de emprender un proceso de transformaciones políticas y económicas del país”<sup>30</sup>.

No hay que olvidar en este aspecto que el propio presidente era un hombre con capacidad e ideas modernas de la administración pública.

El periodo de 1810-1830 es denominado como el primer periodo bélico de la crisis de la sociedad colonial, o sea, el de la guerra emancipación. Después de la Batalla de

---

29 Vid. Rafael Antonio Rondón Márquez, *Ibidem.*, pp.337-381.

30 Germán Carrera Damas, *Una nación llamada Venezuela*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1984, p. 110.

Carabobo empieza a hacerse notorio el carácter estructural de la crisis, se evidencia que la guerra había dejado sin resolver asuntos fundamentales referidos a la sociedad y a la integración nacional. Este hecho ha sido catalogado por algunos historiadores como un imaginario de actores de la época, al ponerse en evidencia la lucha de un ideal emancipador e independentista. Otra característica fundamental para comprender el periodo son las llamadas guerras civiles acontecidas en las décadas posteriores a 1830, tales como la llamada Revolución de las Reformas (1835), la Guerra Federal (1859-1863) y la Revolución de Abril de 1870, que condujo Antonio Guzmán Blanco al poder definitivamente, ya que ellas expresan una continuidad esencial como formas críticas de la lucha por la libertad e igualdad, ya claramente perceptibles entre fines del siglo XVIII y el momento de la ruptura del nexo colonial.<sup>31</sup>

Un aspecto importante en el imaginario socio-cultural de la mitad del siglo XIX se refleja en la participación de dos grupos de actores sociales como lo son: los conservadores (godos) y los liberales. Aunque miembros de la élite dominante, ambos grupos se caracterizan por distintos ideales. Sin embargo, como clase dominante permanecen en su objetivo de mantener el poder político, la *hegemonía*, como lo habían hecho desde los inicios de la colonia. Guzmán Blanco estaba consciente de que la única forma de facilitar el desarrollo de una clase dominante que fuera moderna e ilustrada era justamente llevando el conflicto con los llamados godos hasta sus últimas consecuencias. Es decir, era necesario romper el poder hegemónico del sector conservador de la élite dominante y sustituirlo por el de la hegemonía de la naciente burguesía, que el propio Guzmán representaba y procurará desarrollar plenamente como élite hegemónica. En este sentido, sin duda la guerra de independencia y las posteriores contiendas civiles se presentan como el escenario que expresan un mismo proceso socio-político, sin solución de continuidad, entendido como el desarrollo de algo que había quedado inconcluso con la guerra de independencia. De modo que el pasado histórico, en función del proyecto nacional, es concebido y avanzado por la clase dominante a manera de instrumento de control de

---

<sup>31</sup> *Ibidem...*, pp.65-88.

la sociedad y consolidación de esa misma clase en la estructura social y política del país. La guerra por la independencia cierra, con su culminación, una etapa de crisis de la sociedad implantada colonial venezolana en la que es posible identificar un complejo ideológico, fraguado desde la necesidad de fortalecer la conciencia nacional, que era justamente a lo que tendía el proyecto nacional. Sin embargo, el problema de la conciencia y de la realidad de la crisis que vivía la sociedad venezolana cuando se hace un recorrido en el pensamiento venezolano en el lapso que va de 1830 a 1870 da un resultado, si se quiere, paradójico. Por una parte, no se hace difícil percibir diversas formas, modos y grados de conciencia respecto al malestar de la sociedad; por la otra, en cambio, resulta menos fácil establecer la posible correlación entre estos estados de conciencia y la realidad del proceso socio - histórico debido a que en muchos aspectos el proceso socio- histórico no es aún bien conocido.

El pensamiento venezolano del siglo XIX se reflejaba en las muestras de conciencia presentes en el malestar de la sociedad. De modo que el pensamiento de este periodo sufre una tremenda concentración en lo que Venezuela debe ser, no en lo que es. Por eso en este periodo hay muy escasa formación de conocimiento científico, pero hay mucha literatura, mucha fantasía, mucho optimismo alucinado. Lo que Venezuela debe ser no sólo estimuló un patriotismo en decadencia, sino llena otra función: exime de responsabilidad a la clase dominante. Todo estudio de lo que Venezuela era habría traído como consecuencia comprometer a la clase dominante en aquel resultado. Esta, sin embargo, conservaba una carta bajo la manga: *si no lo hemos hecho mejor es porque el pueblo venezolano es malo, es porque hay demasiados negros y los negros no entienden la libertad, no entienden la sociedad.*<sup>32</sup>

Y es que la situación socio-histórica de Venezuela comprende varios aspectos importantes de la época: por ejemplo, está presente el concepto de historia patria, que poco a poco se irá inculcado a la escasa población con posibilidades de formación sistemática desde la escuela primaria. Por ello no es casual que este aspecto se haya

---

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 11.

desarrollado en gran parte de la historiografía venezolana, específicamente en el marco del proyecto nacional, a lo largo de la mayor parte del siglo XIX, pese a la irrupción del pensamiento positivista a finales de la centuria decimonónica.

Una de las características importantes del siglo XIX venezolano estuvo regida por la permanencia de la crisis estructural de la sociedad y por la infructuosa búsqueda de salidas a la misma, en una constante elaboración de conocimientos para analizar a la sociedad venezolana, en un afán patriótico de regeneración social. En particular, los años que van de 1864 a 1870 fueron de una constante búsqueda que condujeron a la formulación definitiva del proyecto nacional, proyectado originalmente desde 1811, con el ensayo metódico del mismo. En tal sentido, se empieza a cerrar un periodo de casi un siglo, cuyo curso culminó con el desquiciamiento de la estructura de poder interna de la sociedad colonial implantada. Si bien es cierto que el concepto de nación fue proyectándose progresivamente desde 1810, un factor importante es el desarrollo de la guerra de independencia en cuanto a las relaciones entre las clases sociales, ya que ella causó una escisión de la clase dominante, formada básicamente por hacendados y comerciantes. Asimismo, en este mismo periodo, cuando parecían haberse agotado los recursos del sistema político que venía existiendo desde 1830, se generan varias acciones dirigidas a la modernización de la vida económica por medio de la liberación de la misma, como un requisito para su articulación con el sistema capitalista en expansión, cuya expectativa era el impulso requerido para salir del estancamiento en el que se hallaba la sociedad y consolidar la estructura interna de poder. Cabe considerar, por otra parte, que lo ideológico se asienta y se conforma bajo una teoría de la revolución, que se resume en varios atributos expresados en el manifiesto del 11 de julio de 1861. Dichos atributos recaen en la incertidumbre de que la revolución es por definición invencible porque es popular, como también destructora del orden viejo, y porque su finalidad en última instancia es la construcción de una nueva sociedad.

En efecto, dos acontecimientos han estado presentes en el debate historiográfico, estos fueron: la capitulación firmada el 25 de julio de 1812 en San Mateo, por Domingo de Monteverde y José de Sata y Bussy (este último en representación de Francisco de Miranda); y la rendición firmada por Pedro José Rojas, en

representación de José Antonio Páez, y Antonio Guzmán Blanco, en representación de Juan Crisóstomo Falcón; hecho acontecido en la hacienda de Coche, en las afueras de Caracas, el 24 de mayo de 1863, y con la cual se dio fin –en el plano de lo formal– a la guerra federal. La primera fue tildada de traición al origen de la independencia; la segunda lo ha sido a la causa de la federación y, como lo analizan algunos autores, a la del pueblo pura y simplemente.

Otra característica importante del periodo es el alcance ideológico de los programas que se agitaron durante la guerra federal, especialmente el programa de Falcón que, al igual que el Tratado de Coche, fue un paso en la dirección fundamental seguida por la clase dominante desde 1811-1812, empeñada en restablecer y consolidar la estructura del poder interna, perturbada primero por la guerra de independencia y amenazada prontamente por las guerras civiles. Si bien es cierto que la conciencia de esta posibilidad inminente los llevó a poner término a la contienda federalista mediante un acto político, es obvio la presencia de los requerimientos de formulación definitiva y realización plena del proyecto nacional venezolano, cuya condición esencial era la existencia de una clase dominante coherente, que por lo mismo tuviera control de la totalidad social. De este modo, el Tratado de Coche no fue un salvavidas lanzado por Antonio Guzmán Blanco a los infortunados del partido conservador sino un acto de afirmación clasista, lúcidamente inspirado en los intereses sociales de la nueva clase dominante, gracias al cual ésta pudo reanudar sus esfuerzos por terminar de restablecer plenamente la estructura de poder interna, ahora dentro de la concepción de estado y sociedad patrocinado por esa misma clase dominante, y que desde 1840 había venido propugnando el sector de ésta agrupado en el partido liberal reformador.<sup>33</sup>

En este orden de ideas, se puede apreciar el Decreto de Garantías de Falcón como una encrucijada, caracterizada por la honestidad política y combativa, en la cual confluyeron las aspiraciones esenciales de una sociedad liberal democrática con los propósitos reales, de un impulso modernizador del proyecto nacional. El Decreto de

---

<sup>33</sup> *Ibidem.*, pp. 98-110. Cfr. Germán Carrera Damas, *Venezuela: proyecto nacional y poder social*. Barcelona (España), Editorial Crítica, 1986, pp.30-72.

Garantías luce así como un reto lanzado a los propios liberales reformadores, comprometidos por la victoria militar y política a construir una sociedad que validase lo proclamado. Y esta fue la tarea planteada a la Asamblea Nacional Constituyente, electa por sufragio universal y directo, que presidida por Guzmán Blanco se reunió en Caracas el 24 de diciembre de 1863.<sup>34</sup>

Otro acontecimiento del llamado período de la Federación (1863-1868) atenuó dos de las más graves fuentes de conflictos sociales y políticos: la consolidación de la abolición de la esclavitud y la lenta pero firme instrumentación de una igualdad que, en lo social, a la larga contribuyó a abrir cauces institucionales a la vieja lucha de esclavos y pardos, aliviando la estructura de poder interno de una tremenda presión. Sin duda, la clase dominante se dotó de una formulación acabada del proyecto nacional, representada por la Constitución de 1864, capaz de englobar, por primera vez, a toda la sociedad.

Por otra parte, Antonio Guzmán Blanco pudo gobernar en nombre de la mayoría en aras del progreso y al amparo de un orden institucional claramente establecido y generalmente acatado. Es importante resaltar, que de todos los gobernantes venezolanos del Siglo XIX fue el único que llegó al poder con un programa de gobierno claro y coherente, apuntalado no sólo por el triunfo militar sino también por el hecho de ser el único caudillo con formación universitaria y una rica experiencia en cuanto a los modos de operar la política; experiencia adquirida primero en los años de la guerra federal y luego durante el gobierno de la Federación (1863-1868), que le permitió familiarizarse con el laberinto de la administración pública. Su entera actividad como ideólogo político-social, sumada a su prestigio militar -comparable al de los más destacados guerreros de su tiempo- se manifestó desde el inicio de su gestión gubernativa.

Es importante resaltar dos objetivos fundamentales de la gestión guzmancista, que estuvieron orientados a la instrumentalización del proyecto nacional: el montaje de

---

<sup>34</sup> Vid. Germán Carrera Damas, *Una nación llamada...* *Ibidem* pp. 111-117; *Venezuela: proyecto nacional...* *Op cit.*, pp. 73-110.

un aparato político-administrativo, capaz de institucionalizar el proyecto nacional, y la generación de factores dinámicos en el nivel económico, capaces de impulsar y sostener la realización efectiva del proyecto nacional. Los pasos iniciales hacia el logro de estos objetivos se dieron durante *El Septenio* (1870-1877), primero de los tres periodos durante los cuales Guzmán Blanco ejerció la Presidencia de la República directamente (los otros fueron *El Quinquenio*, 1879-1884, y *La Aclamación*, 1886-1887).

Como prestigioso político y gobernante, Guzmán Blanco ejerció sobre sus seguidores y adversarios una determinante influencia. En este punto puede decirse que hasta su salida definitiva del país, en agosto de 1887, y aún hasta el día de su muerte en París, en 1899, una gran parte de la política y de las posiciones ideológicas de los venezolanos se definieron en función suya. Incluso, podemos afirmar que todavía hoy su figura y obra despiertan exasperados debates. Su más notable biógrafo, Ramón Díaz Sánchez, lo caracterizó como “un burgués liberal, de mentalidad capitalista y de tendencias aristocráticas”. Y es que en la historiografía venezolana es un lugar común el calificativo de autócrata referido a su manera de gobernar y al trato que dio a sus subordinados y colaboradores. Es el resultado de la servil adulación de que fue objeto, de la crítica que mereció de parte de destacados intelectuales y de una gran dosis de vanidad personal. La suma de estos elementos ha formado un estereotipo, repetido en forma acrítica, que parte del usual tono autocrático que acompaña entonces el ejercicio del poder en todos los niveles. Lo cual no es casual si tenemos presente las condiciones en que se encontraba Venezuela a mediados de la centuria decimonónica.

En efecto, al momento del advenimiento de Guzmán Blanco al poder Venezuela presentaba un aspecto –como formación social- todavía colonial, no sólo en las relaciones mutuas de las diversas clases sociales y en las costumbres públicas, sino en la letra y aplicación de las instituciones. Tales características socio-culturales eran aún visibles en el urbanismo de las pocas ciudades existentes, el primitivismo de sus vías de comunicación, las técnicas e instrumentos de trabajo, hábitos, costumbres y vida cotidiana, entre otros; lo cual es un asunto que no podía negarse a juzgar por diversos testimonios de la época, como también es verdad que para el momento de

cesar su influencia política en el país todo esto había cambiado en algo. Una idea del atraso que debió enfrentar el esfuerzo modernizador emprendido por Guzmán nos lo hace ver Julián Nava en sus referencias:

*... “cuando Guzmán Blanco tomó el poder, la nación estaba devastada y muchas regiones quedaron desiertas porque la gente se había trasladado a ciudades más populosas en busca de protección ... y observa que la población pasó de unos 1.7 millones en 1874 a 2.3 millones en 1.891, si bien el crecimiento obedeció a causas naturales en condiciones de paz...Sin embargo, raro fue el año en que algunas regiones no se vieran azotadas por el cólera, la desentería o la fiebre amarilla. Sólo un niño de cada dos alcanzaba en 1878 la edad de diez años. Los adultos estaban extenuados por las continuas enfermedades intestinales mientras que la langosta y los terremotos asolaban provincias y ciudades”.*<sup>35</sup>

Cabe resaltar que durante el régimen del Guzmán Blanco se suscitaron algunos cambios positivos. Por ello, a juicio de Augusto Mijares:

*Pero esta interrupción de lo que Guzmán Blanco realizó en la administración, que quizás hubiera sido para él un motivo más de egoísta vanagloria, debemos por el contrario ponerla, en gran parte en el capítulo de sus faltas...*<sup>36</sup>

Y añade Mijares más adelante en su caracterización de la personalidad del *Ilustre Americano*: [www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)

*Guzmán Blanco distaba mucho de ser necio y, sin embargo, confundía la ostentación con la gloria y creía que las lisonjas significaban fidelidad. Era inteligente, enérgico, laborioso, y tenía ambiciones que merecen respeto; pero se extravió persiguiendo satisfacciones de codicia y vanidad literalmente grotescas. Pudo ser un gran personaje y se conformó con la parodia; pudo reconstruir la República y se conformó con montar un circo.*<sup>37</sup>

Lo anteriormente expuesto por Mijares apunta al que ha sido reiteradamente señalado como el flanco más desguarnecido de Guzmán Blanco: el constituido por una exacerbada vanidad que permitió, si no la suscitó, una gran empresa de corrupción de las costumbres ciudadanas, ocasionando la substitución del juicio por la adulación desmesurada.

---

<sup>35</sup> Julián Nava, “*El Ilustre Americano. El desarrollo del nacionalismo de Venezuela bajo Guzmán Blanco*”. pp.527-543. En: Germán Carrera Damas, *El Proyecto Nacional*. Caracas, PDVSA, (Col. Cuadernos Lagoven-Serie Cuatro Repúblicas), 1961, pp.129; p.35.

<sup>36</sup> Augusto Mijares, “*La evolución política (1810-1960)*” en: *Venezuela Independiente Op.Cit.*, p. 142.

<sup>37</sup> *Ibidem.* p.133.

Otra referencia del período Guzmancista, lo apuntó Carlos León en 1899, año de su fallecimiento en París:

*“...Es un hecho que ninguno de los hombres que han desempeñado, del 64 para acá la primera Magistratura, ha respetado la tal autonomía de los Estados; el mismo Guzmán Blanco á quien los liberales consideran la figura más perspicua del partido, y que fue en efecto el hombre á quien cupo la gloria de implantar en el país los más bellos principios de liberalismo, tales como el establecimiento de la instrucción obligatoria y gratuita, la secularización de los cementerios, el establecimiento del registro de los matrimonios, bautismos, y defunciones, la abolición de los conventos ó congregaciones religiosas, la libertad de cultos, etc., gobernó siempre el país como si éste fuera un Estado simple y lo que es más lo sometió á un régimen de despotismo absoluto, pues era él quien elegía, no sólo los Senadores y Diputados tanto para el Congreso Nacional como para las legislaturas de los Estados, sino también los Presidentes y hasta los Secretarios Generales de los mismos; pero á pesar de ésto, nuestros pueblos que se preocupan muy poco de tal autonomía y sólo desean un orden regular de cosas, y una buena administración; cosas ambas que es indudable estableció el General Guzmán, vieron en él un salvador y en premio del orden y regularidad administrativa lo aclamaron para que siguiera su destino...Desgraciadamente el General Guzmán no correspondió en los últimos años de su mando á la confianza que el país depositará en él, confianza debida á la alteza de miras que había desplegado en los primeros, y muy por el contrario parece que su permanencia en Europa despertó en él una sed insaciable de oro, la cual pretendió saciar en el erario nacional, convirtiendo la patria en un feudo, disponiendo de nuestras riquezas como si fueran patrimonio propio; desafueros que le ocasionaron el gran desprestigio en que cayó y los pueblos que son siempre justicieros castigaron su desenfrenada codicia, pues la misma onda popular que lo trajo en el baje del triunfo para confiarle de nuevo los destinos del país, lo arrastró indignada á ir á purgar un extranjero suelo sus grandes é irreparables faltas. Venezuela premió sus virtudes y castigó sus vicios”<sup>38</sup>*

Sin duda, no bastan los señalados defectos de personalidad ni las inconsecuencias políticas para borrar lo fundamental de su pensamiento, pues, de todos modos se puso en marcha la liberación de la sociedad venezolana, que iba a proseguir con periodos de estancamiento y de retrocesos.

Antonio Guzmán Blanco no fue factor de poca importancia en ese proceso, como se desprende del juicio, por otra parte nada benévolo respecto de él, que emitió José Gil Fortoul refiriéndose al ánimo de Páez en la década 1863-1873:

---

38 Carlos León, *Mis Ideas*, p. 6

... *“En esa década (1863-1873) vió [Páez], desde el extranjero, efectuarse en su patria la revolución social que no habían sabido encauzar ni los oligarcas conservadores ni los oligarcas liberales, y vio también al cabo surgir la anarquía el comienzo de la más larga y poderosa autocracia de su siglo”*<sup>39</sup>

Se hace necesario destacar, que Guzmán Blanco gobernó al pueblo venezolano como nadie antes y como sólo Juan Vicente Gómez, después, debido al poder que llegó a concentrar en sus manos como consecuencia de la subordinación interesada de los caudillos y la popularidad de la causa liberal. Fue así como pudo arrinconar con inflexibilidad, primero, y ganarse luego, a lo más lúcido del sector conservador de la clase dominante, incorporándole a una expectativa de enriquecimiento no comprendida desde 1830. Se reprimió varios actos programáticamente: es el caso de las bases de la fuerza política de la Iglesia, la cual fue abatida sin atenuantes. Sin embargo, en el plano de la política modernizadora que adelantó se constituyó cierta eficiencia administrativa, el desarrollo de algunas vías de comunicación y el fomento de la economía. El proyecto, a través de sus planes, se vio favorecido por la sucesiva desaparición de los más prestigiosos dirigentes conservadores (en 1886 Manuel Felipe de Tovar, Ángel Quintero y Juan Vicente González; y en 1873 José Antonio Páez).

Otro acontecimiento de ese período, manifestación explícita de la puesta en marcha de las líneas maestras del proyecto nacional, fue el conflicto con la Iglesia, que estalló en razón de un hecho político circunstancial: el arzobispo de Caracas condicionó la celebración de un Te Deum por el triunfo de la Revolución de Abril de 1870 a la proclamación de una amnistía general que, de hecho, habría contribuido a preservar las fuerzas del partido conservador derrotado. En tal sentido, la Iglesia atravesó por consecuencias dramáticas, pues el gobierno liberal disolvió los conventos, cerró los seminarios, estatuyó el matrimonio civil como el único válido (1873); creó además el registro civil, a manera de privar a los párrocos de un importante control social; limitó el derecho de la iglesia a poseer bienes y demolió y

---

39 José Gil Fortoul, *Historia Constitucional de Venezuela*. Caracas, Las Novedades, 1942, T. II, p. 235

reassignó iglesias. También auspició el culto masón. Es evidente que, esas medidas, entre otras, no sólo desintegraron el poder económico, social y político de la Iglesia, sino que contribuyeron a la modernización de la sociedad. En razón del conflicto mismo, Guzmán Blanco venció finalmente la resistencia de la Iglesia al proponer al Congreso la creación de una iglesia venezolana, lo que hizo que Roma buscara una solución conciliatoria. Tiempo más tarde, al tener una política firme, Guzmán Blanco fue adoptando pausadamente una actitud menos combatiente en esta materia, llegando en 1883 a una convivencia abonada por las distinciones de lo que lo hizo objeto León XIII, que dio apertura a la definitiva generalización del liberalismo modernizador, ahora despojado de su tono anticlerical y antirreligioso. De esta manera se armonizaron la conciencia cristiana católica y el liberalismo, pero sin que la Iglesia católica venezolana recobrase inmediatamente su alto influjo en la vida política.

A propósito de lo que acabamos de explicar, existe en la historiografía venezolana una confusión deliberada entre el anticlericalismo militante demostrado por Antonio Guzmán Blanco en su primer periodo gubernativo y una supuesta irreligiosidad o un auténtico propósito de dañar a la Iglesia como institución espiritual. Es importante destacar que la demolición de las bases materiales de la Iglesia, debida directamente a su actuación política, fue práctica necesaria para todos los regímenes liberales, como bien lo señala:

*...“De hecho, el anticlericalismo fue, quizá, el aspecto más notable del liberalismo latinoamericano. Los privilegios de la iglesia y del clero fueron atacados vigorosamente por los liberales mexicanos: en 1848, bajo la influencia de las revoluciones europeas, hubo una racha de agitación liberal en muchas repúblicas latinoamericanas”...*<sup>40</sup>

En el plano de las relaciones internacionales se sugieren actitudes y posiciones que aparentan contradicción, pero no cabe duda acerca del propósito de establecer firmes nexos con el sistema capitalista mundial y, en este sentido, fueron muy claros los avances respecto a Francia y los Estados Unidos. Particularmente es evidente que Guzmán Blanco mantuvo actitudes firmes y enérgicas frente a reclamaciones

---

40 Charles C. Griffin, *El periodo nacional de la historia del Nuevo Mundo*, p.79

fraudulentas y propósitos imperialistas. Una explicación de este hecho ha sido el afán de ganar respetabilidad, no ya para el Estado venezolano sino para sí mismo, como encarnación del poder.<sup>41</sup>

En cuanto a la acción modernizadora del nuevo régimen político destacó específicamente en lo concerniente a la organización de la administración pública y la hacienda pública, por una parte, y a la instrumentación legislativa del proyecto nacional por la otra.

Durante los tres primeros años de gobierno y conscientes del poder político alcanzado, calificado de dictatorial por el propio Guzmán, pensó que era necesario consolidarlo poniéndolo a salvo de sorpresas político- electorales, por muy remotas que fueran. En 1874 se decidió a realizar lo que hasta los momentos nadie había intentado: la revisión de la Constitución de 1864, aunque en realidad se trataba tan sólo de ajustar los mecanismos de formación del poder público, adaptándolos a la restablecida estructura de poder interna, pero sin afectar las grandes líneas del proyecto nacional.<sup>42</sup>

En los siete años de su gobierno, Guzmán Blanco desarrolló una estructura política que fue sometida a prueba con las elecciones de 1877, siendo elegido presidente el general Francisco Linares Alcántara, quien no pareció contar con la total aprobación de Guzmán Blanco, a pesar que el que Linares Alcántara le rendía su respectiva pleitesía. Es importante destacar la aprobación de la política seguida por el nuevo presidente, que fue lo conseguido durante el Septenio en cuanto a la estructura del poder interna, considerando lo adquirido. Sin embargo, al poco tiempo la reacción en contra de Guzmán Blanco se manifestó como crítica violenta de su política y de sus condiciones personales, auspiciada sorpresivamente por el nuevo gobernante, que, no obstante, fue incapaz de formular un programa alternativo. Los sectores liberales presentaron una pugna confrontada, sin embargo, Linares Alcántara fue uno de los cuales buscó fortalecerse agradando e incorporando a quienes algo tenían que

---

41 Vid. José Rafael Rondón Márquez, *Op. Cit.*, T.II, pp. 230-267; Simón Alberto Consalvi, “*La política exterior de Venezuela durante la época de Antonio Guzmán Blanco*”, en Simposio: *Los tiempos envolventes del Guzmancismo*. (Elías Pino Iturrieta y María Teresa Boulton, coordinadores). Caracas, Fundación John Boulton y Universidad Católica Andrés Bello, 2011, pp. 199-223

42 A este respecto, véase: Inés Quintero, “*El sistema político guzmancista*”, en Simposio: *Los tiempos envolventes del Guzmancismo*, pp.11-38

cobrarle a Guzmán Blanco. En este sentido, uno de los sucesos importantes fue el regreso de varios exilados, entre ellos el Arzobispo de Caracas, Silvestre Guevara y Lira. A Linares Alcántara se le llamó el “gran demócrata”: esto debido a la reincorporación de opositores a Guzmán a la vida pública en el marco de una política de acercamiento con la Iglesia, de tolerancia de la libertad de expresión y de la revisión de algunos de los actos administrativos del gobierno anterior. Por consiguiente, el gobierno de Linares Alcántara se resolvió en un intento continuista, para lo cual se convocó una Asamblea Constituyente encargada de reformar la Constitución, que abrió paso al fortalecimiento de la clase dominante al contribuir a su reunificación. Al fallecimiento del presidente y sin terminar su periodo, sus seguidores no pudieron controlar la crisis política subsiguiente. De esta manera, la Constituyente declaró vigente la Constitución de 1864, para luego nombrar un gobierno provisional mientras se realizaban elecciones. Después de una confusión y acción militar, con una nueva entrada triunfal a Caracas, el general Guzmán Blanco se reivindica como jefe de la revolución, al frente del más numeroso ejército reunido hasta entonces en el país (14.000), en febrero de 1879.<sup>43</sup>

Ahora bien, no debe creerse que el gobierno del general Francisco Linares Alcántara fue tan sólo una suspensión, por consiguiente de escasa significación propia, en la trayectoria del general Antonio Guzmán Blanco. Es importante resaltar que dos grandes cuestiones quedaron en claro: la primera y más importante fue que la obra de demolición del viejo orden social si bien había sido estridente y en algunos aspectos profunda, distaba mucho todavía de haber despejado suficientemente el terreno para que la nueva sociedad liberal, apenas trazada en sus grandes líneas, se desenvolviese con holgura y continuidad; la segunda cuestión queda claro y es la más obvia: el prestigio de Antonio Guzmán Blanco afectaba cualquier nuevo gobierno, y más si éste había de durar tan sólo dos años. Tal es el caso que el general Linares Alcántara pasó el tiempo tratando de diferenciarse de su protector y justificándose por lo que no pudo hacer. El 27 de febrero de 1877, elegido por el congreso, juramentó el 2 de

---

<sup>43</sup>Vid. José Rafael Rondón Márquez, *Op.Cit.*, I, pp. 298-335. María Soledad Hernández, “La oposición al Ilustre Americano”, en Simposio: *Los tiempos envolventes del Guzmancismo*, pp.155-189

marzo, bajo el signo de una franca subordinación a Guzmán Blanco, prodigándole actos de reconocimientos, y los cuales causaron la reacción antiguzmancista. Al punto de que en la prensa del momento circularon hojas sueltas denunciando los negociados de Guzmán Blanco, y el sarcasmo de Nicanor Bolet Peraza se hizo presente:

*... “Aprovechando el cambio de Gobierno y amparándose en los preceptos constitucionales del 74, emerge una prensa antiguzmancista que imprimió un tono de dura polémica a las tranquilas aguas de la política de aquellos días. Los periódicos El Comercio, de Valencia, y El Venezolano, de Puerto Cabello (sic), atacan fuertemente a Guzmán que preparaba su vuelta al poder. Bolet Peraza, desde La Tribuna Liberal denuncia el régimen y pide el funcionamiento de una verdadera democracia. Este paréntesis duró poco; quienes tuvieron la temeridad de insurgir contra el asfixiante estado de cosas pagan con cárcel y destierro sus propósitos”<sup>44</sup>*

El 18 mayo, Guzmán Blanco partió a Europa debido a su designación como Ministro Plenipotenciario en Alemania, Francia, Italia, La Santa Sede, España y Suiza, entre homenajes oficiales. A su llegada a Saint Thomas envió su renuncia, el 24 de mayo. El nuevo Presidente, general Linares Alcántara, había autorizado el regreso de los exiliados políticos y mandado detener las causas pendientes por delitos políticos. Los considerados del Decreto de 27 de julio no dejan lugar a equívocos respecto del propósito de la nueva administración de diferenciarse de la precedente:

“El Ejecutivo Nacional tenía que cumplir, y cumple hoy, un gran deber público para con el país a quien sirve; para con los pueblos extranjeros, amigos nuestros, y para con la Historia, ante cuyo tribunal no se presentará para merecer su veredicto sino con sus acciones propias, limpias y bien determinadas. Ese gran deber ineludible consiste en publicar, para conocimiento de todos, el estado en que el Ejecutivo encontró el 2 de marzo cada uno de los ramos de la Administración, a fin de que puedan pesarse con severidad, pero sin pasión, las dificultades que ha tenido que vencer, tanto en finanzas como en fomento, en obras públicas, en crédito público interior y exterior y en cada uno de los demás ramos del servicio, para llegar al día de

---

<sup>44</sup> Servando García Ponce, *Apuntes sobre la libertad de prensa en Venezuela*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1961, p.44

hoy con la República en paz, con crédito y con el prestigioso poder de inspirar a los pueblos fe en la redención de los principios republicanos y en el engrandecimiento moral y material de la Patria. No cumple a los propósitos del Ejecutivo condenar fallas o errores de ayer, porque eso no corresponde sino a la conciencia nacional y a la inexorable posteridad; pero no quiere cargar el gobierno con la responsabilidad de acciones que no la ha cometido, como tampoco quiere usurpar glorias que a otros corresponde. Así, fiando en la justicia pública, diremos honradamente la verdad para que cada persona se explique cómo es que este Gobierno, no obstante su enérgica voluntad por sostener brillante la Administración, no ha podido hacer aún todo lo que quiere y todo lo que desea, así en los trabajos públicos como en los planteles de instrucción, lo mismo que en otros de los diversos ramos de la más transcendental importancia”<sup>45</sup>

Y por si quedase alguna leve duda referida del propósito de diferenciación, los considerados del decreto sacaban la conclusión: “Por lo expuesto se comprenderá bien que desde marzo hasta hoy no se ha hecho otra cosa que pagar cuentas atrasadas, salvando, como ha debido hacerlo el Ejecutivo Nacional, lo que corresponde al presupuesto y lo necesario para atender a nuestro crédito interior y a nuestras obligaciones con los acreedores extranjeros”<sup>46</sup> Con lo que se golpeaba a Guzmán Blanco en punto muy sensible, como lo era su autoestima como buen administrador. El daño a la reputación del ausente quedaba hecho y muy pocos serían los que podían dar una explicación que Francisco González Guinán ofreció tardíamente:

“En materia de administración pública no es concebible que un Gobierno al terminar legalmente deje canceladas todas sus cuentas. Por excepción se verá el caso de que deje algún dinero en el fondo de la Tesorería; pero nunca terminarán los compromisos el mismo día en que expira un período, porque las obras se decretan y están en vía de ejecución. Tienen sus épocas determinadas, que se cumplen en el porvenir, y es entonces que esos compromisos tienen que satisfacerse”<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Francisco González, *Historia contemporánea de Venezuela*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 2da ed. 1954, 15 V.; V.XI, pp.306-307.

<sup>46</sup> *Ibidem*, V.XI, p.307.

<sup>47</sup> *Ibidem*, V.XI, p.308.

De esta manera, un movimiento de revisión de las políticas fundamentales diseñadas por Antonio Guzmán Blanco en función de la realización del Proyecto Nacional se perfeccionaba, de lo cual fue un buen ejemplo el cambio de actitud ante la Iglesia que, por lo acelerado y lo complejo que se desarrolló, hace dudar de que se tratase de una simple reacción antiguzmancista. Pero ello no alteró para nada el sentido y orientación del Proyecto Nacional, pues la construcción de un orden institucional liberal en los jurídico y político se mantuvo como meta, así como crear las bases de desarrollo de una economía abiertamente capitalista, de libre mercado y respeto pleno de los derechos de propiedad. Con lo cual, en la práctica se pretendía que las contradicciones de clase se resolvieran por la vía pacífica y constitucional, sobre la base de la competencia entre agrupaciones políticas que, a su vez, fueran la expresión social de los intereses de las diversa fracciones en que se dividía o fragmentaba la élite hegemónica. En resumidas cuenta: la viabilidad del Proyecto Nacional presupone que *la lucha por el poder del Estado*, en tanto expresión de la *lucha de clases*, se dé solamente entre *fracciones de la élite hegemónica* y no entre sectores dominados y explotados y sectores dominantes y explotadores, y además por medios pacíficos, constitucionales y legales. Y esto fue lo que intentó implantar y desarrollar Guzmán Blanco y los gobiernos de Linares Alcántara (1878-1879), Joaquín Crespo (1884-1886 y 1894-1898), Juan Pablo Rojas Paúl (1888-1890), Raimundo Andueza Palacios (1890-1892) e Ignacio Andrade (1898-1899) que se alternaron o sucedieron los tres períodos del *Ilustre Americano*, con independencia de las diferencias políticas que en un momento dado hubiesen podido aflorar entre tales personajes de la vida política venezolana del Siglo XIX. Pero ello, a su vez suponía crear el sentido de nacionalidad en la población venezolana y la aceptación del nuevo orden político, social y económico en la esfera de los imaginarios y la mentalidad de, al menos una mayoría sustancial o significativa de la población. Para lo cual era importante desarrollar la ideologización en sentido liberal y positivista de esa población, además de crear y desarrollar el sentido de la nacionalidad por encima de los regionalismos y las banderías político-caudillistas. Y, en esto, evidentemente la educación, el estudio y promoción o propagación del estudio de la literatura, la historia y la geografía, así como el despliegue de manifestaciones culturales direccionadas con *sentido*

*patriótico*, debían jugar un papel de primera línea en semejante *operación ideológico-cultural-mental*.

El periodo de Antonio Guzmán Blanco ha sido evaluado por algunos un atraso para la época y, para otros el renacimiento de una cultura nacional. Al realizar un repaso de aquellas obras, ejecutorias, proyectos e instituciones cuyos intereses intelectuales, artísticos y científicos de Guzmán Blanco; estos permitieron llegar a dos visiones acerca del hombre decimonónico que gobernó la nación venezolana. En primer lugar, es importante hacer resaltar la inmensa vocación que tenía por la cultura; la segunda, referida al empeño indómito por lograr las realizaciones concretas que avalarían esa vocación especial, cuyos impedimentos de dedicación fueron la vida pública y la guerra.

Al respecto, relata Francisco Javier Pérez:

*“Se le debe la ordenación de la Biblioteca Nacional, la modernización de la Universidad de Caracas, los primeros pasos en la fragua de los Museos Nacionales, la fundación de la primera Academia Venezolana, la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes (integrado por las academias de música, la de dibujo y pintura y la de escultura), la construcción del Teatro Guzmán Blanco (hoy Teatro Municipal), la celebración cultural del primer Centenario del Natalicio del Libertador, el Decreto de Instrucción Pública, el patrocinio de edición de obras capitales de literatura, la gestión oficial de apoyo a pintores y músicos y la modernización cultural y urbanística de la ciudad de Caracas, como un gran proyecto que suponía nuevos edificios públicos y grandes espacios para el solaz, como el Paseo Guzmán Blanco, hoy El Calvario, una suerte de museo al aire libre por su fusión de paisaje y arte.”<sup>48</sup>*

No obstante, reconocer la progresiva modernización de instituciones culturales en el guzmancismo, va más allá de la misma. Sin embargo, el gobierno de Guzmán Blanco, impulsó la formación de artistas plásticos y de músicos en el extranjero. También despliega los primeros intentos de reconocimiento de la propiedad intelectual, al otorgar a Julio Calcaño el proyecto y ejecución del depósito legal para todas las publicaciones producidas en el país, y patrocinó publicaciones en diversas ramas de la cultura nacional con el objetivo de buscar, más que engrandecer a la

---

<sup>48</sup> Francisco Javier Pérez: “Las expresiones culturales en el tiempo de Guzmán Blanco”, *Los tiempos envolventes del... Op.Cit.*, p.94.

persona del caudillo, los logros que el país a nivel cultural se empeñaba en edificar. De esta manera los festejos bolivarianos centenarios se realizaron con la intención de revisar las obras que hoy en día resultan imprescindibles para conocer la esencia de ese tiempo y los avances del siglo.

En la historia de Venezuela se hace referencia a la afición que tenía Guzmán Blanco por las artes plásticas. En este particular arquitectos, pintores y escultores estuvieron encargados de numerosos proyectos de urbanismo, edificación y decoración de los grandes y muchos edificios que construyeron en Caracas para esa época. Es importante resaltar, que la ciudad se vio convertida en un gran lienzo, donde no solamente Guzmán exalta su figura de grandeza, sino la gran imagen que le da relevancia a la Nación.

Por otra parte, la pintura logró ser comprendida como intérprete de las artes visuales en Venezuela. Este esfuerzo se debe a un grupo de pintores del momento, que lograron exaltar los temas históricos para luego plasmarlos en la pintura, entre ellos: Juan Lovera, Martín Tovar y Tovar, Arturo Michelena, Cristóbal Rojas y Antonio Herrera Toro. En efecto, contaron con el apoyo gubernamental para poder irse a estudiar en las escuelas más prestigiosas en Francia. Durante un largo tiempo, el pintor Tovar y Tovar estuvo encargado de regentar un prestigioso taller en París, donde pudo realizar uno de los proyectos muralistas más importante de Venezuela y del Continente: la decoración del Salón Elíptico del Palacio Federal con escenas de la Batalla de Carabobo y otras hazañas bélicas independentistas. Los otros pintores, Michelena y Rojas, se sabe también, que durante su trayectoria artística estudiaron con el muralista Jean Paul Laurens, de Toulouse, en la distinguida Academia Julián y de él aprenderían y desarrollarían el gusto por la pintura histórica y social. A su regreso a Caracas, Arturo Michelena se encargaría de algunas obras como encargo del guzmancismo pictórico; muestras de ellos son algunas decoraciones del palacio de Miraflores y la realización de lienzos para la Iglesia de la Santa Capilla y la Catedral de Caracas. Por una parte Rojas realizó trabajos en la Catedral como el “Purgatorio”, y mientras Herrera Toro su santa capilla “Santa Rosa de Lima”, así como los murales para el Techo del Altar Mayor. Sin duda, estos artistas pensaron su arte como remembranza del tiempo de Guzmán, quienes retrataron a los mejores y

peores personajes, hombres públicos junto con anónimos actores sociales, siempre manteniendo el esplendor y miseria de los tiempos más resplandecientes y sufridos de la historia del país.

Es imprescindible resaltar que la tradición pictórica continúa la búsqueda por reflejar la exaltación del nacimiento y elaboración del proyecto nacional. Tomando en cuenta la historia de aquellos momentos turbulentos que atravesaba la nación, Juan Lovera, pudo realizar en su temática artística e interpretar en dos de sus obras de gran relevancia la realidad del momento socio-político, de la cual fue testigo y actor - participante directo. En las obras de Lovera, si bien es cierto, no solo se muestra los dos momentos políticos fundamentales que marcan el origen de la nacionalidad venezolana (como conciencia social y como imaginario socio-político, sino que también en ella se refleja algunos aspectos de la mentalidad y cotidianidad de la sociedad colonial venezolana (específicamente la caraqueña) en el nivel de lo que podríamos denominar “historia de las mentalidades”. Por ejemplo, los hábitos y costumbres en cuanto a la vestimenta usada por los personajes de acuerdo a su estatus social. La arquitectura de los edificios y viviendas que aparecen en las obras así como los enseres representados en el 5 de Julio de 1811, o las costumbres religiosas de la época entre otros aspectos.

En el periodo del guzmancismo la actividad musical estuvo integrada por un gran elenco de profesionales de la composición e interpretación, los cuales hicieron su aparición en escena, reinstalando con firmeza la perspectiva de la cultura venezolana. Dentro de los más destacados figuran Felipe Larrazábal, Federico Villena, Federico Vollmer, Salvador Narciso Llamozas, Eduardo Calcaño y sus hermanos músicos, Jesús María Suárez y Manuel F. Azpúrua, entre otros. Dentro de los grandes logros estuvo presente la composición y estreno de la primera ópera venezolana, “Virginia”, de José Ángel Montero, quien vino en pleno siglo XIX a exaltar un género de tan envergadura y de alto costo al público teatral del país. Es importante mencionar los momentos de gloria que tuvo Teresa Carreño, quien era pariente de Guzmán Blanco por línea materna, así como también autora de un Himno a Guzmán Blanco para solistas, coro y orquestas. Es también la compositora del “Himno Bolívar”, pieza

estrenada en el marco de los actos conmemorativos del Centenario del Natalicio del Libertador en 1883.

En el campo de la actividad literaria, durante las décadas del guzmancismo se vivió otro de sus más grandes momentos, debido a la búsqueda de coherencia entre elemento y estilo. A partir de 1870 la literatura nacional es definida como posromántica y realista, simbolista y costumbrista, parnasiana y naturalista en un debate asombroso. Dentro de los acontecimientos del gobierno de Guzmán Blanco encontramos el crecimiento y prosperidad que tuvo la literatura venezolana: ésta se caracteriza no solo como institución sino como una comunidad creadora e innovadora. La gestión de los escritores interesados en el arte y cultura permitieron a costumbristas de última generación como Nicanor Bolet Peraza, a románticos tardíos como Julio Calcaño, a criollistas como Manuel Vicente Romero García, a parnasianos como Pedro César Dominici, a simbolistas como Manuel Díaz Rodríguez, convertirse en grandes nombres de la literatura nacional. Durante esos años, el periodismo literario tuvo progresos, que en adelante serían festejados tanto nacional y continentalmente, como “El Cojo Ilustrado”. A pesar de haberse fundado en 1892, aproximadamente ocho años antes de la muerte de Guzmán, principal repositorio de la diversidad literaria de décadas anteriores y hasta los momentos es considerado una de las mejores antologías para entender la literatura. Un ejemplo de ello, en la era del Guzmancismo, publicada y considerada por algunos críticos como la primera novela de tema criollista, titulada “Zárate”, cuyo autor es Eduardo Blanco. Publicada en 1882, prevaleció como la primera novela en su especie hasta la aparición de la obra “Peonía”, de Manuel Vicente Romero García.

Durante la ausencia de Guzmán Blanco y por órdenes del mismo, se inició un certamen literario con la finalidad de premiar una obra en prosa y otra en verso. Con ello se abrió la brecha de modernidad en la actividad creativa literaria. No obstante, para ese encuentro se presentaron los temas: “La Gloria de Guzmán Blanco” y “El poder de la idea”. En dicho certamen, el premio de poesía lo ganaría Francisco Guaicaipuro Pardo y el de prosa Nicanor Bolet Peraza.

Para entender varias ideas y propuestas del gobernante así como las gestiones por la cultura, es preciso hacer alusión a un discurso inaugural que Guzmán, en su

condición de director fundador, leyera en la instalación de la Academia Venezolana, en 1883. En el prefacio da inicio a la pieza oratoria, en la cual manifestara su desmedido amor por las letras y las artes, manifestando que el llamado al servicio de la Patria le hubiera impedido desplegar sus facultades para la poesía, el arte y el pensamiento estético. En consecuencia, ese elocuente y amplio discurso idealista, opacando esa imagen de militar y hombre político, no logró en algunos escritores, intelectuales y artistas de la época la credibilidad suficiente, sino la pugna con un grupo de opositores de alto rango que ocasionó contra el caudillo hegemónico fuertes sermones, cuyos argumentos estaban referidos a sus ambiciones personales, generando así un ambiente hostil para los más comprometidos personeros intelectuales del gobierno de Guzmán, ocasionando a la gestión cultural una serie de interminables reclamos e inconvenientes.

Diversos acontecimientos se suscitaron debido a la intromisión de la oposición a Guzmán Blanco. Así para muchos escritores y hombres de pensamiento, como en el caso del músico y escritor Felipe Larrazábal, autor de la célebre Vida del Libertador, quien se juntó con el general Matías Salazar (antiguzmancista). Este último fraguó una conspiración con aquellos desplazados del nuevo régimen guzmancista, fue sometido y condenado a pena de muerte en un consejo de guerra. El gobierno de Guzmán realiza la confiscación de bienes y destierra a Larrazábal del país. En su traslado a Francia sufre un choque y naufraga junto con su legado literario y cultural, que transportaba para su publicación en Europa, todo este suceso aconteció el 23 de noviembre de 1873.

Otro lamentable suceso recae sobre el destacado escritor Cecilio Acosta, quien no tuvo muy buena suerte, por haber sido recluso en su modestia y miseria. Su cuestionada, para algunos, trágica muerte, ocurrida en 1881, hace que años después de su desaparición física sea objeto aun de discriminación de parte de algunos acólitos del régimen del general Juan Vicente Gómez, mientras otros preservaban afectos de permanente recuerdo.

Constantes fueron las críticas y ataques hacia Guzmán, dentro y fuera del país. Recibe desde París fustigaciones por sus absurdos académicos, realizadas por el marqués de Rojas. Y las noticias llegan desde Curazao por parte de Víctor Antonio

Zerpa al escribir su célebre *Refutación y mentís. Algunas reflexiones sobre el discurso inaugural de la Academia Venezolana Correspondiente*.

Dentro de los ofensores del “académico” Guzmán estuvo Julio Calcaño, académico de la época, guía de sus improntas y pasiones por la cultura, así como Secretario Perpetuo de la recién fundada corporación. La figura de Calcaño se hace difícil para algunos escritores y hablantes de esos tiempos debido a la divulgación del purismo como representación correctiva frente a mal hablar y mal escribir de la lengua española. De esta forma, se encontró en el lenguaje coloquial y del pueblo un alojamiento para sus implacables represivas, y en los escritores de su tiempo, teniendo como resultado un atenuante para sus sórdidas presunciones correctivas de la lengua y literatura. Con la finalidad de castigar el oficio del intelecto, escribe una obra acerca de la lengua de Venezuela durante el siglo XIX, titulada: *El castellano en Venezuela, en 1892*.

No obstante las críticas hechas en su momento, los positivistas de ese período, tales como Adolfo Ernst, Rafael Villavicencio, Lisandro Alvarado, José Gil Fortoul y Julio César Salas, como escritores modernistas de la talla de Manuel Díaz Rodríguez, Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, Pedro César Domínguez, Luis López Méndez y Pedro Emilio Coll, de manera clandestina, de frente o alegóricamente, marcaron distancia con la gestión de Guzmán Blanco y frente a sus seguidores, ideas y acciones. Creando un cuerpo doctrinario de oposición intelectual a un supuesto régimen político como nunca antes ni después se conocieron en República de Venezuela. En algunos ensayos de Lisandro Alvarado se confronta y afirma lo mencionado en algunas páginas de su obra: “Los delitos políticos en la historia de Venezuela”, al igual que en la “Historia de la Guerra Federal” de Gil Fortoul, o en un texto tan emblemático como “Pequeñeces académicas” o el trabajo titulado “Civilización y Barbarie”, ambos de la autoría de Julio César Salas, o el ensayo de Manuel Díaz Rodríguez, titulado “Civilización Camino de perfección”, a manera de determinar las recriminaciones al caudillo ilustrado como siembra del atraso para la nación, a pesar de las edificaciones materiales de cultura que todavía existen en el denominado casco antiguo o histórico Caracas. Lo cual, obviamente, se contradice con uno de los principios y objetivos del Proyecto Nacional, cual era el establecimiento de un

régimen político y social liberal y civilista, uno de cuyos principios es la libertad de pensamiento y de conciencia. Por lo cual no se entiende la persecución desatada por Guzmán contra aquellos intelectuales y artista que hubiesen formulado algún tipo de crítica a su desempeño como hombre político o a su obra de gobierno.

Podemos afirmar, que para algunos intelectuales, se concibe en cierta medida, que el guzmancismo fue una época de renacimiento y atraso. Es por esa razón que el tema cultural tuvo una evaluación, teniendo como resultado el reconocimiento y reclamo, cuyo propósito estuvo basado en el hecho de entender y devolver a su tiempo la grandiosidad de la conmoción por resaltar la modernidad en el país, así como también comprender el significado en el espíritu de la intelectualidad y las artes que se sometieron por el poder unitario y autoritario del llamado *Ilustre Americano*.

En este orden de ideas, es importante realizar un análisis serio a partir de los discursos de Guzmán Blanco, específicamente en la representación del pasado así como la incorporación de la historia en su discurso político durante los acontecimientos festivos del guzmanato (celebraciones, conmemoraciones, ceremonias oficiales, fiestas patrias), realizados en ese periodo. A finales del siglo XIX, a pesar de los cambios que había tenido el país, Venezuela lucía más agrupada y congregada desde el punto de vista cultural y que en 1830, cuando se percibió la necesidad de la conformación nacional en el tiempo.

En el plano de lo cultural y mental-imaginario, uno de los elementos importantes en la formación de la nación lo constituye el conjunto de imágenes, iconos, emblemas, que permitieron a Guzmán Blanco hacer que las élites y parte de la población venezolana se concentren alrededor de una forma, de emociones y sentimientos más allá de las ilustraciones políticas, religiosas, regionales, sociales. A lo largo del siglo XIX, aquellos intelectuales y artistas que hubiesen formulado algún tipo de crítica al gobierno de Guzmán. En una revisión de las fuentes y evolución histórica de la acción, del caos, la acción de la gente, de los poderes, se observa que el proceso de intervención de varias generaciones por medio de las acciones que desarrollaron la llamada memoria colectiva, teniendo presente como protagonistas y desde distintas perspectivas, el poder político, la iglesia, desde distintas esferas sociales, a las élites intelectuales, económicas y artísticas que rodearon a los gobiernos del Guzmanato.

En el campo de la historia, están presentes una serie de acciones, medidas, disposiciones, actividades, cuyo fin está destinada a ordenar, manipular, redimensionar e intervenir la conciencia de los ciudadanos, en particular de aquellos en posición cimera. Dichas características van a acompañar a la idea de formación de nación en Hispanoamérica al igual que en todas partes, referidos al soporte y dándole legitimidad a la construcción del acervo común, legitimando el surgimiento colectivo frente a la vida pública así como la comunidad independiente. En Venezuela, específicamente en el siglo XIX acontece como en toda Hispanoamérica una de las gestas de gran importancia en la construcción nacional, de formación cultural con espíritu afectivo que permitieron la identificación de un colectivo diverso, reacio, por mucho tiempo, a los factores de integración y ese fue también el caso de Venezuela, durante los años de hegemonía política del general Guzmán Blanco y del Partido Liberal Amarillo. En consecuencia, no es extraño que la historiografía venezolana reciente haya caracterizado el período guzmancista como el de la formulación e inicio, en cuanto a su desarrollo efectivo, del Proyecto Nacional y de la modernización de la sociedad venezolana.

Naturalmente, en semejante operación las artes deben haber jugado cierto papel, empezando por la literatura y la pintura de carácter romántico, en los que se exaltasen los *hechos fundadores de la nacionalidad venezolana*. Y, dentro de este movimiento, la obra de artistas como Juan Lovera debe haber contribuido en alguna medida a desarrollar el sentido y sentimiento de la nacionalidad y de la idea de nación venezolana, en correspondencia –naturalmente– con las líneas ideológico-doctrinarias maestras del *Proyecto Nacional*.

De evaluar y apreciar en qué medida la obra de Lovera hizo una contribución al asentamiento de las bases ideológico-culturales para la efectiva implantación y desarrollo del *Proyecto Nacional* nos ocupamos en el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO III: EL IDEARIO DE NACIÓN Y SU EXPRESIÓN EN EL ARTE VENEZOLANO DECIMONÓNICO.

### 3.1 El Concepto de Nación y el Culto al héroe

En todo tiempo y espacio el estudio de la historia nos ha dado a conocer distintas perspectivas y visiones, con relación a la definición y caracterización del concepto de Nación. Esta forma parte de un objeto bastante controversial, complejo, puesto que la misma ha sido utilizada de un modo muy amplio e impreciso y, en su nombre, se han suscitado grandes discusiones y guerras no solo en Venezuela sino en todo el mundo. El surgimiento del término Nación, como lo expresa Francesco Rossolillo: “*Comienza a aparecer en el discurso político en Europa en el curso de la Revolución Francesa*”.<sup>49</sup> Tradicionalmente concepto de nación ha sido utilizado para distinguir, delimitar o definir conjuntos sociales caracterizados por compartir determinados atributos como lugar de origen, rasgos étnicos, o estar subordinados a un mismo poder. En el caso de la Monarquía española, la nación, solía designar a la totalidad de los reinos, provincias y pueblos que le debían obediencia, así como también a su población, Pero hasta la crisis desencadenada por la intervención napoleónica en la Península Ibérica, esta distinción solía remitir a estados de cosas, la reacción patriótica condujo al concepto de Estado-nación. En efecto, como bien explica François Xavier Guerra: “*La nación es concebida como la asociación voluntaria de individuos iguales*”.<sup>50</sup> Cuando en España comenzó a plantearse la acefalía provocada por las abdicaciones de Bayona, la autoridad debía competelerle a la nación. Esto dio lugar a un acelerado proceso de mutación conceptual del constructo “nación” que, en el marco de las revoluciones liberales y de independencia afectaban la monarquía y por ende pasó a cobrar una importancia decisiva en el lenguaje político. Aspecto clave de este proceso, fue su asociación con conceptos como “pueblo”, “territorio”, “ciudadano”,

---

<sup>49</sup> Francesco Rosolillo, “Nación”, en *Diccionario de Política* (Nolberto Bobbio y Nicola Matteucci), directores, traducción de Raúl Crisacio, Alfonso García, Mariano Martín, y Jorge Tula; redactores de la edición en español José Aricó y Jorge Tula) (Original italiano: Turin, unione tipografica-Editrice torinese, 1976). México, Siglo XXI de Editores, 5ta edición en español, 1988, tomo II, pp.1075-1080; p. 1075.

<sup>50</sup> François Xavier Guerra, *Inventando la Nación*. México, Fondo de Cultura Económica,, 2009, pp.350; p.126.

“patria” y “libertad”, pero sobre todo con “constitución”, “soberanía” y “representación”, pues éstos expresaban la necesidad de redefinir sobre nuevos principios los vínculos políticos de los miembros de las comunidades que hasta ese momento formaban parte de la monarquía. Por ello, a partir de 1808 se pusieron de relieve diversas concepciones sobre la nación y sus alcances, ya fuera de índole territorial (sobre qué espacio ejercer la soberanía), social (qué sectores la componen, cuáles están excluidos, cómo se conciben las relaciones sociales), y políticos (qué derechos y obligaciones tienen sus miembros, cómo se los concibe y se los representa).

Lo cierto del caso que a lo largo de la historia han sido frecuentes las investigaciones, de determinar criterios objetivos de nacionalidad, o de explicar por qué ciertos grupos diversos se han convertido en “naciones” y otros no, basándose en criterios únicos como la lengua o la etnicidad o en una combinación de criterios tales como la lengua, el territorio común, la historia común, rasgos culturales o lo que fuera.

Del mismo modo, al abordar “la cuestión nacional”, “es más provechoso empezar con el concepto de “la nación” entendido como “nacionalismo” que con la realidad que representa. Porque la “nación”, tal como la concibe el nacionalismo, puede reconocerse anticipadamente; la “nación” real sólo puede reconocerse a posteriori”.<sup>51</sup>

Para Eric Hobsbawm, en su obra *naciones y nacionalismo*, nos da a conocer los cambios y transformaciones del concepto, sobre todo en las postrimerías del siglo XIX. Por supuesto, los conceptos no forman parte del libre discurso filosófico, sino que están enraizados social, histórica y localmente y deben explicarse en términos de realidades. De acuerdo a la mayoría de estudiosos serios, Hobsbawm no considera la “Nación” como una entidad social primaria ni invariable. Pertenece exclusivamente a un periodo concreto y reciente desde el punto de vista histórico. Es una entidad social sólo en la medida en que se refiere a cierta clase de estado territorial moderno, el

---

<sup>51</sup>E. J. Hobsbawm, “Some reflections on nationalism”, p.387. En: Eric Hobsbawm, *Naciones y Nacionalismo desde 1780*. (Traducción castellana de Jordi Beltrán) (Colección Biblioteca de Bolsillo) (Original inglés: *Nations and Nationalism since 1780. Programme, myth, reality*,199). Barcelona (España), Editorial Crítica, 1991, pp. 213; p. 17.

“estado-nación”, y de nada sirve hablar de nación y de nacionalidad excepto en la medida en que ambas se refiere a él. Por otra parte, al igual que Gellner, define como elemento de artefacto, invención e ingeniería social que interviene en la construcción de naciones. “Las naciones como medio natural, otorgado por Dios, de clasificar a los hombres, como inherente... destino político, son un mito; el nacionalismo, que a veces toma culturas que ya existen y las transforma en naciones, a veces las inventa, y a menudo las destruye: eso es realidad”.<sup>52</sup>.

En un sentido muy amplio, para el caso del proyecto nacional venezolano, la investigación parte de la revisión de un conjunto de textos históricos y literarios del siglo XIX, que se relaciona con lo que se ha denominado el “culto a los héroes” y la estructuración del discurso historiográfico asociado al interés de reforzar la conciencia histórica y la conciencia nacional, no exclusivamente en el seno de las élites sino también en el pueblo venezolano como conjunto. Tal es así, que el estudio de ese “culto” se expresa en el “corpus historiográfico mayor” tal como se manifiesta por medio de la denominada “literatura histórica menor”. En este orden de ideas, diversos son los planteamientos de la formación moderna de la Nación. Así, desde una perspectiva general, Edelberto Torres Rivas afirma que ella es “una comunidad política cuya unidad se encuentra en la existencia dinámica de un mercado interior”.

De esta manera, sostiene que:

*“La universalidad de la burguesía adquiere una forma nacional para dar históricamente a sus intereses una forma general. Es allí donde aparece necesariamente el estado, como expresión política de esa generalidad y, con ello, la referencia dialéctica de la nación y del Estado como una realidad burguesa”*<sup>53</sup>

Supone, por consiguiente, que la nación es una forma específica de comunidad que surge en el correspondiente proceso histórico, junto con nuevas formas sociales de producción y relaciones sociales que constituyen el hogar de la sociedad burguesa,

---

<sup>52</sup> Gellner, Nations and nationalism, pp.48-49. En: Eric Hobsbawm, *Naciones y...* Ibídem, p.18.

<sup>53</sup> Edelberto Torres Rivas, “La cuestión territorial. El espacio y la nación”, en: Napoleón Franceschi González, *El culto a los héroes y la formación de la nación venezolana*. Caracas, Talleres Gráficos Litho-Tip, 1999, p. 89.

expresión normal del mercado capitalista. Dicho fenómeno nacional tuvo su más alta expresión durante el siglo XIX, así como durante el siglo XVIII la tuvo el Estado.<sup>54</sup>

El autor precitado considera que los elementos y niveles del fenómeno nacional fueron: la etapa de consolidación de los grandes estados nacionales del siglo XIX, con una posibilidad directa a la existencia de grandes espacios territoriales con una cierta densidad poblacional, así como el “espacio” geodemográfico fue ente de procesos unificadores en los que la integración política por la fuerza, en la indagación de un “tamaño”, fue una constante inevitable. Ese proceso implicó una fuerza político- militar integradora, pero también de intereses socioeconómicos en los que siempre aparece predominando un grupo nacional que se afirma por intermedio de una voluntad dominante de clase. De ahí que en relación con lo nacional y lo estatal, Torres Rivas sostiene también que:

*“no se puede entender lo nacional sino con referencia a lo estatal; es el estado el que unifica (o termina de hacerlo) la nación (...) el estado capitalista es siempre un estado nacional, un espacio económico y político unificado”*<sup>55</sup>

Al hacer una revisión de los conceptos asociados a la idea de nación, se aprecia que son varias las nociones que en la literatura contemporánea se asocian a la categoría de nación. Por ejemplo, el uso reiterado del término *sociedad* como equivalente al de *nación*, o el caso de la sinonimia castrense en que *patria*, *república* y *país* se confunden en una imprecisa concepción de *nación*. En resumen, son tres –por lo menos- las acepciones o significados en que se concreta usualmente el hecho nacional: a) como equivalente de *nacionalidad*, en tanto conjunto de rasgos culturales e históricos que, por lo general, se unifican a partir de una base étnica o lingüística común. En este caso es sinónimo de *nacionalitario*, neologismo de origen francés que alude a la existencia de uno o varios de esos rasgos que por lo general están presentes en una agrupación social que precede a la nación; b) como fuerza integradora que facilita o conduce a una identificación común; en este caso la *nación* es sinónimo de *conciencia colectiva* y, de hecho, funciona con extraordinaria fuerza orgánica o, mejor dicho, como cualidad orgánica, en virtud de la cual se mantiene la

---

<sup>54</sup> *Ibidem.*, p.90.

<sup>55</sup> *Ibidem.*, p.93.

cohesión interna y se aseguran formas de integración/participación. Es la idea de un sujeto colectivo y soberano que, además, otorga un sentido de pertenencia transclasista y una capacidad de autoidentificación defensiva<sup>56</sup>; c) como sinónimo de *territorio* y *territorialidad*. A este respecto, Torres Rivas asevera que la de nación debe ser tomada como sinónimo de:

*“comunidad territorializada, espacio interior concebido como límite de carácter (...) político-administrativo. (...)” No es nada más la geografía sino la delimitación de un interior donde la vida comunitaria logra su desarrollo tomando como referencia también la dimensión externa. Nacional, es, en este sentido, lo opuesto a lo externo, que es extranjero*<sup>57</sup>

En consecuencia, la nación moderna:

*“corresponde a un momento del desarrollo social en el que los elementos materiales e ideales de lo nacionalitario aparecen, desarrollándose hasta conformar un nuevo tipo de comunidad. Comunidad que aparece asociada, antes o después, pero inexorablemente, a nuevas formas de denominación política, de vida económica, de experiencia cultural. Pero lo que la caracteriza en su forma original, aceptados los elementos comunes básicos [los llamados componentes nacionalitarios, como la etnia, el idioma, el territorio, etc.], es la peculiar formación de las clases, la naturaleza de las mismas, de sus relaciones de cooperación y conflicto. La sociedad nacional corresponde a una compleja relación de fuerza entre clases sociales: la realidad nacionalestatal. La nación moderna es entonces un agrupamiento colectivo cuya especificidad está dada, en primer lugar, por la naturaleza de la cohesión social interna, de un vigor sin par en la historia, y que no es producto de la fuerza sino de una forma de poder integrador de clase”*<sup>58</sup>

Debido a las razones señaladas, para el autor citado la forma nacional de la comunidad implica una sociedad en la que la relación de fuerzas entre las clases sociales asegura no sólo la cohesión sino su continuidad y su reproducción. La

---

<sup>56</sup> *Ibidem.*, p. 101

<sup>57</sup> *Ibidem.*, p. 102

<sup>58</sup> *Ídem*

calidad nacional viene a ser la ocasión para que se consolide la sociedad.<sup>59</sup> De ahí que:

*Ciertas ideas y reflexiones referentes al concepto de nación moderna, se complementan en un primer lugar “con la idea de comunidad económica (...). Pero, afirmar que la nación moderna es la nación burguesa no resuelve el problema teórico fundamental de la especificidad de la nación, que sólo ve señalada así su última ratio. En segundo lugar, existen hechos a veces tan importantes como los señalados, experiencias comunes que constituyen lo que de manera a veces imprecisa se llama la tradición común y que en la historia de los pueblos cuenta de manera decisiva para producir diversos grados de identidad, situaciones que engendran un sentimiento de copertenencia al mismo conjunto. Tal como establece Terray, para que se evolucione del instinto nacional de la intuición colectiva a la conciencia nacional es necesario que ese “conjunto” emprenda luchas y resistencias y pase por experiencias donde simultáneamente forje su unidad y su identidad. El destino compartido es una contradicción cohesiva porque integra lo que es constitutivamente antagónico...”<sup>60</sup>*

Por otra parte, Torres Rivas añade la existencia de otro elemento como fundamento de la nación, sostenido por la tradición histórica y la vida económica en común. Se trata de la llamada expresión ideológica o elaboración cultural de las experiencias nacionales:

*“En sus formas más desarrolladas, la comunidad cultural puede ser contenida en una forma nacional (...). La llamada cultura nacional es siempre cultura de clase. Las clases subordinadas o explotadas son integradas a la “comunidad cultural” nacional. Es decir, conforme se vuelve nacional no sólo su participación en el mercado su posición estructural sino su condición social y su estatus cultural”<sup>61</sup>.*

Otra forma de contribuir con la interpretación del concepto de nación la proporciona el historiador Ruggiero Romano al explicar el origen de la idea de la nación, de Estado nacional y otros conceptos vinculados. Según Romano, las características del patrón ideal de nación consiste en:

*“una nación es un espacio delimitado por fronteras naturales, poblada por hombres que hablan el mismo idioma y practican la misma religión, y unidos entre ellos por un no mejor*

---

<sup>59</sup> *Ibídem*, p.103.

<sup>60</sup> *Ibídem*, p.104.

<sup>61</sup> *Ibídem*, p.105.

*identificado “espíritu nacional”. El Estado administra a estos hombres y concede algunos derechos a las eventuales minorías...”*<sup>62</sup>

Este autor afirma que tal modelo fracasó en América debido a razones de carácter geográfico y socio-cultural. Por ello, para justificar la existencia de las naciones y los Estados nacidos de la disgregación del Imperio Español de América, las élites post independentistas tuvieron que apelar a la idea de *proyecto nacional*.

Resumiendo las distintas interpretaciones del concepto de nación, al referirse a Venezuela como nación hija de un proceso de independencia, se sienta así –como en el resto de las regiones hispanoamericanas- en medio del llamado mundo de nacionalidades frustradas pues, en última instancia, tuvo la posibilidad de implantarse en el viejo tronco de una nacionalidad satisfecha como la española, con una antigüedad y títulos de viejo Estado nacional como lo tenían otras naciones europeas, como Inglaterra y Francia.

Al realizar una revisión de los planteamientos del mencionado autor, se puede observar algunas consideraciones críticas al respecto. Ciertas ideas y reflexiones en el trabajo de Romano parten de poner en cuestión los conceptos de Nación, Estado, Libertad y Patria: quien dice “Patria”, etimológicamente se está refiriendo al lugar de nacimiento...; el sentido limitado de “lugar de origen” subsiste todavía por mucho tiempo. Paralelamente, se afirma la palabra Natio. También ésta, etimológicamente, no significa otra cosa que nacimiento común: por ejemplo, la Natio (nacimiento común) de los florentinos o de los barceloneses, de los escoceses o de los lombardos. Pero, progresivamente, también “Nación” amplía su esfera de identificación. Así, en el siglo XVI, nos encontramos con dos palabras: “patria” y “nación”, las cuales poseen un doble sentido: *“como simple lugar de origen y/o nacimiento y como identificación de un espacio geográfico, cultural, más amplio. En el caso italiano, esto es evidente”, dice el autor. Pero es precisamente durante el siglo XVI cuando la palabra Estado hace irrupción de un modo determinante... (aunque no es todavía el Estado moderno, es nuevo entonces) ... Estado significaba simplemente dominio...”*<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Ruggiero Romano: “Algunas Consideraciones Alrededor de Nación, Estado (y libertad) en Europa y América Centro-Meridional” Actas del Sexto Congreso de la Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos (Antonio Annimo, Editor. Florencia, mayo 1985). Turin, 1987-tomo I, p. 8.

<sup>63</sup> *Ibidem* p.2.

Volviendo la mirada hacia el siglo XVIII, la idea de Nación logra triunfar con el Romanticismo. Del mismo modo el autor afirma, señalando a Federico Chabod, que:

*“la idea de Nación es, ante todo, alma, espíritu y, muy secundariamente, materia corpórea; y es mucho más individual espiritual que entidad política, Estado a la Machiavelli, y mucho menos entidad geográficoclimáetnográfica”.*<sup>64</sup>

Por consiguiente, el gran movimiento intelectual del siglo XVIII, la Ilustración, descubrió la culminación de la idea de *nación* en la Revolución Francesa: “aquí, “la Nation/People” afianzará sus originalidad más fuerte. Ella fue acogida con entusiasmo por parte de hombres como Kant, Fichte y Klopstock (para no hablar sino de Alemania, pues el eco fue general en toda Europa). Las sucesivas desviaciones de la Revolución condujeron a la desilusión, y fue en el crucial invierno de 1807-1808 cuando Fichte escribió sus *Discursos a la nación alemana*, teorización completa de lo que será la Nación en el siglo XIX. Pero no es sólo esto: el nuevo concepto de *nación* se aliara (y a veces contraerá matrimonio) con el nuevo concepto de Estado.<sup>65</sup>

Sobre el concepto de *Estado, nación y proyecto nacional* cabe mencionar algunas opiniones que el historiador Germán Carrera Damas formuló en unas conferencias publicadas posteriormente bajo el título de “Una nación llamada Venezuela”. Allí explica en la conferencia titulada “La crisis de la sociedad implantada colonial: el agotamiento de los factores dinámicos de la implantación y la ruptura del nexo colonial, 1800-1830”, la gestación de la crisis en el seno de la sociedad colonial dentro de una perspectiva latinoamericana y mundial, y “la simultaneidad del estallido de la crisis en las diversas sociedades implantadas coloniales latinoamericanas”. De tal suerte que la resolución definitiva de dicha crisis y la recomposición de la estructura de poder interno como hegemonía de un sector social determinado (clase dominante) sobre el conjunto de la sociedad, no sería otra cosa que la formulación y puesta en práctica del *Proyecto Nacional*, prefiguración teórica

---

<sup>64</sup> *Ibidem* p.2-3.

<sup>65</sup> *Ibidem*, pp.3-4.

e ideal del *Estado-Nación* venezolano.<sup>66</sup>

Distintas visiones se exponen y se interpretan para entender el proceso de construcción de la Nación venezolana; cuando el 5 de julio de 1811 el Congreso debatió y aprobó la Declaración de la Independencia y la anulación del juramento de fidelidad al Rey, de hecho consumó la restitución de la soberanía. Y aunque los representantes de los pueblos hispanoamericanos declararan su independencia de la monarquía española, expresando así su voluntad de dejar atrás el pasado colonial para constituirse en naciones soberanas, no alcanzaba con esgrimir el derecho a constituirse en nación declarando la independencia: también debía mostrarse capacidad para ejercer esa voluntad soberana y poder ser realmente consideradas así como naciones; requerían de instituciones políticas que las representaran y, por tanto, debían poner en marcha un proceso constitucional. La Constitución de 1811 en Venezuela declara que la nación es libre e independiente y que en ella reside esencialmente la soberanía, garantizando los derechos de la nación y los de sus miembros. Como señala Guerra: “*La nación es soberana y por ello debe elaborar una constitución que será como el pacto fundador de una nueva sociedad*”<sup>67</sup>.

La década de 1814-1830 se caracteriza por una guerra abierta entre patriotas y realistas y en el marco de procesos de cambio social, político y cultural, el concepto de nación comenzó a sufrir algunas transformaciones significativas. Entre la más importante estuvo vinculada a la difusión del principio de las nacionalidades, que constituyó una nueva forma de legitimar a los Estados al considerárselos expresión política de una nacionalidad distinguible por una serie de rasgos idiosincrásicos (lengua, religión, historia, entre otros).

En ese marco comenzó a cobrar mayor peso la consideración del carácter nacional como factor de distinción al asociarse con valores, instituciones y modos de vida, muchos de ellos vinculados a una determinada *región histórica*. Hasta la segunda mitad del siglo XIX siguió prevaleciendo la noción pactista de nación, cuya

---

<sup>66</sup> Vid. German Carrera Damas, *Una Nación llamada...* Op. Cit., p.31-90.

<sup>67</sup> Francois Xavier Guerra, *Inventando...* Op.Cit., p.138.

legitimidad radica en el libre consentimiento de sus miembros, como lo expresa Germán Cardozo al hacer referencia a la Constitución de 1830:

*“La Nación ha sido definida en el primero de los artículos como “la reunión de todos los venezolanos bajo un mismo pacto de asociación política para su común utilidad”; éste se sustenta en el antiguo “derecho natural y de gentes” que hace a los pueblos depositarios de la soberanía delegada para el bien común en el Rey a través de un pacto de asociación”*<sup>68</sup>.

Por otro lado, al hablar de “Región Histórica”, hay quienes objetan una conceptualización de nación a través de su estudio puesto que contribuye al rescate de la historia particular de cada territorio y a la consolidación del sentimiento patriótico de sus habitantes, a pesar de que este tipo de estudio contribuye a llenar o corregir los vacíos existentes en la historiografía venezolana respecto a las particularidades y diferencias regionales, de forma que podamos contar con una historia verdaderamente nacional. Es decir, se debe profundizar en las particularidades regionales y en la historia de las localidades, zona o ciudad, ya que las mismas forman parte del contexto nacional, influye en su comportamiento y, por ende, no están aisladas; afirmando de este modo, como lo expresa Cardozo Galué:

*“Que los esfuerzos por parte de los colectivos sociales regionales son los que con el transcurrir del tiempo han cristalizado la presencia de un estado nación que contribuyó al fortalecimiento de la identidad nacional”*.<sup>69</sup>

Una visión clásica y tradicional del concepto de *nación* lo caracteriza como construcción social y cultural que realiza un grupo humano que comparte una relación étnica. En este sentido, hay que tener presente que en Hispanoamérica la *nación* forma parte más de la identidad con un territorio que con un grupo étnico específico, habida cuenta de que conviven los descendientes de tres grupos humanos básicos (indígenas, europeos y africanos) que, a su vez, están conformados por una diversidad biológica entremezclada (mestizaje étnico) y cultural. También es importante considerar lo que expresa Chiaramonte: *“La Nación en Hispanoamérica nace como producto de la creación de los estados (sentimientos) producido por las élites”*. *Es decir, el Estado construye la nación a través de la acción política e*

---

<sup>68</sup> Germán Cardozo Galué, “Venezuela: de las regiones históricas a la nación”. *Discurso de incorporación como individuo de número de la Academia Nacional de la Historia*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 2005, pp. 39-40.

<sup>69</sup> *Ibidem.*, p.44.

*ideológica de las élites hegemónicas, creando un sentimiento de nación que legitima el ejercicio del poder por la élite dominante.*<sup>70</sup>

Los conceptos de *nación* se hallan inmersos en distintas visiones (teniendo presente los procesos históricos), las que se han mencionado anteriormente. Pero no podemos dejar de lado las interpretaciones que hacen los contemporáneos de la historia, pues antecede a una visión de cómo ha evolucionado y se ha ido creando la *nación*, ya que es importante en esta investigación considerar las influencias habidas en la creación de la nacionalidad venezolana, teniendo presente los respectivos elementos constitutivos. Y es que tales factores, especialmente los de carácter socio-cultural y mental, se reflejan en la pintura venezolana al relacionar el contexto histórico con las influencias estilísticas e ideológicas de los artistas.

Por otra parte, cabe mencionar la presencia del papel del héroe, quien ha constituido el máximo escalafón a ocupar por su protagonismo en la historia. Sin embargo, hay que resaltar que no todas las figuras sobresalientes pueden considerarse héroes. Así, en el contexto venezolano del siglo XIX el protagonismo recae en una selección de personajes, tanto militares como civiles, que lucharon por la libertad de la Patria, por su crecimiento integral en distintas áreas del saber, contribuyendo a forjar la nación. A muchas de esas figuras se le otorgaron diversos calificativos para enaltecer su preeminencia, entre estos estuvo el de héroe, el cual se utilizó como sinónimo de prócer o ilustre; aunque también se adjudicaron títulos más personalizados como “Libertador”, “Gran Demócrata”, “Héroe del Deber Cumplido” entre otros, los cuales no fueron sino formas de reconocimiento al público a estas personalidades. Por ello, en función de la construcción de la *nación* y de la *identidad* nacional, es conveniente analizar el protagonismo del héroe y su evolución en la historia.

La exposición de retratos (al óleo, litografías, dibujo y fotografías), bustos, medallas y alegorías se encargara de demostrar como en las artes del siglo XIX se rindió homenaje a diversos protagonistas de la historia que formaron parte del ideario de la lucha por tener *nación*. El concepto del héroe ha presentado una amplia variedad de

---

<sup>70</sup> Vid. José Carlos Chiaramonte, *Nación y Estado en Iberoamérica. El lenguaje político en tiempos de las independencias*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004.

connotaciones a través del tiempo, sin embargo, todos convergen en otorgar a su figura la ejecución de grandes hazañas o acciones que repercuten en el bienestar y progreso de la sociedad. La noción del héroe surge con la idea de culto a una figura o personalidad, principio de adoración, en la antigua Grecia, donde el héroe tuvo un origen semi divino, como producto de la unión sexual de un dios o diosa con un mortal. Posteriormente, la adoración basada en el origen mitológico se extendió a figuras ilustres del pasado griego y también a figuras contemporáneas, cuyas muertes habían ocurrido en circunstancias extraordinarias.

*A partir de ese momento el culto al héroe sufrirá una evolución y se adaptará a los cambios económicos, culturales y sociales de cada lugar y época. En tal sentido, está presente el manejo de diversas categorías de héroes según cada periodo histórico, entre estas categorías se incluyen: el héroe como divinidad, como profeta, como poeta, como sacerdote, como literato y el héroe como rey. En cuanto al concepto del héroe y ciclo de pruebas que debe cumplir, el héroe responde a un ciclo de iniciación, comienza su aventura y en el camino debe sufrir una serie de pruebas que siempre superara. Puede morir -partida, aunque resulta victorioso al mantenerse entre los mortales bajo otra forma, cuando son reconocidas sus acciones y gana su puesto en la historia. “La muerte” será uno de los arquetipos más arraigados en la conciencia colectiva como relación al héroe.<sup>71</sup>*

En la historia de Venezuela, la idea del héroe comenzó a manejarse a partir del siglo XIX como resultado de la gesta independentista. Uno de los primeros reconocimientos al héroe se remonta al 14 de Octubre de 1813, cuando se trasladó a Caracas el corazón de Atanasio Girardot por iniciativa de Simón Bolívar, a fin de honrar la memoria del héroe muerto en Bárbula (30-09-1813). Otro antecedente lo encontramos en 1819, cuando Páez, en el lugar de las Queseras del Medio, comandó una acción militar contra los realistas al mando de Morillo. La violencia de la avanzada patriota ante la orden de Páez: “¡ Vuelvan Caras!” y su victoria con pocas bajas, mereció que Simón Bolívar, testigo de los hechos, otorgara la Orden de los Libertadores a 150 héroes.

---

71 Una exposición detallada de las diversas maneras como ha sido concebido el concepto del héroe se consigue en: Napoleón Franceschi, *El culto a los héroes y la formación...Op.Cit*, pp 25-40.

### 3.2. Elementos constitutivos para la creación de una Nación.

Desde la perspectiva y discurso historiográfico, los términos de “Pueblo”, “territorio”, “ciudadanos” y “símbolos patrios”, entre otros vocablos, forman parte de la creación de la nación. Es fundamental “tener una voz que hable por ella, producir un hombre que exprese melódicamente lo que siente su corazón”. Para comprender aquellos elementos que han aportado en la constitución de la nación, hemos realizado un análisis interpretativo del significado de cada uno de los vocablos anteriormente mencionados. Así, Baralt señala los siguientes:

*Las costumbres públicas o el conjunto de inclinaciones y usos que forman el carácter distintivo de un pueblo, no son hijas de la casualidad ni del capricho. Proceden del clima, de la situación geográfica de la naturaleza, de las producciones, de las leyes y de los gobiernos, ésta definición precisa es considerado uno de los más caros principios del pensamiento ilustrado, muestra de ello son los planteamientos de Montesquieu sobre el origen de las costumbres y las leyes.<sup>72</sup>*

Al describir a los antiguos pueblos (griegos, fenicios, romanos) y sus prácticas coloniales, Baralt las compara con las acciones de los españoles y las consecuencias que ellas tuvieron sobre la población criolla del llamado Nuevo Mundo. Al respecto, plantea que los indolentes criollos a pesar de todo lo hecho por su “madre patria”, fueron perdiendo su memoria histórica; olvidaron “la gloria de los antiguos héroes españoles” así como “las proezas de la conquista”.<sup>73</sup> En relación a la idea de “pueblo”, para poder comprender el desarrollo del mismo en la historia, veamos lo que Baralt dice en su *Resumen de la Historia de Venezuela*: (a) “este ministro (Aranda) no era amado de la corte ni del pueblo”. (b) “y llamaron a las armas al pueblo francés” (c) “según parece un gran crimen era necesario a los autores de la revolución para fijar el carácter de ésta, y constreñir al pueblo a seguir sin vacilar un solo y amplio camino. Luis XVI pereció en el cadalso...” (d) “Carlos IV se comprometió siguiendo por la primera y única vez el impulso del pueblo. Lleno éste

<sup>72</sup> Rafael María Baralt, *Resumen de la Historia de Venezuela*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1975, 2 T.; T.II, p.383. Cfr. Ernesto Renán, *¿Qué es una Nación?* Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.

<sup>73</sup> Baralt, *Ibidem*, T.II, p. 384.

*de indignación al saber la muerte del bueno y desgraciado jefe de la casa de Borbón, levantó un grito general de venganza que resonó en todas las ciudades...” (e) “no se cambian de un instante a otro las costumbres y el carácter de un pueblo...” (f) al hacer el balance del 19 de abril de 1810, narra como el Padre José Cortés Madariaga hizo señas a la plebe, a la turba. Y “los conjurados que estaban mezclados con el pueblo, gritaron no lo queremos.”. Finalmente, al Padre Cortés de Madariaga lo llama “osado tribuno de la plebe”<sup>74</sup>*

Diversos textos han servido de análisis para poder afirmar que Baralt al emplear la palabra *pueblo* utiliza, en varias oportunidades, el sentido tradicional de su significado: esto es, de centro poblado o pequeña ciudad. En otras ocasiones, lo define en términos de población o conjunto de habitantes de una región o país, de masa de vecinos o ciudadanos, pero la idea dominante es la noción de pueblo como masa de gente inferior o plebe. A esta última la asocia con la idea de turba, hez, gente no blanca.

En reiteradas oportunidades Baralt señala la presencia del populacho, de la plebe acalorada por las ideas novedosas y presta a la anarquía; del pueblo ignorante, indolente y perezoso, no acostumbrado a las fatigas de la guerra y, por ende, reacio a la recluta; y sobre todo, del pueblo- elemento necesario para el cambio político- pero que no estaba dispuesto a participar en revoluciones semejantes.<sup>75</sup>

Por su parte, Feliciano Montenegro Colón en su obra titulada: *La idea de Pueblo, Nación y Patria. Patriotas y Realistas. Los Héroes y lo Heroico*, exceptuando la significación de “pueblo” como población o centro poblado, en contadísimas oportunidades el autor se refiere a *pueblo* como masa general, conjunto de vecinos de una comunidad o ciudadanía. Una de ellas es el relato que hace de lo ocurrido en Margarita a raíz del restablecimiento del control de los patriotas sobre la isla (3-6-1813). En efecto, dice Montenegro que como consecuencia de la sublevación fue liberado Juan Bautista Arismendi y electo por el pueblo como su gobernador”<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> *Ídem.*

<sup>75</sup> *Ídem.*

<sup>76</sup> Citado en: Napoleón Franceschi González, *El culto a los héroes... Op.Cit.*, pp. 75-77.

En diversas ocasiones el autor, generalmente denomina al conjunto de pobladores como “vecinos”, o más a menudo, simplemente “habitantes”. Una solitaria muestra es la cita de un documento firmado por Francisco Javier Yanes en donde se refiere al “pueblo venezolano”.<sup>77</sup>

En relación con el uso de la palabra “pueblo” como sinónimo de masa de gente inferior, plebe o populacho, podemos afirmar que el autor casi no se permite tales expresiones. Un raro ejemplo lo sería este: a raíz de la toma de Caracas por las tropas de Monteverde en 1812 “sujetos que pertenecían a la hez del pueblo” ayudaron en las persecuciones.<sup>78</sup>

Dentro de ese conjunto constantemente denominado “pueblo”, no consta una caracterización sobre la estructura de grupos. En este sentido, en el análisis de su obra se hace referencia de grupos a los negros esclavos, los indios, los llaneros, los margariteños y los venezolanos o “hijos del país”. Es importante mencionar, referido a cada uno de los grupos, destacar la participación única de los individuos (jefes) o como grupos que seguían las banderas del rey español, o la de los patriotas. Pudiera afirmarse que no se dice nada más allá de la participación en sublevaciones, guerrillas, partidas o en cuerpos militares regulares.<sup>79</sup>

Otra importante y controversial obra, referida a la idea de *pueblo*, es la de Francisco Javier Yanes en sus aportes ideológicos. Este autor, así como otros historiadores de su tiempo, utilizó ese vocablo con los tres significados que le daba el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*: es decir, “pueblo” como sinónimo de “centro poblado”; “pueblo” como sinónimo de “conjunto o masa de población”, “ciudadanía”, “vecinos”; y finalmente, “pueblo” significando “masa de gente de clase inferior”, “multitud”, “populacho”, “plebe”.

Es importante mencionar que cuando se refiere al pueblo de Caracas, específicamente con motivo de la celebración de las fechas de “agitación patriótica”, de los años 1810 (19 de abril y días subsiguientes) y 1811 (antes y después del 05 de julio), le da una significación de “ciudadanía” y participe de la nueva vida republicana. Tanto el

---

<sup>77</sup> Vid. Francisco Javier Yanes, “El pueblo venezolano como masa general de poblaciones, vecinos y ciudadanía”. Citado por Napoleón Francechi González, *Ibidem.*, p. 77.

<sup>78</sup> *Ibidem.*, pp. 77-78.

<sup>79</sup> *Ibidem.*, p. 78.

autor, como otros historiadores y cronistas, centraron los acontecimientos de los hechos ocurridos en la capital de la naciente república en esos dos años por considerarlos como los de mayor significación en cuanto al origen del Estado y la nación venezolana.

En la representación de los acontecimientos del 19 de abril de 1810 y de los hechos correspondientes al siguiente año, tiempo de la Declaración de Independencia y de la promulgación de la primera constitución de la república, está presente la participación civil en esos procesos de carácter jurídico-políticos. La intervención del “pueblo” en los mencionados eventos le confiere el rol de ciudadanos políticamente aptos y partícipes de la vida política y social del naciente Estado. Aquella concepción liberal de la acción política de esos tiempos fragmentó los viejos esquemas de la colonia, en la que el rol asignado a los individuos era el de súbditos que suplicaban mercedes a su Majestad y esperaban todo del “padre” que imaginariamente representaba el monarca. Una característica de ello fue la presencia de un torbellino en el cual el pueblo, mutado en ciudadanía, asumía sus derechos y reclamaba su libertad política. Cosa que seguramente reflejaría la pintura de carácter histórica producida a lo largo del siglo XIX venezolano, con las obras de Juan Lovera a la cabeza. Tales actuaciones lo podemos observar en la representación de los personajes:

“Al llegar a las puertas Emparan, le detuvo D. Francisco Salías, y los demás gritaron, que volviese el Cabildo con su Presidente a la sala capitular para oír y resolver sobre lo que el pueblo tenía que representar y pedir.”<sup>80</sup> “Entraron en la sala del Ayuntamiento los doctores D. Juan Germán Roscio y D. Félix Sosa, como diputados del pueblo, pidiendo a nombre de éste se estableciese en Venezuela una junta como en las provincias de España...”<sup>81</sup> Se produjo la deposición de las autoridades el 19 de abril de 1810, “por consentimiento del heroico pueblo de Caracas” (y se presentan los) fundamentos y razones que había tenido el pueblo de Caracas para establecer un gobierno propio...”<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> *Ibidem.*, p. 138.

<sup>81</sup> *Ibidem.*

<sup>82</sup> *Ibidem.*

Aquellos acontecimientos revolucionarios de Caracas y el pueblo como protagonista de los nuevos tiempos, evidencian la constitución del ideario de nación. Tales evidencias de pueblo- ciudadanía se reflejan en algunos de los textos compilados por Yanes y Mendoza, de los que extraemos como muestra las siguientes citas: "... la moción sobre la necesidad de la independencia absoluta... fue apoyada por un gran número de diputados y recibida con un gran aplauso del pueblo." <sup>83</sup> "Un pueblo en la edad de ser libre, con fuerzas físicas y morales, gobernado por un despotismo organizado..." <sup>84</sup> En 1811, el colegio electoral, las comunidades religiosas y "un inmenso pueblo que parecía haberse convidado al efecto se dirigieron a la sala del Congreso..." <sup>85</sup> "Esta (la Constitución de 1811) debía sancionarse o ratificarse por el pueblo de cada provincia, por medio de convenciones..." <sup>86</sup>

Otro de los elementos constitutivo del concepto de *Nación* es el territorio. En América Latina:

*"la reivindicación territorial propia de la nación moderna no fue alcanzada por la adquisición por la fuerza de un espacio sin el cual el Estado no existe. En este sentido, la herencia colonial fue una herencia territorial vasta, superior en tamaño a las expectativas/ posibilidades del poder. La forma misma de definición y apropiación del topos califica la naturaleza de la clase que encabeza el proyecto del Estado nacional: el territorio se recibe, se hereda y luego se define como nacional. Pero falta su integración real..."* <sup>87</sup>

Una gran dificultad a vencer fue la delimitación territorial de la nación, lo que constituyó "parte del proceso original de formación del poder estatal en América Latina", en la que, en su proceso de formación como nación y Estado no podían coincidir, sobre todo "porque el espacio continuo de la colonia, la geografía la economía y la política lo señalaban jurisdicciones diversas". <sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> *Ibídem.*

<sup>84</sup> *Ibídem.*

<sup>85</sup> *Ibídem.*

<sup>86</sup> *Ibídem.*

<sup>87</sup> Véase: Edelberto Torres Rivas, "La cuestión territorial. El espacio y la nación", citado por Napoleón Franceschi González, *El culto a... Op.Cit.*, p. 16.

<sup>88</sup> *Ibídem.*

En cuanto al ejecutar de los ciudadanos, los primeros historiadores impulsaron un conjunto de mecanismos promotores de su representación. No solo se trató de construir algunas nociones de la historia, sino de mostrar la participación de los individuos en la construcción del Estado-nación moderno. Sin embargo, el discurso de esos primeros trabajos historiográficos se limitó a narrar grandiosas gestas, dando a conocer la imagen de los próceres significativos, así como la delimitación e intervención de aquellos eventos que eran aceptados como parte de la historia de las naciones, con el fin de difundir el ideario socio-político de la modernidad en aquellas sociedades prácticamente sin instrucción, cuya transmisión y comunicación cultural fue establecida por vía oral dada su dispersión en el territorio y la precariedad de las comunicaciones en esos tiempos.

La construcción de un ideario nacional a través de un conjunto de iconos y signos nacionales, encontrará en los espacios festivos, en los momentos conmemorativos, en las llamadas fiestas patrias o fiestas nacionales, la representación del momento iniciático de la nación. Entonces las élites que gobiernan en cada país se concentran en celebrar el comienzo colectivo a la vida independiente y las conmemoraciones de hechos del pasado. La relevancia e importancia de los momentos de representación del poder así como de aquellos momentos de la nación, por medio de la participación de diferentes sectores gracias a la solemnización de esos eventos, sirve de difusores primordiales a lo largo del país de los mensajes que transmitieron valores, de las propuestas de lecciones del pasado.

Las festividades con sentido patriótico en Venezuela se inician desde muy temprano en plena guerra, con la sustitución de los iconos y símbolos de las fiestas coloniales, entre otras festividades monárquicas, por las nuevas de carácter republicano. De esta manera, para la República, las festividades empezaron a celebrarse desde la Independencia con el aniversario del 19 de Abril en el año 10. A partir de ese momento aparece un gran despliegue, de suma importancia, que al consumarse la Independencia será de carácter nacional. Al referirse a lo nacional, se habla de su reproducción en todo el territorio nacional: entonces, en ese tiempo el país hacía lo mismo, a la misma hora, con mensajes algo similares, como queriendo preconizar un mismo destino de unanimidad y simultaneidad, que sorprendió a muchos viajeros

extranjeros por tratarse de una nación que a lo largo del siglo XIX le costó alcanzar la modernidad en una gran parte de las actividades de la cotidianidad.

Dentro de los registros documentales, en los informes dados por las autoridades locales y regionales a Caracas, desde muy temprano los acontecimientos del 5 de Julio de 1811 y 19 de Abril de 1810 se celebrarían en todas partes del país, en las plazas principales con ceremonias, desfiles, discursos de grandes alusiones, que se vieron después reflejados en las pinturas, el arte efímero en el trabajo de José María Salvador, en la que se transmite una parte de ese imaginario.<sup>89</sup>

En la segunda mitad del siglo XIX, a partir del año 1870, con Guzmán Blanco al frente del Estado venezolano, se da un impulso importante a tales conmemoraciones, pues se entró en una etapa de la política hegemónica del *Ilustre Americano*. Lo más importante del proceso de fortalecimiento del Estado lo fue su administración, en el cual los esfuerzos por transformar al país de una forma más adecuada al proceso de modernización perseguido durante el siglo XIX por las élites latinoamericanas, y que en el caso venezolano tiene en el periodo de Guzmán un cierto avance. Durante el siglo XIX y XX, la formación de la memoria conduciría al país en las décadas subsiguientes a 1870 a una representación del pasado oscilante entre conciencia histórica y memoria. La memoria civilizada fue empleada para determinar el concepto de lo estatal-nacional como parte de las proposiciones de programas que orientaron a la modernización, el orden y progreso a lo largo del siglo XIX y parte del XX, sintetizadas en lo que el historiador Germán Carrera Damas ha denominado el *proyecto nacional*.

Cabe destacar que las representaciones del pasado cayeron en la ambigüedad, pues existió una contraposición y diferencias regionales en aquellos espacios donde no se impuso el carácter nacional de la Historia. Se presentó otra manera de calificar, como un hecho establecido, en el cual existe ese conocimiento no completado y donde no se perfeccionó la relación entre el discurso historiográfico y el proyecto nacional completamente. Sin embargo, una serie de libros referidos a la Historia no solamente han sido utilizados para determinar exclusivamente la representación del pasado a

---

<sup>89</sup> Véase Pedro Calzadilla, “*Memoria, Identidad y Nación en tiempos de Guzmán Blanco*”, en *Los tiempos envolventes del Guzmancismo. Op.Cit.*, pp.155.

través del discurso historiográfico, por el contrario, se busca trascender esas fuentes y examinar en otro tipo de documentación lo que sucedió con esa representación.

En líneas generales, aquella memoria del pasado catalogada como “memoria civilizada”, se desarrolló y ocurrió a partir de los años 1870 con Antonio Guzmán Blanco, estableciéndose un vínculo claro entre el impulso derivado posiblemente con las circunstancias políticas, económicas e ideológicas que ejercieron su peso particular en ese momento, y la representación en la memoria colectiva nacional y el proyecto nacional en marcha, que en ese instante estaba en una etapa de replanteamiento bajo el ideario positivista del orden y el progreso. Esa misma idea de “memoria civilizada” es entendida como la oficialización de la memoria nacional, siendo asumido por el Estado el pasado de la representación como ente poderoso de su imposición y reconocimiento en el territorio nacional a través de diversas actividades dirigidas a rememorar, conmemorar y recordar un conjunto de acciones gratuitas. En el *Guzmanato* esas políticas de promoción de la memoria histórica se deben al interés de la élite hegemónica de oficializar el *proyecto nacional*, que llegó a tener su momento estelar bajo la conmemoración del Centenario del Natalicio del Libertador Simón Bolívar en 1883. A medida que el guzmancismo se iba acentuando y acrecentando su poder hegemónico, se desarrolló y se llegó a lograr en un corto tiempo expandir acciones en las escuelas y concursos literarios en relación con la iconografía nacional, los símbolos patrios, la escritura y la recopilación documental, incitado y ocurrido con motivo principalmente de la conmemoración y las fiestas en el Centenario del Natalicio del Libertador en 1883, y que es catalogado como uno de los momentos estelares de la época.

Es de relevancia, destacar la existencia de aquellos elementos que no estuvieron relacionados con el hecho histórico; en especial con el inventario cultural de la nación: los censos, la cartografía, la iconografía nacional general; se identifican los próceres, se envían a pintar y se exhibe. Una de las temáticas más importantes de ese periodo lo representa Carmelo Fernández en la ilustración de la obra *Atlas Físico y Político de la República de Venezuela de Agustín Codazzi, 1840*. Un hecho novedoso para los ciudadanos venezolanos es poder tener la oportunidad de visualizar aquellos rostros de quienes se han propuesto como los próceres de la patria

en un esfuerzo por reforzar la memoria; también en ese momento histórico se publicaron avisos en los que se solicitaba información sobre los restos de próceres de la gesta emancipadora para trasladarlos al Panteón; existió el interés de ubicarlos porque no sabían dónde encontrarlos. Y en ello Guzmán no escatimó esfuerzos, teniendo en cuenta la importancia que tal preocupación tenía tanto para el proyecto nacional como en términos de afianzamiento y consolidación política del *proyecto nacional* y de su propio poder como caudillo máximo liberal.

En esos momentos festivos, los discursos de Guzmán estuvieron presentes en las mencionadas festividades. La primera de ellas tiene que ver con la relación llamada “las preocupaciones coloniales”, que es la vía por la cual incorpora el período colonial, que hasta entonces no había sido de interés para explicar y dilucidar el presente, al igual que los retos políticos frente a él; y por otro lado, la Independencia, particularmente la figura de Simón Bolívar, quien fue el pretexto de las nuevas posibilidades ideológico-culturales en la cual se sostiene la representación mental del proyecto nacional. Al mencionar el nombre de Bolívar se pretende actualizar la presencia de elementos discutibles, referidos al hecho fundacional de la República como nueva nación. Dicho en algún momento y constituido -como algunos lo han denominado- en el centro de gravedad de la República, el reconocimiento en Bolívar de su origen fundacional, su presencia, su desempeño en el espacio fundamental de la nación y de su historia dentro del contexto latinoamericano, no es casual su mención como “Redentor de Suramérica”. Es importante resaltar que tampoco es un hecho casual que la figura de Bolívar aparezca exaltada de la mano de Napoleón o de los césares romanos, lo cual ha sido la imagen y partida del llamado *culto heroico*, haciendo fuerza a la imagen de “semidiós” del Libertador.

Aquellos discursos fueron precisos y pragmáticos. Sin duda, la figura de Bolívar se incorporó al discurso político, formando parte de los retos de la sociedad como realización inconclusa para alimentar y sustentar al proyecto nacional. Es relacionando su gestión política y el proyecto nacional con las gesta bolivariana que Guzmán afianza su poder como caudillo hegemónico de Venezuela, haciendo énfasis en la incorporación política de esos recuerdos y las ideas y hazañas de El Libertador en el imaginario de la población venezolana, especialmente de los sectores

pertenecientes a las élites dominantes. Importa y por muchas razones, mencionar que aquel “caudillo”, hombre nacido de la Federación, con mayor ímpetu trata en sus discursos la acción histórica del desempeño de los hombres que se unieron a ese proceso, que fue para él el hecho histórico más relevante, por tratarse de la creación de la nación venezolana, quien reivindica los próceres y resalta en sus discursos a Zamora y Falcón, sin duda, dándole legitimidad a su proyecto.

Volviendo la mirada hacia el siglo XIX, y de la cual se construyó una leyenda oscura contenida en esa época, de caos, guerra, que hace ver que no existía coherencia ni proyectos. En este sentido, se comprende este fragmento de uno de sus discursos:

*Yo no puedo convenir en que presente yo, se enseñe a la juventud que la guerra que como colofón de miles de Venezuela hemos tenido que hacer para restablecer la República de ahora, prácticamente Venezuela, ha sido por depravación y voluntad inútil ni aún siquiera intentada, por eso equivaldría a convenir que el pueblo venezolano es una depravación de tierras que se matan, se aniquilan, se empobrecen por espíritu de destrucción, por perversidad, por arruinar el verbo y nada más...No, esa calumnia detestable, ese ¿lenguaje? Destructivo de nosotros mismos, no puedo dejar que se dibuje en mi presencia sin hacerme indigno de la función que los pueblos de Venezuela acaban de confiarme. Esos pueblos son tan heroicos como patriotas, tan valientes como pacíficos, tan merecedores de la libertad por la cual han luchado como injustos los que han querido adulterársela o arrebatarársela, y esa guerra tan dolorosa como necesaria, esos sacrificios tan nobles como fructíferos, esos torrentes de sangre tan costosos para nosotros como dignos de admiración y gratitud de los que vengan después a gozar de la República, de la libertad y el orden que con tanto empeño y con tanta constancia hemos fundado.<sup>90</sup>*

Dichos acontecimientos, inmersos en los discursos de Antonio Guzmán Blanco, en aquellos momentos estelares, de conmemoraciones, ha sido relevante para la construcción del ideal de nación venezolana. Por esta razón, en definitiva, ha llamado siempre la atención que este ideario estuviera presente como el elemento constitutivo para la consolidación de la memoria nacional dentro del anhelado proyecto nacional.

---

<sup>90</sup> *Ibidem* 161-162.

### **3.3. El arte venezolano como expresión simbólica del concepto de Nación: El caso de la pintura de Carmelo Fernández. Juan Lovera y Martín Tovar y Tovar.**

En este tema, referido al arte venezolano del siglo XIX, se destacan no solamente aquellos temas históricos venezolanos que se expresan en la temática de batallas, hazañas ni en la figura principal de los héroes y los próceres de la independencia sino también en el paisaje que a través de la historia del arte se ve reflejado en distintos aspectos. Durante los periodos del gobierno del Antonio Guzmán Blanco (1929-1899) denominados el Septenio (1970-1877), el quinquenio (1879- 1884) y el Bienio (1886-1888). A partir de 1912 surge la fundación de la agrupación artística denominada El Circulo de Bellas Artes, cuyos fundamentos hicieron posible la consecución de un paisaje venezolano que tuvo vigencia hasta aproximadamente los cuarenta años.

En este orden de ideas, está presente la relación e integración existente entre las temáticas de historia y arte durante el siglo XIX. Dentro de los más destacados exponentes de la época resalta el pintor yaracuyano de nombre Carmelo Fernández quien plasma su obra emblemática ilustrada de la obra Atlas Físico y Político de la República de Venezuela, de Agustín Codazzi, publicada en París el año de 1840. El Atlas se hizo a solicitud del General Páez, en su condición de Presidente de la República, quien presentó la propuesta al Congreso y fue aprobado por decreto el 14 de octubre de 1889, dirigiendo el levantamiento de los mapas de las provincias con los elementos convenientes de geografía física y estadística según lo menciona Codazzi en el prólogo de la mencionada obra. La portada de la obra fue realizada por Carmelo Fernández, grabada por Alejandro Berritz e impresa en la casa de Thierre Frères de París. En esta representación interpreta una alegoría de país como lo describe Codazzi de la siguiente manera:

*El Sr. Carmelo Fernández adornó el mapa general con una hermosa viñeta que representa á Venezuela sentada sobre una roca á la sombra de un plátano: corre á sus pies el majestuoso Orinoco cerca de una gran peña en que están toscamente grabados los días de la regeneración venezolana y los nombres de las más celebres batallas de la guerra de Independencia. Mas ni los fastos y trofeos militares que*

*están a su lado, ni esas armas que rompieron sus cadenas llaman exclusivamente su atención. El código de sus derechos es su fuerza y su esperanza: apoyada sobre él, busca en otra parte la fuente más pura de su gloria y de su felicidad (sic). El tigre, el caimán y la tortuga, caracterizan el Orinoco.*

*La gran seiba, las palmas, las lianas, las plantas parasitas y otras muchas, indican la copia y variedad de riqueza que ostenta el reino vegetal en las tierras intertropicales.*

*En las llanuras se ve el caballo cerril símbolo de la independencia: la piragua que atraviesa el Orinoco, indica la paz que reina en las tribus indígenas que viven sobre aquel gran río, y al fondo de la perspectiva manifiesta nuestras grandes montañas y las nieves perpetuas que coronan la elevada sierra de Mérida.<sup>91</sup>*



**Figura 1:** Carmelo Fernández. Portada de Codazzi, Agustín. *Atlas Físico y Político de la República de Venezuela*, 1840. Litografía, 27x32 cmts. Col. Biblioteca Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid.

<sup>91</sup> Véase: Juan Calzadilla, *Carmelo Fernández. Aproximaciones*. GALERIA DE ARTE NACIONAL. Citado por Aura C. Guerrero, “Historia y paisaje en la obra de tres artistas venezolanos del siglo XIX”. Actual. Revista de la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes. N° 38, Mérida-Venezuela, enero-abril 1998, pp.155-156. Cabe destacar que en el título de la portada del Atlas añade: Dedicado por su autor al Coronel de Ingenieros Agustín Codazzi al Congreso Constituyente de 1830. Cfr. CODAZZI, Agustín. *Atlas Físico y Político de la República de Venezuela*. Caracas: (s.n), 1840).

En esta representación Carmelo Fernández simboliza un compendio de características del país así como los elementos de la flora y la fauna. Irrealidad y realismo se configura al representarlo en una visión única. Al lado derecho de la portada se observa los símbolos republicanos; la bandera y el escudo, y ciertos elementos militares que conmemoran las luchas de la independencia, otros símbolos realistas están representados en las lanzas de los llaneros que participaron en las batallas, el caballo indomable que sirvió de compañía de los mismos, las bayonetas y cañones. Se visualiza que sobre esos elementos aparece un marco vegetal semicircular, se registran los nombres de las acciones que llevaron al nacimiento de la república: 19 de Abril de 1810 y 5 de Julio de 1811, destacados por diversos caracteres y de mayor tamaño en comparación a las inscripciones enumeradas de las batallas; Maturín, Niquitao, Horcones, Queseras del Medio y otras. Lo anteriormente mencionado es una muestra que las acciones del Cabildo y del Congreso, poderes civiles de la sociedad, fueron más trascendentales que las épicas en la obtención de la Independencia.

Sin embargo, Venezuela aparece representada por una doncella, indígena por la vestimenta e indumentaria pero su fisonomía es de tipo europeo. En la obra, el brazo de la doncella descansa sobre la ley, esa posición tiene una relación con la iconografía revolucionaria francesa. La naturaleza se destaca por representarse a través de una gran ceiba, ubicada al lado izquierdo de la obra, una palmera movediza y una mata de plátano forman la idea de encuadre natural. Aquella vegetación está rodeada por el río Orinoco y de fondo las majestuosas montañas. Esta representación se caracteriza por detallar lo extraordinario de la flora venezolana, se afirma que el pintor visualizó el paisaje y lo plasmó a manera de una lámina botánica, a pesar de que el paisaje no es totalmente real aunque contiene una serie de elementos representativos de la flora y fauna de Venezuela como lo es: ceiba, río Orinoco, montañas andinas, vegetación, animales como el caimán, tigre, tortuga y otros, todos compendiados en una única visión para el espectador. Se valora el simbolismo atribuido por Codazzi y la sensibilidad de Fernández al interpretar la flora y la fauna. Es importante resaltar en aquella representación alegórica la intención desde

temprana fecha, la concepción de país o la llamada Nación. Un elemento principal en esta representación se da por medio de la naturaleza, en dicha imagen se va formando la conciencia nacional, al incluir por parte del autor aquellos elementos concernientes a hechos históricos republicanos.

Resulta oportuno imaginar que en ese periodo existió una voluntad por parte del estado venezolano, de iniciar una indagación por lo nacional. La propuesta del Atlas se realiza en el gobierno del presidente Páez, como Poder Ejecutivo, quien tuvo respaldo para su realización por el Congreso como lo fue el Poder Legislativo. No obstante, se observa dos intenciones de concebir al país a través de los distintos mapas regionales así como la naturaleza y la historia; refiriéndose a la historia de símbolos e inscripciones denominada la republicana. Volviendo a retomar la portada del Atlas observamos que el paisaje y la historia se observan en los elementos constitutivos que conforman para la época el proyecto de país, integrando el concepto de Venezuela, de lo nacional que se expresa mediante la representación artística. La interpretación de una sola visión, a través de la realidad y simbolismo que se le quiera dar.

En esta perspectiva, el pintor Juan Lovera (1778-1841) realizó *El Tumulto del 19 de Abril de 1810*, en 1835, y *La Firma del Acta de la Independencia del 5 de Julio de 1811*, en 1833. Dos obras fundamentales para el arte venezolano, ya que establecen la iconografía de los héroes republicanos y legan a la nación el relato visual de las acciones decisivas que originan la república. Sin embargo, Lovera los hizo a motus propio, por convicción republicana, como homenaje personal al país.<sup>92</sup>

Desde el punto de vista del arte venezolano, Lovera es un pintor que nace en la época colonial posteriormente comprometido con la República. Este artista es formado en la

---

<sup>92</sup> En el marco original de la obra *El Tumulto...* en el centro, con un vidrio pintado de negro y un adorno de caligrafía e inscripciones en hojilla de oro: “Dedicado a la Honorable Diputación Provincial de Caracas/Juan Lovera/año de 1835”; en *La Firma...* el marco de cedro de la obra tiene tres divisiones, en la parte baja los laterales con papeles escritos en caligrafía, bajo vidrio, la de la derecha: “Monumento/Glorioso y Nacional/que/ admirarán los siglos venideros/ y que/ dedica con respeto y amor patrio/al/honorable congreso/de/1838/el ciudadano Juan Lovera”. Cfr. DUARTE, Carlos F. Juan Lovera. *El pintor de los próceres*. Caracas, Fundación Pampero, 1985 pp.78 y 87.

tradición pictórica de la Escuela de Caracas. Que sin embargo fue capaz sobre los cánones de la tradición pictórica colonial de iniciar la representación pictórica de lo que en el tiempo se constituiría en simbología a nivel del arte venezolano de una cierta conciencia histórica del pueblo venezolano específicamente a lo relativo al proceso formativo de la idea de nación y de la conciencia política republicana.

La “Revolución de Caracas”, como fue llamada en 1810, era ya un acontecimiento notable en 1835, cuando el artista Juan Lovera estampó en el dorso de su celebrado pintura la siguiente leyenda: “Cuadro de la Revolución acaecida el 19 de Abril de 1810 en la ciudad de Santiago de León de Caracas, ahora Capital de la República de Venezuela. Los personajes inmediatos al Capitán General son los ilustres cabildantes que le precisaron a pasar a la Sala Consistorial donde quedó sellada la gloriosa Revolución que ha dado independencia y libertad a casi todo el Nuevo Mundo”.

El testimonio visual de Lovera ha fijado para siempre el núcleo central del relato con que la memoria venezolana recuenta su rebelión de independencia: 19 de abril, un Jueves Santo, Emparan es llevado de la Catedral al Cabildo. Desde el balcón del Ayuntamiento, el gobernador español hará un rápido referéndum popular a la masa aglomerada: la respuesta será un “no” rotundo. Igualmente, en torno a la Revolución de 1810 la historiografía no ha dejado de reiterar que el trascendente suceso es el resultado del casi total protagonismo de unos pocos criollos mantuanos. Sin embargo, hubo otros sectores sociales que tuvieron una vital injerencia en los hechos. En este sentido, en las siguientes páginas conmemorativas del Bicentenario de la grandiosa gesta se han querido resaltar diversos aspectos pocos conocidos.

En primer lugar, la efectiva alianza que se estableció entre mantuanos y pardos, quienes confabularon en abril de 1810 para derrotar al poder español. En efecto, se rescata la biografía del militar pardo Pedro Arévalo, quien será factor decisivo del 19 de abril y se convertirá en mártir de la guerra de Independencia. Se han revisitado escritos clásicos dejados por algunos testigos de aquella mañana (Yanes, Emparan, Basadre) que cambió la historia de Venezuela.

En la historiografía venezolana el primer paso a la independencia en medio de una larga y tortuosa ruta de nuestra independencia, se daría aquella mañana del 19 de abril de 1810, un primer manifiesto de rebeldía frontal contra el herido imperio español. Conspiración forcejeo, desacato, conciencia política de la clase criolla caraqueña, cristalizaron aquel Jueves Santo. En palabras de Andrés Bello, era el comienzo de otra época.

En el próximo trabajo se reseña la obra del pintor correspondiente al momento de que el proyecto nacional está consolidado y lo expresa con una idea de modelo afrancesado, nombrar para reafirmar el proyecto nacional. De acuerdo a la situación que corresponde. Exaltación de los héroes y Lovera ninguno por encima de los otros.

Otro de los artistas destacados que representa en su plástica la gesta independentista lo es Martín José de Jesús Tovar y Tovar<sup>93</sup>. Recibió clases de dibujo de la competencia de Carmelo Fernández, se caracterizó por ser un artista de gran genio natural debido a las enseñanzas artísticas que posteriormente tendría en Europa. No obstante, la ausencia de su mentor Fernández por acompañar a Codazzi por Europa o Colombia no lo desviaron de sus postulados artísticos.

Su trayectoria artística inicia en 1852 y posteriormente en el año 1864 se asocia con José Antonio Salas, e instalan un establecimiento “Fotografía Artística de Tovar y Salas”, ambos dedicados a la pintura y fotografía según sus cualidades. Por un corto tiempo dirige el nuevo Instituto de las Bellas Artes, entre sus alumnos se encontraba Antonio Herrera Toro, una característica importante de este artista que no fue afecto a cargos públicos. Sin embargo, en 1870 queda como jefe del Gobierno de Antonio Guzmán Blanco, quien decide la refundación del Instituto Nacional de Bellas Artes bajo la dirección de Felipe Larrazábal. De esta manera se inician las cátedras de escultura y grabado, al finalizar su contrato Guzmán Blanco le encarga la realización de una galería de imágenes de personalidades del país.

En su emblemática representación de la Firma del Acta de la Independencia (1877), que se conserva en la Galería de Arte Nacional. Juan Calzadilla señala: “En este

---

<sup>93</sup> Escrito tomado de la cronología inserta en la obra de Juan Calzadilla, Tovar y Tovar, Caracas, 1977, así como los trabajos de Enrique Planchart y Arístides Rojas citados en la bibliografía del presente volumen.

primer boceto prevalece la intención que tiene el artista de presentar la escena del 5 de julio como expresión del antagonismo ideológico representado por las figuras de Miranda y el Padre Maya, símbolos de la liberación y del continuismo colonial”. Es en el año de 1881 que pinta un lienzo sobre los acontecimientos del 5 de julio, obra de emblemático valor histórico, fundamento de lo que será La Firma del Acta de Independencia. Y en 1883 concluye la Firma del Acta de la Independencia, regresando este artista a Caracas con su obra para estar presente en los relevantes actos del Centenario del Nacimiento del Libertador Simón Bolívar. Con los anteriores planteamientos, la pintura venezolana de Tovar y Tovar inicia un proceso de calidad que no debería decaer hasta el presente, nada queda en él del pasado colonial ni de las ingenuidades de los desconocidos populares ni del mismo Lovera. En comparación con la obra de Juan Lovera, este artista recobra la imagen neoclásica popular- divulgada por toda América- proyectando un equilibrio, claridad que se extiende por toda su obra con un predominio de lo lineal aunque en su plasma sea un gran colorista.

#### **3.4. Análisis iconográfico e iconológico de las obras: El Tumulto del 19 de Abril de 1810 y La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811. Manifestaciones de un concepto de nacionalidad como imaginario y representación social.**

Los acontecimientos históricos presentes en las artes plásticas por medio de la pintura en muros, mosaicos, tapices y vasijas, se remontan a Mesopotamia, Egipto, Grecia, China e India. En nuestro caso, la pintura latinoamericana se percibe a partir de la etapa antigua a través de los murales, códices, ceramios, y esculturas.

En Europa, en el sentido estricto, la idea de Pintura Histórica designa en los siglos XVII y XVIII a la “gran pintura”, aquella que muestra de manera escrupulosa los acontecimientos históricos, que también pueden ser bíblicos. Es por ello que en Latinoamérica, luego de haber sido ignorada durante la Colonia, se difunde en la primera mitad del siglo XIX a partir de la década de 1820

después de lograda la Independencia, con el tema universal de Cristóbal Colón y nacional de las epopeyas de cada país; es el segundo el de mayor relevancia debido al relato involucrado con la identidad nacional.

El siglo XIX venezolano se caracterizó por ser un periodo de diversos acontecimientos históricos: guerras, luchas, patriotismo y sentimientos encontrados con el ideario de la construcción de la nación. Por esta razón no es casual que por medio de la pintura se plasmaran los más relevantes temas de la historia venezolana, que consolidaron la Independencia venezolana. En cuanto a las representaciones del 19 de abril de 1810, se trata de abordar el proceso de transformación del mismo, aquel día donde se instaló en Caracas la Junta Defensora de los Derechos de Fernando VII, como la fecha inicial de la independencia. No obstante, a pesar de su carácter de acto de fidelidad al Rey y a la monarquía española, constituye la inauguración del calendario nacional, pasando a ser el Año I de la República, sin que existiera aun formalmente república y nación.

En este orden de ideas, el ideario de Nación se verá plasmado en la pintura desde perspectivas distintas. Sin embargo, los sentimientos, raza, idioma, procesos independentistas y de construcción republicana, guerras, héroes, entre otros, se reflejan en la representación de la escena y personajes históricos por medio de la pintura histórica de Venezuela. A continuación, se visualiza aquellas obras que a través de su plástica forman parte del ideario histórico nacionalista.

## ACTA DEL 19 DE ABRIL (1810)<sup>94</sup>

En la ciudad de Caracas a 19 de Abril de 1810, se juntaron en esta sala capitular los señores que abajo firmarán, y son los que componen este muy ilustre Ayuntamiento, con motivo de la fundación eclesiástica del día de hoy Jueves Santo, y principalmente con el atender a la salud pública de este pueblo que se halla en total orfandad no sólo por el cautiverio del señor don Fernando Séptimo, sino también por haberse disuelto la junta que suplía su ausencia en todo lo tocante a la seguridad y defensa de sus dominios invadidos por el Emperador de los franceses, y demás urgencias de primera necesidad, a consecuencia de la ocupación casi total de los reinos y provincias de España, de donde ha resultado la dispersión de todos o casi todos los que componían la expresada junta y, por consiguiente, el cese de sus funciones.

Y aunque, según las últimas o penúltimas noticias derivadas de Cádiz, parece haberse sustituido otra forma de gobierno con el título de Regencia, sea lo que fuese de la certeza o incertidumbre de este hecho, y de la nulidad de su formación, no puede ejercer ningún mando ni jurisdicción sobre estos países, porque ni ha sido constituido por el voto de estos fieles habitantes, cuando han sido ya declarados, no colonos, sino partes integrantes de la Corona de España, y como tales han sido llamados al ejercicio de la soberanía interina, y a la reforma de la constitución nacional; y aunque pudiese prescindirse de esto, nunca podría hacerse de la impotencia en que ese mismo gobierno se halla de atender a la seguridad y prosperidad de estos territorios, y de administrarles cumplida justicia en los asuntos y causas propios de la suprema autoridad, en tales términos que por las circunstancias de la guerra, y de la conquista y usurpación de las armas francesas, no pueden valerse a sí mismos los miembros que compongan el indicado nuevo gobierno, en cuyo caso el derecho natural y todos los demás dictan la necesidad de procurar los medios de su conservación y defensa; y de erigir en el seno mismo de estos países un sistema de gobierno que supla las enunciadas faltas, ejerciendo los derechos de la soberanía, que por el mismo hecho ha recaído en el pueblo, conforme a los mismos principios de la sabia Constitución

---

<sup>94</sup> Documentos que hicieron historia. Tomo I. Caracas. Presidencia de la República.1960. p.5-9.

primitiva de la España, y a las máximas que ha enseñado y publicado en innumerables papeles la junta suprema extinguida. Para tratar, pues, el muy ilustre Ayuntamiento de un punto de la mayor importancia, tuvo a bien formar un cabildo extraordinario sin la menor dilación, porque ya pretendía la fermentación peligrosa en que se hallaba el pueblo con las novedades esparcidas, y con temor de que por engaño o por fuerza fuese inducido a reconocer un gobierno ilegítimo, invitando a su concurrencia al señor Mariscal de Campo don Vicente de Emparan, como presidente, el cual lo verificó inmediatamente, y después de varias conferencias, cuyas resultas eran poco o nada satisfactorias al bien público de este leal vecindario, una gran porción de él congregada en las inmediaciones de estas casas consistoriales, levantó el grito, aclamando con su acostumbrada fidelidad al señor don Fernando Séptimo y a la soberanía interina del mismo pueblo; por lo que habiéndose aumentado los gritos y aclamaciones, cuando ya disuelto el primer tratado marchaba el cuerpo capitular a la iglesia metropolitana, tuvo por conveniente y necesario retroceder a la sala del Ayuntamiento, para tratar de nuevo sobre la seguridad y tranquilidad pública.

Y entonces, aumentándose la congregación popular y sus clamores por lo que más importaba, nombró para que representasen sus derechos, en calidad de diputados, a los señores doctores don José Cortés de Madariaga, canónigo de merced de la mencionada iglesia; doctor Francisco José de Rivas, presbítero don José Félix Sosa y don Juan Germán Roscio, quienes llamados y conducidos a esta sala con los prelados de las religiones fueron admitidos, y estando juntos con los señores de este muy ilustre cuerpo entraron en las conferencias conducentes, hallándose también presentes el señor don Vicente Basadre, intendente del ejército y real hacienda, y el señor brigadier don Agustín García, comandante subinspector de artillería; y abierto el tratado por el Presidente, habló en primer lugar después de su señoría el diputado primero en el orden con que quedan nombrados, alegando los fundamentos y razones del caso, en cuya inteligencia dijo entre otras cosas el señor Presidente, que no quería ningún mando, y saliendo ambos del balcón notificaron al pueblo su deliberación; y resultando conforme en que el mando supremo quedase depositado en este Ayuntamiento muy ilustre, se procedió a lo demás que se dirá, y se reduce a que cesando igualmente en su empleo el señor don Vicente Basadre, quedase subrogado

en su lugar el señor don Francisco de Berrío, fiscal de Su Majestad en la real audiencia de esta capital, encargado del despacho de su real hacienda: que cesase igualmente en su respectivo mando el señor brigadier don Agustín García y el señor don José Vicente de Anca, auditor de guerra, asesor general de gobierno y teniente gobernador, entendiéndose el cese para todos estos empleos: que continuando los demás tribunales en sus respectivas funciones, cesen del mismo modo en el ejercicio de su ministerio los señores que actualmente componen el de la real audiencia, y que el muy ilustre Ayuntamiento, usando de la suprema autoridad depositada en él, subrogue en lugar de ellos los letrados que merecieron su confianza; que se conserve a cada uno de los empleados comprendidos en esta suspensión el sueldo fijo de sus respectivas plazas y graduaciones militares; de tal suerte, que el de los militares ha de quedar reducido al que merezca su grado, conforme a ordenanza; que continúen las órdenes de policía por ahora, exceptuando las que se han dado sobre vagos, en cuanto no sean conformes a las leyes y prácticas que rigen en estos dominios legítimamente comunicadas, y las dictadas novísimamente sobre anónimos, y sobre exigirse pasaporte y filiación de las personas conocidas y notables, que no pueden equivocarse ni confundirse con otras intrusas, incógnitas y sospechosas; que el muy ilustre Ayuntamiento para el ejercicio de sus funciones colegiadas haya de asociarse con los diputados del pueblo, que han de tener en él voz y voto en todos los negocios; que los demás empleados no comprendidos en el cese continúen por ahora en sus respectivas funciones, quedando con la misma calidad sujeto el mando de las armas a las órdenes inmediatas del teniente coronel don Nicolás de Castro y capitán don Juan Pablo de Ayala, que obrarán con arreglo a las que recibieren del muy ilustre Ayuntamiento como depositario de la suprema autoridad; que para ejercerla con mejor orden en lo sucesivo, haya de formar cuanto antes el plan de administración y gobierno que sea más conforme a la voluntad general del pueblo; que por virtud de las expresadas facultades pueda el ilustre Ayuntamiento tomar las providencias del momento que no admitan demora, y que se publique por bando esta acta, en la cual también se insertan los demás diputados que posteriormente fueron nombrados por el pueblo, y son el teniente de caballería don Gabriel de Ponte, don José Félix Ribas y el teniente retirado don Francisco Javier Ustáriz, bien entendido que los dos primeros

obtuvieron sus nombramientos por el gremio de pardos, con la calidad de suplir el uno las ausencias del otro, sin necesidad de su simultánea concurrencia. En ese estado notándose la equivocación padecida en cuanto a los diputados nombrados por el gremio de pardos se advierte ser sólo el expresado don José Félix Ribas. Y se acordó añadir que por ahora toda la tropa de actual servicio tenga prest y sueldo doble, y firmaron y juraron la obediencia a este nuevo gobierno.

Vicente de Emparan.- Vicente Basadre.- Felipe Martínez y Aragón.- Antonio Julián Alvarez.- José Gutiérrez del Rivero.- Francisco de Berrío.- Francisco Espejo.- Agustín García.- José Vicente de Anca.- José de las LLamosas.- Martín Tovar Ponte.- Feliciano Palacios.- J. Hilario Mora.- Isidoro Antonio López Méndez.- Licenciado Rafael González.- Valentín de Rivas.- José María Blanco.- Dionisio Palacios.- Juan Ascanio.- Pablo Nicolás González.- Silvestre Tovar Liendo.- Dr. Nicolás Anzola.- Lino de Clemente.- Dr. José Cortés, como Diputado del Clero y del pueblo.- Dr. Francisco José Rivas, como Diputado del Clero y del pueblo.- Como Diputado del Pueblo, Dr. Juan Germán Roscio.- Como Diputado del pueblo, Dr. Félix Sosa.- José Félix Ribas.- Francisco Javier Ustáriz.- Fr. Felipe Mota, prior.- Fr. Marcos Romero, guardián de San Francisco.- Fr. Bernardo Lanfranco, comendador de la Merced.- Dr. Juan Antonio Rojas Queipo, rector del seminario.- Nicolás de Castro.- Juan Pablo Ayala.- Fausto Viaña, escribano real y del nuevo Gobierno.- José Tomás Santana, secretario escribano.

## EL TUMULTO DEL 19 DE ABRIL DE 1810



*Figura 2. El Tumulto del 19 de Abril de 1810. Juan Lovera (1776-1841) 1835. Óleo sobre tela 0,98 x 1,39. Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas.*

**El Tumulto del 19 de abril de 1810.** Óleo sobre tela, entelado. Marco original de cedro dorado y esgrafiado, con tres divisiones en la parte baja. Las dos laterales con papeles en caligrafía, bajo vidrio y el del centro con un vidrio pintado de negro y un adorno de caligrafía e inscripciones en hojilla de oro.

Cuadro de la izquierda: “Cuadro / de la revolución acaecida / el 19 de Abril/de 1810/ en la ciudad/ de Santiago de León de / Caracas / ahora capital de la Repúb/lica de Venezuela”.

Cuadro del centro: “Dedicado a la / Honorable Diputación Provincial de Caracas / Juan Lovera/ Año de 1835”.

Cuadro de la derecha: “El Tumulto se efectuó entre el/ frontispicio de la Iglesia Ca/ tedral y la balastrada de la/ plaza hacia el oriente. / Los personajes inmedia/ tos al Capitán General son/ los ilustres Cabildantes que/ le precisaron a pasara a la Sala Consistorial donde que/ dó sellada la gloriosa revolu/ ción que ha dado Independen/ cia y libertad a casi todo el/ nuevo mundo”.

0,98x1,39

Colección Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas.

En el caso de la pintura venezolana, la obra del artista Juan Lovera, titulada: *El Tumulto del 19 de Abril de 1810*, representa los sucesos acaecidos en Caracas el 19 de Abril de 1810, los cuales marcaron el inicio del proceso independentista, expresando desconocer la ocupación y usurpación del trono español por Napoleón

Bonaparte y declarando ambiguamente defender la soberanía dejada vacante por el cautivo Fernando VII. Los criollos mantuanos y pueblo llano muestran desobediencia al poder español deponiendo a las autoridades monárquicas. Juan Lovera nos dejó el testimonio visual de una escena determinante de la cual él fue testigo. Se trata del primer cuadro heroico y de corte histórico que registra el arte venezolano, y cuyo contenido además de reflejar el recuerdo yacente en la memoria del artista, refleja en buena medida parte del contenido del Acta que sobre dichos acontecimientos redactó el escribano mayor del Cabildo de Caracas, y la cual hemos reproducido al principio de este capítulo.



*Figura 3. Detalle la parte inferior de la Obra. El Tumulto del 19 de Abril de 1810. Juan Lovera (1776-1841) 1835. Óleo sobre tela 0,98 x 137. Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas.*

Estos detalles ofrecen a la mirada del espectador un aspecto que suele dejarse de lado al momento de la representación ideal del acontecimiento patrio: la presencia del pueblo. Lovera, quizá por su origen pardo y su sentida identificación con las aspiraciones de libertad e igualdad, tomó en cuenta a estos personajes populares; los hombres que lucen capa negra, sombrero y botas, han sido identificados como pardos.



*Figura 4. Detalle la parte inferior de la Obra. El Tumulto del 19 de Abril de 1810. Juan Lovera (1776-1841) 1835. Óleo sobre tela 0,98 x 137. Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas.*



*Figura 5. Detalle la parte inferior de la Obra. El Tumulto del 19 de Abril de 1810. Juan Lovera (1776-1841) 1835. Óleo sobre tela 0,98 x 137. Concejo Municipal del Distrito Federal de Caracas.*

El negro vendedor de frutas que interesado observa la escena y, finalmente, un joven ciego calzado de alpargatas, dan cuenta de un pueblo que también fue participe de esos importantes eventos.



*Figura 6. Detalle de parte superior de la Obra. El Tumulto del 19 de Abril de 1810. Juan Lovera (1776-1841) 1835. Óleo sobre tela 0,98 x 137. Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas.*

Al lado izquierdo, curiosos, pícaros y atentos a los acontecimientos se encuentran tres niños, personajes casi inexistentes en nuestras referencias históricas visuales. Uno de ellos lleva una canasta, pudiera tratarse de un pequeño vendedor de frutas, simultáneamente el afán por participar en los hechos se manifiesta en los dos hombres que asomas entre la multitud.

## LA FIRMA DEL ACTA DE LA INDEPENDENCIA EL 5 DE JULIO DE 1811



*Figura 7. La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811. Juan Lovera (1776-1841) 1838. Óleo sobre tela 0,975x138. Capilla Santa Rosa de Lima, actual Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas.*

### **La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811.**

Óleo sobre tela, entelado Firmado en la esquina inferior derecha de la escena: “J. Lovera”. Debajo de la escena hay una franja en blanco con un dibujo a plumilla que repite cada uno de los rostros de los 38 próceres, con una numeración. Debajo de estos, hay otra franja dividida en once rectángulos donde se hallan escritos los nombres de cada uno con sus correspondientes representaciones y números que los identifican con los retratos a plumilla. 0,975 x 1,38

Marco original, de cedro, con láminas de metal troquelado y dorado al fuego. Tiene tres divisiones en la parte baja. Las dos laterales con papeles escritos en caligrafía, bajo vidrio, y el del centro con un vidrio pintado y dorado de hojilla, con el motivo del caballo de la libertad, del escudo de Venezuela.

Cuadro de la izquierda: “Los Representantes/ de las/ Provincias Confederadas de Venezuela/ Reunidos en Congreso/ Restauran y vindican los primitivos e / imprescriptibles derechos de la patria/ Sancionando/ Su Soberanía su libertad política/ Y Su Independencia/ de la España y de cualquiera otra nación/ el 5 de julio de 1811./ En la Capilla de la Universidad/ y Seminario de Caracas.” MDCCCXXXVIII.

Cuadro de la derecha: “Monumento/ Glorioso y Nacional/ que/ Admirarán los siglos venideros;/ y que/ dedica con respecto y amor patrio/ al/ Honorable Congreso/ de/ 1838/ el/ Ciudadano Juan Lovera.”

Donado por Lovera al Congreso, el 25 de enero de 1838, acompañado de una carta. Permaneció en el Senado de la República, hasta 1976 en que fue trasladado a la Capilla de Santa Rosa de Lima, actual Concejo Municipal del Distrito Federal. Colección: Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas.

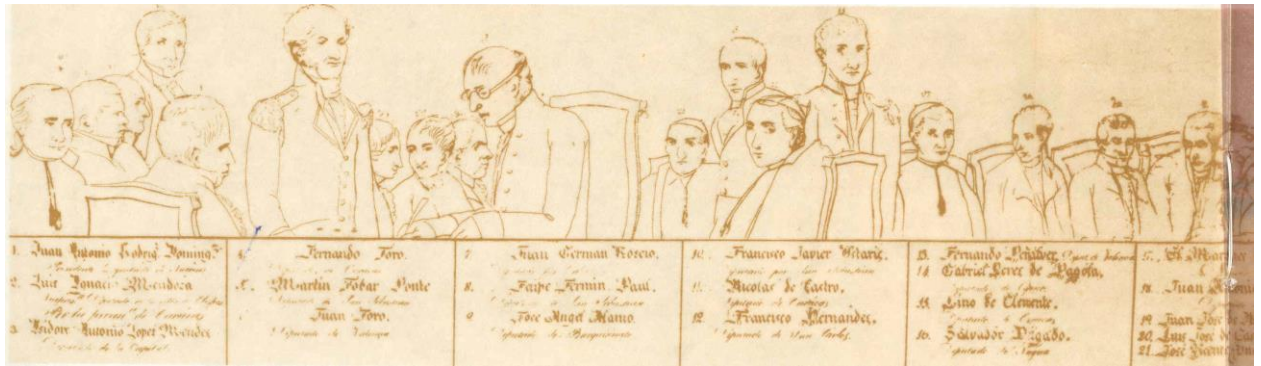
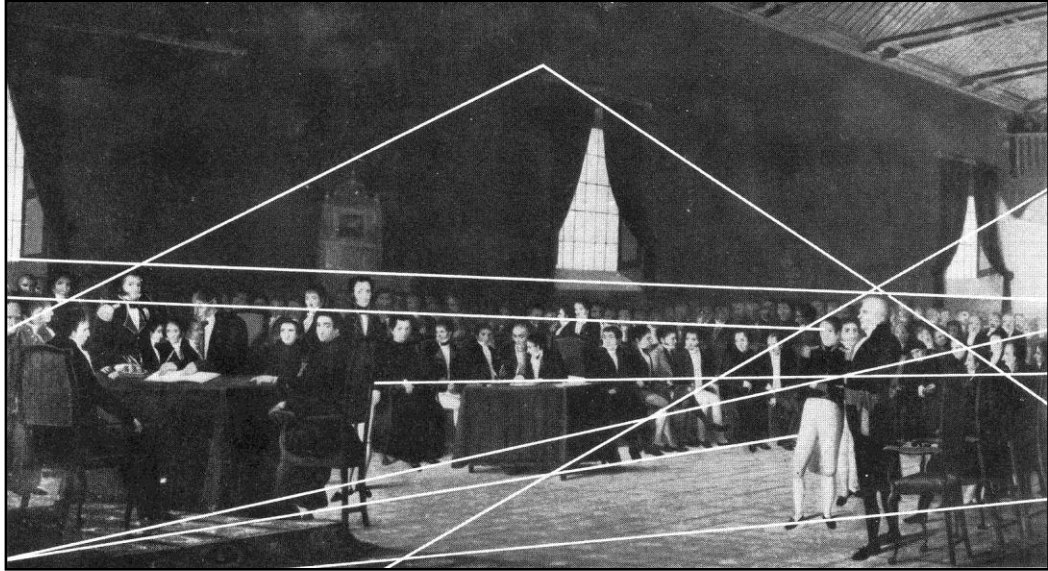


Figura 8. Detalle de la parte inferior de la Obra. Orden numeral de los personajes que representan el acto protocolar del 5 de julio de 1811.



Figura 9. Detalle de la parte inferior de la Obra. Orden numeral de los personajes que representan el acto protocolar del 5 de julio de 1811.



**Figura 10. Representación de la Firma del Acta de la Independencia. Líneas que señalan el movimiento y contraste de la pintura iconográfica con un eje central, asimetría y equilibrio del trazo del pintor en los personajes. Esta representación la realiza Juan Lovera interpretando el 5 de Julio de 1811. Una obra bastante realista inspirada en la época independentista venezolana. Una escena clara de lo que se quiere dar a conocer al espectador, los personajes se hallan en posición rígida y está presente la idea de la escena del compromiso con su Nación.**

El 5 de julio de 1811, también de la autoría de Lovera, es considerado una de las dos pinturas que marcan un hito dentro de la historia de la República Bolivariana de Venezuela. Por esa razón afirmamos que la obra no solo explica el nuevo periodo histórico que comienza con la independencia del país del dominio hispano, sino también porque “constituyen una galería donde es dada a conocer la verdadera semblanza física de los Padres de la Patria. No existe documento histórico de índole similar”.<sup>95</sup>

La obra, La Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811<sup>96</sup> fue realizada por el pintor Juan Lovera<sup>97</sup>. Recientemente se atribuyó de manera errónea el lienzo a

<sup>95</sup> Da Antonio Francisco. El Arte Ingenuo de Venezuela Caracas: Litografía Tecnicolor 1947, p.17.

<sup>96</sup> Óleo sobre tela, de 97.5x138 cm, pintado, aproximadamente, en 1838. Ubicado en el Consejo Municipal del Distrito del Federal, Caracas, Venezuela.

<sup>97</sup> Nació en Caracas, el 11 de julio de 1776 y falleció el 20 de enero de 1841. Denominado “El Pintor de los Próceres”, fue testigo presencial de los acontecimientos que determinaron la independencia de Venezuela. Conocido por sus retratos, entre ellos destaca el de Simón Bolívar (1827). Juan Lovera también realizó decoraciones de iglesias, imágenes votivas y restauraciones de lienzos religiosos.

su hijo, el pintor Pedro Lovera.<sup>98</sup>, la autoría de Juan Lovera sobre su hijo, se confirma con la existencia de una carta donde Juan Lovera dona bajo su nombre el óleo al Congreso de Venezuela el 25 de enero de 1838.

En el cuadro se supone ver la Firma del Acta de la Independencia, sin embargo no lo es. Lo aquí representado es la Declaración de la Independencia, cuya acta recién se escribe durante la noche del 5 al 6 de julio o en el transcurso del día 6, aprobada el 7 por el Congreso y entregada el 8 al Poder Ejecutivo.<sup>99</sup>

Se sabe que los concurrentes a este acto, convocado por la presión de la Sociedad Patriótica, fueron 41 diputados más el secretario. Es así, una vez pronunciada la declaración por el Presidente del Congreso, el diputado Juan Antonio Rodríguez, su anuncio “fue seguido de vivas y aclamaciones del pueblo”.<sup>100</sup>

En la obra de Lovera, se observa en la parte inferior una franja horizontal con los nombres y retratos esbozados de los participantes, separados en once grupos. Parte de la tela, por lo general, no está incluida ni en los textos impresos ni en las páginas virtuales de internet. El literato Juan Calzadilla comenta que éste sería “uno de los primeros cuadros narrativos sobre la emancipación de Venezuela”.<sup>101</sup>

La sección superior del lienzo está estructurada en cuatro planos horizontales: el primero remite al piso, compuesto de baldosas cuadrangulares que siguen la orientación general de la tela, de izquierda a derecha. En el segundo figuran 42 personas, quienes son los representantes de las siete provincias de la “Confederación Americana de Venezuela en el Continente Meridional, divididos por provincias”.<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> Enrique Planchart sostiene que “ese apellido lo llevan desde hace siglos atrás diversas familias de Caracas, su profesión nos hace pensar en lo posible existencia de una familia de pintores que comenzando por éste, (Francisco Lovera), tuviera además, como representantes en el arte, al ya mencionado Juan Lovera y a su hijo Pedro”. Caracas: Equinoccio 1979, p.84.

<sup>99</sup> Venezuela Tuya [En línea].

<sup>100</sup> Pérez Vila [En línea].

<sup>101</sup> Calzadilla, Juan. Caracas: 1963, p.14.

<sup>102</sup> Por la provincia de Caracas: Isidoro Antonio López Méndez, diputado de la ciudad de Caracas; Juan German Roscio, por el partido de la Villa de Calabozo; Felipe Fermín Paul, por el partido de San Sebastián; Francisco Javier Ustariz, por el partido de San Sebastián; Nicolás de Castro, diputado de Caracas; Juan Antonio Rodríguez Domínguez, Presidente, diputado de Nutrias, en Barinas; Luis Ignacio Mendoza, Vicepresidente. Diputado de Obispos, en Barinas; Fernando de Peñalver, diputado de Valencia; Gabriel Pérez de Pagola, diputado de Ospino; Salvador Delgado, diputado de Nirgua; el marqués el Toro, diputado de la ciudad del Tocuyo; Juan Antonio Díaz Argote, diputado de la Villa de Cura; Gabriel de Ponte, diputado de Caracas; Juan José Maya, diputado de San Felipe; Luis José

La escena más importante se ubica en el extremo izquierdo donde firma la declaración, en cuya mesa hay siete individuos, uno por cada provincia. Las dos personas en torno al documento que se suscribe son Juan Germán Roscio y Francisco Isnardy, encargados de redactarlo.<sup>103</sup>

En un tercer plano y menos notorio, se encuentran los integrantes de las provincias y el pueblo, ligeramente esbozados. En el cuarto plano destaca la arquitectura interior de la casa del conde San Javier, en Caracas, donde se instaló el Congreso a sesionar.<sup>104</sup> Allí se aprecia un pequeño retablo a la altura de la segunda mesa y pesados cortinajes rojizos que cubren de manera parcial las ventanas, por medio de las cuales entra la luz-al igual que del fondo- iluminando el salón. Y el techo es de pares y nudillos.

Todos los retratados están vestidos con el traje de la época con su toque de elegancia, la mayoría de negro. Este vestuario llevaba un significado intrínseco. Así:

*Hasta el siglo XVIII, hombres y mujeres, al menos en los estratos dominantes, se esforzaban de forma similar por disponer de un guardarropa destacado. Pero entonces Europa cayó bajo el influjo de los ideales burgueses. El lujo y la fanfarronería ya no estaban bien vistos. Y para tomar distancia de la nobleza, la burguesía en ascenso optó por prendas sencillas para la vida cotidiana. Si al*

---

de Cazorla, diputado de Valencia; doctor José Vicente Unda, diputado de Guanare; Francisco Javier Yanes, diputado de Araure; Fernando Toro, diputado de Caracas; Martín Tovar Ponte, diputado de San Sebastián; Juan Toro, diputado de Valencia; José Ángel del Álamo, diputado de Barquisimeto; Francisco Hernández, diputado de San Carlos; Lino del Clemente, diputado de Caracas.

Por la provincia de Cumaná: Francisco Javier de Mayz, diputado de la capital; José Gabriel de Alcalá, diputado de ídem; Juan Bermúdez, diputado del Sur; Mariano de la Cova, diputado del Norte.

Por la de Barcelona: Francisco Miranda, diputado del Pao; Francisco Policarpio Ortiz, diputado de San Diego.

Por la de Barinas: Juan Nepomuceno de Quintana, diputado de Achaguas; Ignacio Fernández, diputado de la capital de Barinas; Ignacio Ramón Briceño, representante de Pedraza; José de Sata y Bussy, diputado de San Fernando de Apure; José Luis Cabrera, diputado de Guaranito; Ramón Ignacio Méndez, diputado de Guasualito; Manuel Palacio, diputado de Mijagual.

Por la de Margarita: Manuel Plácido Maneyro.

Por la de Mérida: Antonio Nicolás Briceño, diputado de Mérida; Manuel Vicente de Maya, diputado de la Grita. Por la de Trujillo: Juan Pablo Pacheco. Por la villa de Aragua, provincia de Barcelona, José María Ramírez. Refrendado: Un sello, Francisco Isnardy, Secretario. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [En línea].

<sup>103</sup> Venezuela Tuya [En línea]. Se señala que el documento se encargó además a Juan Germán Roscio, a Francisco Javier Ustáriz y a Gabriel Ponte.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

*principio los colores aún tenían cierto papel, desaparecieron casi totalmente de la moda masculina en el siglo XIX.*<sup>105</sup>

Esta sencillez del vestir estaba compensada por la imponencia del negro. En cuanto a las prendas a llevar los varones del XIX:

*Portaban sombrero alto, pañuelo al cuello, chaqueta con solapas, chaleco, calzones y botas. El frac (chaqueta que por delante llega a la cintura y por detrás tiene dos faldones largos) se hizo una prenda muy usual, también el redingote (capote de poco vuelo, con mangas ajustadas) o a la americana más corta. Las camisas se llevaban lisas, chaleco y corbata más fina. El pantalón y sombrero de copa se hicieron de uso común junto con gran variedad de abrigos, como el Chesterfield (gabán largo) y el paletó (gabán de paño grueso, largo y entallado, pero sin faldas, como un levitón).*<sup>106</sup>

Todo lo mencionado anteriormente, podemos observar en la imagen que los retratados llevan el pantalón a la altura de las rodillas, calzas blancas, camisa blanca con una corbata en forma de lazo y el frac; los militares ostentan la charretera característica, no obstante se visualiza el uso de zapatos de punta estrecha en los personajes de la obra.

A decir de Enrique Planchart, en esta obra:

*... puede barruntarse algo del concepto neoclasicista del arte, no obstante la falta de técnica del autor y de su marcado sabor de pintura popular, pues en ambas composiciones (ésta y El 19 de Abril de 1810), pero sobre todo en la última [ El 5 de julio de 1811) predomina el desarrollo horizontal, reforzado hacia cada extremo del cuadro por la oposición de los grupos, casi simétricos, que ocupan el primer término, dejando entre ellos un espacio abierto, en el fondo del cual se acentúan con la más clara sencillez, grandes horizontales paralelas, cortadas por idéntico paralelismo en orden vertical. Se trata, en otras palabras, de la distribución de las masas en una forma absolutamente lógica, pero al mismo tiempo tan estática, que más que a la pintura conviene a la arquitectura (...). El ambiente de la época era propicio al renuevo de la gravedad antigua, a las líneas rectas, frías y precisas y al culto de lo verdadero y natural (...) el artista estaba obligado a describir, en la forma más clara posible, la fisonomía de cada uno de los personajes de la escena (...). Todo convidaba a la mayor sobriedad, y el artista, sobreponiendo sus sentimientos republicanos a su entusiasmo por lo heroico, concede mayor importancia al grupo formado por los miembros del poder Ejecutivo que a la figura*

---

<sup>105</sup> Botur 2008 [En línea].

<sup>106</sup> Museo “Puerto Sauce” [En línea].

*de Miranda, al cual destaca discretamente, representándolo de pie y bastante en primer término.*<sup>107</sup>

Es interesante el hecho que Enrique Planchart señale la presencia de Francisco Miranda, quien se distingue por la banda roja que rodea su cintura.<sup>108</sup>

Lo mencionado por Planchart, referente a la “falta de técnica del autor y de su marcado sabor de pintura popular”, es señalado por otros autores al considerarlo un artista primitivo. Algunos lo ven como un pintor ingenuo.<sup>109</sup> Para Juan Calzadilla:

*El 5 de julio no puede sino mostrar una torpeza nacida no tanto de su ignorancia de las leyes de la perspectiva (defecto principal que le achacaron sus contemporáneos) como del interés que concentra en el estudio pormenorizado de cada personaje, a tal punto de que la unidad óptica del cuadro desaparece ante la observación casi obsesiva del detalle.*<sup>110</sup>

Tal es así, que Juan Lovera, reconocido retratista, no pudo dejar – siempre dentro de su línea- de registrar este significativo momento histórico que marca el inicio de un nuevo período, en un retrato masculino de las más importantes personalidades políticas de su tiempo.

www.bdigital.ula.ve

---

<sup>107</sup> Vid. Enrique Planchart, *La pintura en Venezuela*. Buenos Aires, Imprenta López, 1957, p. 138.

<sup>108</sup> En algunos retratos presenta un fajín blanco atado a su cintura.

<sup>109</sup> Para seguir la caracterización de Juan Lovera como un pintor ingenuo y continuador del lenguaje pictórico clásico, véase: Francisco Da Antonio, *Textos sobre Arte. Venezuela, 1682-1982*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1982, p. 17.

<sup>110</sup> Juan Calzadilla, *Pintores Venezolanos*. Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1963, p. 188.

## CONCLUSIONES

El acercamiento al imaginario de la pintura venezolana del siglo XIX nos refleja en principio los procesos históricos de carácter social, político, económico y religioso desde la colonia hasta la república. Nos da a conocer en el periodo denominado el Septenio, de Antonio Guzmán Blanco, que existía un imaginario de dos grupos de actores en el proyecto nacional, entendido éste como complejo ideológico mediante el cual la clase dominante de la sociedad implantada rescata, consolida y desarrolla su condición de clase dominante. En consecuencia, la lucha estaba presente en la conciencia nacional que se quería lograr para ese periodo.

Si bien es cierto algunos gobernantes encargan realizar varias obras de arte, sobre todo en el último cuarto del siglo XIX e inicios del XX, existió un gran interés especial por parte del presidente Antonio Guzmán Blanco, con la finalidad de afianzar su poder dentro de una política liberal, progresista, modernizadora del Estado, donde la educación, el comercio y sobre todo el arte recibe un trascendente apoyo, jamás vivido con anterioridad.

Se afirma la evidencia de los contenidos morales dentro de las obras, expuestas en París, adquirido por el marqués de Rojas y de cuyos presupuestos parte la obra encomendada por Guzmán Blanco, obra galardonada por el centenario y que a su vez cifran sus propios intereses. De este modo, *La Firma del Acta de Independencia* no solo es un cuadro conmemorativo de la independencia venezolana sino que, además, es un documento de propaganda y reivindicación ideológica, directamente conectada a Guzmán Blanco, masón anticlerical, confiscador de bienes eclesiásticos y tenaz opositor del lastre pasadista y conservador de la fe católica. Es pues el uso político del discurso federalista, en conjunto con la lucha abierta en contra de la Iglesia católica y sus intereses opuestos al progreso, como justificativo tanto del *proyecto Nacional* como de su hegemonía en tanto caudillo mayor en el período 1870-1888.

Ahora bien, el imaginario histórico toma importancia a través de los hechos ocurridos en el siglo XIX y se correlaciona en la construcción del concepto de Nación. En este en particular, la pintura venezolana alcanzará su mayor auge con la presencia del pintor Juan Lovera, representado en dos de sus obras: el 19 de abril de 1810 y el 5 de Julio de 1811.

En esta perspectiva, observamos cómo ha ido evolucionando la pintura venezolana durante los siglos y periodos culturales, sociales y políticos. Ahora bien, el interés de esta investigación radica en revalorizar la pintura del siglo XIX como elemento visual que interpreta los procesos históricos independentistas venezolanos. Para ello se analizaron las principales corrientes culturales, políticas, económicas, filosóficas y literarias europeas que influyeron sobre el país y, por ende, sobre sus artistas.

Los acontecimientos primarios del proceso de independencia, los planteamientos de un cierto imaginario histórico y el surgimiento de una nación llamada Venezuela, se verán reflejados en la escena que este pintor realiza apasionadamente, como consecuencia de haber quedado grabados en su mente aquellos hechos ocurridos en los inicios del siglo XIX. Es decir, podemos hablar que existió en su plasma el anhelo de encontrar inspiración en temas civiles y patrióticos a través de un imaginario de actores, políticos y sociales, de la época, con el fin de interpretar a través de su obra el contexto sociopolítico de su existencia vital. Por consiguiente, pudiéramos decir que la obra de Juan Lovera es, en cierto sentido, un reflejo del contexto en donde nace.

## FUENTES CONSULTADAS.

### Bibliografía:

- Autores Varios: *El Arte en Venezuela*. Compilación de Juan Calzadilla). Caracas: Círculo Musical, 1967.
- Baralt, Rafael María. *Resumen de la Historia de Venezuela*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 2 T.; T.II, 1975.
- Boulton, Alfredo. *Historia de la Pintura en Venezuela. Época Colonial*, Caracas: Armitano, 2da edición, 1975.
- Boulton, Alfredo. *Historia de la Pintura en Venezuela. Época Nacional*, Caracas: Armitano, 2da edición, 1973.
- Bronislaw Baczko. *Les imaginaires sociaux. Mémoire et espoirs collectifs*. París: Payot, 1984.
- Calzadilla, Juan. *Pintores Venezolanos*. Caracas: Ediciones Ministerio de Educación, 1963.
- Calzadilla, Juan. *Martin Tovar y Tovar*. Caracas: Edime, 1968 (Col. Pintores Venezolanos).
- Cardozo Galué, Germán. *Venezuela: De las Regiones históricas de la Nación. Discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 2005.
- Carrera Damas Germán. *Venezuela: Proyecto Nacional y Poder Social*, Barcelona: Editorial Crítica, 1986.
- Carrera Damas Germán. *Una Nación llamada Venezuela*, Caracas: Monte Ávila, 6ta edición, 2006.
- Carrera Damas Germán. *El Proyecto Nacional*. Caracas: PDVSA, (Col. Cuadernos Lagoven-Serie Cuatro Repúblicas), 1961.
- Chiaramonte, José Carlos. *Nación y Estado en Iberoamérica. El Lenguaje político en tiempos de las Independencias*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2004.
- Da Antonio, Francisco. *Textos sobre Arte. Venezuela 1682-1982*. Caracas: Monte Ávila, 1982.

- Duarte, Carlos. Juan Lovera. *El pintor de los próceres*. Caracas: Fundación Pampero, 1985.
- Esteva Grillet, Roldan. *Guzmán Blanco y el Arte Venezolano*. Caracas: Academia de la Historia, 1986 (Col. El Libro Menor, 107).
- Franceschi, Napoleón. *El culto a los Héroes y la Formación de la Nación Venezolana*. Caracas: Talleres Gráficos de LITHO-TIP C.A, 1999.
- García P, Servando. *Apuntes sobre la libertad de prensa en Venezuela*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1961.
- Gil Fortoul, José, *Historia Constitucional de Venezuela*. Caracas: Las Novedades, 1942.
- González, Francisco. *Historia contemporánea de Venezuela*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 2da ed.1954, 15 V.; V.XI
- Guerra, Francois- Xavier. *Inventando La Nación*, México: Fondo de Cultura Económica, 1ra edición, 2003.
- Griffin, Charles C. *El periodo nacional de la historia del Nuevo Mundo*. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1962.
- Hernández, Dilio. *Historia diplomática de Venezuela 1830-1900*. Caracas: UCV, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2004.
- Hobsbawm Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. España: Editorial Crítica, 1era edición, 2000.
- *Ideas sobre el Arte en Venezuela en el siglo XIX*. Mérida (Venezuela): Universidad de Los Andes, Ediciones del Rectorado, 1993.
- Mijares Augusto. *La evolución política (1810-1960) Venezuela Independiente 1810-1860*. Caracas, Fundación Eugenio Mendoza, 1962.
- Nava Julián. *El Ilustre Americano. El desarrollo del nacionalismo de Venezuela bajo Guzmán Blanco*. En: The Hispanic American Historical Review. Vol. XLV, nº4,1965.
- Noriega, Simón. *La Crítica del Arte en Venezuela*. Mérida (Venezuela): Universidad de Los Andes, Dirección de Cultura, 1982.
- *Obras singulares del Arte en Venezuela*. Caracas: La Gran Enciclopedia Vasca, 1981.

- León, Carlos. *Mis Ideas*. Caracas, Tipografía Americana, 1899.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología* (1939). Madrid: Alianza, 2008.
- Pino, Elías y Boulton María. *Los tiempos envolventes del GUZMANCISMO*. Caracas: Fundación John Boulton, Universidad Católica Andrés Bello, 2011.
- Planchart, Enrique. *La Pintura en Venezuela*. Buenos Aires: Imprenta López, 1957.
- Renan, Ernesto. *¿Qué es una Nación?*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.
- Salcedo-Bastardo, José Luis. *Historia Fundamental de Venezuela*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones del Rectorado, 1976.
- Santana Cardoso, Ciro Flamarión. *Introducción al trabajo de la investigación histórica. Conocimiento, Método e Historia*. Barcelona: Editorial Crítica, (Colección Estudios y Ensayos, Serie General, 75), 1981
- Silva, Carlos. *Historia de la pintura en Venezuela*. Caracas: Armitano Editores, 2000.
- Silva, Armando. *Imaginario Urbanos. Bogotá y Sao Paulo: Cultura y Comunicación Urbana en América Latina*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992.
- Schaff, Adam. *Historia y verdad*. (Ensayo sobre la objetividad del método histórico). (Introducción de Ignasi Vidal Samfelin). México, Grijalbo, 1974 (Col. Teoría y Praxis, 2) (original alemán: Geschichte Und Wahrheit, Verlag AG, 1971)

#### **Catálogos y revistas:**

- Aura C. Guerrero, “Historia y paisaje en la obra de tres artistas venezolanos del siglo XIX”, Actual. Revista de la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes. Mérida-Venezuela, N° 38, enero-abril 1998. pp.155-156; p.
- Artistas y Cronistas extranjeros en Venezuela, 1825-1899. Caracas: Marzo-Mayo de 1993 (Catálogo 133).
- Catálogo de la Exposición de Juan Lovera, realizada en el Museo de Bellas Artes por Alfredo Boulton. Caracas: Italgráfica, 1958.

- Colección de Pintura, Dibujos y Estampas del Siglo XIX Colección General: Abril- junio de 1993. Caracas, Autor, 1993 (Catálogo 134).
- Escenas Épicas en el Arte Venezolano del Siglo XIX: Julio- septiembre de 1992. Caracas, Autor, 1993 (Catálogo 127).
- Galería de Arte Nacional. Carmelo Fernández. Testigo de lo Irreal de la Historia: Diciembre de 1982 a Febrero de 1983. Caracas: Autor, 1982 (Catálogo 60).
- Juan Lovera y su Tiempo Juan Lovera 1778/1978. Publicación especial del Consejo Nacional de la Cultura y la Galería de Arte Nacional. Galería de Arte Nacional/ EXP.22/CAT.24/Octubre 22 a Diciembre 3, 1978.

### **Páginas Web:**

[http://venciclopedia.com/index.php?title=categor%C3%ADa:Pinturas\\_de\\_Juan\\_Lovera](http://venciclopedia.com/index.php?title=categor%C3%ADa:Pinturas_de_Juan_Lovera)

Archivos multimedia en la categoría “Pinturas de Juan Lovera”.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Acta de la Independencia de Venezuela de 1811*. Accesible en internet [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com) [Consulta abril 6 de 2016, 20:00: horas].

Botur, Axel (2008). *El miedo de los hombres a los colores que no sean gris o azul*. Centro Alemán de Información para Latinoamérica hispanoparlante. Accesible en internet [www.alemaniparati.diplo.de/Vertretung](http://www.alemaniparati.diplo.de/Vertretung) [Consulta abril 6 de 2016, 11:00 horas].

Museo “Puerto Sauce” (2004-2006). *Muestra de indumentaria y accesorios*. Museo Puerto Sauce Accesible en internet [www.efemeridesvenezolanas.com](http://www.efemeridesvenezolanas.com) [Consulta abril 6 de 2016, 18: horas].

Pérez Vila, Manuel. *La Declaración de la Independencia de Venezuela y su Acta*. Efemérides Venezolanas. Accesible en internet [www.efemeridesvenezolanas.com](http://www.efemeridesvenezolanas.com) [Consulta julio 6 de 2016, 22:45 horas].

Venezuela Tuya (1997-2008). *5 de Julio de 1811: Declaración de la independencia absoluta de Venezuela*. Accesible en internet [www.venezuelatuya.com](http://www.venezuelatuya.com) [Consulta abril 6 de 2016, 16: horas].