

Universidad Católica Andrés Bello
Postgrado de Historia
Maestría en Historia de las Américas

De la colección a la Nación.

Aventuras de los intelectuales en los museos de Caracas

(1874-1940)

Trabajo presentado para optar por la Maestría en Historia de las Américas

Caracas, 25 de mayo de 2005

Tesista: Milagros González C.

Tutor: Elías Pino Iturrieta

A Fernando
por su apoyo constante y el amor compartido,
y a Enrique Arturo por el estímulo (diverso y ruidoso),
que me acompañó durante esta investigación.

Agradecimientos

Alejandro Salas †

Armando Gagliardi

Elías Pino Iturrieta

Rafael Strauss

José Ángel Rodríguez

Milagros Socorro

Enrique Nóbrega

Manuel Donís

Esmeralda Niño

Lola Lli Albert

Rigel García

y a todo el personal del Museo de Bellas Artes de Caracas

Índice

Introducción	p. 5
Capítulo I	
El Museo Nacional: expresión de los intelectuales positivistas de 1874	p. 10
El legado de Adolfo Ernst	p. 10
El Museo y el ideal de nación de finales del siglo XIX	p. 42
Capítulo II	
Cambios en el Museo Nacional y permanencias en las tendencias intelectuales ...	p. 49
Intelectuales venezolanos a principios del siglo XX	p. 49
Un venezolano nacido en Dinamarca	p. 49
Los positivistas gomecistas	p. 59
La vanguardia de salón: tras la luz venezolana	p. 62
Historia patria para los venezolanos	p. 70
El Museo Boliviano: se decreta, se acata y se cumple	p. 70
El fetiche histórico	p. 76
La idea de nación y el Museo que aloja los objetos del Libertador	p. 83
Capítulo III	
Un museo para los doctores y otro para los artistas	p. 86
Se decreta, se acata a medias y no se cumple	p. 86
Patrimonio artístico para una institución recién creada	p. 90
Objetos heterogéneos para una colección científica	p. 100
Nación, arte y ciencia: la memoria embalsamada	p. 106
Capítulo IV	
Nuevas pautas para un Estado coleccionista	p. 114
¿ <i>Vanguardia</i> a la vanguardia?	p. 114
Intelectuales, gomecismo e instituciones culturales	p. 116
Re-inauguraciones: una vitrina moderna para la nación	p. 126
Un nuevo país. Un nuevo enfoque museístico	p. 137
Conclusiones	p. 141
Fuentes consultadas	p. 147

Introducción

Desde sus inicios los museos caraqueños han recorrido un periplo particular, que pone en evidencia cambios en el modelo museológico concebido para estas instituciones en el siglo XIX. Esta evolución ocurre entre 1874 y 1940, y responde a las necesidades de adecuación a los tiempos de los museos. El contrapeso entre Estado e intelectuales, propone un interesante juego de equilibrio entre el poder político y el de los estudiosos de los diversos productos culturales y naturales. La revisión del papel ejecutado por los intelectuales de vanguardia (oficialistas o no) propicia una reflexión sobre sus aportes, y cómo han influido en la museología contemporánea. Esta investigación también permite rescatar personajes olvidados o prestados a la posteridad para otros roles. Es una oportunidad de redimensionar a estos individuos en el entorno de los museos, ocupados en conformar el principal patrimonio cultural tangible de la nación, entre los siglos XIX y XX. Además, el aporte de estos intelectuales, por lo general interesados en el estudio altruista de las colecciones, puede ser vinculado a la función política para la que el Estado concibió las instituciones museísticas en el momento.

El período estudiado se inicia durante el gobierno de Antonio Guzmán Blanco (1874) y culmina con el inicio de la administración de Eleazar López Contreras (1940), con un importante acento en el régimen de Juan Vicente Gómez. La delimitación del período obedece a que ocurrieron hitos fundamentales: creación del Museo Nacional, división de las colecciones, construcción de nuevas sedes, establecimiento de normativas y nombramiento de personal calificado. Estos cambios representan el abandono de una concepción museológica establecida desde la creación del Museo Nacional por Antonio Guzmán Blanco, que es análoga al gabinete de curiosidades (el *tesoro* o la cámara de maravillas), que caracterizó las primeras colecciones europeas, para asumir un modelo más afín con la museología del siglo XX.

El museo se ha definido desde sus inicios como una institución que refleja los valores de la élite cultural, y ha sido dirigido por la esfera gubernamental en algunos casos, y por la religiosa, en otros. Es así como los grupos hegemónicos se han valido de esta institución

para manifestar el concepto de Estado y la imagen de nación que desean proponer. Es una manera de decirle al propio país y a los vecinos cuál es la representación de la cultura nacional al mostrar los productos culturales propios y, por otro lado, es una vía para expresar la fortaleza del Estado cuando se muestran obras maestras, bien sean nacionales o internacionales. No se debe perder de vista que las colecciones representan una forma de poder.

Por otro lado, los grupos humanos suelen necesitar referentes que les recuerden su pasado, los ubiquen en un contexto histórico y les aporten características culturales definitorias que los reconozcan como un *pueblo*. De allí la necesidad de guardar objetos que registren el pasado pues ¿qué valor puede tener la espada de Bolívar? ¿será únicamente estético? Esta no es la razón principal para que se guarda este objeto como un tesoro. Esa hoja de metal más que una espada, es un objeto cuyo valor simbólico le recuerda al pueblo un momento del pasado en el que la nación tomó un rumbo determinado. Más aún: recuerda que los héroes existieron, pues forman parte de un pasado sacralizado por la política cultural gubernamental de turno.

Es así como los elementos materiales que han tenido algún tipo de participación en la evolución de un grupo cultural determinado (objetos de uso cotidiano, papeles manuscritos, pinturas, edificios, etc.) forman parte del patrimonio de una nación. El patrimonio, si bien se construye a partir de estos bienes materiales, no debe ser tomado como un grupo de objetos con valor estático, pues su valor simbólico puede variar con los vaivenes del poder, de acuerdo al predominio de unos u otros grupos. Por tal razón el patrimonio, más que una visión objetiva y total del pasado, puede representar la percepción que los grupos hegemónicos del momento tienen de sí mismos y del mundo circundante.

La élite cultural puede modelar esa percepción, pues suele ser el sector mejor informado en cuanto a los avances, los nuevos descubrimientos, las posturas teóricas y los movimientos de vanguardia. Pequeños grupos de intelectuales tienen una mayor capacidad de respuesta ante los cambios que los actores principales del sector oficial: asimilan rápidamente lo que les es afín o útil y tienen criterios establecidos para desechar aquello que consideran

contrario a sus intereses o a la realidad de su región o de su tiempo. Es por ello que su influencia, tanto en el sector oficial como en la opinión pública es de gran importancia.

Así, las políticas culturales que son emitidas por el gobierno pasan por los cedazos de los intelectuales de turno que se encuentran en el círculo del poder, para luego ser comentadas y criticadas por los que están en la oposición; en algunos casos esta presencia desemboca en modificaciones de las políticas, en otros no. Pero la crítica –sea o no escuchada– enriquece la vida cultural y puede actuar como moderadora de las políticas culturales propuestas por el sector oficial.

Estos aspectos se evidencian al estudiar procesos como la formación del Museo Nacional y su posterior división en los Museos Boliviano (actual Bolivariano), de Historia Natural y de Bellas Artes. También permiten bosquejar fenómenos como el del coleccionismo público, sus posibilidades y variables, el movimiento de las colecciones y las políticas de adquisiciones y donaciones. Las tendencias intelectuales (tradicionales y de vanguardia, oficialistas y de oposición) son factores a revisar porque aportan información valiosa para este tema. Finalmente, el uso político de los valores culturales (históricos, artísticos y científicos) puede ser comprendido al analizar al museo como institución consagradora del gobierno que lo crea, inaugura o potencia.

Las fuentes utilizadas han sido diversas. La principal fueron los documentos encontrados en los archivos de los Museos de Ciencias y de Bellas Artes, como actas de creación, inventarios, libros de registro, informes, actas de ingreso o egreso de obras, exposiciones, cartas de los Directores y otros documentos que permiten conocer aspectos de los orígenes, el funcionamiento y las políticas de estas instituciones. Estos datos también pueden aportar información sobre las preferencias en el coleccionismo de los grupos elitescos del momento, sobre lo que se consideraba arte, ciencia e historia y lo que no. La *Gaceta de los Museos Nacionales* fue una publicación fundamental para obtener los inventarios y documentos del Museo Bolivariano. En segundo lugar, fue de gran valor contar con ejemplares de las Memoria y Cuenta de los ministerios de Fomento, de Instrucción Pública, y de Educación Nacional, en años específicos de interés. Otras fuentes hemerográficas

utilizadas fueron *La Opinión Nacional*, *El Universal* y *El Cojo Ilustrado*, entre los principales periódicos y revistas. En estas publicaciones se ubicaron artículos escritos por intelectuales del momento sobre lo relacionado con las instituciones culturales y, específicamente, con los Museos Nacionales, así como fotografías, reseñas y notas que dan luces sobre el proceso de creación y evolución de los museos. Una fuente insoslayable ha sido la compilación de las obras completas de Adolfo Ernst realizada por Blas Bruni Celli, aunque en muchos casos se prefirió recurrir a la fuente original recogida por este autor. El arqueo realizado en el Archivo Histórico de Miraflores no fue tan productivo como se pensó, sin embargo se encontraron algunos datos de interés.

En el primer capítulo se estudia el Museo Nacional, su origen, entorno y los elementos que lo constituyeron, haciendo énfasis en el grupo de intelectuales involucrados en su concepción y desarrollo, especialmente en la figura de Adolfo Ernst. En el capítulo dos se analizan los principales cambios y permanencias en las tendencias intelectuales ante el nuevo siglo XX, a la luz de personajes como Christian Witzke, los intelectuales tradicionales y los de vanguardia. También se revisan las variaciones que se produjeron en la estructura del Museo Nacional, cuando sus colecciones fueron separadas de acuerdo con el tema de estudio y cómo el Museo Boliviano jugó un rol fundamental en el período. En el tercer capítulo se estudia la creación y evolución de los Museos de Ciencias y de Bellas Artes, al igual que su rol en la construcción del ideal nacional. En el cuarto y último capítulo se analiza al grupo de intelectuales que estuvo activo entre 1917 y 1940, su presencia en los museos, el papel que jugaron en las reinauguraciones de las instituciones, que se dieron al final del período estudiado, y el rol de la prensa en este fenómeno.

Aunque se considera que los aportes de esta investigación son valiosos para comprender la evolución de los museos caraqueños en el período y su vínculo con los intelectuales, es pertinente recordar el carácter abierto de estudios de este tipo. Ello permite revisar los planteamientos propuestos a la luz de documentos que puedan aparecer posteriormente. De igual manera hay lagunas que, según la opinión de la tesista, no fueron explicadas de manera satisfactoria, por lo que se espera que las fuentes contempladas en esta investigación (y aquellas que por no pertenecer al universo estudiado faltaron por revisar)

sean oportunamente estudiadas por otros investigadores que ayuden a vislumbrar de manera más clara y completa los orígenes de la museología venezolana.

Capítulo I

El Museo Nacional: expresión de los intelectuales positivistas de 1874

El legado de Adolfo Ernst

Adolfo Ernst nace en Primkenau, Silesia, Prusia, el 6 de octubre de 1832 y estudia ciencias de la naturaleza, pedagogía y lenguas modernas en la Universidad de Berlín. Allí conoce a dos venezolanos, hijos del general Judas Tadeo Piñango, quienes lo animan a viajar a Venezuela para trabajar como docente. El 2 de diciembre de 1861 llega a Venezuela y se radica en Caracas, para dar clases en la Universidad. Tres años después se casa con Enriqueta Tresselt, con quien tuvo cinco hijos.

Su trabajo docente en la Universidad de Caracas propició el acercamiento de los jóvenes estudiantes al evolucionismo y al método científico desde su cátedra de historia natural, que dicta desde 1874. Tal como señala Angel J. Cappelletti¹ no se puede decir que Ernst haya introducido el positivismo en Venezuela, pues ya su colega en la Universidad de Caracas, el Doctor Rafael Villavicencio, había expuesto dicha filosofía en 1866. Cappelletti indica que Ernst fue quien introdujo la teoría de Darwin en las aulas de la Universidad y difundió el evolucionismo “...aplicándolo al estudio de la naturaleza y aun de la sociedad”².

Sin embargo, Ernst no se dedicó exclusivamente a las actividades docentes. Era un investigador inquieto, apasionado por la botánica, la zoología, la antropología y otras disciplinas que abarcaban desde las ciencias naturales hasta las humanas. Ernst fue, como se verá a lo largo del texto, un apasionado guzmancista. Su relación con Antonio Guzmán Blanco se puede vislumbrar en algunas cartas³, en las que Ernst se revela como un atento y seguro servidor, y Guzmán lo trata como un hombre de su confianza, más no de su círculo íntimo de amigos. Las cartas se ocupan de asuntos eminentemente prácticos, especialmente

¹ *Positivismo y evolucionismo en Venezuela*, p. 42.

² *Idem*.

³ En el Archivo Guzmán Blanco de la Fundación John Boulton (AGBFB), se lograron ubicar cuatro cartas de Ernst a Guzmán (*Museo Nacional y Ernst, Adolfo*) y un borrador de una carta que Guzmán envió a Ernst (*Copiadores de Guzmán, Cartas del 25 de noviembre de 1874 al 4 de abril de 1875*, folio 138).

sobre la remisión de piezas al Museo Nacional, informes o libros. El 17 de diciembre de 1879 Ernst envía una carta⁴ a Guzmán en la que dice:

Como supiese esta mañana por sus palabras que aun no había visto el informe que en días pasados presenté al Ministro de Fomento acerca de la cabeza desecada donada por Ud. al Museo, me permito enviarle incluso una copia de este trabajo (...) aprovechando la oportunidad de repetir a Ud. las veces de mi perfecta admiración con las que me suscribo de Ud. muy atento y seguro servidor y amigo,
A.Ernst

Pero es en las tareas encomendadas por Guzmán a Ernst que se puede tener una visión más completa del vínculo entre estos dos personajes. El Ilustre Americano (como también era conocido Guzmán) encomendaba a Ernst empresas complejas que involucraban tanto conocimiento intelectual como organización. Entre los encargos que le hizo destacan tres fundamentales, muy acordes a su perfil: la creación del Museo Nacional y la reorganización de la Biblioteca de la Universidad en 1875 y la planificación e instalación de la Exposición Nacional en 1883.

Ernst reconoce la importancia de los encargos de 1875, en las palabras pronunciadas en la inauguración de la institución museística:

...La fundación del primero [el museo], y la reorganización de la segunda [la biblioteca] son dos pasos de incontestable importancia en el progreso intelectual del país, que en los corazones agradecidos de los amantes de las letras perpetuarán por siempre el nombre del insigne varón que decretó su ejecución. Permitidme empero observar, que ninguno de los dos establecimientos se halla ya en el estado de perfección que corresponde a la civilización venezolana y a las exigencias modernas de la ciencia...⁵

Así como destaca el papel del *insigne varón* (Antonio Guzmán Blanco), señala que ni el museo ni la biblioteca se encuentran en el estado ideal de dotación y funcionamiento. Ambos establecimientos se encontraban alojados en la Universidad de Caracas y al menos el museo requería de un edificio más adecuado en la medida en que crecieran sus

⁴ AGBFB, *Museo Nacional*, Caracas (1879).

⁵ Adolfo Ernst, "Palabras pronunciadas en la inauguración del Museo Nacional", en Blas Bruni Celli (comp.), *Adolfo Ernst, Obras Completas*, Tomo IX, *Misceláneas*, p. 470.

coleccionistas. En 1877 envía una carta⁶ a Guzmán Blanco en la que da noticia de la finalización del proceso de reorganización de la biblioteca, pero advierte la necesidad de más estantes y pide a Guzmán que visite el salón para comprobarlo y, que si esto no es posible, lo autorice a encargar dichos estantes. La meticulosidad de Ernst se pone en evidencia en el plano de la biblioteca (dibujado por él mismo, con rúbrica) que adjunta a dicha carta. Aunque son numerosos los escritos en los que Ernst ensalza a Guzmán, se puede apreciar que aprovecha momentos oportunos para recordarle el papel progresista y civilizador que el Ilustre Americano había asumido. Sobre este rol, Guzmán señala en una carta a Joaquín Crespo: “...Quiero que Venezuela exhiba las bases con que cuentan sus industrias, llamadas a adquirir importancia capital para su definitivo desenvolvimiento...”⁷.

Por lo menos en dos artículos señala Ernst la importancia del Estado en la creación y mantenimiento de empresas de esta índole. En “¿Qué influencia ha ejercido la Revolución de Abril, década de 1870 a 1880, en las ciencias?”, comenta:

En los países jóvenes como Venezuela, los estudios científicos no pueden prosperar sin la protección e intervención directa de los gobiernos. La vida de la sociedad no ha llegado aún al punto de desarrollo que hace posible el amor y el cultivo de las ciencias *per-se*...⁸

Comienza el artículo señalando que luego de una mejora en la vida económica de la nación era natural que tanto la literatura como las artes y las ciencias avanzaran, más aun cuando para Guzmán éstas eran áreas prioritarias. Sobre ello añade en el artículo citado:

Imposible era que al lado de un adelanto tan marcado en todos los elementos materiales, se quedaran atrás los intereses intelectuales (...) La literatura, las artes y las ciencias tomaron vuelo, y tanto más sorprendente fue el progreso cuanto que el ilustre campeón de la cruzada de Abril dedicó precisamente a ellas una grandísima parte de su solícita protección⁹.

Continúa comentando que la influencia de las ideas liberales del gobierno guzmancista condujeron a crear tanto el museo como la nueva biblioteca, al igual que numerosas

⁶ *Ibidem*, pp. 672-673.

⁷ “Correspondencia particular del Ilustre Americano”, en *La Opinión Nacional*, Caracas, 16 de enero de 1883

⁸ *La Opinión Nacional*, Caracas, 27 de abril de 1880.

⁹ *Idem*.

cátedras en la Universidad y publicaciones de gran valor, como la Estadística Nacional. Ernst inicia el artículo con un texto en el que señala algunos aspectos positivos del período para el ámbito cultural:

Después de largos años de disturbios interiores, principió con la Revolución de Abril, una época de paz y tranquilidad. Descansaron poco a poco los espíritus de la vertiginosa excitación en que los habían mantenido por tanto tiempo las pasiones de la vida política; y pronto empezaron a abrirse camino tendencias de un orden superior y más dignas de un pueblo culto y libre.¹⁰

En otro artículo, “Guzmán Blanco y la historia natural de Venezuela”¹¹, Ernst señala que los esfuerzos realizados por los gobiernos anteriores al de Guzmán para recopilar el conocimiento mínimo sobre el territorio nacional fueron deficientes, por lo que acota: “Y nadie nos diga que poco importa saber qué animales viven en nuestra fauna, qué plantas crezcan en nuestra flora, o cuáles sean las condiciones geológicas de nuestras montañas y llanuras...”¹², a ello añade:

Pero bastan los motivos de la utilidad práctica para justificar las medidas dictadas por cualquier gobierno progresista con el fin de reunir datos e informes relativos a la Historia Natural del país. Y en este sentido hemos de reconocer con satisfacción los esfuerzos hechos por el General Guzmán Blanco (...) creándose además el Museo Nacional para que fuera principio y núcleo de cuanto en igual sentido se hiciera en años posteriores. Modestos por cierto fueron estos principios, y no siempre encontraron las instituciones nuevas todo el apoyo y fomento que necesitan las cosas humanas en el comienzo de su existencia¹³.

Ernst hace referencia también a la publicación de los volúmenes de la Estadística Nacional, al igual que a la fundación de la Cátedra de Historia Natural en la Universidad de Caracas y en los colegios superiores para la enseñanza de las ciencias naturales. Si bien alaba la labor del gobierno de Guzmán, en lo que respecta al Museo no deja de resaltar la condición modesta de la institución, al igual que los obstáculos encontrados.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *La Opinión Nacional*, Caracas, 27 de abril de 1884.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

En lo que se refiere al apoyo a las artes durante el Guzmanato, Roldán Esteva-Grillet se ocupa extensamente del tema¹⁴, y en su texto señala:

En la Venezuela del siglo pasado [XIX] –dominada por la permanente inestabilidad política y las revoluciones– mal podía funcionar con cierto provecho y constancia una Academia de Bellas Artes (...) Durante el último tercio del siglo la situación adquirirá características más halagüeñas desde el momento en que Guzmán Blanco decide organizar las academias en un organismo ductor que sirviese de enlace entre los artistas y las necesidades del régimen...”¹⁵

Esteva-Grillet realiza comentarios sobre la política de becas que se llevó a cabo durante los gobiernos de Guzmán. Hace referencia a las investigaciones de Rafael Pineda¹⁶, quien encontró en los archivos de Miraflores que desde 1873 se inician las becas para artistas, con Roma como destino; aunque algunos becarios lograrán tener París como centro de estudios.

La muerte del artista Ramón Bolet en 1876 sirve como excusa para destacar el apoyo gubernamental que el Estado daba a los artistas. En el caso de Bolet, a la viuda y a los huérfanos. El general José Rafael Pacheco (presidente del Estado Bolívar) dicta un decreto para la ayuda a los familiares del fallecido artista y el hecho es reseñado ampliamente por *La Opinión Nacional* en un artículo del cual se ha sustraído un ilustrativo párrafo:

Epoca feliz esta para las artes patrias. Lo que ayer era visto con desden y hasta con aversión, es hoy puesto en alto y visto con admiración. La sociedad ha visto aparecer en los sitios de su distinción, otra gerarquía que recibe honores, que recoge alabanzas, y que interesa los corazones. Es el arte y son los artistas llamados por la voz de la Regeneración á ocupar el sitio que todos los pueblos civilizados les han señalado, entre los más predilectos y más dignos.¹⁷

Es obvio que tales ayudas y becas serían destinadas a los artistas que complacieran el gusto que imperaba en el Guzmanato; dichas becas permitieron nutrir la muestra de obras de arte que poseía el Instituto de Bellas Artes. Esta pequeña galería de pinturas se gestaba desde 1852, cuando la Diputación Provincial de Caracas decide dar un auxilio económico a la Academia de Bellas Artes, para el sueldo del Director (Antonio José Carranza) y para la

¹⁴ *Guzmán Blanco y el arte venezolano.*

¹⁵ *Ibidem*, pp. 95-96.

¹⁶ Reflejadas en el *Catálogo de obras de arte del Ministerio de Relaciones Exteriores.*

¹⁷ “Protección al arte”, en *La Opinión Nacional*, Caracas, 6 de septiembre de 1876.

compra de las pinturas necesarias para crear un museo en la Academia¹⁸. Entre esta fecha y 1917 se articuló (con diversos paréntesis e interrupciones) una colección de pinturas y esculturas alrededor de las actividades de la Academia que, si bien en este período no guarda un vínculo estrecho con Ernst y el Museo Nacional, no dejan de tener relación, pues desde 1877 el Instituto de Bellas Artes se instala en unas aulas vecinas al Museo Nacional.

Volviendo a los orígenes del Museo Nacional, se encuentra que el proyecto de construir una sede para alojarlo tenía antecedentes: en 1873 el Ministro de Fomento señala que la fachada de este nuevo edificio está casi terminada¹⁹, y el 14 de diciembre de 1873 aparece un dibujo de Hurtado Manrique en la revista *El Americano* (París), titulado “Museo venezolano”, con una fachada neogótica similar a la de la antigua Corte Suprema de Justicia, que le daba continuidad al frente de la universidad. Leszek Zawisza cita el texto que acompaña a la imagen:

...Grabado de risueño y melancólico aspecto, que parece representar una capilla gótica de la Edad Media, vista a través de una novela de Goethe o de una poesía de Sëller [sic], es el plano de un museo que se está construyendo actualmente, y forma parte del hermoso conjunto de monumentos artísticos con que ha dotado a Caracas el actual Presidente de Venezuela, Guzmán Blanco. El estilo del monumento, así como la idea que ha inspirado su construcción, y el fin a que está destinado, dan testimonio de la cultura intelectual del pueblo venezolano y manifiestan cuán desarrollado está el sentido estético de aquel pueblo, tan amigo de las artes.²⁰

En 1872 había empezado la demolición de las fachadas de los conventos que se encontraban frente al Capitolio, para que el centro de Caracas adquiriera un aspecto en el que la iglesia tuviera el menor peso posible y que fuera más afín con los valores y las ideas republicanas. El Convento de los Franciscanos había sido transformado en la Universidad y el de las monjas Concepcionistas había sido demolido. Hurtado Manrique diseña la nueva fachada de la Universidad, con un estilo neogótico, y plantea la continuación de la misma hasta la esquina de la Bolsa, con la idea de construir un museo en el lugar. En el grabado mencionado en la cita, la torre del Museo (un proyectado observatorio astronómico)

¹⁸ Centro de Documentación del Museo de Bellas Artes (CDMBA), Diana Vilera, *Materiales para la historia del Museo de Bellas Artes de Caracas* (mimeo).

¹⁹ Tal como se evidencia en las Memorias del Ministerio de Fomento de 1873.

²⁰ Citado por Leszek Zawisza, en *Arquitectura y obras públicas en Venezuela, siglo XIX.*, V. 3, p. 382.

terminaba en un techo puntiagudo, de aguja. El 28 de octubre de 1875 aparece como inaugurado el edificio en los registros del MOP²¹, con una torre distinta, pues había perdido la terminación en aguja. Hay que señalar que realmente no se inauguró el edificio terminado, sino su fachada

...que, a manera de una gran pantalla, terminaba todo el lado este de la calle entre San Francisco y La Bolsa. Detrás de ella quedaban los claustros del antiguo Convento, luego un espacio medio vacío (correspondiente más tarde a la Biblioteca Nacional) y finalmente las viejas casas que desde la esquina de La Bolsa se extendían hasta Mercaderes, y que aparecen en las fotografías publicadas en *El Cojo Ilustrado*.²²

La fachada que, como si de una escenografía se tratara, era llamada El Museo, llamó la atención del viajero del XIX Carl Sachs, quien comenta lo siguiente:

...La prolongación del frente de la Universidad forma una angosta fachada, provista de una torre, y que me fue señalada como el museo. Curioso por ver de este museo algo más que la fachada, me dirigí hacia donde yo creía debía estar la pared lateral del edificio. Francamente, tuve que reírme cuando me convencía de que todo el museo, a la manera de un bastidor de teatro, consistía solamente en aquella pared de la fachada...²³

Carl Sachs visitó Venezuela entre 1867 y 1877, y evidentemente vio la fachada del edificio proyectado. Siempre se ha señalado que el Museo Nacional fue inaugurado el 28 de octubre de 1875²⁴, pero en su compilación Blas Bruni Celli recoge un discurso que Adolf Ernst pronunció en la inauguración del Museo Nacional, publicado el 24 de octubre del mismo año en *La Opinión Nacional*. Esta contradicción en las fechas (un discurso de inauguración publicado cuatro días antes del evento) llevó a confirmar ambos datos en la prensa. La única información relevante que aparece el 28 y el 29 de octubre de ese año es la inauguración de la estatua ecuestre de Guzmán Blanco frente al Capitolio (conocida como El Saludante), el 28 de octubre, y al día siguiente la colocación de la piedra fundamental de la estatua pedestre del Ilustre Americano en el Calvario (conocida como El Manganzón); todo ello en el marco de las festividades de la Apoteosis del Regenerador, el 28 de octubre

²¹ Según señala Leszek Zawisza en el texto mencionado.

²² *Ibidem*, p. 383.

²³ Elías Pino Iturrieta y Pedro Enrique Calzadilla, *La mirada del otro*, p. 254.

²⁴ Probablemente por los registros del MOP mencionados por Zawisza.

de 1875. Parece una fecha indicada para inaugurar el Museo Nacional, o tal vez la fachada de lo que se pensaba sería el Museo. Además la inauguración de la estatua ameritaba la culminación de la fachada, para que tanto la plaza como el bulevar se vieran concluidos. Otro dato de interés, es que la prensa señala que, en el marco de las festividades *La Opinión Nacional* había editado un maravilloso álbum, con noticias seleccionadas (por supuesto, sobre el Ilustre Americano); de este álbum sólo se habían editado 80 ejemplares, de los cuales dos se destinaban a la Biblioteca Nacional y al Museo. Entonces sí se menciona al Museo ese día, pero no para hablar de su inauguración. Por otro lado, el 24 de octubre (fecha señalada por Bruni Celli) *La Opinión Nacional* no salió a la calle, era domingo y este periódico no se publicaba ese día (al menos en ese año). Esta afirmación se realiza con certeza, pues se revisaron los ejemplares del sábado anterior (23 de octubre, n° 1958) y el lunes siguiente (25 de octubre, n° 1959), así como otros días del año, en forma aleatoria. Además, los números consecutivos indican que el domingo 24 de octubre no hubo edición de *La Opinión Nacional*.

Queda pues la duda del día en que efectivamente se inauguró el Museo. Como aparece reflejado en las Memorias del Ministerio de Fomento de 1874, el Museo Nacional fue creado por disposición del 14 de julio de ese año²⁵, seis meses después de la publicación del dibujo de Hurtado Manrique en la revista parisina. Guzmán Blanco puntualiza cosas de interés: el Museo se crea para facilitar el estudio de los cursos de Historia Natural de la Universidad, así como para el uso y beneficio público. Originalmente tendría dos secciones: etnografía histórica e historia natural; los objetos destinados a la institución provendrían del Gobierno y la Universidad, así como de corporaciones científicas y particulares. Además, el Ejecutivo se ocuparía de proveer convenientemente a la institución por resoluciones especiales. El Director del Museo sería el catedrático de Historia Natural de la Universidad y se le fijaría un sobresueldo pagado por el Gobierno Nacional. El Museo tendría otros empleados, cuyo nombramiento y erogación serían establecidas en resoluciones posteriores.

²⁵ En el informe de 1875 que se encuentra en las Memorias del Ministerio de Fomento de ese año, Adolfo Ernst señala el 11 de julio de 1874 como fecha de creación. Hay que añadir que Guzmán Blanco había decretado la creación de esta institución un año antes, pero no llegó a hacerse efectiva. En 1874 se vuelve a emitir el decreto con algunas modificaciones.

El Museo estaba formado por la colección mineralógica y el herbario de José María Vargas²⁶, unas plantas remitidas por la Sociedad Botánica de París, así como una colección de objetos pertenecientes a los tres reinos de la naturaleza (formada por la Sociedad de ciencias físicas y naturales de Caracas), algunos cuadros con retratos de hombre eminentes y recuerdos bolivarianos. En un informe elaborado por Ernst en noviembre de 1874 se encuentra una relación de los trabajos realizados hasta el momento:

Desde el principio del mes de setiembre hice trasportar la colección mineralógica de la Universidad al salón determinado para el Museo, y que es el mismo que fue de la Cámara de Representantes. Esta colección es mui rica y bien conservada en 14 mesas con sus respectivas gavetas. Será preciso limpiarla y renovar los papeles que contienen los nombres de las muestras, porque la escritura está poco clara...²⁷

En este primer informe, Ernst advierte la necesidad de guardar los objetos de valor histórico en vitrinas de vidrio bajo llave. También propone que se estimule a que los poseedores de objetos de valor histórico o científico donen parte de sus valiosas colecciones, y señala la importancia del canje de piezas con museos de otros países. A todo esto, se refiere al asunto presupuestario:

Pero para realizar este proyecto se necesitan algunos fondos. No es preciso gastar crecidas sumas; con prudente economía se alcanza bastante. Agrego un presupuesto relativo a los gastos inmediatos, y otro que se refiere a los gastos probables en cada mes, si bien no puedo llenar el último pues no se ha fijado el sueldo del Director, y de su asistente. En cuanto al primero me permito observar, que su puesto exige mucha contracción y laboriosidad, y que excluye todo género de ocupación fuera del edificio de la Universidad, que al mismo tiempo el carácter esencialmente científico del Instituto le obliga a conservarse sin cesar al corriente de las ciencias por el estudio de las publicaciones modernas en los ramos correspondientes, cosa que sería imposible si no estuviera en la posición de poder emplear una parte de su sueldo en la consecución de los indicados recursos literarios.²⁸

Las palabras del director son claras en cuanto a la necesidad de un presupuesto de funcionamiento y a una remuneración acorde a la estatura del director. No señala cuánto

²⁶ El Dr. José María Vargas donó a la Universidad de Caracas su biblioteca personal y su colección mineralógica y geológica (244 ejemplares cuyo inventario se encuentra reproducido en Blas Bruni Celli, *Dr. José Vargas, obras completas*, Vol II), junto a su herbario. Estas piezas fueron estudiadas por Ernst en varios artículos, dedicado uno (especialmente extenso) al herbario.

²⁷ Adolfo Ernst, "Informe al ministro de Fomento (15 de noviembre de 1874)", en *Memorias del Ministerio de Fomento (1874), presentada en 1875*, p. 94.

²⁸ *Ibidem*, p. 95.

debe ser la suma de su pago, pero sugiere que el del asistente sea de 24 venezolanos. En un informe realizado en febrero de 1875²⁹, Ernst puntualiza de manera detallada la ubicación provisional de la institución: fue el salón usado previamente por la Cámara de los Representantes en el antiguo Colegio Independencia, en tres espacios que medían en conjunto 6,28 x 32,7 metros³⁰. Señala en el mencionado informe la necesidad de adecuar los dispositivos que contenían el gabinete de mineralogía, pues sus tapas eran de madera y el público debía levantarlas para poder apreciar las muestras, por ello sugiere el uso de vidrio en dichos contenedores. Finaliza este informe diciendo:

El Museo Nacional de Carácas es un instituto incipiente que necesita la protección del Gobierno y de la Nación; pero en este caso, no cabe duda de que dentro de poco tiempo podrá alcanzar un desarrollo muy respetable, y llegar á ser una exposición permanente de las infinitas riquezas del suelo patrio, y un instituto de abundante instrucción para el público.³¹

Ernst habla de una institución, que si bien para febrero de 1875 aún no estaba abierta al público, se encontraba lista para prestar dicho servicio en su sede provisional. Esta primera etapa del Museo Nacional probablemente giró en torno a las necesidades del curso de Historia Natural que conducía el propio Ernst. Los trabajos publicados por el director del Museo llevan a suponer un interés por estudiar y organizar la colección. Bien claro deja el Dr. Herman ten Kate (etnógrafo alemán que visitó Caracas en 1886) en un artículo de la *Revue d'Ethnographie* y transcrito en *La Opinión Nacional*³², que Ernst solía publicar trabajos sobre la colección etnográfica del Museo en la revista berlinesa *Zeitschrift für Ethnologie*, lo que indica un interés por estudiar la colección y difundir los resultados de dichas investigaciones.

El Dr. Kate comenta sobre las características de la colección y sobre su crecimiento:

²⁹ Adolfo Ernst, "Informe al Ministro de Fomento (20 de febrero de 1875)", en *Memorias del Ministerio de Fomento (1874) presentada en 1875*, p. 97.

³⁰ En la mayoría de las fuentes se señala la ubicación del Museo en dos salones del segundo piso del patio Vargas de la Universidad, por lo que en algún momento pasó a estar esta última ubicación.

³¹ Adolfo Ernst, "Informe al Ministro de Fomento (20 de febrero de 1875)", en *Memorias del Ministerio de Fomento (1874) presentada en 1875*, p. 98.

³² Caracas, 14 de octubre de 1886, N° 5.151, Transcrito en Blas Bruni Celli (comp.), *Ob. cit.*, p. 667.

...Contiene actualmente [1886] objetos relativos a casi todos los ramos de las ciencias naturales, entre los cuales es conspicua una colección de mineralogía y geología legada a la Universidad por el Dr. José [María] Vargas. Gradualmente el establecimiento se ha enriquecido de objetos arqueológicos, etnográficos y antropológicos. La sección americana es a la vez rica e interesante, sobre todo si se tiene en cuenta la fundación reciente del Museo. La mayor parte de los objetos de origen venezolano allí conservados, provienen de la Exposición que tuvo lugar en Caracas en 1883: hay cosa de 350 objetos de piedra y de tierra cocida y más de 200 artículos etnográficos originarios de los Territorios del Alto Orinoco, del Amazonas y de la península de la Goagira. Existe además una pequeña colección de cerca de 200 objetos esquimales de Groenlandia y 260 artículos prehistóricos procedentes de Dinamarca, donados todos al instituto por el señor Einar Staal, farmacéutico de Valencia.³³

Tal descripción de la colección nos ayuda a imaginar el aspecto de las exhibiciones. La institución conducida por Ernst debía estar dirigida a sabios, conocedores, estudiantes y tal vez a algún viajero interesado en estos temas, pero el público general al que parece referirse el decreto de creación (que incluye a los niños y las mujeres), parece estar excluido. La ciencia y la historia se muestran como tópicos cubiertos por el velo de la erudición, y la situación de la planta del Museo en el interior de la Universidad, propiciaba esta circunstancia. Un artículo de prensa de la época señala la ubicación del local: “En la contigua Universidad, en el vasto salón del segundo piso que se encuentra al Oeste del primer patio, está el Museo Nacional, á cargo, como el primero [se refiere al Salón Bolívar, en el Palacio de la Exposición], del competente Doctor Ernst..”³⁴. El mismo artículo brinda otra descripción del interior del Museo, nueve años posterior a la del Dr. Kate, más amplia y detallada. En ella se describen las muestra geológicas (cobres de Aroa, azufre de Carúpano, oro de Guayana, mármol de Gañange), zoológicas (“...Desde las enormes boas ó traga-venados y los temibles anfibios, hasta la diminuta viejita, de fulminante ponzoña...”³⁵), entre los cuadrúpedos destacan una danta, un cachorro de tigre, váquiros, zorros y osos hormigueros, entre otros. El artículo señala la presencia de maniqués con indumentaria goajira, así como armas e instrumentos de otras tribus indígenas (“...largas cerbatanas para la caza de pájaros, escudos, arcos y flechas como de metro y medio de largo, recias y flexibles, enteramente primitivas algunas y otras modernizadas con punta de

³³ *Ibidem*, p. 666.

³⁴ “Museo Nacional”, *Diario de Caracas*, N° 416, Caracas, 5 de febrero de 1895.

³⁵ *Idem*.

hierro...”³⁶), hamacas, rallos de yuca y numerosas vasijas y estatuillas de barro. Concluye de la siguiente manera:

Una rápida ojeada no basta para dar idea del Museo. Indicamos solamente lo que saltó más a la vista, lo que recuerda la imaginación, entre multitud de objetos que requieren minuciosa visita para dar idea aproximada de ellos. Bueno es también publicar estas rápidas impresiones, para que se recuerde que hay Museo y vengan á él parciales colecciones antropológicas y de antigüedades indígenas, de su cerámica, de sus obras en piedra y en madera, que handan sin provecho para nadie en manos de particulares, cuando allí podrían ser de utilidad para la gente estudiosa é investigadora.³⁷

La descripción de este anónimo cronista del *Diario de Caracas* no sólo da una idea clara de la ubicación del Museo en el interior de la Universidad, sino que sirve para imaginar las salas y, por añadidura, se refiere a un aspecto de interés: es necesario publicar la descripción de la visita para que se recuerde que el Museo existe y que requiere incrementar las colecciones. El artículo, en definitiva, nos habla de tesoros ocultos, olvidados por muchos y desconocidos para el público general.

Esta situación varió de manera momentánea con el otro encargo de Guzmán, la Exposición del Centenario. Dicho evento fue concebido para una gran audiencia, sin excluir a los eruditos. Para la exhibición se concluyó el edificio proyectado como la fachada del Museo y que nunca había alojado (ni alojó) a tal institución, y se llamó Palacio de la Exposición. El público podía acudir este edificio y conocer los avances de la ciencia y los adelantos que el progreso traía a nuestro país. Incluso, como la muestra desbordó el Palacio e invadió los pasillos de la Universidad, es probable que los visitantes pasaran cerca de las puertas del verdadero Museo, que para el momento y debido a la magnitud del acontecimiento, debió permanecer ignorado.

Ernst comenta en “Guzmán Blanco y la historia natural de Venezuela”³⁸, la importancia de la Exposición Nacional, así como la variedad y riqueza de los productos allí exhibidos: “...si nos fuera lícito tomar nuestra propia experiencia, deberíamos confesar que más hemos

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*

³⁸ *La Opinión Nacional*, Caracas, 27 de abril de 1884.

aprendido de la historia natural del país en la Exposición del Centenario, que a veces en un año entero de nuestros estudios anteriores”³⁹. Hay que destacar que esta exposición fue la segunda realizada en nuestro país, pues ya se había realizado la primera en 1844, en el Convento de San Francisco, organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País⁴⁰ y el Instituto Tovar, sobre la cual hemos encontrado la siguiente reseña:

...Sentimos infinito que la extensión de nuestro periódico no nos permita hacer una enumeración prolija de cada uno de los objetos que se presentaron a la exhibición industrial de 1844, porque entonces nos detendríamos sobre las pinturas al óleo y en miniatura de los Sres. Adams, Carmelo Fernández, Celestino Martínez y Ramón Irazábal, que fueron premiadas; sobre los cafés descerezados de las haciendas La Mata, La Guia y Las Peonías, que nos parecieron los mejores; sobre los estribos fabricados por los Sres. Jacinto y Mateo González, y en fin, sobre otra porción de artículos que sin duda serán descritos por el Instituto Tovar, á quien compete la gloria de esta exhibición, y mui particularmente á su promovedor, el Sr. Guillermo Iribárrén, joven interesado en aclimatar entre nosotros aquellos establecimientos de progreso material que vió en el extranjero durante sus mocedades...⁴¹

El edificio concluido para la exposición de 1883 fue diseñado por el arquitecto Juan Hurtado Manrique. Dicho edificio se erigió contiguo al de la Universidad, frente a la Plaza Guzmán Blanco (utilizando la ya existente fachada del Museo), y para su construcción se destinaron cuatrocientos mil bolívares, que se entregaron a razón de veinte mil bolívares quincenales a partir de la fecha del decreto (4 de julio de 1882), un año antes de la inauguración del evento. Debido a gastos imprevistos, se invirtieron sesenta mil bolívares adicionales. El edificio (de estilo gótico) contó con dos cuerpos, uno occidental (el llamado propiamente Palacio) de 1.349 metros cuadrados y otro oriental (destinado a la exposición de animales) de 1.189 metros cuadrados. Ernst enfatiza el cuidado que se tuvo en la prolongación este-oeste del edificio de la Universidad con el Palacio, asegurando una fácil comunicación entre ambos sin olvidar las “...exigencias de la estética”⁴².

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Leszek Zawisza, *Ob. cit.*, p. 378.

⁴¹ *El Liberal*, Caracas, 30 de diciembre de 1844

⁴² Adolfo Ernst, en Blas Bruni Celli (comp.), *Obras completas*, Tomo III, *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*, vol. 1, p. 19.

La exposición se realizó en el marco de las festividades del primer centenario del nacimiento del Libertador y, según Blas Bruni Celli⁴³, esta celebración no sólo estaba imbuida en la onda de progreso que imperaba en el momento, sino que representaba el necesario desagravio que la nación hacía a la memoria de Bolívar, pues además de organizar una exposición que daba cuenta del adelanto de Venezuela, se declaró día de fiesta nacional el natalicio del prócer como respuesta a un espíritu de gratitud, uniendo dicha festividad al triunfo de las ideas liberales y a la imagen de Guzmán:

...La fecha del 24 de julio de 1883, no tan sólo ha de ser memorable y quedar grabada en el corazón de cada ciudadano, por la esplendidez y suntuosidad de la FIESTA DE LA GRATITUD NACIONAL, decretada por el Ilustre Americano Presidente de la República, GENERAL GUZMÁN BLANCO, sino porque en ella debe dejarse sellado definitivamente, el Proceso de la Regeneración de la Patria con la unión y concordia de los venezolanos: con el triunfo de los principios liberales; en el orden legal: con la extinción de la guerra civil; y con los fundamentos para el porvenir risueño, glorioso y halagador á que todos debemos aspirar, á la sombra de octaviana Paz.⁴⁴

Por su parte, Ernst acota que la realización de la exposición fue una idea feliz del Ilustre Americano “...porque además de ser oportuna y de estar en completa armonía con las tendencias de nuestra época, corresponde de una manera perfecta al carácter esencial de las fiestas del Centenario.”⁴⁵, y su pertinencia con la fiesta celebrada residía en que “...Venezuela había de ofrendar al que sacrificó cuanto tenía y cuanto era, todo su progreso material é intelectual: los tesoros de su rico suelo, las cosechas de sus fértiles campiñas, cuantos adelantos tuviera en los diversos ramos de la industria humana...”⁴⁶. Nada mejor que ofrendarle a Bolívar los frutos de la *patria regenerada* guzmancista. Por su parte, Morton de Kératry, cronista de *La Opinión Nacional* comenta que la Exposición “...será la apoteosis del Libertador y al mismo tiempo exaltará las victorias pacíficas del partido liberal y del Ilustre Americano.”⁴⁷

⁴³ “Nota preliminar”, en *Adolfo Ernst, Obras Completas*, Tomo III, *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*, vol. 1, p. VII.

⁴⁴ M.S. Briceño, “El Centenario. La mejor ofrenda a Bolívar”, en *La Opinión Nacional*, Caracas, 14 de junio de 1883.

⁴⁵ Blas Bruni Celli (comp.), *Adolfo Ernst, Obras Completas*, Tomo III, *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*, vol. 1, p. 8.

⁴⁶ *Ibidem*. p. 10.

⁴⁷ *La Opinión Nacional*, Caracas, miércoles 9 de mayo de 1883.

El organizador de la exhibición destaca la importancia de un evento de esta categoría al señalar que las exposiciones, nacionales o internacionales, científicas, artísticas o industriales, son “manifestaciones significativas del progreso moderno”⁴⁸. No es de extrañar pues que, bajo esta óptica, el gobierno de Guzmán Blanco anhelara también exponer en una vitrina todo aquello que lo catalogaba como un gobernante progresista y civilizador. Ernst lo comenta de la siguiente manera:

Era pues natural que también en este sentido el país diera una prueba del sorprendente progreso que caracteriza las épocas presidenciales del General Guzmán Blanco, y que después de haber aparecido como partícipe en varios de los grandes certámenes industriales en ambos continentes [Londres, Viena, Bremen, Santiago de Chile, Filadelfia y Buenos Aires, en todas ellas habiendo obtenido medallas o reconocimientos] viese realizado en su capital un *torneo del progreso* [cursivas de la tesista] semejante á aquellos, aunque circunscrito á las producciones del propio suelo y á las obras de sus propios hijos.⁴⁹

Estas ferias no sólo alimentaban la idea del progreso, sino el nacionalismo de los pueblos que las organizaban en el siglo XIX, por ello se asociaban con la conmemoración de las fechas patrias. Era también una oportunidad de mostrar al mundo la *mejor* cara de la nación (o al menos la cara que deseaban mostrar los gobernantes de turno) y de confrontar ese rostro oficial con el de otros países. Para Venezuela, participar en las ferias internacionales de Londres, Viena o Filadelfia, no sólo significaba una oportunidad para mostrar productos nacionales, era la ocasión de promocionar al país. Por cierto, José Ramón Luna señala⁵⁰ con cierta amargura que, en 1862 cuando Venezuela participó en la Exposición Internacional de Londres, la prensa reseñó los objetos y productos exhibidos: frutos de cera, tres totumas, un pañuelo de bolsillo, una hamaca, raíz y extracto de zarzaparrilla, cueros de cabra de Coro, potes de guayaba, naranjas, camburitos pasados, muestras de caraotas, dividive, maíz y tapiramos. El país que se mostraba era, obviamente, rural y distante de una nación con una industria estable: no se reflejaba, digamos, el progreso. Sin embargo, Zawisza señala luego de esta limitada lista de productos, que en la misma Exposición de Londres, Venezuela

⁴⁸ Blas Bruni Celli (comp.), *Adolfo Ernst, Obras Completas*, Tomo III, *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*, vol. 1, p. 8.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ citado por Leszek Sawisza, en *Arquitectura y obras públicas en Venezuela, Siglo XIX*, V. 3, p. 378

obtuvo seis medallas de bronce y dos menciones honoríficas; el autor comenta que estos premios valorizan la participación en estas ferias con una luz un poco más clara.

Puede parecer decepcionante saber que lo que se llevaba para representar al país eran productos agrícolas y artesanales, pero tal vez para los países extranjeros que corrían tras la máquina de vapor, eso tenía algo de exótico, romántico o llamativo. Tal vez se valoraban más afuera estos productos que adentro. Lo que no es de extrañar, pues esa muestra casi folklórica de objetos correspondía con la imagen que lo europeos tenían de las naciones latinoamericanas en el XIX. Era la imagen que habían transmitido los viajeros europeos que visitaban estas tierras. Es *la mirada inocente*, referida por Elías Pino Iturrieta y Pedro Enrique Calzadilla⁵¹ en la que unos 150 viajeros extranjeros en Venezuela coinciden en “...comunicar a sus pares, los miembros de la sociedad de la cual provienen, las impresiones sobre un país en proceso de incorporación al mundo ‘civilizado’...”⁵². Pino Iturrieta y Calzadilla señalan el interés de estos viajeros por detalles aparentemente insignificantes, que no merecían la atención de los nacionales: “...Como Marco Polo en China, se deleitan en el pormenor de las cosas sencillas, acumulan con perseverancia de joyero los elementos usuales de la existencia...”⁵³, de allí que unas totumas y algunos productos agrícolas exóticos sean de mayor interés para un europeo que para un venezolano. El público de estas exhibiciones internacionales probablemente esperaba ver el país que relataban aquellos viajeros:

...Europa entonces estaba ávida de mundo. El continente ufano de poseer los secretos de la ciencia y la llave del progreso, miraba más allá de sus confines hacia un horizonte que ya no poblaban las maravillas del siglo XVI, sino una naturaleza portentosa y unos hombrecitos que se podían domar en una empresa que era del genio y del sentimiento, del saber coherente y de la pasión desenfadada...⁵⁴

Así que el *recuerdo amargo* de José Ramón Luna referido por Zawisza, tal vez deba ser leído como señalan Pino Iturrieta y Calzadilla ante los textos de los viajeros del XIX:

⁵¹ en *La mirada del otro*, Fundación Bigott, 2ª ed., Caracas, 2002, p. 12.

⁵² *Ibidem*, p. 13.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 21.

Cuestión de puntos de vista. Si usted cambia la clave de la partitura, encontrará a una Venezuela partiéndose la cabeza para ser algo, tratando de acabar los compartimientos, ensayando el derrotero de un gobierno genuino, peleando contra el hambre, espantando a la injusticia, estudiándose con ahínco y pasándola bien en sus jolgorios...⁵⁵

Para 1862 el país era rural, de eso no quedaba duda. A eso se añadían años de guerra pasados y por venir, así que la modesta participación de Venezuela en los *torneos del progreso* realizados en el exterior es algo que debería admirarse. Más aún, que para 1883 (tan solo 21 años después de la exhibición londinense) se realizara un evento similar en Caracas, con carácter nacional (aunque con algunos invitados extranjeros), conduce a suponer que sí había una nación que se esforzaba por entenderse, por estudiarse y por proyectar, por qué no, su mejor cara hacia adentro y hacia fuera. Este esfuerzo se deja ver en una carta que envía Guzmán Blanco⁵⁶ el 30 de noviembre de 1874 al Presidente del Consejo de Administración del Zoológico de París, en la que lamenta la muerte de un cazar de lapas que había enviado a dicha institución, y en la que señala que en lo posible reparará la pérdida; escribe también sobre la dificultad de conseguir un *Tapirs* (una especie de danta) que había solicitado el mencionado zoológico.

La exposición de 1883 era la oportunidad de realizar un viaje por el interior del país sin salir de la capital. Si bien leer los libros de los viajeros siempre reporta la visión a través de un tercero, las exposiciones pueden crear la ilusión de que se es protagonista en un viaje simulado. Lo que no se percibe con claridad es que la visión de dicho viaje también se realiza con la óptica de un tercero: el creador o conceptualizador de la muestra, que en este caso, eran Adolfo Ernst, la junta organizadora (presidida por Antonio Leocadio Guzmán) y los delegados regionales; estos últimos proporcionaron el tamiz gubernamental que decidía qué se destinaba para la muestra y qué no, en tanto que Ernst como organizador tal vez tuvo ingerencia en la distribución y disposición de los objetos en el Palacio de la Exposición. No deja de ser un asunto delicado el mostrar la nación en una vitrina para decirle a nacionales y extranjeros cuál es el estado del progreso del país.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ AGBFB, *Copiadores de Antonio Guzmán Blanco, Cartas del 25 de noviembre de 1874 al 4 de abril de 1875.*

Era una ocasión oportuna para estudiar al otro, vale decir, a los europeos y norteamericanos que trajeron muestras de sus productos a Caracas en esa ocasión. Venezuela pasó de ser la observada, a ser la observadora: a estudiarse a sí misma y a estudiar a los otros. Era, si se quiere, un relato de viajeros, esta vez contado por los mismos venezolanos.

La exposición fue inaugurada el 2 de agosto de 1883, con alumbrado eléctrico en sus corredores y con muestras de exhibición (naturales, artesanales, industriales y artísticas) que desbordaron el Palacio de la Exposición e invadieron los corredores de la Universidad e, incluso, la misma Plaza Guzmán Blanco. El sistema eléctrico es descrito de manera detallada por Ernst: catorce reflectores iluminaban los pasillos del edificio, los cuales funcionaban con energía proveniente de una máquina sistema Weston (con algunas modificaciones de otros sistemas) ubicada detrás del Teatro Guzmán Blanco; la instalación permitió que la exposición se abriera por la noche, con un costo adicional sobre el boleto de entrada (costaba 25 céntimos de bolívar de día y 50 de seis de la tarde a nueve de la noche).

Antonio Guzmán Blanco encargó a Ernst la redacción de un libro que registrara la exposición. Este volumen (producto de la compilación de muchos de los textos publicados en *La Opinión Nacional* en una sección llamada “Revista de la Exposición Nacional del Centenario”) recoge los pormenores de la muestra, desde los integrantes de la Junta Directiva nombrada para organizarla, hasta los planos del edificio, pasando por una detallada relación de gran parte (si no la totalidad) de los productos exhibidos. Ernst señala que para la mencionada Junta, la exposición debía dar “una idea la más exacta posible del estado actual de Venezuela y de su adelanto progresivo en sus distintas épocas, desde el siglo pasado á la fecha”⁵⁷. Se aprecia no sólo el deseo positivista de mostrar el progreso del país, sino también la aspiración de plasmar dicho progreso por medio de un recorrido de objetos musealizados, es decir, de entregar al visitante una historia contada por medio del despliegue espacial de una serie de elementos que, en conjunto, materializan el discurso de los organizadores: demostrar que para el momento, el progreso de la nación destacaba en comparación con los períodos anteriores, al tiempo que ofrecía parámetros de identificación patria para los venezolanos. Sobre la acumulación de objetos e íconos que realzaran el

⁵⁷ Blas Bruni Celli (comp.), *Adolfo Ernst, Obras Completas*, Tomo III, *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*, vol. 1, p. 7.

carácter de lo *nacional* Pedro Enrique Calzadilla señala en su artículo “La imagen de la nación en cajas metálicas”:

...Para lograr congregarse alrededor de su proyecto a la totalidad de la sociedad, las élites hispanoamericanas despliegan una compleja red de dispositivos culturales destinados a adecuar su indumentaria a los nuevos tiempos (...) se trata de la creación de los pilares identitarios, que pasaban por determinar y difundir el patrimonio de cada nación y a difundir su culto. De esta suerte, responden sin demora a las nuevas exigencias históricas inventando, organizando y desplegando un conjunto de imágenes, íconos, lemas, alrededor de los cuales puedan congregarse las mayorías.⁵⁸

En el mismo artículo el autor puntualiza: “...el siglo XIX es una época en que proliferan las ceremonias y espacios destinados a la difusión y reafirmación de las identidades nacionales, es decir, vitrinas identitarias donde se disponen aquellas imágenes que compendian la vida nacional...”⁵⁹. La exposición de 1883 fue, bajo esta óptica, una vitrina identitaria por excelencia.

Ernst describe la exhibición detalladamente en el libro que le fue encargado, dividiéndolo en las diversas áreas de la exposición y apoyándose en un plano de la misma. También utiliza textos críticos de Ramón de la Plaza⁶⁰ para describir lo relacionado con las bellas artes, reservándose para sí toda la descripción de las secciones científicas e industriales, así como una visión general de la exhibición y del edificio.

Al entrar por la puerta principal, el visitante se encontraba con el Salón Bolívar a la derecha, y el salón de Bellas Artes, a la izquierda. El primero poseía una muestra de objetos pertenecientes al Libertador, muchos de los cuales provenían de la colección del Museo Nacional, además de una serie de ofrendas. El salón de Bellas Artes mostraba pinturas de artistas venezolanos, fotografías y pianos fabricados en Caracas.

⁵⁸ *Revista Bigott*, N° 60, Ene-Feb-Mar-Abr 2002; p. 5.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ Según relata Ernst, el día que salía el libro de la imprenta era enterrado Ramón de la Plaza, quien había fallecido el 15 de diciembre de 1886. Ernst señala que el material era reproducido con permiso de su autor. Este ensayo crítico había sido publicado por entregas en *La Opinión Nacional* en la mencionada “Revista de la Exposición Nacional de Centenario”, en agosto de 1883.

Según Ramón de la Plaza⁶¹, la Exposición representó la manifestación más elocuente de las tendencias civilizadoras del país y las obras de arte presentes eran la perfecta ofrenda al progreso de la nación.

De la Plaza describe detalladamente una de las principales obras de arte exhibidas, *La Firma del Acta de la Independencia* de Martín Tovar y Tovar⁶² que, según el plano de la muestra, se encontraba en el Capitolio, aunque esa era una sala de exhibición provisional, pues Guzmán Blanco había encargado esta pintura para decorar el Concejo Municipal. De esta pieza De la Plaza destaca lo admirable de la composición, así como “...la seguridad de la línea y la forma propia del movimiento...”⁶³. El autor añade: “Si á todas estas cualidades eximias unimos la naturalidad de un colorido que se impone por su admirable transparencia, la distribución de la luz que juega en tan variada manera, la justa gradación de los valores, el estilo noble y elevado (...) vendrémos en asegurar que la obra de Tovar es monumental y única en el mundo de las artes americanas...”⁶⁴. Sin duda, De la Plaza se refería al trabajo de un maestro y no en balde le dedica toda una sección al principio de su texto.

Posteriormente describe las obras de arte exhibidas tanto en el Salón de Bellas Artes como en el Salón Bolívar, en los que se encontraban lienzos de los pintores Antonio Herrera Toro, Manuel Cruz, Emilio Mauri, Arturo Michelena y Cristóbal Rojas, entre otros. Tanto Michelena como Rojas eran pintores jóvenes, destacados en las clases de pintura de la Academia de Bellas Artes, que tal vez aspiraban obtener los medios para continuar sus estudios en el exterior y para los que esta exposición significó una oportunidad sin precedentes, Herrera Toro, Cruz y Mauri por su parte habían cursado estudios en el extranjero y eran pintores más reconocidos.

Describe De la Plaza el Salón en el orden del recorrido, empezando con la obra de Manuel Cruz (quien había estudiado en la Academia San Fernando de Madrid entre 1863 y 1865),

⁶¹ “Sección cuarta: Bellas Artes”, Blas Bruni Celli (comp.), *Adolfo Ernst, Obras Completas*, Tomo III, La Exposición Nacional de Venezuela en 1883, Vol 1, p.658.

⁶² Llamada por De la Plaza *El juramento de la independencia*.

⁶³ Blas Bruni Celli (comp.), *Adolfo Ernst, Obras Completas*, Tomo III, *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*, vol. 1, pp. 661-662.

⁶⁴ *Ibidem*, p 662.

La muerte de Guaicaipuro, pintura dedicada a narrar la quema de la choza y el asesinato del Cacique por los españoles. De la Plaza comenta que este “...es un asunto en que hay que vencer muchas dificultades para interpretar debidamente la verdad y el sentimiento que comporta...”⁶⁵, refiriéndose al tratamiento de un tema en el que se presenta un acto sangriento llevado a cabo por los conquistadores, y en el que Guaicaipuro representa uno de los primeros mártires nacionales. Es quizás un intento por parte del autor del texto de fijar posición ante un postulado positivista presente en la segunda mitad del siglo XIX, no sólo en Venezuela sino en toda América Latina: el cuestionamiento de la presencia de lo español y de todo lo que representaba para los países que recibieron la herencia hispana. Era este un tema que preocupaba a De la Plaza, pues en su texto “Estudios indígenas” señala lo siguiente:

No de otra suerte y con aparente fundamento se han dado algunos historiadores á vagar por el campo de las conjeturas, poniendo siempre del lado de España la peor parte, y llevando la exageración hasta el punto de suponerla cruel verdugo que mata y destruye á placer la raza indígena, para edificar sobre sus ruinas una civilización que acusa en mucho la inferioridad de la raza conquistadora...⁶⁶

El autor manifiesta entonces sus dudas ante el postulado positivista que cuestiona la herencia hispana, incluso añade: “Pero si bien se mira, no ha de suponerse, por esta de los conquistadores conducta reprensible, el que los males llegasen á tanto, como para renegar de los resultados...”⁶⁷. Sin embargo, De la Plaza reconoce en este ensayo los errores cometidos por los conquistadores en el ejercicio desmedido y arbitrario del poder “...en nombre de su rei y su Dios...”⁶⁸. Esteva-Grillet⁶⁹ señala que De la Plaza no fue el iniciador de la crítica de arte positivista en nuestro país, sino que por el contrario su afinidad por el academicismo y su rechazo a las corrientes artísticas de vanguardia, signaron el gusto del público y de los artistas de finales de siglo XIX.

⁶⁵ “Revista de la Exposición Nacional del Centenario. III. Salón de Bellas Artes”, en *La Opinión Nacional* Caracas, 16 de agosto de 1883.

⁶⁶ *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, p. 15.

⁶⁷ *Ibidem* pp. 15-16.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁶⁹ *Guzmán Blanco y el arte...*, pp. 105-106.

La pintura sobre la muerte del cacique es también uno de los pocos casos de que se tiene noticia⁷⁰ sobre el tratamiento del tema histórico indígena en nuestro país durante el siglo XIX; lamentablemente se desconoce el paradero de esta pintura. Sin embargo, otra obra del mismo autor, presente también en la exposición del Centenario, titulada *Alegoría de las cinco naciones independizadas por Bolívar*, se encuentra actualmente en la Casa Histórica de los Puertos de Altagracia y perteneció a principios de siglo al Museo Bolivariano⁷¹.

En sus comentarios sobre la exposición, De la Plaza plantea otra referencia al tema de la influencia española, esta vez en el ámbito de la historia del arte venezolano, cuando señala lo siguiente:

Al recorrer los salones y galerías destinadas á la Exposición de la pintura, torna nuestro pensamiento a aquella época embrionaria de la Colonia, en que el arte no existía sino en los muy escasos cuadros místicos, que por los monarcas de España fueron aquí enviados á los templos y monasterios, tan sólo a manera de adorno; sin que de ellos derivase enseñanza ni provecho alguno, la gente entretenida en la reproducción de figuras informes, ignorante en el conocimiento del dibujo y sin la más leve noción del colorido, de las sombras y de la perspectiva.⁷²

Para el autor la influencia española no tuvo repercusión en el arte autóctono, por el contrario señala que tan sólo produjo copistas autodidactas, que producían obras decorativas. De la Plaza acota que, posteriormente y con el establecimiento de la Academia de dibujo, muchos alumnos avanzaron favorablemente, pero que aún sus conocimientos eran imperfectos:

...No ha sido pues sino de algunos años atrás, en que trasladados á Europa algunos jóvenes pensionados por los gobiernos que sucesivamente ha presidido el General Guzmán Blanco, con el fin de estudiar pintura, que el arte ha sufrido una transformación y hemos visto obras de un mérito realmente superior.⁷³

Posteriormente el autor apunta que, por el análisis de las obras de pintura presentes en la Exposición, es posible apreciar "...la distancia que separa la Colonia de la Venezuela

⁷⁰ Galería de Arte Nacional, "Cruz, Manuel", *Diccionario de las Artes Visuales de Venezuela*, s/p.

⁷¹ *Idem*.

⁷² Blas Bruni Celli (comp.), *Adolfo Ernst, Obras Completas*, Tomo III, *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*, vol. 1, p. 659.

⁷³ *Ibidem*, p.658.

regenerada”⁷⁴. Esta distancia está marcada principalmente por la formación de los artistas más destacados de la Escuela de dibujo y pintura, becados por el gobierno de Guzmán para estudiar en Europa, como fue el caso de Antonio Herrera Toro quien en 1873 realizó un retrato de Antonio Guzmán Blanco y, hacia 1875, recibe una beca para realizar estudios de pintura en París y Roma, para regresar a Venezuela en 1879. Durante su estancia en París, el pintor sostuvo correspondencia con Guzmán Blanco, manteniéndolo al tanto de sus avances⁷⁵. Este artista estaba representado en la Exposición de 1883 con varias piezas, *La muerte del Libertador* (Colección Museo Bolivariano), *Cabeza de una madonna* e *Incendio puesto en el parque de San Mateo por Ricaurte* (este último colección Galería de Arte Nacional); de gran mérito la obra sobre el acto heroico de Ricaurte según De la Plaza, por el estudio de la línea y los valores con que fue tratado el momento en que el prócer espera la llegada de los invasores para prender encender el polvorín.

Mención aparte merecen otros pintores con estudios fuera del país que no ofrecen resultados tan notorios ante la pluma de Ramón de la Plaza. Emilio Mauri, natural de la Guaira, había vivido en Francia desde su infancia donde se formó como artista, pues fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de París y había enviado varias obras a las Exhibiciones del Palacio de la Industria de esa ciudad; en 1882 regresa a Venezuela y al año siguiente participa en la Exposición Nacional con *Margarita viniendo de la iglesia*⁷⁶ (colección Galería de Arte Nacional). Aunque De la Plaza alaba su trabajo, señala la dureza en el tratamiento de las telas en esta pieza, que no reflejan la verdadera naturaleza de los materiales.

De la Plaza comenta también una obra de Rodríguez Fegel, *Bethsabé*, (hoy sin ubicar) al decir que es un desnudo que revela la influencia de la escuela francesa del autor, quien había realizado esta pintura en París, con un dibujo correcto, pero con débil modelado. Crítica similar hace el autor de la obra de otro estudiante venezolano de pintura en la escuela francesa, Julio Michelena, pues en su pintura (una alegoría de Colombia) no se

⁷⁴ *Ibidem*, p.659.

⁷⁵ Galería de Arte Nacional, “Herrera Toro, Antonio”, *Diccionario de las Artes Visuales de Venezuela*, s/p.

⁷⁶ Llamada por De la Plaza *Margarita de Fausto*.

observa “...la nota dominante que la distingue (...) [aunque] la composición es buena, y la intención del artista muy loable...”⁷⁷.

Quienes destacan en el texto de Ramón de la Plaza son dos jóvenes prometedores, que posteriormente recibirían becas para estudiar en París: Cristóbal Rojas y Arturo Michelena. Rojas presentó *La muerte de Girardot en Bárbula*⁷⁸ (colección Museo Bolivariano), de ella De la Plaza comenta: “...Acaso se preguntará alguno, ¿es ésta la obra de un pincel experimentado en las escenas trágicas de la historia? No; es la aspiración de la inteligencia á la interpretación de la verdad, guiada únicamente por el sentimiento de la naturaleza.”⁷⁹ Con este comentario el autor resalta la poca preparación y el talento natural del artista, pues en un párrafo que antecede el crítico recalcó:

Sólo con el estudio y la práctica de los buenos modelos, la educación artística se alcanza; pero en manera alguna producirá el artista obras de gran valor, sin el concurso de las facultades naturales que dan vida á sus creaciones; de tal suerte que, en muchas ocasiones, el poder de sus revelaciones se muestra sin el auxilio de una instrucción regular y sistemática. Verdad ésta comprobada hoy mayormente en la tela que expone el joven Cristóbal Rojas, *La muerte de Girardot en la batalla de Bárbula*...⁸⁰

Llama la atención su entusiasmo por esta tela y por la poca experiencia del autor; Rojas ha sido uno de los maestros de la pintura venezolana del siglo XIX y este fue uno de sus primeros trabajos reconocidos. Despierta interés la insistencia del crítico en señalar que no sólo basta con los estudios formales en escuelas reconocidas (caso de Emilio Maury y Julio Michelena, descritos anteriormente), sino que se requiere aquello que aporta el genio, *el concurso de las facultades naturales*.

Caso similar ocurre con Arturo Michelena, quien exhibió una pintura en el Salón Bolívar: *La presentación de la Bandera Invencible de Numancia* (colección Museo Bolivariano). De la Plaza comenta:

⁷⁷ “Revista de la Exposición Nacional del Centenario. III. Salón de Bellas Artes”, en *La Opinión Nacional* Caracas, 16 de agosto de 1883.

⁷⁸ Llamado por De la Plaza, *La muerte de Girardot en la Batalla de Bárbula*.

⁷⁹ “Revista de la Exposición Nacional del Centenario. III. Salón de Bellas Artes”, en *La Opinión Nacional* Caracas, 16 de agosto de 1883.

⁸⁰ *Idem*.

...Confesamos ingenuamente que la obra del talento inculto no puede juzgarse por lo que es, sino por lo que puede ser. Esta que juzgamos con interés, revela, como la intuición propia encuentra la buena senda, y camina guiada por una luz sobrenatural. La acertada distribución de la composición, el movimiento, la naturalidad del colorido, la justa apreciación de la perspectiva, el buen entendimiento así de las figuras principales como las de los grupos episódicos, son todas éstas manifestaciones de un talento en que campea sin artificios, la ingenuidad del instinto abriéndose paso sin el apoyo de la educación que le falta.⁸¹

Arturo Michelena también presentó una *Alegoría*, en la que Venezuela recibe de manos de Antonio Guzmán Blanco el decreto de Instrucción Pública. Para el crítico comentado, la obra goza de similares virtudes a *La presentación...*, y aunque sus elogios para con Rojas son más extensos, con Arturo Michelena no se queda atrás. Son, junto a Tovar y Tovar (para el momento un maestro reconocido), lo mejor de la muestra de pintura nacional, o por lo menos son las obras en las que el crítico se detiene con mayor entusiasmo.

Jacinto Inciarte y Pedro Jáuregui, quienes fueron becados por Guzmán Blanco para realizar estudios en Roma durante el Septenio (1870-1877) también participaron en la exposición con obras que De la Plaza comenta en su texto. Sobre Inciarte hace un comentario elogioso de otra pintura que este artista había enviado desde Roma al Instituto de Bellas Artes, *Búfalos pastando en las pontinas romanas*, "...en el cual hay muestra sobrada de un pintor que sabe hacer..."⁸²; por otro lado, De la Plaza comenta una *Alegoría* presente en la Exposición Nacional, cuyo autor era Inciarte, y que destacaba por ser una "desgracia"⁸³. Para De la Plaza, la desdichada *Alegoría* (que se ocupaba de Bolívar, Sucre, Antonio Leocadio Guzmán y Guzmán Blanco) no parecía ser obra del mismo artista que había destacado con *Búfalos...* y, según el crítico más bien delataba un atraso en los estudios del pintor. Aunque el paradero de esta obra hoy es desconocido, la descripción que hace De la Plaza conduce a pensar en la asociación que una alegoría como ésta representaba: Antonio Leocadio Guzmán y su hijo con una estatura similar a Bolívar y Sucre.

⁸¹ "Revista de la Exposición Nacional del Centenario. IV. Salón Bolívar", en *La Opinión Nacional* Caracas, 21 de agosto de 1883.

⁸² *Idem.*

⁸³ *Idem.*

El otro becario del guzmanato, Jáuregui, se ocupó con *Una noche en Casacoima*, de un pasaje histórico conocido, cuando Bolívar luego de la derrota del Rincón de los Toros, anuncia a Soublotte, Arismendi y Anzoátegui, los planes que tenía para la creación de Colombia. Según De la Plaza “El asunto es ingrato, y ha menester habilidad en la manera de tratarlo para darle carácter propio. El artista no se ha desempeñado mal en la ejecución, buscando los efectos de la luz de una hoguera que espande sus claridades sobre el monte...”⁸⁴. Jáuregui también tomó parte, junto a Manuel Otero y Enrico Deville en la decoración de los techos rasos de los dos salones principales del Palacio de la Exposición.

Tanto Inciarte como Jáuregui dan muestra de la formación adquirida en Roma, a donde habían sido enviados a estudiar por el gobierno del Ilustre Americano. Y, aunque De la Plaza los trata favorablemente no los alaba de igual manera que a Herrera Toro, quien había sido también becario en fecha similar, pero en París. Y de ninguna manera demuestra el entusiasmo que ofrece ante dos promesas casi *incultas*, Rojas y Michelena, que serían posteriormente becados por el gobierno de Guzmán.

Manuel Otero, quien estudió en Madrid en 1863, recibe una beca para viajar a Italia en 1876. Luego de su regreso a Venezuela trabajó (antes de 1881) junto a Jáuregui y a Enrico Deville en la decoración interior de la Basílica de Santa Teresa y Santa Ana, en cuya cúpula pintó a San Pablo con el rostro de Guzmán Blanco, en lo que fue “...uno de los mejores retratos entre los muchos que existen de este personaje”, según Alberto Urdaneta⁸⁵; posteriormente el artista cambió el rostro del apóstol durante la reacción antiguzmancista. Su participación en la Exposición Nacional, además de la decoración de los techos rasos de los salones principales, se basó en dos piezas: *La muerte de Rivas Dávila* y *Entrevista de Bolívar y Sucre en el desaguadero de los Andes*. Estos motivos, según De la Plaza, alejan al artista de la pintura decorativa “para ocuparse de la pintura seria”⁸⁶. Otero había realizado escenografías y carteles para zarzuelas, telones de boca para diversos teatros y decoraciones de interiores, al igual que pintura de paisajes, con los que participó en algunas

⁸⁴ Blas Bruni Celli (comp.), *Adolfo Ernst, Obras Completas*, Tomo III, *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*, vol. 1, p. 669.

⁸⁵ Galería de Arte Nacional, “Otero, Manuel”, *Diccionario de las Artes Visuales de Venezuela*, s/p.

⁸⁶ Blas Bruni Celli (comp.), *Adolfo Ernst, Obras Completas*, Tomo III, *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*, vol. 1, p. 668.

exposiciones. De la Plaza, da su voto de confianza ante las dos telas de temática histórica con que Otero participó en la exposición del Centenario; para él representan la intención de asumir aspectos más trascendentes del arte (debido a la preferencia por la temática histórica que caracterizó a la pintura académica): “Otero es un artista de talento, que tantas veces nos ha hecho admirar la fecundidad de su ingenio decorativo, bueno es que le dé á la pintura seria más amplios y detenidos estudios, que así nos dará el gusto de verle merecer igual valimiento en la una como en la otra”.⁸⁷

En la Exposición Nacional fue posible apreciar lo más granado de la pintura nacional, con los maestros reconocidos, los pintores ya formados y las jóvenes promesas. Todos ellos representaron una muestra de lo que para el guzmancismo debía ser el arte de la pintura y de las cualidades que debían tener los artistas merecedores del apoyo gubernamental: aquellos que reflejaran el ideal nacional guzmancista de la manera debida en la vitrina identitaria que es una sala de exposición.

Ramón de la Plaza comenta también la sección de pintura internacional, fundamentalmente representada por pintores belgas. Los motivos predominantes son paisajes, escenas costumbristas y naturalezas muertas. Llama la atención la ausencia del tema histórico, tan caro para el oficialismo del momento. Algunos pintores reciben elogios por parte del crítico, otros por el contrario ven su trabajo duramente comentado, a pesar de los premios o reconocimientos que hubiera recibido el autor. Lo cierto es que esta visión tan general como fragmentada y pintoresca de lo europeo (paisajes idílicos, personajes del pueblo y naturalezas muertas) es la que fue mostrada en una exposición que permitía confrontar la patria *regenerada* con algunas de las demás naciones del mundo civilizado. Venezuela se esforzaba en mostrar escenas históricas y alegorías, embebidas en sangre patriota, en tanto que Europa ofrecía imágenes cotidianas, algunas de ellas luminosas y despreocupadas. Un contraste interesante, pues la idea de progreso científico (eje de la Exposición del Centenario) no parece estar plasmada en ninguna de ambas visiones. En todo caso, se aspiraba tal vez a propiciar cierta idea de progreso político, al reconocer valores y tradiciones patrias obviados por gobiernos anteriores al de Guzmán.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 669.

La posible conexión entre artes visuales y progreso estaba representada por la muestra fotográfica, pues aunque para el momento la fotografía era tratada más como curiosidad científica que como disciplina artística, en el libro de la exposición aparece reseñada como *Fotografías artísticas*. En todo caso, estas imágenes no fueron comentadas por Ramón de la Plaza, sino por Ernst, quien dice lo siguiente:

La Compañía del Ferrocarril de Caracas á La Guaira había adornado las paredes de la escalera principal de la Universidad con una serie de grandes cuadros que contenían vistas fotográficas de los edificios y monumentos más notables de Londres, todas de primorosa claridad, hasta en los detalles más insignificantes.⁸⁸

Ernst también comenta que había vistas fotográficas de Ciudad Bolívar (exhibidos en el Salón Bolívar), Maracaibo y el Valle de San Esteban, cerca de Puerto Cabello, sin hacer mayor mención del tema.

Siguiendo el recorrido de la Exposición Nacional en la narración de Ernst, se encontraban corredores que rodeaban un patio, llamados en el plano de la exposición (publicado en el libro comentado) como corredores norte y sur, en los que se encontraban muestras de la imprenta La Opinión Nacional, con impresiones, encuadernaciones y galvanoplástica, y de la empresa El Cojo, con tipografía, cigarrillos, tabacos y sobres de cartas. En el patio principal se encontraban petroglifos y escudos de armas. De los corredores se accedía a cinco diferentes salones, en los que habían muestras diversas de la industria nacional, desde los Licores de Próspero Rey, la sombrerería de Enrique Rodríguez Díaz y los aparatos de dentista de Mortimer Ricardo, en Caracas, hasta café y capullos de gusanos de seda del interior del país, pasando por *obras de la industria femenina* (bordados, costuras, tejidos, flores artificiales y obras de plumas).

El Palacio de la Exposición resultó insuficiente, pues los representantes de la capital y la provincia desbordaron el nuevo edificio y se requirió utilizar salones, patios y corredores de la Universidad. En los patios se encontraban los animales (vivos y disecados) y las jaulas de aves, y en los salones estaban las muestras de floricultura y las exposiciones de diversas

⁸⁸ *Ibidem*, p. 681.

regiones del país. Destaca la presencia del estado Zulia, cuya exposición ocupaba tres corredores y un pasadizo, y estaba compuesta por productos como cueros, velas, jabón, alfarería, cables, productos farmacéuticos, impresos, retratos, productos químicos, botes, licores, entre otros. En los salones de la Universidad también se encontraban pequeñas muestras de otros países, como Cuba, Argentina, Bélgica, Curazao y Estados Unidos; esto llama la atención pues la exposición era de carácter nacional, y los objetos exhibidos, especialmente los que procedían de Nueva York, no sólo fueron numerosos, sino que representaban una muestra interesante del progreso logrado para el momento en cuanto a aparatos y maquinaria: habían molinos de café, máquinas de coser (de la Singer y otras empresas), balanzas, cajas de hierro a prueba de fuego y de ladrones, relojes (de mesa y de pared), revólveres y aparatos gimnásticos, entre otros objetos. Colgate y C^a de Nueva York, exhibió productos de tocador y de perfumería y la Compañía de Billetes de Banco de la misma ciudad presentó una prensa y muestras de sus trabajos. De Alemania se exhibieron pianos y cerveza; este último producto fue también presentado por Liverpool, y Bélgica ofreció pianos, libros empastados, cuadernos de música, cuadros, esculturas y chocolate, entre otras cosas.

La maquinaria presentada por las representaciones nacionales era, en su mayoría, con fines agrícolas: trillas para café y trapiches, aunque también se encontraban timbres eléctricos y máquinas de vapor, además de productos de consumo como licores, ron, chocolate, azúcar, papelón, bebidas gaseosas, productos manufacturados como telas, sombreros, botas y zapatos, y objetos un poco más excéntricos como un cuadro elaborado con cabellos o una imitación de la gruta de Lourdes.

Este conjunto tan heterogéneo de objetos (del cual apenas se ha realizado una breve relación), debe ser estudiado en su contexto. No es posible realizar solamente una enumeración de piezas de exhibición y concluir que no tienen concordancia unas con otras. Para el momento existía una idea que ataba todos los cabos, no sólo de ésta, sino de la mayoría de las exposiciones de este tipo: el progreso. La Junta organizadora en la cita ya mencionada expresó claramente el objetivo de la exposición, se debía mostrar el progreso de la nación, y suponemos que tanto para la Junta como para Ernst, este objetivo se cumplió a cabalidad. No se debe olvidar que con los medios y las vías de comunicación existentes

en el momento, era muy difícil tener una visión de los productos de la nación lo más amplia y completa posible. Por otro lado, el país había vivido una crisis económica importante debido a la caída de los precios del café⁸⁹, y la Exposición podía ser una manera de demostrar que Venezuela tenía otras riquezas.

Esta exposición se vincula estrechamente con el Museo Nacional, por varias razones, y la principal es que Ernst era el lazo entre el evento y la institución. Otros factores que los relacionan son los objetos exhibidos en algunas secciones: los objetos del Libertador procedían en su mayoría de la colección del Museo, y los que no lo eran pasaron posteriormente a enriquecer dicha colección. De más está decir que la sección de ciencias naturales y etnografía del Museo recibió muchas de las muestras de mayor interés exhibidas en la exposición; las piezas que no pasaron al Museo Nacional fueron trasladadas, en su mayoría, al Palacio de Artes e Industrias.

De hecho, la organización de los objetos para la modesta exhibición del Museo Nacional en 1875 debió de servir de ensayo o ejercicio para la gran Exposición Nacional, inaugurada el 2 de agosto de 1883. La relación de la institución museística con el evento no sólo se refiere al uso y enriquecimiento de las colecciones y al organizador tras bastidores, sino al edificio mismo. El Museo estaba alojado en el segundo piso de la Universidad, en tanto que la exposición desbordó el edificio que se construyó y debió tomar algunos corredores y salones de esta casa de estudios. Por otro lado, la colección bolivariana se quedó en el Salón Bolívar luego del cierre de la exposición, como sala anexa o extensión del Museo Nacional, hasta 1909.

El vínculo de unión entre la Exposición y el Museo es refrendado por el Dr. Herman ten Kate, en el artículo mencionado con anterioridad, donde señala la importancia de la colección del Museo y acota que sus objetos merecen la dedicada atención de los americanistas. Debido a su campo de estudio se detiene exhaustivamente en los objetos de tipo etnográfico, y puntualiza que casi todos provienen de la Exposición Nacional de 1883.

⁸⁹ Mary B. Floyd. "Política y economía en tiempos de Guzmán Blanco. Centralización y desarrollo", en VVAA. *Política y economía en Venezuela. 1810-1991*, p. 194.

Sobre el trabajo de Ernst y las limitaciones del Museo (fundamentalmente la editorial) comenta:

...Deseo mucho que le sea posible realizar su pensamiento [el de Ernst] de publicar una revista ilustrada, para describir en ella los objetos arqueológicos y etnográficos del Museo. Es un proyecto excelente y se puede esperar que el General Guzmán Blanco, quien conoce la importancia del Museo que es fundación suya, a su regreso a la silla presidencial de Venezuela, le facilite los medios de acción que hasta ahora carece. Con la protección eficaz de un Gobierno ilustrado y con algún interés mayor por parte del público, el Museo Nacional de Caracas, bajo la dirección del Dr. A. Ernst, puede ocupar en tiempo no distante puesto entre las más hermosas colecciones existentes...⁹⁰

Tal revista no llegó a editarse. Sin embargo, Ernst no dejó de publicar los avances de sus estudios sobre las colecciones del Museo en revistas internacionales, y tampoco dejó de escribir artículos sobre tópicos diversos en la prensa nacional, en los que de vez en cuando hacía referencia a los objetos de la colección del Museo.

En 1877 (año en que finaliza el Septenio, primer gobierno de Antonio Guzmán Blanco) Ernst publicaba un artículo en *La Opinión Nacional* en donde, de manera solapada y sin mencionar nombres, pronosticaba la caída de todo cuanto había construido Guzmán, si éste no continuaba al frente del país. De este artículo se extrae:

Pronto, pues, veremos la Plaza Bolívar convertida de nuevo en verdadero potrero, y Dios sabe dónde terminará su metamorfosis descendente; debida al descuido y abandono. Aquel entusiasmo civilizador era un meteoro no más, que por poco tiempo surcó con rastro luciente nuestra atmósfera social; pero no el sol que con inmutable constancia y perseverante regularidad derrama en las ondas de su luz, vida, desarrollo y progreso.⁹¹

El director del Museo Nacional asocia la acariciada idea de progreso al personaje que estaba al frente del país, y da a entender que difícilmente otra persona podría continuar la labor que el Ilustre Americano se había propuesto. De igual manera, como en citas anteriores se ha comentado, Ernst ata el desarrollo de la ciencia al Estado, y por ende, a

⁹⁰ Herman ten Kate, "El Museo Nacional de Caracas", en Blas Bruni Celli (comp.), *Adolfo Ernst, Obras Completas*, Tomo IX, *Misceláneas*, p. 667.

⁹¹ "Antes y ahora", en Blas Bruni Celli (comp.), *Adolfo Ernst, Obras Completas*, Tomo IX, *Misceláneas*, p. 675.

Guzmán. Así se explica la visión fatalista del artículo mencionado, y el anhelo de lograr una publicación del Museo Nacional expresada por ten Kate en 1886, justo cuando Guzmán empezaba su último período.

Para 1885 Ernst informa al Ministro de Instrucción Pública que la colección de cuadros que pertenecía al Instituto de Bellas Artes (vecina al Museo Nacional) se encontraba en un estado de deterioro considerable. Propone la creación de una Galería de pinturas y señala que Emilio J. Mauri y algunos de sus alumnos estaban catalogando las piezas. Algunas de las obras pasaron al año siguiente al Museo Nacional, para su conservación y exhibición, pues el Instituto de Bellas Artes se encontraba cerrado por falta de recursos⁹². Diana Vilera comenta en su trabajo que al año siguiente se crea la Academia de Bellas Artes y se designa a Mauri como director, se instala la Academia en la casa Oeste N° 1 y se le asignan las colecciones y el mobiliario del antiguo Instituto, por lo que podemos suponer que las obras depositadas en el Museo Nacional fueron entregadas a la naciente Academia. El 31 de octubre de 1891 Mauri, como Director de la Academia de Bellas Artes, presenta un informe al Ministro de Instrucción Pública en donde señala que la serie de pinturas y de grabados que posee la Academia pudiera muy bien ser el inicio de un Museo Nacional de Pinturas, y envía un catálogo de obras anexo. En el informe que entrega en 1893, Mauri comenta que la Academia funciona con regularidad, a pesar de que fue convertida temporalmente en cuartel y saqueada durante la República Legalista de Crespo, también anexa un inventario de lo que quedó después de ese episodio. En 1901 se organiza un salón de exposiciones para la Academia, y en 1905 se construye el nuevo edificio, el cual poseía un amplio salón de exposiciones que fue registrado por Fotografía Manrique en 1905, por Fotografía Guerra en 1906 y por Fotografía Baralt en 1909, con unas imágenes que fueron publicadas en *El Cojo Ilustrado*⁹³.

Adolfo Ernst murió en Caracas, el 11 de agosto de 1899 y aunque el Museo Nacional contó con directores que continuaron su labor, no sería sino hasta la llegada de Christian Witzke que el Museo encontraría a un sucesor digno de su primer director.

⁹² CDMBA, Diana Vilera, *Ob. cit.*

⁹³ Respectivamente: número 333 (pp. 679, 681 y 687), número 352 (pp.517 y 519), número 425 (p. 469 y 470).

El Museo y el ideal de nación de finales del siglo XIX

Cabe preguntarse por qué un Museo *Nacional* en 1875. Qué condujo a decidir que un museo era necesario “...para facilitar y complementar el estudio de los cursos de Historia Natural (...) así como también para uso y beneficio público...”⁹⁴. Un museo, tal como una institución de este tipo era concebida en el momento en Venezuela, podía parecerse al depósito donde un anticuario guardaba sus tesoros, que compartía de cuando en cuando con amigos, conocidos e interesados. Era conocida por la población de Caracas la existencia de la colección de Arístides Rojas, quien fuera retratado por Arturo Michelena en *Desván de un anticuario* (Colección Fundación Boulton), tal vez dicha pintura trasluce lo que era una colección de la época: el coleccionista rodeado de numerosos objetos, con el amor por la posesión de las piezas vinculado a la pasión por el conocimiento y la belleza. Llevar este concepto a uno más afín con un servicio público y relacionarlo con la Universidad indica un interés que va más allá del capricho de un coleccionista, e incluso trasciende la intención de apoyar un proceso formativo universitario. Tal vez, debido a la situación de la planta física (lejos del alcance de una audiencia más amplia), no se llegó a cumplir a cabalidad la función de servicio público planteada en el decreto, sin embargo, del texto se desprende la voluntad política de lograrlo. Y en cierto modo, lo que no se obtuvo con el Museo se consiguió posteriormente con la Exposición del Centenario.

Germán Carrera Damas comenta que el Proyecto Nacional⁹⁵ se entiende como “...un marco ideológico en el cual y por medio del cual la clase dominante ejerce su control y dirección de la sociedad...”⁹⁶. El autor señala que dicho proyecto fue perfeccionado durante el período de Guzmán, preservándolo y promocionándolo, para luego buscar modos de articularlo con el sistema capitalista mundial en expansión; esto enmarcado en una

⁹⁴ Decreto de creación del Museo Nacional, Caracas, 11 de julio de 1874, reproducido en Isabel Cecilia Fuentes, *Museos de Venezuela*, p. 29.

⁹⁵ Tesis explicada ampliamente en el ciclo de conferencias dictadas en la Cátedra Venezuela de la Universidad Central de Venezuela a partir de 1974, que fueron publicadas en *Una nación llamada Venezuela*.

⁹⁶ Germán Carrera Damas. *Una nación llamada Venezuela*, pp. 91-92.

concepción modernizadora de la sociedad, que buscaba escapar de la colonia, su estructura social y modelo económico.

Para implementar el Proyecto se requería de una instrumentación ideológica por parte de los grupos dominantes. Esta instrumentación, según Carrera Damas, requiere de tres aparatos: el de la propaganda oficial (el periodismo), la instrucción pública y, por último, el establecimiento de una *segunda religión*: la civil; para ello era necesario sacralizar las fechas patrias (el natalicio de Bolívar entre otras), y realizar monumentos como el Panteón Nacional. Si se tiene la difusión por prensa, las *verdades* oficiales llegan con facilidad a la opinión pública, y si además se cuenta con el control de la educación (vigilada por el Estado, aún en los centro de enseñanza privados), es más fácil lograr el dominio ideológico de la población. A eso se añade el culto a los próceres y el cultivo del nacionalismo. Guzmán pone todas estas herramientas en función de articular el país, y aprovecha la ocasión para relacionar la propia imagen con la del Libertador⁹⁷, con fines tendientes a consolidar, también, el personalismo que caracterizó a sus gobiernos.

Esto explica el sentido de las colecciones históricas del Museo Nacional pero, ¿qué ocurre con las colecciones científicas y artísticas? ¿Cómo pueden inscribirse en función de un Proyecto como el mencionado? Su punto de unión es el del aliento modernizador, tendiente a articular a la nación dentro del sistema capitalista mundial. Venezuela era un país rural que necesitaba empaparse de los adelantos y del conocimiento que venían del exterior y debía sistematizar y ordenar el conocimiento producido en el país. De allí el sentido del Museo como un organismo que vivía y convivía con la Universidad. Por eso el nacimiento del mismo dentro de su seno, y de la construcción de una fachada que, en algún momento, se esperaba llegase a ser El Museo, vecina a la máxima casa de estudios.

Por ello tampoco es descabellada la organización de una exposición como la del Centenario, dónde y cómo fue concebida. Un evento de esa naturaleza se perfilaba como un crisol que reunía lo más granado de los inventos y los avances técnicos de la época. En el

⁹⁷ De lo cual son prueba fehaciente las dos medallas de bronce de la Exposición Nacional, correspondientes al Segundo Premio, que son colección del Banco Central de Venezuela (sección Numismática). En ellas aparecen juntos los perfiles de Guzmán y Bolívar (delante el Ilustre Americano y detrás el Libertador).

caso venezolano se tenía la intención, también, de mostrar la calidad de los productos agrícolas y manufactureros que producía el país rural. Sobre ello señala Guzmán Blanco en carta a Joaquín Crespo:

La Exposición del Centenario, que he decretado como la más grande gratitud de la patria á la memoria de su Libertador, simboliza uno de las más trascendentales aspiraciones del país, en que están cifradas esperanzas de un importante desarrollo de sus elementos de prosperidad⁹⁸.

La Exposición del Centenario parece ser un puente entre la Venezuela agrícola y el país moderno imaginado por Guzmán (“...Quiero que Venezuela exhiba las bases con que cuentan sus industrias, llamadas a adquirir importancia capital para su definitivo desenvolvimiento...”⁹⁹.) Es la escenificación, la puesta en vitrina del proyecto de país: el que era y el que se deseaba que fuera. Y, por contraste, se dejaba en evidencia el país que fue Venezuela antes de la llegada del Ilustre Americano.

Sobre la adjudicación de fondos para el Centenario y lo conveniente desde el punto de vista político que resultaba asignar presupuesto a este tipo de obras, no puede dejarse de lado una carta que Guzmán envía el 18 de junio de 1883 al Señor Santiago González Guinán, en Valencia, en la que realiza comentarios diversos sobre los artículos de prensa de la oposición:

...En lugar de arranques de viejas e intransigentes pasiones, ya la prensa de oposición entra a analizar el Mensaje, y dice, por supuesto, que el Presidente se ocupa preferentemente del Centenario, el cual quedará magnífico, pero que en vez de haber suspendido los trabajos de los municipios Bruzual y Zamora debió terminarlos, y no hacer la Santa Capilla y la Iglesia de Macuto; lo que dará lugar á que se sepa que el Presidente no podía consignar en la síntesis de la Administración y que revelará una vez más, lo difícil que es administrar cual corresponde los intereses de un pueblo; pues las obras del Teque y Zamora requieren para concluirse cuatrocientos mil pesos, y año y medio de trabajo; mientras que la Santa Capilla, la iglesia de Macuto y el cuadro del 5 de julio solo cuestan ochenta mil pesos y se concluirán todos para la fecha del glorioso festival...¹⁰⁰

⁹⁸ “Correspondencia particular del Ilustre Americano”, en *La Opinión Nacional*, Caracas, 16 de enero de 1883.

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ AGBFB, *Copiadores de Antonio Guzmán Blanco*, 1883.

Al referirse al cuadro del 5 de julio, se ocupa de la obra de Tovar y Tovar exhibida en el Centenario, y con esta frase, Guzmán pareciera realizar un comentario general sobre lo conveniente que resulta destinar fondos a este tipo de empresas: menos dinero invertido, resultados en corto tiempo y, aunque no lo señala podemos inferir que el impacto político era mayor que el de realizar arreglos de fondo. Además, invertir en la Exposición condujo a difundir los adelantos del país, en cambio unos arreglos de infraestructura en pequeños municipios no causarían resonancia en el exterior y tendrían poca repercusión en el resto de Venezuela.

Por otra parte el Museo Nacional, tal como lo indica el decreto de creación, pretendía ponerse en función de un proyecto como el esbozado por Carrera Damas. No era la primera vez, pues fueron varios los intentos de crear una institución de ese tipo¹⁰¹. La tentativa de Guzmán logró materializarse (el Museo fue creado y mal que bien funcionaba), pero no llegó a consolidarse, entre otras razones, por una desacertada ubicación dentro de la Universidad (no por encontrarse *en* la Universidad, sino por estar lejos del alcance del público general). Se pretendió con el proyectado edificio del Museo paliar esta deficiencia, pero cuando tal construcción pasó de fachada a edificio fue con otros fines: se transformó en el Palacio de la Exposición, para la celebración del Centenario. Las fiestas patrias pudieron más, de hecho, que el conocimiento atesorado por Ernst para una institución que tendría más perdurabilidad que los eventos realizados en 1883. Pero nadie parece reparar en ello, y es que en la Caracas de entonces debió tener un gran impacto un evento de la talla de la Exposición Nacional. Y no parece que esto haya sido un problema para Ernst: en sus escritos enaltece tanto el Museo como la Exposición Nacional; ambos, con sus carencias y virtudes, se debían (según él) a la gloria de Guzmán.

Carrera Damas señala que

...El llamado Guzmanato representó en forma muy precisa esa toma de conciencia [la de la necesidad del progreso, industria y bienestar material] de la clase

¹⁰¹ Las tentativas se debieron a Francisco Zea en 1822, Antonio Leocadio Guzmán en 1831, Guillermo Tell Villegas en 1869 y el propio Antonio Guzmán Blanco en 1870 cuando decreta la creación de un Museo de Historia Natural, pintura, grabado y escultura que queda en el decreto. Sin embargo, fue este último quien logró materializar el proyecto en 1874 con el Museo Nacional. Cfr, Isabel Cecilia Fuentes, *Ob. cit.*, p. 19.

dominante venezolana, conciencia que se expresa en los esfuerzos por crear las condiciones propicias para la articulación con el sistema capitalista mundial, y esto tanto en el orden de las estructuras jurídico-políticas como en el orden infraestructural...¹⁰²

El autor comenta que, a la larga, la articulación con el sistema capitalista mundial no llegó a consolidarse, por lo que habla de un intento fallido. Sin embargo tanto la Exposición del Centenario como el Museo Nacional parecen engranar con las nociones de progreso y bienestar que Carrera Damas apunta en el marco de la segunda revolución industrial. La gran muestra expositiva mostraba las maravillas y los adelantos de la era industrial, al igual que la materia prima que ya producía nuestro suelo; el Museo atesoraba el conocimiento y propiciaba un estudio concienzudo de las raíces, al igual que un estudio científico y sistemático de la historia natural en general, tal como la concebían las naciones insertas en el sistema capitalista mundial.

Las colecciones artísticas, tanto del Museo como del Instituto de Bellas Artes y las exhibidas en el Centenario llamaban a enaltecer los valores patrios. Eran un pilar fundamental de la nueva religión civil, el culto a los próceres. La predilección por los temas históricos no sólo se daba en nuestro país, pues durante la segunda mitad del siglo XIX en Europa el arte oficial le daba la espalda a las vanguardias (el impresionismo y sus maestros) para alabar las grandes pinturas de historia y mitología propiciadas por la Academia. El paisaje, el retrato y afines eran considerados temas menores, indignos de un evento tan importante como una exposición nacional. En cierto modo, la muestra venezolana exhibida en las fiestas del Centenario (con la obra de Tovar y Tovar del 5 de julio a la cabeza), engrana perfectamente con lo aceptado en Europa. Lo que llama la atención es la participación europea, toda ella con temas *menores*.

La muestra belga fue organizada por Hugo Saasen, Cónsul de Venezuela en Bruselas, y sobre la presencia de las obras de arte de ese país, Roldán Esteva-Grillet comenta:

...De buenas a primeras no se entiende el por qué de esta participación; pero si tenemos en cuenta los diversos intereses tanto económicos como políticos y sociales

¹⁰² Germán Carrera Damas. *Ob. cit.*, p. 124.

compartidos por el gobierno de Antonio Guzmán Blanco y el Reino de Bélgica esta muestra debería interpretarse como una especie de intercambio cultural...¹⁰³.

Intercambio que permitió confrontar visiones del país rural con aspiraciones de insertarse en el engranaje del comercio y la industria internacional. *La Opinión Nacional* transcribe un artículo de *L'Amérique* en el que aparece una conversación de Hugo Saasen con Fra Diavolo, articulista de la publicación belga:

...Ah, señores, dijo [Saasen], ustedes piensan que me chanco. Juro á brios! Sepan que yo; Hugo Saasen, Cónsul y Agente Confidencial del Ilustre Americano, pretendo que mi Consulado sea el más descollante de todos en la fiesta del 24 de julio. Sepan que mi propósito es también que en la Exposición de Carácas no puedan competir en belleza las obras de arte que allí vayan con las que yo envíe, y para ello he logrado que tomen parte en el concurso grandes artistas y ya cuento con algunos cuadros...¹⁰⁴

Añade Saasen en su conversación, que participarían los pintores Roffian y Gerard (ganadores de varias medallas y condecorados con la orden de Leopoldo), Carabain, Herbo, Impens (artistas de Bruselas), Tydtgat y Schepens (ambos de Gante); señala el Cónsul que Tydtgat había cedido un famoso cuadro de Jesús en el huerto de los olivos (el cual no fue reseñado por De la Plaza, pero que pertenece a la actual colección del Museo de Bellas Artes de Caracas). Además habían prometido obras los pintores Velghe (de Courtrai), Petit (de París), Delperée (de Lieja), Hulk (padre e hijo, de Ámsterdam) y Slobbarts (de Amberes), entre otros. Destaca la participación de los músicos A. Halle (de Nancy) y Wysman (de Ámsterdam), ambos con composiciones alusivas a la fiesta del Centenario. Por tal despliegue, más que una participación de artistas belgas (como fue difundida), parece una participación del Cónsul, de su gusto, sus influencias y contactos. Hay que empezar por decir que en la selección no sólo había artistas belgas, sino también holandeses y franceses. Algunas de las obras de los artistas mencionados que participaron en la Exposición pertenecen actualmente al Museo de Bellas Artes de Caracas.

Sobre esta sección de arte internacional, Esteva-Grillet añade:

¹⁰³ Guzmán Blanco y el arte venezolano, p. 133.

¹⁰⁴ *La Opinión Nacional*, Caracas 7 de marzo de 1883

...Pero lo que no se puede dudar es esto: así como la Exposición Nacional fue la primera oportunidad para nuestros artistas en dar a conocer su obra con verdadera proyección, así mismo se debe considerar que esta microexposición de pintura belga debió representar para el país la primera vez que el público admirara un conjunto de obras de arte extranjero, todas originales...¹⁰⁵

No sólo fue una ocasión oportuna para observar modernas trilladoras, descerezadoras de café, lujosos pianos y modernos aparatos de dentista. Los venezolanos se encontraron por primera vez frente a numerosas obras de arte originales que venían del viejo continente¹⁰⁶, para el momento considerado la cuna de las bellas artes. Y además de ello, podían comparar las obras criollas con las extranjeras.

Mirar al otro en casa, al tiempo que la mirada se posa sobre un espejo. Hasta el momento los venezolanos habían sido los observados por extranjeros que venían, viajaban y escribían su versión. El Museo Nacional representó el deseo de fabricar un espejo en el que mirarse, en el que los venezolanos se reconocieran como nación (con un pasado glorioso y una naturaleza exuberante y rica). La Exposición del Centenario fue la ocasión de echar una ojeada a aquellos que por tanto tiempo habían sido los observadores, poniéndolos en una vitrina junto a lo más granado de la producción industrial, agrícola, científica, histórica y artística de los venezolanos. La nación que se era y la que se deseaba ser: el proyecto de nación presentado públicamente, y desarrollado a través de una exhibición de objetos que, a su vez, contenían las ideas esenciales de dicho proyecto: progreso, bienestar y patria.

¹⁰⁵ Roldán Esteva-Grillet. *Guzmán Blanco...*, p. 134.

¹⁰⁶ Hasta el momento las obras originales de los artistas europeos se veían contadas, en la Academia y ocasionalmente en casas particulares.

Capítulo II

Cambios en el Museo Nacional y permanencias en las tendencias intelectuales

Intelectuales venezolanos a principios del siglo XX

Un venezolano nacido en Dinamarca

Christian Federico Witzke nació en 1856 en Hjortholm, en la isla de Als, Dinamarca; fue el sexto y último hijo de Johannes Witzke y Anna María Von Pedersen. En 1878 un amigo de la familia le ofreció trabajo en la sucursal que la firma alemana Breuer & Moller tenía en Maracaibo, Venezuela, un activo puerto para dos de los productos con más demanda en aquel tiempo: el café y el cacao. Esta casa comercial importaba mercancías europeas que podían requerirse en Venezuela, como telas, encajes y otros productos manufacturados, y exportaba artículos autóctonos como los ya mencionados.

Para el momento Dinamarca no ofrecía mucho a Witzke, quien contaba con veinticuatro años. Como relata él mismo en sus memorias: "Durante la década de 1870 llegó a Dinamarca un gobierno del tipo laborista inglés, pero mucho más extremista, lo cual nos obligó a los jóvenes a abandonar nuestro país para buscar mejores sitios donde trabajar..."¹⁰⁷. Por lo que aceptar la oferta en aquel lejano puerto (del cual tal vez nunca había oído hablar) no fue tan difícil. Lo consideró una oportunidad para emigrar de su país y posteriormente (según sus palabras) no se arrepintió de ello.

Llegó a Maracaibo en 1878, donde trabajó en la Casa Breuer, sede de la firma comercial alemana Breuer & Moller, y se casó con Isabel Breuer Vargas con quien tuvo dos hijas. Desde un principio asumió su estancia en el país como definitiva y comenzó a interesarse por los problemas de su nueva patria y por su historia. Se volvió un apasionado estudioso de la vida de Simón Bolívar y se dedicó a coleccionar objetos que pertenecieron al prócer con tal ahínco que luego de un tiempo era considerado un experto en el tema, y era solicitado para autenticar objetos del Libertador. Su colección personal era muy heterogénea, pues además de objetos históricos incluía obras de arte; entre los objetos del

¹⁰⁷ Eduardo Witzke Irazábal, *Christian Federico Witzke, vida y obra*, p. 12.

Libertador que poseía se encontraban piezas de dudosa condición, como “Un pedazo de suela del taburete en que se sentó el Libertador, en la quinta San Pedro Alejandrino, en los últimos días de su vida”¹⁰⁸, donado por el mismo Witzke al museo dedicado a Bolívar que fue inaugurado en 1911. Esta pieza (una de las pocas de su colección de las que se encuentra registro) lleva a considerar que los criterios de este personaje para autenticar las piezas quizás no eran muy rigurosos. Sólo para aseverar que *un pedazo de suela* proviene de un taburete de San Pedro Alejandrino es necesario que el fragmento tenga alguna señal (una marca de la casa, un dibujo muy particular o cualquier otra impronta) que lo relacione con los muebles del lugar y debieran existir documentos o testigos que relacionaran el fragmento con el taburete. Ahora bien, es probable que Witzke contara con estos documentos y que no los tengamos a mano actualmente. Si así fuera aun sería necesario el documento o el testigo que señale que en el taburete al cual le falta dicho fragmento, se sentó el Libertador durante sus días finales en San Pedro Alejandrino (esto si consideramos que la anécdota es relevante). Más que pecar de falta de rigurosidad es probable que Witzke pecara de romántico, lo que visto con los ojos del presente no es tan censurable y responde más bien al espíritu de finales del XIX.

Comenta en sus memorias que, además de su interés por la historia de Venezuela, dedicó muchos de sus esfuerzos a mejorar las condiciones de vida en su entorno inmediato. Se declara un apasionado por el modernismo¹⁰⁹, lo que lo llevó a dejar huella en Maracaibo; señala que en tiempos en que la iluminación de la ciudad era con lámparas de gas, importó una planta eléctrica, lo que transformó a la capital zuliana en la primera ciudad con alumbrado público en el país¹¹⁰. Comenta que fue miembro fundador de la Cámara de Comercio de Maracaibo, del Club de Comercio y del Banco de Maracaibo, y que ayudó a mejorar las condiciones del leprocomio de la isla La Providencia, trazar los planos de la plaza Colón e iniciar la suscripción de acciones para el ferrocarril de La Ceiba. Su interés por los idiomas lo llevó a aprender el guajiro y se hizo amigo del cacique Torito Fernández,

¹⁰⁸ “Donaciones hechas al Museo Boliviano desde su inauguración” en *Gaceta de los Museos Nacionales*, Tomo I, N° 1, Caracas, 24 de julio de 1912, p. 32.

¹⁰⁹ Eduardo Witzke Irazábal, *Ob. cit.*, p. 20.

¹¹⁰ Según David Beloso Rossell, *Obras Completas*, fue Jaime Felipe Carrillo quien llevó a Maracaibo la primera planta eléctrica, y el 24 de octubre de 1888 por primera vez una ciudad venezolana tuvo alumbrado público.

líder de los indígenas de la Sierra del Perijá, a quien acompañó como traductor en varios actos oficiales en la capital. Vivió veintisiete años en Maracaibo y durante ese tiempo ejerció el cargo de cónsul danés en la ciudad, hasta que fue nombrado cónsul general de Dinamarca en Venezuela y tuvo que trasladarse a Caracas en 1905. Sus numerosas actividades lo fueron distanciando de su esposa Isabel, quien según Witzke “no lo soportaba”¹¹¹ y le impedía dedicarse por completo a sus estudios y trabajos. Se separaron y posteriormente se unió a una mujer llamada Lolita, con quien tuvo un hijo, Carlos Federico.

El 31 de julio de 1908 Christian Witzke es nombrado director del Museo Nacional. Esto no es de extrañar pues la personalidad del danés, metódica, curiosa y estudiosa, era la más adecuada para desempeñar tal cargo. Como director recibe la misión expresa de organizar debidamente las colecciones de Historia Patria y de Ciencias y Artes. Su eficiencia se pone de manifiesto en un completo y acucioso informe que entrega apenas siete meses después de su nombramiento como director. En él revela el estado de deterioro en que se encuentran el Museo Nacional y sus colecciones, señala que muchos objetos han sido sustraídos y que el Salón Bolívar¹¹² del Palacio de la Exposición no era seguro para una colección tan valiosa. Ya Carlos Toro Manrique, director del museo para 1901, había retirado de este salón las condecoraciones y medallas de más valor, la espada del Libertador y los objetos de uso personal que eran de fácil extracción, para depositarlos en las bóvedas del Banco de Venezuela. La preocupación de Christian Witzke por los bienes a su cargo, al igual que su diligencia para resolver problemas tan urgentes, se pone de manifiesto en el mencionado informe:

Los objetos voluminosos como: La Urna en que vinieron los venerados restos del Padre de la Patria, la lápida primera que cubrió el sepulcro del Gran Bolívar; su Banda; su gualdrapa, los grandes cuadros al óleo, etc., etc., fueron trasladados por mí, con previa autorización de este Ministerio [de Instrucción Pública], en el mes de septiembre último, al Museo Nacional, porque cayó gran parte del estuco del cielo raso, a consecuencia de las fuertes lluvias de aquel tiempo, y porque la Providencia

¹¹¹ Eduardo Witzke Irazábal., *Ob. cit.*, p. 27.

¹¹² En 1883 con motivo de la Gran Exposición Nacional de Artes e Industrias, realizada para conmemorar el centenario del natalicio del Libertador, los objetos son llevados por Adolf Ernst al Palacio de la Exposición y exhibidos en el llamado Salón Bolívar. Allí permanecieron hasta que fueron reubicados por Christian Witzke.

no lo permitió, no quedó aplastada La Urna del Libertador y no quedaron destruidos muchos otros objetos de incalculable mérito.¹¹³

Acto seguido señala que lo único que dejó en el Salón Bolívar fue la piedra bautismal del Libertador, que no trasladó pues temía que la estructura del Museo Nacional no soportara el peso. Sobre el estado de deterioro del edificio y lo inseguro que era para las colecciones comenta extensamente Samuel Darío Maldonado en las Memorias que, como Ministro de Instrucción Pública, presentó ante el Congreso en abril de 1909. Maldonado señala en su exposición que el Museo Nacional requiere de un edificio propio, que sea seguro, amplio y de fácil acceso al público, condiciones que no cumplía el local en donde estaba instalado el museo para entonces. El ministro comenta que "...Un museo escondido ó extraviado como ha estado el nuestro, en salones arruinados en que apenas penetra la luz á cortos espacios de tiempo, no es muy a propósito para atraer la atención y pasa casi desconocido..."¹¹⁴. Más adelante Maldonado dedica parte de su exposición a las dificultades que se presentan para aumentar las colecciones del Museo:

Para la obtención de objetos que aumenten las colecciones existentes o para la formación de nuevas colecciones (...) debiera fijarse una partida de gastos en el presupuesto del Museo, el cual, por otra parte, al ser instalado convenientemente podría compensarlos, quizás, por el fruto de sus entradas, al quererlo organizar como muchos de sus semejantes que en los países civilizados son productores de renta.¹¹⁵

Posteriormente se dedica a comentar el informe de Witzke y de cómo éste propone un sistema de canje de réplicas con museos del exterior. Llama la atención que en 1909 el Ministro de Instrucción Pública no sólo reclame nuevos espacios para el Museo, sino también una partida presupuestaria para adquisición de piezas (tópico que ha sido reiteradamente tratado en la historia de los museos venezolanos, incluso en la reciente), y que además toque otro punto álgido: la posibilidad de cobrar entrada, paso que aún hoy en día muchas de nuestras instituciones museísticas no han dado.

¹¹³ Christian Witzke, "Informe dirigido al Ciudadano Ministro de Instrucción Pública"[1909], en *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública, 1907-1909*, Volumen II, p. 217.

¹¹⁴ *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública, 1907-1909*. En sesiones ordinarias del Congreso en 1909, Caracas, Empresas El Cojo, 1909, v.1, p. LI.

¹¹⁵ *Idem.*

En el informe presentado por Christian Witzke al ministro, comenta la función educativa de los museos: “Los Museos son los Institutos más importantes para la Instrucción, Educación e Ilustración científicas y populares...”¹¹⁶, y llama a reflexionar al ministro sobre la necesidad de un edificio propio para el Museo, que cumpla con los requerimientos básicos de seguridad, conservación y exhibición, señalando que, actuando así, hará “...un bien a la Patria y aumentará las glorias del Gobierno del cual usted forma digna parte”¹¹⁷, comentario que fue tomado en cuenta por el ministro en su exposición ante el Congreso. Las consideraciones de Witzke llaman la atención pues caracteriza al museo como un ente fundamental en el plano de la educación no formal (norte de estas instituciones en la última mitad del siglo XX), y resalta la importancia de los museos para la imagen del gobernante de turno.

Christian Witzke se estrenaba como director del Museo Nacional, pero inmediatamente comprendió la institución que heredaba y cómo debía encaminarla para ponerla a tono con los tiempos. Durante el siglo XX los museos se alejaron de la clásica imagen del mausoleo, deslindándose del gabinete de curiosidades o cámara de maravillas de la burguesía y la aristocracia culta del siglo XVII y XVIII, modelo que sucedió al de los *tesoros* que había caracterizado a las primeras colecciones reales y eclesiásticas europeas. Los gabinetes o cámaras de maravillas se formaron a partir del deseo de abarcar y poseer la totalidad del conocimiento, encontrándose en ellas desde obras maestras de la pintura y la escultura hasta animales disecados, reliquias históricas y fraudes u objetos fabricados (falsificaciones de momias, monstruos del nuevo mundo y *maravillas* similares). Los museos del viejo continente se gestan a partir de estas colecciones que mantuvieron su carácter privado hasta finales del siglo XVIII. Anteriormente a las colecciones reales sólo podían acceder los allegados a palacio, y a las eclesiásticas el clero, y estas últimas con suerte podían disfrutarse en fechas de celebraciones religiosas: los Museos Vaticanos sólo podían visitarse una vez al año, durante las fiestas del viernes santo.

¹¹⁶ Crisitan Witzke, “Informe dirigido al Ciudadano Ministro de Instrucción Pública”[1909], en *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública, 1907-1909*, Volumen II, p.217.

¹¹⁷ *Ibidem*, p.218.

La Revolución Francesa abrió la colección del Rey a un público más amplio (aunque aún algo restringido), cuando se nacionalizaron los bienes reales en 1793 y la residencia del Rey (el actual Louvre) pasó a ser el Museo de la República; ya en 1783 el emperador José II en Viena había abierto las colecciones reales al público en el Palacio de Belvedere y en 1868 las colecciones reales españolas (que actualmente vemos en el Museo del Prado) pasaron a ser propiedad nacional. Se inició así el camino que conduciría a la divulgación de las colecciones reales europeas a todos los públicos, proceso que ocupó prácticamente todo el siglo XIX. Es en el XX que estas instituciones comienzan a madurar su carácter pedagógico, capacidad que desarrollaron los museos norteamericanos desde sus inicios a finales del siglo XIX, como fue el caso del Museo Metropolitano de Nueva York, inaugurado en 1870 y que desde comienzos de siglo ofreció un boletín que difundía sus actividades y una publicación destinada a los escolares.

Para el nuevo director del Museo Nacional venezolano, el reto que afrontaban los museos del siglo XX se encontraba claro: no sólo había que atesorar objetos valiosos, era necesario potenciar la capacidad pedagógica de la institución. El mencionado informe debió influir en las decisiones que se tomaron sobre qué hacer con la colección de Historia Patria y cómo conservarla para que perdurara. Sin embargo, el deseo de Witzke de proteger la integridad de la colección, deriva en que ésta continúe dividida, desmembrada en tres edificios (El Banco de Venezuela, el Salón Bolívar y la sede del Museo Nacional). Esta situación se mantendrá, hasta la inauguración del Museo Boliviano¹¹⁸ en 1911, institución en la que Witzke jugó, como veremos más adelante, un papel determinante.

Witzke fue un puntal en los inicios de la museología venezolana. En el informe resalta la importancia de tratar adecuadamente las colecciones, no sólo en cuanto a su mantenimiento y seguridad, sino también en cuanto al correcto registro, investigación y difusión de las mismas con fines educativos, dirigidas a todo tipo de público. Señala entonces que las salas deben ser visitadas no sólo por los estudiantes, sino también por un sector de la sociedad para el momento olvidado: las mujeres. Comenta que el público femenino no asistía a la institución principalmente porque ésta se encontraba en el interior de la universidad,

¹¹⁸ El actual Museo Bolivariano fue creado en 1911 bajo el nombre de Museo Boliviano. Este nombre fue cambiado por el que actualmente conocemos el 24 de julio de 1930. Isabel Cecilia Fuentes, *Ob. cit.*, p. 22.

frecuentada por la población estudiantil (desde luego, masculina) que "...por más circunspecta que sea, siempre es juventud y por consiguiente dispuesta a la rochela..."¹¹⁹.

Entre los mayores logros de Witzke se encuentra la inauguración del Museo Boliviano en 1911. Ésta fue una respuesta a sus recomendaciones sobre el edificio del Museo Nacional, pues le adjudicaron una construcción nueva sólo para las colecciones de Historia Patria. Las de Ciencias y Bellas Artes quedaron en el antiguo local, y a partir de ese momento Witzke (que, como director de los Museos Nacionales, dirigía tanto el Boliviano como el Nacional) debió plantearse el reto de conseguir un espacio digno para las otras colecciones. Al respecto es ilustrativa la exposición del ministro de Educación F. Guevara Rojas, en su memoria de 1912, pues relata los éxitos logrados en el Museo Boliviano, su numeroso público (con un promedio de 50 personas por hora, probablemente sobrestimado) y sus nuevas adquisiciones; sobre el Museo Nacional es casi lapidario:

Lamento no poder transmitir impresiones tan gratas al hablaros del Museo Nacional. Como sabéis poseemos numerosas colecciones, algunas de ellas notables, y se hacen con frecuencia adquisiciones de importancia; pero en razón de no haberse conseguido el local necesario, nos vemos obligados a mantenerlas en depósito, sin uso de ninguna especie, en uno de los Departamentos de la Universidad Central. El Gobierno Nacional se ha ocupado ya de este asunto y espero que dentro de poco será definitivamente resuelto.¹²⁰

Lamentablemente el Gobierno Nacional no se ocupó de ello ese año, ni el siguiente, ni siquiera en los veintidós años que siguen a la exposición del ministro Guevara Rojas. Para 1916 se encuentra otro lamento de Guevara Rojas sobre el tema: "...nuestra pequeña galería artística posee verdaderas joyas de arte, que no aparecen ante el público con el justo relieve, por lo impropio del estrecho salón..."¹²¹, para luego añadir que se están deteriorando debido a problemas del edificio en donde se encuentran (para la fecha, probablemente se refiere a la Academia de Bellas Artes) y puntualiza que "...Muy conveniente sería la construcción de

¹¹⁹ Christian Witzke, "Informe dirigido al Ciudadano Ministro de Instrucción Pública"[1909], en *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública, 1907-1909*, Volumen II, p.217.

¹²⁰ *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública (1912) al Congreso de los Estados Unidos de Venezuela en sus sesiones ordinarias de 1913*, Tomo I, pp. LX-LXI.

¹²¹ *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública (1916) al Congreso de los Estados Unidos de Venezuela en sus sesiones ordinarias de 1916*, Volumen I, pp. LIX-LX.

un edificio ad-hoc...”¹²². Victorino Márquez Bustillos (presidente provisional entre 1914 y 1922) firmó los decretos de creación de los museos de Ciencias y Bellas Artes en 1917; el paso siguiente sería obtener las edificaciones adecuadas y para ello habría que esperar alrededor de veinte años.

Witzke, además de resaltar la importancia de aumentar las colecciones, registrarlas y organizar un archivo con documentos que sustentaba las piezas, diseñó el recorrido del Museo Boliviano de manera tan lógica como sencilla, pensando realmente en el visitante: la planta baja del nuevo edificio se dedicaría a la Historia Patria en general y el piso superior específicamente a Simón Bolívar. Este Museo, además de contar con un edificio nuevo y con los dispositivos de exhibición adecuados, poseía un libro de visitantes que permitía contabilizar al público; para diciembre de 1915 lo habían visitado 161.237 personas desde el día de su inauguración, entre adultos y escolares.

En 1912 Witzke edita el primer número de la *Gaceta de los Museos Nacionales*, órgano difusor por medio del cual publicaría listas de inventario del Museo Boliviano, relación de las donaciones, contabilización de los visitantes, reproduciría documentos pertenecientes a la institución y también secciones de cultura general como los estudios de Luis R. Oramas sobre diversas lenguas indígenas (con especial énfasis en el guajiro). Esta publicación se difundió en Venezuela y en otros países de Latinoamérica, y salió entre 1912 y 1914; el primer año se editó con regularidad mensual, pero durante su segundo año comenzó a salir trimestralmente. Tal vez su cierre tuvo que ver con la crisis de abastecimiento de papel generada por la I Guerra Mundial, que ese año condujo al cierre de muchas de las publicaciones periódicas venezolanas, entre ellas, *El Cojo Ilustrado*¹²³. Aunque la publicación de la *Gaceta de los Museos Nacionales* no haya continuado, recoge una serie de datos valiosos sobre el Museo Boliviano. Debido a su título se puede suponer que Witzke planeó para esta publicación un tema más amplio, que abarcara también las dos colecciones relegadas por el Gobierno al antiguo edificio del Museo Nacional, de ciencias y bellas artes.

¹²² *Idem.*

¹²³ Yolanda Segnini, *Las luces del gomecismo*, pp. 79-80.

Estas colecciones tendrían su turno en 1917 y jugarían un papel protagónico después de 1938 y 1940¹²⁴.

Christian Witzke fue un hombre aventajado a su tiempo, un positivista de espíritu moderno, capaz de adelantarse a los arquitectos, historiadores del arte, conservadores y restauradores que durante el siglo XX se dedicaron a establecer pautas específicas en cuanto a conservación de monumentos. No es sino hasta octubre de 1931 que se elabora la Carta de Atenas, fruto de la primera conferencia sobre la conservación de los monumentos de arte e historia. La conferencia estableció pautas a seguir para las intervenciones en casos similares. En general, la Carta de Atenas señala lo siguiente:

En el caso en que la restauración sea indispensable, debido a degradaciones o destrucciones, se recomienda respetar la obra histórica y artística del pasado sin proscribir el estilo de ninguna época (...) Cuando se trata de ruinas se impone una conservación escrupulosa y cuando las condiciones lo permiten es conveniente colocar en su lugar los elementos originales que se encuentren (anastylosis): los materiales nuevos que se empleen en esta operación deberán ser siempre reconocibles...¹²⁵

De allí que una intervención (ya sea en un edificio, una pintura, una escultura o en cualquier obra de arte) debe hacerse sólo cuando ésta sea necesaria para la supervivencia de la obra, y para ello se deben conservar los materiales, la técnica y el estilo de la época en que fue realizada la obra en cuestión. Si se emplean materiales modernos debe hacerse de manera tal que no se confundan con los antiguos: es necesario llamar la atención del visitante para que éste note sin dificultad donde comienza y termina la obra de arte original. En lo que a intervenciones se refiere, el trabajo del restaurador no puede confundirse con el del artista.

Christian Witzke tenía esto muy claro antes de que se elaborara el documento de Atenas y esto es evidente en sus comentarios sobre la restauración de la casa natal del Libertador, que se encuentran en sus memorias:

¹²⁴ Cuando son inaugurados los nuevos edificios de los Museos en Los Caobos.

¹²⁵ http://www.mec.gub.uy/com_patri/download/cartasInternacionales/cartaatenas.doc, consultado el 20 de mayo de 2005.

...Como Director de Museos de Venezuela, fui designado asesor histórico de esa obra junto con mi amigo el General Landaeta Rosales. Debo decir que hemos tenido muchos problemas con dicha construcción. *No es lo mismo reconstruir que remodelar* [cursivas nuestras], y el constructor [Vicente Lecuna] no entiende la diferencia. Voy a referir un ejemplo que nos ocurrió hace varios meses. Llegamos a la casa Landaeta y yo, y con gran sorpresa vimos que estaban removiendo el piso del zaguán de la casa. Éste estaba construido con vértebras de ganado unidas con cemento, estaba pulido a mano, toda una obra de arte colonial. Le preguntamos al jefe de la obra qué pensaba hacer, y nos contestó que Don Vicente había ordenado colocar mosaicos. Estaban destruyendo una obra de arte colonial...¹²⁶

Este director de museos, con su conocimiento empírico de lo que es el patrimonio y de cómo debe conservarse, no sólo se adelantó a los estudiosos que durante la primera mitad del siglo XX (y luego de los destrozos ocasionados por el tiempo, la contaminación y las guerras) se dedicaron a definir los límites entre restauración y remodelación, sino que realizó un paso gigantesco delante de sus contemporáneos venezolanos, que no valoraban los monumentos que relataban la historia de su país. Para él era absurdo sustituir una obra de arte colonial por un moderno suelo de mosaico. Él consideraba que era necesario conservar el suelo original, al igual que los frisos: "En la Casa de El Libertador me pasé algunos meses buscando los frisos originales de la casa. Los conseguí. Espero que a Vicente [Lecuna] no se le ocurra demolerlos para poner frisos nuevos y pinturas modernas"¹²⁷.

Si bien la Carta de Atenas fue el primer texto formal sobre restauración y conservación de monumentos, posteriormente se realizaron documentos que perfeccionaron y ampliaron su contenido. En 1964 se elabora la Carta de Venecia¹²⁸, en la que se especifica que un monumento histórico comprende tanto el edificio como el sitio urbano en que se encuentra, además esta carta señala que la conservación y restauración de monumentos no sólo tiende a preservar la obra de arte, sino también todo aquello que tenga valor de testimonio histórico. Otra premisa importante de la Carta de Venecia es que la restauración de una obra debe terminar donde comienza la hipótesis, lo que indica que no hay cabida para suposiciones sobre cómo era la obra. Mucho menos sobre cómo *debía* ser el monumento. A

¹²⁶ Eduardo Witzke Irazábal, *Ob. Cit.*, p. 17.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ http://www.icomos.org/docs/venice_es.html, consultado el 20 de mayo de 2005.

los ojos de Vicente Lecuna y muchos de sus contemporáneos la casa de Bolívar no podía ser una típica casa colonial: aunque no respondiera a la realidad, debía tener suelo de mosaico, fachada marmórea y hermosas aldabas, así como numerosas pinturas elaboradas en el momento de la remodelación sobre la visión grandilocuente que se tenía de la vida del prócer. En la actualidad, este monumento es interesante únicamente para mostrar la visión que en tiempos de Gómez se tenía de lo que debía ser la casa de un héroe. Afortunadamente, el Museo Bolivariano estuvo en sus inicios en las manos de Witzke. Su vida no alcanzaría para terminar de consolidarlo y, lamentablemente, ni siquiera pudo organizar una sede adecuada para las colecciones de ciencias y bellas artes. Witzke murió el 11 de enero de 1921, pero su legado es indiscutible. La ausencia del carisma y la energía de este danés amante de Venezuela, se hizo notar en el devenir de los museos durante los veinticinco años siguientes a su muerte.

Los positivistas gomecistas

En Venezuela, los intelectuales de finales del siglo XIX y principios del XX se transformaron en los voceros del enfoque positivista: al igual que en el resto de Latinoamérica era necesaria la paz, el orden y el progreso, sin importar el precio. El procedimiento era pasar de la anarquía al orden, y del orden a la auténtica libertad, concepto este último que muchas veces fue manipulado por los grupos hegemónicos, llegando al de la tiranía honrada. Este pensamiento se incubaba en la Universidad Central, entre 1863 y 1866, siendo Rafael Villavicencio y Adolfo Ernst exponentes fundamentales del momento. Posteriormente, ésta será la base intelectual para justificar la presencia del gendarme necesario durante el gobierno de Juan Vicente Gómez, cuando los intelectuales de la esfera oficial justificaron y ayudaron a consolidar el régimen con las herramientas intelectuales positivistas.

Las manifestaciones intelectuales vinculadas a la generación de productos culturales tuvieron en Venezuela un correlato, marcado indudablemente por la influencia del régimen gomecista, que no permitía un despliegue espontáneo de productos literarios o artísticos de avanzada. Un régimen dictatorial se sostiene gracias al sometimiento de las libertades individuales en función de la permanencia del dictador en el poder, y toda idea novedosa

pone en peligro esta premisa. Pero como dominar las ideas no es sencillo, se hace necesario fiscalizar y limitar los lugares que las producen: la universidad, las escuelas de arte, los talleres literarios y artísticos; así como controlar los medios que las difunden: periódicos, revistas y museos. Se generaron, por tanto, dos grupos distintos: los intelectuales oficiales, que sustentaban teóricamente el régimen y que investían o representaban en algunos casos al gendarme (no sólo eran sus acólitos, sino sus asesores y en algunos casos sus testaferros políticos), y aquellos intelectuales (algunos de oposición) que necesitaban respirar aires de vanguardia. Éstos se reunían en los salones de sus casas o en los cafés a departir sobre arte, literatura y otros tópicos aparentemente inocuos, y en contadas ocasiones llegaron a materializar particulares grupos de trabajo como el Círculo de Bellas Artes, y de una manera u otra lograron difundir sus ideas en revistas o periódicos, algunos de limitada existencia.

En Venezuela los intelectuales que dominaron la escena a principios del siglo XX fueron fundamentalmente aquellos que dieron piso ideológico a la dictadura gomecista, con bases positivistas. Destacan Pedro Manuel Arcaya, José Gil Fortoul, Laureano Vallenilla Lanz y César Zumeta. La producción de estos personajes ha sido estudiada por historiadores como Elías Pino Iturrieta y Yolanda Segnini, entre otros. Pino Iturrieta analiza la producción teórica de estos intelectuales y cómo “...se valen de las directrices del pensamiento positivo para construir una laboriosa legitimación del mandato autoritario.”¹²⁹

Los intelectuales oficialistas ponen en función del régimen las claves de la ciencia positiva: la evolución (y los elementos vinculados a ella como son la raza, la herencia y el medio geográfico) y la leyes sociales. En el texto comentado Pino Iturrieta acota que, en función de construir un marco de la realidad que se ajuste a sus propósitos, los cuatro intelectuales en cuestión otorgan un carácter especial a América Latina, con una visión fragmentada del continente y una imagen panorámica y superficial de Venezuela, aunque con la postura novedosa de pretender realizar una reconstrucción científica del pasado en función de explicar (o justificar) un presente político. Para Vallenilla Lanz el factor racial comprendía psicología, mentalidad y cultura, en tanto que Gil Fortoul responsabiliza a la condición de

¹²⁹ Elías Pino Iturrieta, *Positivismismo y gomecismo*, p. 8.

raza mezclada la fortaleza, inteligencia, actividad y dotes morales del venezolano. También para Arcaya esta era una nueva raza, poseedora de rasgos heredados que conformaban un carácter nacional, responsable de la gesta independentista. Tal carácter visto bajo la lupa del positivismo, al estar inmerso en las condiciones sociales y políticas posteriores a la conformación del Estado, devino en una sociedad trabada entre las luchas intestinas y el coto de caza de los caudillos. César Zumeta por un lado achaca buena parte de estos males al personalismo y la adulación, para luego darle piso teórico a un régimen como el de Juan Vicente Gómez, donde estos males estuvieron a la orden del día.

Para Gil Fortoul el portento racial venezolano no estaba en capacidad de ejercer por sí mismo sus derechos, por lo que Vallenilla Lanz apunta que lo más recomendable es que uno mande y los demás obedezcan. Pino Iturrieta señala al respecto:

Así las cosas, el gobierno autoritario no resultaba una imposición artificial, sino una salida espontánea del proceso. La autoridad del César, legítima por razones históricas, por herencia étnica y por unas causas ambientales no claramente delimitadas en su peculiaridad respecto de América Latina, era el motor para el obligado paso de Venezuela hacia la paz y el progreso...¹³⁰

Así que uno de los regímenes venezolanos más férreos, caracterizado por perseguir, encarcelar y exiliar a aquellas personas que al hablar de libertad o democracia iban más allá de la idea de lo bello, fue sustentado teóricamente por un grupo de intelectuales que se aferraba a unos postulados heredados del siglo XIX y que persisten en Venezuela hasta bien entrado el siglo XX, de la mano del gomecismo:

...la sumisión de la corriente ideológica a los intereses del régimen produce una ajustada sinonimia que los llega a identificar y los hace convivir y desaparecer al unísono. El positivismo venezolano medra a la sombra de Gómez, subsiste en la medida en que favorece al dictador e impide manifestaciones contrarias...¹³¹.

En 1914 desaparece *El Cojo Ilustrado*, y con él se cierra un capítulo en la historia editorial venezolana. En sus páginas convivieron las plumas de José Gil Fortoul, Vallenilla Lanz y otros intelectuales afectos al régimen, con las de Leoncio Martínez, Rómulo Gallegos y

¹³⁰ *Ibidem*, p. 45.

¹³¹ *Ibidem*, p. 57.

otros personajes que prontamente se identificaron con la vanguardia intelectual venezolana: aquella que se pudiera hacer, por mínima que fuera su expresión. Y así como los postulados teóricos oficialistas se gestaban en los despachos de los diversos ministerios y oficinas que estuvieron a cargo de los personeros del régimen, la vanguardia intelectual se cocinaba en los hogares de los propios interesados: se colaba en el café que, durante una inocente tertulia, podían compartir dos o más personas interesadas en lo que artistas o escritores hacían en Europa o en otros países de América. De allí a que con el café se colaran ideas vinculadas con las limitaciones del régimen, había solo un paso.

La vanguardia de salón: tras la luz venezolana

La transición del positivismo al modernismo en Venezuela entre finales de siglo XIX y principios del XX es un asunto difícil de dilucidar, pues los intelectuales de principios de siglo que constituían los grupos vanguardistas no eran modernistas ‘exclusivamente’; en lo que respecta al ámbito literario Mauricio Belrose señala:

...en Venezuela, como en el resto de América Latina, ocurre más bien un proceso de sedimentación, los ‘ismos’ se van acumulando tranquilamente, de modo que un escritor identificado como ‘naturalista’, por ejemplo, puede muy bien ofrecernos páginas ‘románticas’ o ‘modernistas’.¹³²

Incluso muchos de ellos poseían estrechas raíces en aspectos fundamentales del positivismo, lo que puede parecer un conflicto al ser representada por ellos la oposición al gobierno dictatorial, cuyos fundamentos intelectuales eran claramente positivistas.

Belrose¹³³ puntualiza que el modernismo es una consecuencia, o más bien, una extensión del positivismo, y señala que en el caso venezolano prefiere hablar de un movimiento modernista fuertemente vinculado a la filosofía positivista que se imponía a finales del XIX y principios del XX. Este autor señala que Venezuela se encuentra entre 1895 y 1915 en pleno centro del movimiento modernista, gracias a *El Cojo Ilustrado*, y que el modernismo sigue siendo una realidad en Venezuela después de 1920, cuando la crítica suele señalar su

¹³² *La época del modernismo en Venezuela*, p. XV.

¹³³ *Ibidem*, pp. VIII-XVII.

término¹³⁴. Belrose comenta que esta aseveración puede ser polémica, y señala que para entender el proceso es necesario considerar la dimensión ideológica y estética del movimiento:

...el modernismo que se caracteriza, entre otras cosas, por su afán de libertad, su culto a la originalidad y a la personalidad y, por ende, su rechazo a toda dogma, a toda limitación de la creatividad del artista, es más bien un ‘movimiento’ aglutinador abierto a todas las posibilidades. El esteticismo, es decir, el amor a la belleza, a la ‘escritura artística’, es su característica más sobresaliente...¹³⁵

Durante la época de Gómez un intelectual no podía tener más que afán de libertad, y el culto a la originalidad y a la personalidad no podía ser llevado muy lejos. La única personalidad existente para el momento era la de Gómez y, un poco más allá, la de Bolívar (y esto gracias a que el Benemérito había rescatado sus valiosas y empolvadas reliquias). Los tres aspectos de la dimensión ideológica comentada por Belrose únicamente podían estar camuflados en productos literarios y plásticos, en caricaturas y artículos de prensa. Los intelectuales de la Venezuela de la época sólo podían dejar en evidencia el amor por la belleza, sin entrar en mayores profundidades.

Es preciso detenerse en este aspecto porque el salto que dan los museos de finales del siglo XIX y principios del XX es importante y pasa, del deseo positivista de atesorar el universo para construir un espejo en el cual reconocernos, al hecho de permitir que ese espejo forme parte de la comunidad en la que está inserto y transforme al visitante, genere posturas críticas sobre las exhibiciones y sea el lugar que aloja y oficializa las vanguardias que anteriormente lo cuestionaban. Este proceso de transformación fue gradual, y en ello se ocupó parte de las primeras décadas del siglo XX. El mayor aporte del siglo a los museos, con sus dos guerras mundiales, fue la democratización del patrimonio universal y la concientización de la necesidad de su conservación. Y los intelectuales que se formaron a la luz de la herencia modernista son los que realizaron esa tarea.

Si durante buena parte del siglo XIX los museos del mundo se abocaron a enriquecer sus colecciones (fue la época en que lo ideal era realizar las mejores adquisiciones por el menor

¹³⁴ *Ibidem*, pp XI-XII.

¹³⁵ *Ibidem*, p. IX.

precio, y realizar grandes expediciones arqueológicas que aseguraran las piezas más valiosas de las culturas antiguas), el nuevo siglo condujo a consolidar la institucionalidad y sus vínculos con el público y con el Estado que los acogía y, en algunos casos, patrocinaba: “...Desde el inicio del siglo [XX], los museos habían llegado a ser una parte tan integral de la vida diaria que fueron vinculados muy cercanamente con la política, respondiendo a un nuevo factor en la vida pública de la era de la democracia: la opinión...”¹³⁶.

Retornando al ámbito venezolano, hay que reconocer que la opinión no era precisamente uno de los derechos de que gozaban los venezolanos de principios de siglo XX. Tampoco las vanguardias artísticas tenían cabida en ninguna institución, pues la escuela que formalmente alojaba a los artistas, la Academia de Bellas Artes, seguía rigiéndose por los cánones estéticos más tradicionales del academicismo y miraba con desdén movimientos que, como el impresionismo, habían florecido a finales del XIX. De hecho, para 1912 (cuando hacía ya cinco años que Picasso había pintado *Las señoritas de Avignon*) no podemos hablar de vanguardias artísticas en las artes plásticas venezolanas. Por ello es una proeza que entre la década del diez y del veinte algunos escritores como Leoncio Martínez, Andrés Eloy Blanco, Rómulo Gallegos y Teresa de la Parra, entre otros, pudieran volcar en palabras escritas las ideas de una generación amordazada, y transmitir el deseo de libertad, independencia y autonomía de una sociedad que sólo podía mirarse en los espejos de limitado alcance y poca proyección que eran el Museo Nacional, el Museo Boliviano o la Sala de Exposiciones de la Academia de Bellas Artes. Menos aún aspirar a que estos espejos generaran opinión o formaran parte del debate que, sobre las vanguardias, se estaba dando fuera de Venezuela.

Los intelectuales venezolanos apenas podían aspirar a conocerse a sí mismos y enfrentarse al barniz oficial que había adquirido la cultura y sus formas de apropiación. Y esto lo hacían en círculos cerrados de pocos y selectos participantes, lejos de los espacios institucionales y del debate público, aunque algunas de las ideas producidas en estas tertulias llegaban al público gracias a los medios impresos. Yolanda Segnini lo señala de la siguiente manera:

¹³⁶ Traducción libre de Germaine Bazin, *The museum age*, p. 194

Entrado el siglo XX, el quehacer cultural sistematizado sigue teniendo como escenario las casas particulares, y como protagonistas a los sectores privilegiados de la sociedad, mientras que los voceros de su actividad continúan siendo las publicaciones periódicas (...) la intelectualidad que tiene como tribuna los periódicos y revistas de la época, es la que va a promover posteriormente la creación de instituciones específicas...¹³⁷

Las tertulias informales jugaron un papel de gran importancia para el movimiento intelectual venezolano durante el gomecismo. Eran un elemento que bien podía pasar desapercibido por su carácter inocente y cotidiano: la Caracas de principios del siglo XX, en la que la televisión no existía y la radio apenas se empezaba a conocer, tenía a la visita y la tertulia como algunas de las opciones más comunes para la interacción social y como un canal efectivo para el flujo de información. La plaza, la retreta, el hipódromo, el teatro, los cafés y los hoteles, representaban lugares donde se socializaba y se intercambiaba información de manera tal vez ligera o superficial. Pero las reuniones que informalmente se daban en las casa particulares eran otra cosa.

Esta intelectualidad de salón (de salón íntimo, el del recibir a los amigos) es la que viene a conformar el inicio del Círculo de Bellas Artes, cuyo surgimiento responde a una situación muy particular. La Academia de Bellas Artes, con sus concursos y exposiciones anuales había entrado en crisis luego de la muerte de Emilio Mauri y después del retiro de buena parte del apoyo económico estatal. Este triste período es comentado por Leoncio Martínez (Leo) en un artículo de prensa que dio pie a la formación del Círculo de Bellas Artes¹³⁸ ese mismo año. Allí Leoncio Martínez describe la deplorable situación:

...La Academia es sólo conservatorio; cuadros de cinco o seis principiantes y esculturas de otros tantos también bisoños, de los cuales uno o dos, apenas si revelan apreciables cualidades (...) a los pobres muchachos no se les puede pedir más; trabajan por amor, sin otra esperanza de galardón que un cartoncito con un letrero: *distinguido*. Los concursos de composición libre (...) cedieron su puesto a torneos de ejecución rápida: acabar lo más pronto posible, en dos horas de plazo, una 'academia', bien al óleo o en barro...¹³⁹

¹³⁷ *Las luces del gomecismo*, p. 39.

¹³⁸ Tópico por demás estudiado, revisar a Enrique Planchart, Luis Alfredo López Méndez, Juan Calzadilla y Juan Carlos Palenzuela, entre otros.

¹³⁹ Leoncio Martínez, "De Bellas Artes", en *El Universal*, Caracas. 1° de agosto de 1912.

Concluye Leoncio Martínez su párrafo desesperanzador, diciendo que tal formación sólo puede llevar a producir “...hemorragias crepusculares en cinco minutos y por cinco pesetas”¹⁴⁰. Todo esto luego de describir el período en el cual se formaron artistas como Tito Salas, Carlos Otero, Manuel Cabré, entre otros: “...grupos sucesivos de estudiantes, que cada año tapizaban las altas paredes del saloncete de exposiciones con innúmeros paisajes, manchas crepusculares, mañanas de sol, risa de la luz...”¹⁴¹. Relata después como poco a poco fueron rebajándose los premios de la Academia, hasta que finalmente desaparecieron, y cómo igual cosa ocurrió con las pensiones¹⁴² y luego con los concursos, que fueron perdiendo prestigio.

El artículo de Leoncio Martínez es un llamado a la atención del Estado, que poco a poco había abandonado el cuidado que requería el estudio de las artes en el país. Si bien la escuela existía, desde 1909 estaba en crisis pues luego de la muerte de Mauri, Antonio Herrera Toro asumió la dirección y los alumnos (que no estaban de acuerdo con la visión que el nuevo director tenía de la enseñanza de las artes) introdujeron una serie de peticiones en el Ministerio de Instrucción Pública y se declararon en huelga. Las peticiones no fueron escuchadas y las aulas quedaron vacías. Sin incluso la escuela se encontraba en crisis ¿cómo pretender que existiera un museo que se ocupara del arte?

Leoncio Martínez concluye su artículo reseñando los logros que el gomecismo había obtenido para esa fecha (recordemos que en 1912 el régimen vivía la llamada *luna de miel*) y exige atención para las artes:

Hoy, cuando en industrias y comercio, entre las dulzuras de una paz efectiva, se siente palpitar el resurgimiento patrio; cuando a impulsos de progreso se abre cauce a la vida adormitada del interior del país tendiendo carreteras y caminos de pueblo a pueblo; cuando el ejército, reformado, expresa, por su decoro y cultura, una garantía de la Entidad, suena la hora de volver los ojos hacia las regiones del arte; factor de los más importantes en el buen nombre nacional...¹⁴³

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² En *La Alborada* (14 de febrero de 1909), hay un reclamo por la suspensión de la beca de Tito Salas, quien se encontraba en Europa.

¹⁴³ Leoncio Martínez, “De Bellas...”.

Ya el país ha sido unificado, la paz reina y la industria resurge: la promesa gomecista de la unión, paz y progreso parece en 1912 algo tangible. Leoncio Martínez reclama, entonces, que se vuelva a dar el peso que se merece a la Academia de Bellas Artes, que se renueven las becas, las pensiones y los premios, y se creen nuevos y más espléndidos concursos de pintura y escultura. Concluye diciendo que Venezuela debiera cantar, no sólo la época de su regeneración política e industrial, sino también la de su renacimiento artístico.

La resonancia de este artículo sólo llegó a los interesados inmediatos y dolientes principales: los artistas. La crisis de la Academia y el abandono voluntario de las aulas, sumado a la ceguera del Estado ante el problema, los había llevado a trabajar por su cuenta y autodidactamente. Enrique Planchart lo narra de la siguiente manera:

Aquellos jóvenes se propusieron estudiar con sus propios medios los problemas de la luz en nuestro paisaje. Abiertos a todas las influencias, ansiosos de hallar la expresión de nuestro propio ambiente lumínico, trabajaron sin maestros, o mejor dicho, guiados por los dos grandes maestros de todos los autodidactas: la naturaleza y el ejemplo de los mejores.¹⁴⁴

Los artistas (noveles o formados) se quedan sin techo y, al descampado, descubren la luz y sus efectos sobre el paisaje. Esta es una búsqueda que en otros lares ya había sido emprendida y más que recorrida por los impresionistas; cuando en Europa se desintegraba la naturaleza en figuras geométricas y se redactan manifiestos, los artistas criollos descubren que fuera de las paredes de la Academia, el Ávila y sus alrededores constituían algo que podía llamarse *paisaje nacional*. Para Enrique Planchart en el texto ya mencionado, los artistas que formaron el Círculo de Bellas Artes se guiaban únicamente por el anhelo de “...realizar el paisaje venezolano como cuadro...”¹⁴⁵, con la expresa intención de dignificar el paisaje como género para reconocer y, en cierto modo reconstruir, el paisaje venezolano. Fernando Paz Castillo lo señala también:

Los pintores del ‘Círculo de Bellas Artes’ (...) sin desconocer las más modernas tendencias en general, inclusive el cubismo, que para 1912 estaba ya conmoviendo a París, se inclinaron decididamente por el impresionismo, porque una de las cosas

¹⁴⁴ *La Pintura en Venezuela*, Caracas, p. 50.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 51.

que más les interesaba estudiar era el paisaje: el paisaje criollo con su luz tropical y variedad de matices inconfundibles...¹⁴⁶

Luis Pérez Oramas señala que esta búsqueda del paisaje nacional se encontraba divorciada de los vínculos con lo social y que tenía un carácter formalista notorio, tal vez como resultado de la necesidad de poseer una imagen idílica de la nación:

...No hubo en Venezuela, como sí en México o en Brasil, ninguna temprana articulación consistente entre lo social (o lo político) y lo moderno. En muchos de nuestros primeros artistas e intelectuales ‘modernos’ privó un ideal de inocencia, un mito edénico que pretendió formalizar al país como realidad primigenia, víctima de su historia, inocente de sus máculas antropológicas (la miseria, la violencia), y que se tradujo pictórica y fotográficamente en la conformación de un repertorio arcádico del paisaje nacional.¹⁴⁷

Para Pérez Oramas, esta visión arcádica (y su paralelo reveroniano de imágenes espectrales) son el síntoma visual de una ideología moderna que bascula entre la noción de abundancia (el país que ha heredado recursos naturales invaluable) y el atavismo decimonónico, que transformaba a los venezolanos en las víctimas de su propia historia. Hay en la idea de descubrir una arcadía nacional una necesidad de estudiarse, de mirar hacia adentro en un momento en el que era imposible mirar hacia fuera. Fundamentalmente debido a los amarres de la realidad política, pero también porque los intelectuales venezolanos (a excepción de algunos pocos), según comenta Plachart, no poseían bienes de fortuna, por lo que no podían costearse viajes al exterior¹⁴⁸. Sin escuela en su patria y sin poder empaparse de lo que ocurría afuera (donde algunos pocos, como Tito Salas continuaban trabajando), sólo quedaba la posibilidad de mirar hacia adentro, de reunirse con otros artistas y salir a pintar al aire libre, en el Teatro Calcaño (local en el que al principio trabajaban y exponían), o bien compartir en las casas o los cafés. Al grupo de pintores se unieron escritores, periodistas, músicos y poetas y conformaron lo que Luis Alfredo López Méndez calificó de grupo con “...carácter íntimo, de pequeña asociación de concilio familiar...”¹⁴⁹.

¹⁴⁶ “El círculo de Bellas Artes”, en Juan Calzadilla (comp.), *El arte en Venezuela*, p. 33.

¹⁴⁷ *Hacia el siglo XX venezolano*, p. 24.

¹⁴⁸ Es conocido como, por ejemplo, los modernistas brasileños de la década del veinte pertenecían a un grupo de la élite, que viajaba por Europa y por el interior de Brasil sin limitaciones de índole económico.

¹⁴⁹ Luis Alfredo López Méndez, *El Círculo de Bellas Artes*, p. 19.

El Círculo debió mudarse del Teatro Calcaño a una casa en la esquina de Reducto, que fue muy costosa, por lo que debieron tomar nuevamente sus bártulos y llevarlos a un local más sencillo. Tan modesto era, que fue llamado por ellos el Cajón de Monos, nombre puesto luego de un comentario de Leoncio Martínez. A este pintoresco local hacemos referencia pues López Méndez realiza un comentario relacionado con lo molestas que podían ser las reuniones de intelectuales para el régimen:

... En esa época, principios del año 1917, la dictadura de Gómez había acentuado sus rigores y represiones. Cualquier gesto fuera de lo común, cualquier reunión por inocente que fuera, despertaba la desconfianza de los innumerables esbirros y espías. Leoncio Martínez, veterano de cárceles y persecuciones, se adelantó a explicar a los jefes policiales cuál era el objeto de las reuniones en la estrecha casita de la calle Guinán. Pero más que esa precaución, supongo que la presencia asidua del capitán Rescanier, todo un oficial del ejército convertido en contertulio solidario, fue lo que logró que la policía gomecista dejara en paz al *Cajón de Monos*.¹⁵⁰

Sin embargo el capitán fue cambiado a una guarnición del interior del país y dejó de frecuentar las reuniones, por lo que no pasó mucho tiempo sin que la policía interviniera, esta vez para acabar definitivamente con la sesiones de pintura del Círculo, cuyos miembros fueron acusados de haber organizado un grupo para dibujar obscenidades (se referían a las sesiones de dibujo de la figura humana, para las que contaban con una modelo desnuda). López Méndez (que fue uno de los protagonistas de la anécdota) comenta que el Jefe de la Policía de Caracas les dijo que era necesario limpiar la ciudad de la corrupción de la que sujetos como ellos eran ejemplo. Este suceso coincide con el final de las reuniones del grupo: sus integrantes seguirían trabajando pero bajo lo que Enrique Planchart llamó *La Escuela de Caracas*, término usado para agrupar a los artistas sobrevivientes del Círculo y a los que lo precedieron y vivieron bajo su influencia. *La Escuela* no fue un grupo formalmente hablando, ni siquiera se puede decir que ellos se identificaran con tal nombre. Planchart utiliza el término para aglutinar a un grupo disperso de artistas que trabajaba individualmente, pero con criterios, gustos e intereses similares. Y siempre manejando la

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 36.

reunión y la tertulia como argamasa para unir un espejo fracturado, en el cual se buscaba la luz venezolana.

Entre 1916 y 1919 el pintor rumano Samys Mützner permanece en Venezuela y su influencia resuena entre los artistas, al igual que la de Emilio Boggio, quien expuso en Caracas en 1919. Coincide este período con la desaparición del Círculo de Bellas Artes. Este grupo vivió una importante transición para los intelectuales que vivieron el gomecismo: nació cuando aún era posible una reunión de dos o más personas que debatían tópicos como la creación, la belleza y lo que hacían los intelectuales fuera de Venezuela, y murió cuando el régimen dejó de tolerar estas tertulias públicas. Ha partir del asalto por parte de la policía gomecista al Cajón de Monos, las reuniones dejarían de tener un carácter abierto (de trabajo de taller) y pasarían al traspatio de las casas de los interesados. La vanguardia perdió el último viso que quedaba de su condición pública y pasó a ser de salón, pero de salón de visitas, a puerta cerrada. El café y las ideas debían colarse en casa.

Historia patria para los venezolanos

El Museo Boliviano: se decreta, se acata y se cumple

El centenario del nacimiento de Simón Bolívar en 1883, había sido la excusa perfecta para retirar las piezas relativas al Libertador de las instalaciones del Museo Nacional y exhibirlas como unidad en el Palacio de las Exposiciones. También fue la ocasión de convocar a los poseedores de piezas similares para que las exhibieran y donaran al Museo. Este tipo de eventos, como deja bien asentado Witzke en el informe de 1909, engrandece a los gobiernos de turno por el carácter enaltecedor que rodea a los hechos expositivos. Ante el advenimiento de la conmemoración del centenario de la Independencia, en 1911, Juan Vicente Gómez decreta la inauguración del Museo Boliviano, calificando el hecho de “necesidad patriótica”¹⁵¹. En el mismo decreto señala que la construcción que ocupaba la

¹⁵¹ “Museo Boliviano” en *Gaceta Oficial*, Caracas, 28 de marzo de 1911, reproducido en *Gaceta de los Museos Nacionales*, Tomo I, N° 1, Caracas, 24 de julio de 1912, p. 3.

Biblioteca Nacional, ubicada en la cuadra norte de la Plaza Bolívar entre los edificios del Correo y del Hotel Klindt, sería modificada para alojar al naciente museo.

El decreto enfatiza la importancia de adaptar el edificio a los fines expositivos así como del acopio de piezas y la organización del Museo. Señala que se designará una comisión encargada de tales labores y que recaerá directamente sobre los ministros de Relaciones Exteriores, de Obras Públicas e Instrucción Pública, la responsabilidad de la ejecución del decreto. Un mes después había sido destinada la cantidad de treinta y un mil quinientos bolívares para las obras necesarias, de acuerdo con un presupuesto presentado por el ingeniero Vicente Lecuna¹⁵² y el 3 de mayo se nombró la comisión organizadora¹⁵³, formada por Teófilo Núñez, Felipe Francia, Vicente Lecuna, Manuel S. Sánchez y Christian Witzke.

Al edificio destinado a alojar al museo se le hicieron reparaciones puntuales tales como: decoración y pintura de plafones y paredes, reparación y pulimento de pisos, construcción de techos de vidrio, artesanado y escaleras, “construcción de mobiliario y utilería propios al servicio a que se destina”¹⁵⁴ (Cárdenas se refiere evidentemente al diseño de mobiliario y elementos museográficos concebidos ex profeso para la exhibición de las piezas). El documento citado también refiere que los gastos generados por las reparaciones (31.500 Bs, según presupuesto de Lecuna), serían pagados por la Tesorería Nacional, con cargo a la cuenta *Crédito del Centenario*.

El 24 de junio de 1911, Juan Vicente Gómez inauguraba puntualmente el Museo Boliviano. El acta fue firmada por Gómez y sus ministros, la comisión organizadora, diplomáticos de Perú, Alemania, Italia, Estados Unidos de América, Brasil, Bélgica, Ecuador y alrededor de cincuenta personas más, entre las que se encontraban los obispos de Mérida, Barquisimeto y Maracaibo. El decreto de creación había sido emitido el 28 de marzo de 1911, y todo lo

¹⁵² Román Cárdenas, “Documento 241”, en *Gaceta de los Museos Nacionales*, Tomo 1, N° 1, Caracas, 24 de julio de 1912, p. 6.

¹⁵³ F.L. Alcántara, “Nota dirigida a los miembros nombrados para constituir la Comisión a cuyo cargo correrá el acopio y organización del Museo Boliviano” en *Gaceta de los Museos Nacionales*, Tomo 1, N° 1, Caracas, 24 de julio de 1912, p. 7.

¹⁵⁴ Román Cárdenas, *Ob. cit.*, p. 6.

necesario para la inauguración (presupuesto, mano de obra, organización y ejecución) se llevó a cabo con la eficiencia propia de quien cumple el capricho del jefe. Los objetos del Libertador, así como las otras colecciones del Museo Nacional estuvieron allí desde 1874, pero bastó que Gómez quisiera un museo para Bolívar, para que en cuatro meses se realizara lo que no se había hecho en treinta y siete años.

La inauguración del museo fue ampliamente reseñada por la prensa, con loas al Benemérito quien aparece como el héroe que rescató del olvido la memoria bolivariana. No dejan de lado a Christian Witzke, de quien alaban el orden y cuidado de las piezas, al igual que la presentación de las mismas en el museo. Un anónimo periodista de *El Universal*, quien califica a Witzke de *alma del Museo*, describe su visita:

A la entrada, en el vestíbulo, en tosca piedra berroqueña, la pila bautismal que sirvió a cristianizar al Héroe (...) En el salón de la planta baja, en todo el medio, el fúnebre catafalco en que fueron colocados los restos del General Páez, al ser traídos al país y algunas otras reliquias de próceres, tales como el tálamo nupcial del General Arismendi y de la heroica mujer, a quien escogió por esposa.¹⁵⁵

Y continúa con la descripción del segundo piso, dedicado especialmente a los objetos de Simón Bolívar: “En lujosas vitrinas, en largos escaparates están guardados los objetos (...) Un pantalón, color grana, de montar, nos revela la escuálida figura de Don Simón; sus botas de montar lo diminuto y aristocrático de su pie...”¹⁵⁶. Estos comentarios nos ayudan a comprender el enfoque de la exhibición, en la que el uso de los objetos y de los documentos colinda con lo que llamamos el *fetichismo histórico*, término que desarrollaremos más adelante.

En cuanto al diseño de las salas y la museografía, dos fotografías publicadas en *El Cojo Ilustrado*¹⁵⁷ ayudan a ilustrar la disposición de los objetos y las pinturas. En la sala principal (cuya fotografía pareciera corresponder al descrito como segundo piso por el cronista de *El Universal*) se aprecian numerosas vitrinas con joyas, objetos y prendas de uso del Libertador, un busto y una pintura. En la fotografía se observan nueve vitrinas horizontales (tipo mesa) en el centro de la sala y cuatro vitrinas verticales (tipo armario) en

¹⁵⁵ “En el Museo Boliviano”, en *El Universal*, Domingo 25 de junio de 1911.

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ Año XX, N° 469, Caracas, 1 de julio de 1911.

la periferia, y en la pared del fondo numerosos objetos y documentos colocados en marcos de diversas formas y tamaños, en dos hileras. Este mobiliario es apropiado para la exhibición de objetos como los que el museo poseía en el momento, y están dispuestos de manera que permitían la circulación de los visitantes, se podría decir que incluso pensaron en visitas de grupos numerosos (de hecho, Witzke hace referencia en sus informes a las visitas de los escolares y de las tropas acantonadas en el Distrito Federal). El espacio se aprecia amplio y cómodo, comparado con la única fotografía del Museo Nacional que se ha podido ubicar¹⁵⁸ que, aunque de años posteriores a 1911 da una idea aproximada del espacio con que debía contar esta institución desde 1874.

Lo recargado de la exhibición se corresponde perfectamente con una concepción funcional y práctica de la museografía de la época, en la que lo importante era disponer del mayor número de objetos posible a una altura adecuada para la observación de las piezas. El eje organizativo de la sala es central y simétrico, con el grupo de vitrinas horizontales resaltando el centro y siguiendo el eje predominante de la sala, el cual culmina en la pared del fondo con el busto y el retrato de cuerpo completo del Libertador, con banderas a ambos lados. La simetría de la sala es un elemento a destacar, así como la disposición de vitrinas verticales en la periferia. Un lucernario (en el presupuesto estaba contemplada la compra de vidrios para el techo) provee la luz natural y, aunque no se aprecian bombillos o lámparas, la institución debió contar con luz eléctrica.

En la otra fotografía se observa un detalle de la sala, una esquina en la que se encuentran pinturas y documentos enmarcados, así como *La entrega de la bandera invencible de Numancia al batallón sin nombre*, con la que Arturo Michelena participó en la Exposición del Centenario de 1883 y que fue comentada por Ramón de la Plaza en la Revista del Centenario citada en el primer capítulo del presente trabajo. Las molduras de la pared aproximadamente a un metro de altura, obligaban a una disposición de las pinturas que se correspondía con la altura de los ojos de una persona de tamaño promedio, por lo que el

¹⁵⁸ Se hace referencia a la fotografía de una exposición indígena realizada en el Museo de Bellas Artes en 1917, y que aparece reproducida en las *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública de 1917, en sus sesiones ordinarias de 1918*, s/p.

diseño de la sala está concebido en función de la comodidad del visitante antes que en función de la estética o la armonía del conjunto de las obras.

El éxito de su apertura, así como la disposición de recursos y la constitución de una comisión encargada de llevar la misión a un buen fin, son hechos que hablan de la voluntad política de inaugurar en la fecha prevista. Los documentos encontrados y, principalmente, las fotografías, demuestran que además de la intención de inaugurar una institución a como diera lugar, se hizo de la mejor manera posible: con el espacio y el mobiliario adecuado. El trabajo de organización, clasificación y estudio de la colección es el que hubiera permitido ver las costuras. Este trabajo que, evidentemente no se podía hacer en tres meses, ya había sido realizado por Witzke, como puede deducirse de su informe de 1909, donde explica cómo dividió la colección del Museo Nacional en dos departamentos: Historia Patria y Ciencias y Artes. El primero, que es el que nos ocupa en este momento, lo subdividió a su vez cronológicamente: época colonial, época del Libertador, época desde la constitución de la República hasta la Federación y época moderna. A su vez, cada una estaba dividida en secciones, que presentamos de manera general: libros, cartas y manuscritos; objetos, medallas, monedas y prendas; cuadros, grabados, pinturas y planos; y objetos varios. Señala Witzke al ministro en su informe: “...tiene este sistema [de clasificación] las ventajas de facilitar la inspección, simplificar la revisión, favorecer el estudio y economizar tiempo y trabajo cuando haya que entregar y recibir por inventario”¹⁵⁹. La meticulosidad del danés permitió una pronta inauguración, pues el museo estaba organizado, y tal como dice en su informe, dicho orden facilitaría mucho los procesos de entrega y recepción de objetos, y por consiguiente los traslados o movimiento de las piezas, así como la concepción de la exhibición.

A un año de la inauguración, José Gil Fortoul para el momento Ministro de Instrucción Pública, presenta en la Memoria y Cuenta de su gestión un balance del funcionamiento del recién formado Museo Boliviano:

¹⁵⁹ Christian Witzke, “Informe dirigido al Ciudadano Ministro de Instrucción Pública”[1909], en *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública, 1907-1909*, Volumen II, p. 206

El Boliviano, rico en objetos de cuantioso valor material y de incalculable valor histórico, continúa satisfaciendo cumplidamente su objeto. El interés público lo favorece de modo muy señalado, desde su inauguración en los días del Centenario de la Independencia. Durante las fiestas del 24 de junio al 31 de julio último, lo visitaron 50.756 personas (...) La concurrencia ordinaria por mes excede siempre de un millar de personas...¹⁶⁰

Sorprenden las repetidas referencias a los centenares y, en este caso, *más de un millar* de personas que asistían a este museo, según los reportes de los distintos ministros. Más aún, tomando en cuenta que si en 1926 Venezuela no sobrepasaba los tres millones de habitantes y Caracas contaba con un poco más de veinte mil almas¹⁶¹, para 1912 no debía ser mucho mayor el número de habitantes. Pareciera entonces un tanto exagerado decir que en 1912 el Museo Boliviano era visitado mensualmente por más de mil personas. Estas cifras son aportadas por Christian Witzke en su informe de ese año¹⁶² (indudablemente el documento del Director de Museos debió ser la fuente de Gil Fortoul) y no dejan de ser llamativas. Witzke resalta también la marcada protección del Presidente de la República y del Ministro hacia la institución y hace una totalización de las donaciones recibidas durante el primer año del Museo.

El Museo abría todos los domingos y los días de fiesta nacional, en horario comprendido de 10 de la mañana a 12 del mediodía y desde las 3 a las 5 de la tarde; los martes y los jueves en el horario vespertino ya señalado, y los sábados únicamente para las visitas de los escolares y de las tropas acantonadas en el Distrito Federal. Esta rutina, así como el apoyo del Gobierno y la atención del público hacia la institución, se mantuvo a lo largo de la década en curso, siempre bajo la mirada vigilante y el orden de Witzke. No sería este el caso de las otras colecciones del Museo Nacional y también sería otra la historia luego de la muerte del danés.

¹⁶⁰ *Memorias del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de los Estados Unidos de Venezuela (1911) en sus sesiones ordinarias de 1912*, p. CXLIII.

¹⁶¹ Yolanda Segnini. *Ob. cit.*, p. 21.

¹⁶² *Memorias del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de los Estados Unidos de Venezuela (1911) en sus sesiones ordinarias de 1912 (documentos)*, p. 579.

El fetiche histórico

No escapa al visitante de un museo que los objetos allí guardados son venerados de alguna manera. El celo con que son cuidados recuerda ciertos impulsos primitivos de atesorar o poseer objetos valiosos. La importancia de estos objetos en muchos casos trasciende la lógica común y pasan de ser admirados, a ser venerados. Esto ocurre particularmente en los museos de historia, donde las piezas se transforman en fragmentos de personajes idealizados por el colectivo: son, en cierto modo, fetichizados.

La función inicial de cualquier objeto (bien sea una silla victoriana, un pájaro disecado o una pintura de un artista abstracto) es la de ser utilizada como conexión del hombre con su entorno. La silla fue realizada para que sus propietarios se sentaran, el pájaro al haber sido disecado perdió su autonomía como ser vivo y se transformó en un objeto de estudio de la vida natural, y la pintura sirvió para que el autor se expresara (y, por tanto, se relacionara con su entorno) y para que la persona que la viera encontrara en ella placer o displacer estético. Todos los objetos tienen, antes que nada, una función que les es intrínseca.

Este sentido universal se trastoca cuando a la pintura del artista abstracto se le une otra pintura del mismo artista, o de otro pintor relacionado con él, pues al formar parte de un conjunto, su valor intrínseco cambia. Igual ocurre con la silla: si cien años después se reúne el juego de comedor entero su valor cambia y además, por razones de conservación la silla más nunca será usada para sentarse. Si a ese pájaro disecado se le unen otros ejemplares de la vida silvestre recolectados en la misma zona geográfica, la lectura será otra. Pasamos de un uso individual que genera algún tipo de respuesta, al disfrute de un conjunto que produce otro tipo de emociones y de conocimiento:

Lo propio de un tesoro es sobre todo su amplitud. Es ella quien le proporciona su brillo, su *meraviglia*, el halo que parece unificar los objetos amontonados y oscurecer su origen real. Que conozcamos la historia de aquellas cosas, su pedigrí, al artesano que las ha producido, no cambia nada. La cosa exhibida como elemento del tesoro escapa a su origen, sea cual sea. El tesoro es un despliegue de cosas fetichizadas, llenando una habitación, un lugar, una cripta donde se opera la alquimia de la fetichización.¹⁶³

¹⁶³ Remo Guidieri, *El museo y sus fetiches*, p. 35.

Ahora bien, ¿qué es un objeto con valor histórico? Nos referimos fundamentalmente a aquellos fragmentos producidos por el hombre en el pasado, que por diversos motivos nos son legados en el presente, y que son ante todo útiles para comprender procesos de nuestra historia. Cuando un botón de camisa pasa de ser un simple botón a ser un objeto guardado con celo por algún coleccionista, o más aún, a ser exhibido en un museo, no sólo ha ocurrido un obvio cambio de uso, sino que también ocurre un cambio en el valor intrínseco del objeto. La medida de este cambio de valor y la visión del curador (conceptualizador de la exposición) que lo exhibe es lo que puede transformar al objeto de una interesante referencia histórica o muestra de un fenómeno cultural, en un fetiche colocado en una vitrina para ser admirado por los visitantes.

Estamos acostumbrados a que la historia sea narrada por documentos. No sólo por documentos escritos en papel, sino también por los escritos en pergamino, en piedra o en materiales tan diversos como la madera, el lienzo o el metal. Esos materiales nos llevan a los objetos que soportan, además de las palabras dejadas por la mano del hombre, otra serie de señales o rastros que pueden ser interpretados por los arqueólogos, antropólogos e historiadores, y así proporcionar gran cantidad de información.

Para estudiar un objeto hay que revisar su historia particular. Cuál era su función, para qué fue realizado y, en lo posible, por quién fue hecho o para quién. Es determinante la relación del objeto con el sujeto que le dio un sentido: si hablamos de un botón nos interesa saber a quién perteneció, en qué país y en qué momento fue utilizado; después podemos revisar la historia del objeto hasta el presente (a quién fue legado, por cuáles manos pasó y en qué estado se encuentra actualmente). El itinerario de estas piezas no siempre va acompañado por documentos o testimonios que garanticen su autenticidad, por lo que a veces hay que recurrir a pinturas, fotografías o alguna imagen de la época que lo sitúe en contexto; también es posible comparar la pieza con otras que sí están documentadas.

Este trabajo de filigrana, en el que se deben atar los cabos con precisión, no es en vano. La descripción del objeto, por insignificante que éste sea, junto con el estudio exhaustivo de su soporte documental y la comparación con otras piezas de la época, puede ayudarnos a

vislumbrar las costumbres de cierto momento histórico y permite vislumbrar una parte de la vida de algún personaje del pasado. También puede ser útil para describir procesos, al reflejar fracciones de los mismos. Una buena colección de piezas aparentemente cotidianas, organizada en una exhibición adecuada puede permitir visualizar aspectos culturales o sociales de cierto momento histórico.

Es así como los objetos cotidianos del pasado tienen mucho que decir. Además tienen algo en su favor: no fueron realizados para dejar una imagen de la realidad manipulada para la posteridad. Son fuentes no testimoniales capaces de dar mucha información imparcial si son investigados adecuadamente. Muchas de las colecciones de los museos de historia están formadas por objetos de uso cotidiano: muebles, piezas de ropa, correspondencia rutinaria, utensilios personales o del hogar. Nos hablan de la historia diaria, de cómo se vestían las personas de la época en cuestión, de qué elementos utilizaban a diario. Estas piezas, en muchos casos conservadas por el azar, ofrecen un vuelo rasante por aspectos del pasado que son difíciles de entender sólo con los documentos escritos, las cartas o, incluso las imágenes (pinturas, dibujos o fotografías). Es muy diferente estar en presencia del objeto, verlo en su totalidad, cosa que no siempre puede hacerse con una representación visual o con una descripción escrita. Éstas pueden ayudarnos a inferir sus funciones, o posibilidades de uso, y a comprender su entorno, pero sin el objeto frente al investigador la información estará incompleta y será parcializada.

Hay otro tipo de objeto cuyo origen es distinto al que fue concebido para el uso cotidiano. Es la pieza conmemorativa, testimonial, destinada a dejar una buena imagen del pasado: estelas o arcos del triunfo, coronas, medallas, botones de servicio y otras piezas similares. En este caso son testigos parcializados de los hechos pasados pues ensalzan a sus protagonistas y denigran de los derrotados. Aunque no sean objetivos, por lo general tienen un gran valor: mencionan fechas, sucesos y nombres; además la magnificencia del objeto nos habla de lo apreciado que era el homenajeado en su momento.

Estos objetos con valor histórico, testimoniales o no, son revisados por los museos fuera del contexto original, pues hay que reconocer que la sala de un museo de historia, con sus

vitrinas, pedestales y pasillos no es el entorno natural de estas piezas. Es un entorno nuevo, que les quita parte del valor intrínseco original y les añade otro: una silla no es para sentarse, sino para ser observada porque perteneció o se sentó en ella determinado personaje; un botón no entrará más nunca en un ojal, pues ya no servirá para vestirse; o una medalla conmemorativa no estará en el pecho de ningún general, sino en la vitrina de una sala de exhibición: pasará de ser un aspecto a admirar en el general, a ser admirada por ella misma.

Es allí donde los objetos con valor histórico ubicados en un museo pueden transformarse en fetiches. Las botas del Libertador dejan de ser una interesante muestra del calzado del período de la independencia para crear un vínculo con el personaje que lo usó. Esto deja en un segundo plano elementos como el material y el diseño con que se manufacturaba el calzado en la época, así como el tamaño del pie de Simón Bolívar o lo gastado de la pieza; incluso el diseño de un objeto de uso tan personal como éste puede mostrar rasgos sutiles sobre la persona que fue su dueño. Todos esos detalles se dejan de lado para que el visitante del museo se quede embelesado con el *aura* (como diría Walter Benjamin) del objeto: es el zapato de Bolívar y esa es razón suficiente para admirarlo. Si se está ante los zapatos del Libertador, no hay nada más que expresar sino asombro. Así se transforma un objeto cotidiano, con una inmensa riqueza intrínseca, en un objeto de culto.

En la *Gaceta de los Museos Nacionales*, publicada en Caracas por Christian Witzke entre 1912 y 1914, se encuentra un amplio inventario de objetos que pertenecían al Museo Boliviano. Este listado permite acercarse (con la conciencia de la distancia temporal) a lo que fue el Museo en aquel momento.

Muchos de los objetos fueron legados por Antonio Guzmán Blanco, quien los recibió de su padre, Antonio Leocadio Guzmán, que a su vez los recibió directamente de Simón Bolívar o de sus allegados. En otros casos fueron parientes o conocidos del Libertador quienes entregaron las piezas para ser integradas a la sección de Historia Patria del antiguo Museo Nacional. Con el paso del tiempo se añadieron objetos que pertenecieron a parientes de Bolívar y a otros próceres de la independencia.

A pesar del origen tan diverso hacia 1912 la colección tenía objetos de gran valor. Muchos de ellos estaban acompañados por cartas originales de hasta dos generaciones de anteriores propietarios que garantizaban la autenticidad de la pieza. Lo que hacía que el Museo no sólo poseyera objetos de valor, sino también documentos que tenían un interesante valor histórico. También se encuentra un cúmulo de otras piezas que no aparenta tener mayor interés para el estudio del Libertador y su época: nos referimos a cierta cantidad de coronas, medallas y otras piezas conmemorativas de fechas patrias, que fueron realizadas entre 1911 y 1914. Sin embargo, estos objetos sin aparente valor para el estudio de la época del Libertador nos pueden dar indicios sobre la visión que del Libertador se tenía en tiempos de Juan Vicente Gómez.

En el inventario se encuentran numerosos trajes de Bolívar o de familiares cercanos, con descripciones tan precisas como la siguiente:

56.- Una camisa de día.- Es de batista blanca de lino, con cuello y puños fijos. Está marcada con una 'B' bordada con hilo de algodón encarnado. / Mide 85 centímetros de largo, 55 centímetros las mangas, el cuello 38 centímetros y los puños 16 centímetros. / Es la camisa que le dio el Libertador al señor Don Antonio Leocadio Guzmán el primero de enero de 1827, en Puerto Cabello. Como herencia de su padre pasó a manos del General Antonio Guzmán Blanco y éste la donó al Museo Nacional, como consta por la carta original, que bajo el número 92, figura en este catálogo¹⁶⁴.

Además hay otras prendas de vestir como medias, ponchos, pantalones, chalecos, pañuelos y chaquetas. Lo interesante es que no sólo son del Libertador, sino que ocasionalmente aparecen prendas de familiares cercanos a él y de otros próceres, como Juan Bautista Arismendi. En el inventario también se encuentran objetos del hogar: platos, cubiertos soperas, mosquiteros y objetos similares. Llama la atención que está registrada en el inventario la cama del General Arismendi y Luisa Cáceres, lo peculiar del hecho es la importancia que se le dio a este objeto en la exposición inaugural de 1911, pues incluso

¹⁶⁴ "Catálogo", en *Gaceta de los Museos Nacionales*, Tomo II, N° 4,5 y 6, Caracas, 24 de diciembre de 1913, p. 66.

apareció reseñado con relevancia en la prensa de la época¹⁶⁵, en estos artículos se comenta que, en la planta baja del Museo Boliviano se encontraba esta cama junto al catafalco en que fueron colocados los restos de José Antonio Páez. Le dan tanta importancia a un objeto como al otro y pareciera que subrayan entre líneas la importancia del “tálamo nupcial”¹⁶⁶; lo que lleva a reflexionar: ¿por qué el objeto que representa a esta pareja es una cama matrimonial y no otro? Hay una relación estrecha entre lo considerado sagrado y privado en una pareja y su lecho, y además se ha establecido en el caso de los Arismendi el símil entre el amor de la pareja y el amor a la patria. Tal vez Luisa Cáceres y su marido no podían estar mejor representados en la exposición de 1911.

Se encuentran en el inventario una serie de objetos entregados por Antonio Leocadio Guzmán, que fueron obsequiados por la señora Benigna Palacios (sobrina del Libertador), junto a una carta de la misma señora en donde los autentifica. Estos objetos son un mechón de pelo, un trozo del plomo de la urna donde estuvo el cadáver de Bolívar, unas lozas que lo cubrieron, medallas, banderas y cintas. Resalta un párrafo escrito por Antonio Leocadio Guzmán: “El cordón es el mismo pedazo que yo tenía entre mis manos, tirando el carro funerario, a la entrada de sus venerables cenizas, que tengo la íntima convicción de haber yo traído a su patria, por mis constantes y felices esfuerzos”¹⁶⁷. La prosa de Guzmán recuerda el afán de dejar para la posteridad constancia de los grandes hechos realizados por su persona, lo que ayuda a vislumbrar la manera de proceder de uno de los políticos del siglo XIX, así como su retórica.

Hay un objeto que llama la atención por haber sido extraído del cuerpo del Libertador durante su autopsia. Además es reseñado con cierto sensacionalismo en uno de los artículos de prensa mencionados: “...en un lujoso cuadro contemplamos la concreción fosfática calcárea que fue hallada en el pulmón del Libertador por su médico Doctor Reverend, al

¹⁶⁵ *El Universal* el 25 de junio de 1911 y *El Luchador* el 3 de agosto de 1911, reproducidos en *Gaceta de los Museos Nacionales*, Tomo I, N° 1, Caracas, 24 de julio de 1912, pp. 15 y 18.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹⁶⁷ “Catálogo”, en *Gaceta de los Museos Nacionales*, Tomo II, N° 4,5 y 6, Caracas, 24 de diciembre de 1913, p. 66.

hacerle la autopsia...”¹⁶⁸. Además, en la *Gaceta de los Museos Nacionales*¹⁶⁹ son reproducidos el testamento del Libertador y el informe de la autopsia que el Doctor Reverend realizó a Simón Bolívar, documentos que pertenecían al Museo.

Es bueno recordar que el valor de objetos como éstos reside en la capacidad que tienen de volver humanos a los héroes: la muerte se llevó a Bolívar, pero quedó un pedazo de la caja donde fue guardado su corazón, la concreción hallada en el pulmón es atesorada en el Museo como una de las pruebas fehacientes de su humana vulnerabilidad, y tanto la ropa como los zapatos delatan que el *grande* hombre era de talla más bien pequeña. Por tanto, estos elementos son dignos de colocarse en un marco para la admiración y el asombro de las personas que sólo conocen del héroe la leyenda. Lo que fue oportuno en el Centenario de la Independencia, pues articuló una herramienta eficiente para sembrar en el colectivo nociones de un nacionalismo un tanto edulcorado e inocuo, muy distante del patriotismo del período de Castro, que tendió a desarrollar conductas xenofóbicas antes que a generar un perfil nacionalista claro.

No es difícil extrapolar la imagen mitificada de Bolívar que proyectan estos objetos, con los hombres de finales de siglo XIX y principios del XX que organizaron el inventario comentado. Los objetos históricos pueden ser vehículos de imágenes heroicas formadas en el inconsciente y alimentadas con una visión, en algunos casos deformada y casi folklórica, de la historia: es la historia sin memoria, la que se apoya en el anecdotario del personaje y no en su esencia fundamental.

Christian Witzke organizó una exposición coherente desde el punto de vista museológico, y le dio carácter moderno a una institución decimonónica. Sin embargo, en lo que se refiere al tratamiento de la colección es necesario acotar que de la anécdota al fetiche tan sólo hay un paso, y éste fue dado por Witzke y la comisión organizadora del Museo Boliviano en 1911.

¹⁶⁸ “El Museo”, en *El Luchador*, 3 de agosto de 1911, reproducido en *Gaceta de los Museos Nacionales*, Tomo I, N° 1, Caracas, 24 de julio de 1912, p. 19

¹⁶⁹ N° 6, 24 de diciembre de 1912, pp. 172-174, 182-184

La idea de nación y el Museo que aloja los objetos del Libertador

Germán Carrera Damas¹⁷⁰ señala que el Proyecto Nacional de la clase dominante se define en la constitución de 1864, acota luego que Guzmán Blanco intenta instrumentar su modernización para consolidar el predominio de la clase dominante y que posteriormente pasa por períodos de ajustes y reajustes que respondieron a los vaivenes de dicha clase, para luego pasar por “..la más grave y prolongada infracción del Proyecto Nacional definido en 1864, es decir, el gomecismo...”¹⁷¹. Carrera Damas apunta que Gómez mantuvo la ficción, el aparato formal del proyecto, pues siempre orquestó elecciones manipuladas tras bambalinas, que garantizaban su permanencia en el poder guardando la apariencia de la alternabilidad.

Carrera Damas expone que el mencionado proyecto garantizaba el predominio de la clase dominante, en oposición a la alternativa natural: la guerra civil y el caudillismo, lo contrario al orden y progreso positivista. El paso de Cipriano Castro por el poder, con el látigo de su compadre en una mano y el nacionalismo a ultranza en la otra, lo condujo a definir límites precisos en dos áreas de la región, la interna y la externa. Internamente redujo a los caudillos y a las guerras intestinas consiguientes. Externamente, y valiéndose de un nacionalismo desmedido, intentó poner límites a los avances de los intereses de otras naciones en Venezuela.

La primera medida tuvo su efecto, el cual fue sembrado, mantenido y disfrutado por Gómez durante la más larga dictadura vivida por nuestro país. La segunda medida tuvo consecuencias nefastas para Castro y para la economía nacional, pues transformó al Cabito en una piedra en el zapato de las potencias económicas y llevó a Venezuela a pasar por los males de un bloqueo comercial. Esta circunstancia condujo finalmente a que los grupos dominantes privilegieran a Gómez a mantenerse en el poder luego de la salida de Castro, con la errada convicción de que sería alguien manejable, capaz de favorecer los intereses de las clases dominantes. Gómez, por el contrario, fue capaz, y mucho, de poner el poder y la situación en función de sus intereses y de los de aquellos que se plegaran a sus designios.

¹⁷⁰ *Ob. cit.*, p. 137

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 139

Para 1911, año de la inauguración del Museo Boliviano, Gómez vivía la llamada *luna de miel* con el país. Su presencia en el poder, ya no como sustituto de Castro sino como presidente de la nación, era reciente, y todavía no se vislumbraba la tiranía y el terror posteriores. El nacionalismo vivido durante el período de Castro, con visos xenofóbicos y lesivos a la economía nacional y a los intereses de un sector importante de la clase dominante, aún era relativamente reciente, así que debían existir temores hacia posturas nacionalistas extremas.

La necesidad patriótica de inaugurar el Museo Boliviano, según lo decretado por el Benemérito, nos remite a la urgencia de crear mecanismos destinados a reactivar y regular el nacionalismo del venezolano. Reactivarlo, porque durante el período de Castro hubo un repunte nacionalista el cual necesitaba ser puesto en funcionamiento a la luz del nuevo gobierno; regularlo, porque dicho repunte se fue de las manos de la clase dominante transformándose en algo incontrolable y dañino a los intereses de muchos. En los documentos, artículos y demás materiales producidos por y para la inauguración de la mencionada institución se percibe la intención de propulsar un nacionalismo ligero, superficial, inofensivo para los intereses económicos, pero capaz de inducir al colectivo a cultivar nociones de identificación patria.

Para lograr este objetivo puede ser una buena estrategia darle el carácter fetichista a los objetos del Libertador. Y no puede ser mejor ejemplo de ello que el siguiente comentario publicado en ocasión de la inauguración del Museo: “Hoy las reliquias de Bolívar estarán guardadas en casa propia, en donde en patriótica procesión podremos ir todos a contemplarlas”¹⁷². El comentario de este periodista anónimo trasluce un concepto museístico en boga para la época: el museo como templo. Nos habla de un lugar donde las colecciones están guardadas y exhibidas para ser veneradas, para la admiración, antes que para el aprendizaje.

¹⁷² “En el Museo Boliviano”, en *El Universal*, 25 de junio de 1911, reproducido en *Gaceta de los Museos Nacionales*, Tomo I, N° 1, Caracas, 24 de julio de 1912, p. 14

En muchos de sus informes al ministro, Witzke hace hincapié en que los estudiantes de las escuelas deben asistir a la institución como parte de las actividades académicas regulares. Esto nos lleva a pensar que el danés manejaba la idea de inculcar este esquema de identificación patria desde la escuela. También insistía en que debía ser visitado por las tropas que se encontraran en la capital: soldados y estudiantes debían formar su nacionalidad bajo la sombra de los fetiches patrios.

Por otro lado, y en lo que respecta a articular la idea de nación, hay factores en juego de gran importancia durante el gobierno de Gómez que no pueden ser obviados: la economía, las comunicaciones y el ejército. Todos estos tópicos han sido tratados extensamente por autores como Manuel Caballero, Elías Pino Iturrieta, y Germán Carrera Damas, entre otros. No queda duda de que la construcción de la vialidad interna, así como el uso del telégrafo y de la correspondencia propició la vinculación entre áreas geográficamente distantes, aspecto por demás necesario para que individuos de regiones lejanas se sientan pertenecientes a una misma nación. Un ejército coherente, así haya sido concebido con el fin de crear un imperio de terror, lógicamente ayuda a conservar el orden en la casa, lo que conduce a una integración de las regiones, aunque sea de manera autoritaria. El petróleo, como nuevo factor dinámico de la economía, favoreció la consolidación del Proyecto Nacional, pues respondía a las necesidades energéticas del mundo capitalista en el cual el país aspiraba insertarse. Las relaciones con los países más poderosas en lo posible debían ser cordiales.

Por una parte, Gómez inauguraba carreteras, fortalecía un ejército y la economía repuntaba de una manera como nunca antes se había visto: el país parecía articularse de manera más amplia con el sistema capitalista mundial. Por la otra, inauguraba un museo destinado a conmemorar y perpetuar al padre de la patria, y termina de articular una visión del prócer que aún está vigente. El Proyecto Nacional se dirigía a consolidarse entre 1936 y 1937¹⁷³. Las colecciones artísticas y científicas jugarían un rol en este proceso, aunque en campos y tiempos diferentes.

¹⁷³ Germán Carrera Damas. *Ob. cit.*, p. 139

Capítulo III

Un Museo para los doctores y otro para los artistas

Se decreta, se acata a medias y no se cumple...

El 15 de enero de 1917 Christian Witzke envía un informe sobre el ejercicio de 1916 a Carlos Aristimuño Coll, Ministro de Instrucción Pública, en el cual da parte detallada del público y las adquisiciones del Museo Boliviano, y finaliza con un lacónico informe sobre el otro Museo, el Nacional, de la siguiente manera: “Cuanto a este Instituto, ratifico lo expresado en mis informes anteriores.”¹⁷⁴. Se encuentra en las Memorias de los años previos numerosas referencias de Witzke sobre la necesidad de impulsar las otras colecciones pertenecientes al Museo Nacional: unas son detalladas y permiten leer entre líneas la esperanza de ser escuchado; otras son obligantes, pues le recuerdan al gobierno su responsabilidad para con un patrimonio olvidado; y otras finalmente, son suplicantes. La intención y el tono variaban de un informe a otro, de un año al siguiente. Para el informe del ejercicio de 1916, se trasluce en su frase que está cansado de hablar de ello, pues evidentemente sus requerimientos no habían encontrado una respuesta satisfactoria.

Sin embargo, el 24 de julio de ese mismo año Victorino Márquez Bustillos, a la sazón presidente provisional de la República (títere de Juan Vicente Gómez), emite dos decretos: la creación del Museo de Bellas Artes y el del Museo de Historia Natural y Arqueología. Lo hace de manera escueta, sin hablar de necesidades patrióticas¹⁷⁵, académicas o culturales. Simplemente dice: “...Se establece en esta ciudad un Museo de Bellas Artes, constituido por las Secciones que ha continuación se expresan: De Pintura. De Escultura. De Arquitectura...”¹⁷⁶, y “...Se crea en esta ciudad un Museo de Historia Natural y Arqueología, que tendrá las siguientes Secciones: De Zoología. De Botánica. De Geología

¹⁷⁴ *Documentos de la Memoria y Cuenta del Ministerio de Instrucción Pública (1916), en sus sesiones ordinarias de 1917*, p. 314.

¹⁷⁵ Recuérdese el decreto de creación del Museo Boliviano, en el cual se hablaba de una necesidad *patriótica*.

¹⁷⁶ *Documentos de la Memoria y Cuenta del Ministerio de Instrucción Pública (1917), en sus sesiones ordinarias de 1918*, p. 271.

y Mineralogía. De Arqueología, Paleontología y Prehistoria. De Etnología y Antropología...”¹⁷⁷.

Tal vez la letanía del danés tuvo un efecto. Quizás algún otro personaje con mayor peso político recordó la necesidad de sincerar institucionalmente las colecciones que quedaban en el Museo Nacional. En todo caso y hasta el momento no hemos conseguido un documento que apoye alguna de estas teorías. Sin embargo es necesario resaltar que el nacimiento institucional de estos dos museos es en 1917, cuando un presidente provisorio (tanto que todo se lo consultaba a Gómez) emitió el decreto de creación.

También es pertinente destacar la importancia de un hecho: la idea era reparar, oficialmente, un entuerto. Dividir según sus colecciones un museo como el Nacional, que era una institución decimonónica con características casi dieciochescas, podía representar una idea novedosa y digna de ser aplaudida: significaba un aliento al estudio especializado, al coleccionismo hecho a la medida de la institución. Era darle a los museos un justo lugar en el siglo XX. Sin embargo, el gesto fue hecho de manera torpe, sin planificar la transición y respondiendo (aparentemente) a los antojos de un dictador que, para 1911, aun no había manifestado su peor cara.

Se decidió entonces separar la colección histórica del Museo Nacional y crear el Museo Boliviano, en tanto que las colecciones de bellas artes y de ciencias naturales seguían constituyendo en la práctica un supuesto Museo Nacional. Sin embargo, Witzke inicia en 1912 la edición de una revista titulada *Gaceta de los Museos Nacionales*, no del Museo Boliviano o del Museo Nacional. ¿Acaso desde ese año se pensaba en crear otros dos museos y englobarlos en una entidad administrativa llamada los Museos Nacionales? Si así fue ¿por qué esperar hasta 1917 para decretar la creación de estas instituciones? Además, la *Memoria del Ministerio de Instrucción Pública de 1915*¹⁷⁸, dice que por decreto del 16 de marzo quedan comprendidos en el nuevo régimen de la Instrucción Pública una serie de establecimientos científicos y literarios, entre los que se encuentran el Museo de Historia Natural y Arqueología, el Museo de Bellas Artes y el Museo Boliviano: por ningún lado se

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 270.

¹⁷⁸ pp. CCXXIV – CXXV.

menciona al Museo Nacional; el mismo decreto puntualiza que las tres instituciones se regirían por los estatutos y reglamentos que formule el Ejecutivo Federal. Es decir, que antes de ser creados por decreto, en 1917, para el Ministerio de Instrucción Pública estaban contemplados como entidades separadas en 1915.

Todo esto lleva a pensar que el decreto de 1917 responde sencillamente a legitimar una idea que se manejó de manera informal los años anteriores. Parece ser el remiendo del capote. Witzke era el director del Museo Boliviano y del Museo Nacional, luego pasaría a ser el director de los Museos Nacionales, coordinando las tres instituciones. Desde un punto de vista práctico, era la misma labor que había realizado desde 1908, con algunas variantes: se añadieron las colecciones artísticas que engrosaron el libro de registro del Museo de Bellas Artes, serían dos los edificios (el del Boliviano en la Plaza Bolívar y el espacio de la Universidad para Ciencias y Bellas Artes) y los libros de registro probablemente pasaron a ser tres¹⁷⁹. El presupuesto, para no perder la costumbre, seguiría siendo exiguo, y el crecimiento de la colección continuaría dependiendo del azar o de la generosidad de terceros, con muy pocas adquisiciones con fondos del gobierno.

Así que, después de 1917, la situación no varió mucho para los museos de Bellas Artes y de Ciencias. Continuaron en el mismo edificio, al cual le hicieron mejoras puntuales, según relata Witzke en su informe anual:

En el mes de Enero [1917] comenzó la composición y reforma de los salones que, hasta el año de 1911 formaban el Museo Nacional, en el edificio de la antigua Universidad, a los cuales se agregaban un salón grande, en la parte superior, y otro en la parte inferior, quedando éste comunicado con el piso superior por medio de una hermosa escalera, construida al efecto de que la entrada al Museo y los salones de éste quedan completamente independientes de los demás del edificio¹⁸⁰

¹⁷⁹ El Museo de Bellas Artes conserva el libro de registro original, de puño y letra de Witzke. Se encontraron hojas sueltas en el archivo del Museo de Ciencias de lo que parece ser un inventario de bienes, y la letra parece la de Witzke, sin embargo, no se puede ser concluyente al respecto. El inventario del Museo Boliviano fue publicado por el danés en la *Gaceta de los Museos Nacionales*, por lo que debió llevar su libro de registro aparte.

¹⁸⁰ *Documentos Documentos de la Memoria y Cuenta del Ministerio de Instrucción Pública (1917), en sus sesiones ordinarias de 1918*, p. 273.

Así, se hicieron algunas reformas tendientes a mejorar las condiciones físicas del área en donde ya funcionaba el Museo Nacional, dentro de la Universidad, sin embargo en el mismo informe Witzke señala la carencia de espacio para oficina: “...para hacer los múltiples trabajos que diariamente se presentan, para guardar sus archivos, su biblioteca y sus grandes cantidades de obras de canje...”¹⁸¹. Reclama un espacio adecuado para ello, y dice que sería ideal que fuera el salón superior, entre la Biblioteca Nacional y la torre contigua al Paraninfo.

Operativamente los tres museos continuaron trabajando juntos, eran administrados por una sola persona y con el mismo presupuesto. Afortunadamente el criterio del danés era el más apropiado para esa particular situación, pues supo llevar las instituciones como organismos independientes. En 1917, año del decreto de creación de ciencias y bellas artes, inició un libro de registro por separado al menos para el Museo de Bellas Artes, donde asentó las colecciones ya existentes y las nuevas adquisiciones, asignándole un valor en bolívares a cada pieza (aproximado en algunas ocasiones, sobreestimado en otras, sin embargo el dato es útil para dar una idea de la valoración del objeto en ese momento). Recibía las donaciones de particulares y éstas eran asentadas en el libro de registro, y las notas de donación archivadas, de manera que aún pueden encontrarse en los archivos documentales del Museo de Ciencias y en el archivo de Registro de la Galería de Arte Nacional¹⁸² algunas cartas de donación de 1917, e incluso (en el Museo de Ciencias) de 1914.

Estos museos existieron entre 1911 y 1921 gracias a la organización de Christian Witzke y a la generosidad de particulares que, o bien donaron obras al Museo de Bellas Artes (la familia Carranza Rojas donó dos piezas en 1918) o especímenes y objetos arqueológicos para el Museo de Historia Natural (fueron más comunes estas donaciones que las de obras de arte). Pareciera que los museos existieron *a pesar* del Gobierno Nacional, pues los únicos gestos de atención para con ellos durante la década son los decretos de 1917 y las refracciones hechas al edificio en enero de ese mismo año. También podemos considerar como un gesto gubernamental la reubicación de las piezas que pertenecían a la galería de la

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 274.

¹⁸² Las obras de artistas venezolanos que pertenecían al Museo de Bellas Artes fueron reubicadas en 1976 en la Galería de Arte Nacional, con sus respectivos documentos de donación y/o compra.

Academia en el naciente Museo de Bellas Artes, y alguna compra de obras de arte que probablemente haya realizado el Ministerio de Instrucción Pública¹⁸³, sin embargo, no parece haber sido la norma del Gobierno el enriquecer las colecciones en ese período, por el contrario los libros de registro reflejan un estancamiento de las colecciones luego de la reorganización de los museos.

La ciencia y las artes no se quedaron en el tintero. Pasaron del mismo al papel, a través de la pluma de Victorino Márquez Bustillos, pero el decreto fue acatado a medias y no se cumplió a cabalidad. Tal como dicen los decretos, las instituciones se *establecieron*, se *crearon*, más no llegaron a gozar de la voluntad política necesaria para que pudieran arrancar con el presupuesto, el personal y el local adecuados. El gobierno corrigió el entuerto que resultó de la separación del Museo Boliviano a principios de la década referida, pero sólo lo hizo en el papel. Los museos de ciencias y bellas artes continuaron caminando como por inercia, de la mano de su director y con el apoyo de los intelectuales, investigadores, aficionados y demás interesados en estas áreas del conocimiento.

Patrimonio artístico para una institución recién creada

El decreto de creación mencionado especifica claramente que la colección germinal del Museo de Bellas Artes se formaría con las obras “...de pintura, escultura y arquitectura depositadas hoy en la Escuela de Artes Plásticas y las que ulteriormente se adquirieran conforme a la Ley...”¹⁸⁴. Se deduce entonces que pasaron al Museo todas las obras que estaban en la Escuela, de las que se han encontrado dos inventarios realizados por Emilio J. Mauri (1891 y 1893), así como referencias en las Memorias del Ministerio de Instrucción Pública desde 1885. Muchas de las obras que se encuentran en el catálogo de Mauri se remontan a la Exposición del Centenario y otras son anteriores. De fecha posterior (1905, 1906 y 1909) hay fotografías de la galería de la Escuela, publicadas en *El cojo ilustrado*.

¹⁸³ En el primer libro de registro aparece una pintura de Antonio Alcántara, *Paisaje caraqueño*, bajo la forma de Donación del Ministerio de Instrucción Pública e ingresó al Museo el 30 de agosto de 1918. Tal vez fue una adquisición destinada al naciente Museo, o comprada por el Ministerio y luego reubicada en la institución.

¹⁸⁴ *Documentos de la Memoria y Cuenta del Ministerio de Instrucción Pública (1917), en sus sesiones ordinarias de 1918*, p. 271.

Recapitulando sobre la formación de este conjunto germinal de obras de arte, es necesario referirse al primer capítulo del presente trabajo y trazar líneas que conecten la exposición del Centenario con Adolfo Ernst, Ramón de la Plaza y Antonio José Carranza, quienes son punto inicial de este proceso.

Diana Vilera¹⁸⁵ organizó una metódica y detallada cronología que permite comprender la formación de esta colección. La historia de la enseñanza de las artes plásticas en Venezuela (ligada, como veremos, a la colección germinal del Museo de Bellas Artes) también ha sido estudiada por Argenis Madriz Nava¹⁸⁶. Con estas fuentes de segunda mano (entre otras que se mencionarán, de carácter primario) se puede realizar una revisión del inicio de la colección del Museo de Bellas Artes.

Según Vilera, para 1830¹⁸⁷ la Sociedad de Amigos del País establece en Caracas una Escuela de Dibujo, en principio conducida por Joaquín Sosa. Sin embargo, fue Antonio José Carranza (alumno de Sosa, que toma las riendas de la escuela a su muerte) quien se ocuparía de la Escuela durante veintisiete años. En 1849 pasa de ser Escuela de Dibujo a Academia de Bellas Artes, incluyendo la enseñanza de pintura y música. En 1852 la Diputación de Caracas decide darle un auxilio a la Academia, con el fin de mejorar el sueldo del director y de adquirir algunas obras que permitieran crear un museo de pintura (lo que era un proyecto de Carranza). En 1863 la Academia cierra por falta de recursos. El Instituto de Bellas Artes no volvería a establecerse efectivamente hasta 1877 cuando Francisco Linares Alcántara decreta su creación con las Academias de Pintura y Dibujo, de Música y Escultura¹⁸⁸. Dicho Instituto estaba presidido por Ramón de la Plaza, la Academia de Pintura y Dibujo del Instituto estaba dirigida por Carranza, y funcionaba en los salones anexos al Museo Nacional que, para el momento, conducía Adolfo Ernst.

¹⁸⁵ *Ob. cit.*

¹⁸⁶ *La enseñanza de las artes plásticas en Venezuela: de los talleres coloniales al Instituto Armando Reverón.*

¹⁸⁷ 1835, según Madriz Nava .

¹⁸⁸ Previamente, en 1869 y 1870, Guillermo Tell Villegas y Antonio Guzmán Blanco respectivamente, habían decretado la creación del mismo Instituto, pero los decretos no llegaron a ser efectivos.

De allí que establecer vínculos entre Ernst, De la Plaza, Carranza y los alumnos de la Academia, no sea difícil tomando en cuenta la vecindad de sus espacios, las actividades de la Exposición del Centenario (1883) y lo fundamental que fue la participación de estos personajes en el núcleo destinado a las Bellas Artes en la muestra. Sin embargo, Vilera puntualiza que para 1885 Adolfo Ernst en su informe anual como Director del Museo Nacional señala que la colección de cuadros que se encontraban en el salón de la Universidad, contiguo al Museo y que perteneció al Instituto de Bellas Artes, se encontraba deteriorada. Al año siguiente las obras son trasladadas al Museo Nacional para garantizar la conservación de las mismas; y en 1887 se decretaba la creación de la Academia de Bellas Artes, bajo la tutela de Emilio J. Mauri, así que las colecciones y el mobiliario del Instituto de Bellas Artes fueron trasladados nuevamente, esta vez a la casa Oeste N° 1, y fue inaugurada el 16 de septiembre. Mauri entrega inventarios de la colección al Ministro de Instrucción Pública en 1891 y 1893, y en la primera ocasión señala que la colección podía conformar un museo nacional de pintura. El 27 de abril de 1905 es inaugurado un nuevo edificio para la Academia, situado entre las esquinas de Santa Capilla y Veroes, con un salón de exposiciones en el auditorio; de este salón son las fotografías publicadas en *El Cojo Ilustrado* (1905, 1906 y 1909) que nos ayudan a apreciar no sólo el aspecto de la Academia y a imaginar las actividades allí realizadas, sino que también permiten ver (e incluso identificar) las obras que luego pasaron a formar parte de la colección del Museo de Bellas Artes.

Ahora, en la relación de hechos vinculados con la historia de la colección germinal del Museo de Bellas Artes, ocurre uno de gran importancia: en 1909 muere Emilio Mauri y lo sucede en el cargo Antonio Herrera Toro. Empieza así la crisis de la Academia de Bellas Artes, a la que ya hemos hecho referencia en el capítulo 2 del presente trabajo. Los estudiantes no se identifican con el nuevo director y realizan una serie de peticiones al respecto. El Estado ignora las demandas, persiste en mantener a Antonio Herrera Toro en el cargo y como consecuencia los estudiantes abandonan la escuela¹⁸⁹. Nace el Círculo de Bellas Artes y, aunque no perece totalmente, la Academia muere de mengua.

¹⁸⁹ Hay que hacer referencia a una entrevista realizada por Juan Carlos Palenzuela a Manuel Cabré, en la cual este pintor reivindica la labor docente de Herrera Toro. "Prólogo", Juan Carlos Palenzuela (comp.), *Leoncio Martínez, crítico de arte, 1912-1918*, p. 52.

Este es un hecho que se esperaba. Tenía que venir en algún momento un rompimiento con lo académico en el arte venezolano, había que descubrir y trabajar la pintura al aire libre, pues ya éste era un camino andado y recorrido (bastante) por los pintores de vanguardia de otros países, que incluso ya experimentaban con el cubismo y la abstracción. El por qué ocurre tan tardíamente es un asunto que ha sido tratado en numerosas ocasiones sin llegar a una propuesta definitiva. Tal vez la figura de Mauri influyó a la hora de aglutinar al alumnado alrededor de lo académico a finales del XIX, quizás las becas limitadas para estudiar afuera o el poco contacto con artistas de otras latitudes influyó en este desfase con los caminos recorridos por los artistas contemporáneos de otros países; tal vez las vicisitudes de la vida política venezolana de finales del XIX y la tensa calma gomecista (demasiado calma tal vez) impidieron una mayor sincronización con lo que ocurría a nivel plástico en otros lugares; incluso tal vez se puede decir que éste no es el problema, pues los artistas venezolanos de principios de siglo XX no estaban ensayando *el impresionismo*, en su lugar buscaban construir *el paisaje venezolano*. Sin embargo, este es un tema que escapa a los intereses de este estudio y debe ser tratado con la suficiente extensión en su momento.

Aunque en tensa calma, el ambiente cultural interno no dejaba de ser rico, lo que dista del período oscurantista del cual tanto se ha hablado¹⁹⁰. Había numerosas publicaciones periódicas que se editaban hasta donde lo permitía la censura, se producían debates en torno a la crisis de la Academia de Bellas Artes y los pintores se reunían a departir, trabajar y exponer juntos. El Círculo de Bellas Artes llevaba a cabo una actividad relativamente intensa, antes de ser disuelto por la policía gomecista que los acusó de actividades inmorales un año después del decreto de creación del Museo de Bellas Artes.

Ese es el escenario en que Victorino Márquez Bustillos firma el decreto mencionado, y en el que –también– asigna las colecciones que se encontraban en la Academia al naciente museo. El presidente provisorio no sólo decreta la creación de una institución: señala, tácitamente, el marasmo en que se encuentra la otra. Es cierto que la Academia no murió, pero vivía en ese momento una de las peores crisis de su historia. Sus alumnos más

¹⁹⁰ Como ha sido expuesto por Yolanda Segnini en *Las luces del gomecismo*, 2ª ed, Alfadil Ediciones, Caracas, 1997.

prometedores la habían abandonado; por añadidura, un decreto le arrebató una valiosa colección y nadie dijo nada al respecto: esas obras eran la fuente de la cual se nutrían los estudiantes para formarse, según los cánones académicos (que eran los defendidos por Herrera Toro, director de la Escuela en el momento). Allí estaban los más importantes trabajos de Rojas y Michelena, pinturas de Tovar y Tovar, y piezas de escultores que, como Lorenzo González y Andrés Pérez Mujica, permiten apreciar el paso de la escultura venezolana del siglo XIX al XX. Además había copias al óleo y grabados que fueron reunidos por los profesores con la intención de servir de modelos para los estudiantes. La sala de conciertos del edificio que se encontraba entre Santa Capilla y Veroes debió quedar desierta. Lo irónico es que el limitado espacio del recién creado Museo de Bellas Artes (compartido con el Museo de Historia Natural y Arqueología) también debió resultar insuficiente.

No parece éste un gesto de apoyo a la institución que regentaba Herrera Toro. Y no es algo fácil de determinar, pues las fuentes guardan un silencio notorio al respecto, luego del abandono de los talleres por los estudiantes. No todos desertaron, de hecho Leoncio Martínez en el artículo mencionado en el capítulo anterior, dice que la Academia sólo era un conservatorio adonde acudían principiantes a pintar hemorragias crepusculares¹⁹¹. Pero es indudable que los que abandonaron las aulas y buscaron el aprendizaje que el paisaje brindaba fueron los más aventajados. Ellos también fueron los que años después escribieron este segmento de la historia oficial del arte venezolano, y fueron los arquitectos intelectuales de la reestructuración de la Academia postgomecisa. También fueron los que – luego de la muerte del Benemérito– terminaron de darle forma a las instituciones museísticas.

Tal vez a eso se deba la escasa información que tenemos actualmente sobre la situación de la Escuela para el momento de la creación del Museo de Bellas Artes. No se menciona por ningún lado: la historia oficial sólo se ocupa del ciclo con el que cerró el Círculo de Bellas Artes y sus protagonistas, y de la continuación del mismo: la Escuela de Caracas, término con el que Enrique Planchart (uno de los jóvenes contemporáneos a la generación del

¹⁹¹ “De Bellas Artes”, en *El Universal*, Caracas. 1° de agosto de 1912.

Círculo que se ocupó de escribir este renglón de la historia oficial) aglutinó a un grupo de artistas que siguió los caminos del Círculo luego de su disolución. Esta versión de lo ocurrido tampoco se ocupa del Museo, de hecho, pareciera que ninguno de los involucrados en estos movimientos tuvieran que ver con él: los antiguos alumnos exponían en el Teatro Calcaño, en los cafés, en las tiendas. El Museo y sus avatares en este primer período parece ser algo que importaba poco a los jóvenes artistas e intelectuales, y en la que tal vez no tenían cabida.

El mismo decreto no parece dar ninguna luz sobre la situación de la Academia, pues únicamente señala que se le asignaron al Museo las obras “...depositadas hoy en la Escuela de Artes Plásticas...”¹⁹² sin dar mayor información sobre su operatividad, pero tampoco da la impresión de que ésta fuera una institución clausurada.

Quizás una de las pocas referencias de esos años que se han encontrado sobre la Escuela y su colección de pinturas pueda dar alguna luz al respecto. En 1916 el ministro de Instrucción Pública, F. Guevara Rojas comenta en la Memoria de ese año sobre la Academia:

...nuestra pequeña galería artística posee verdaderas joyas de arte, que no aparecen ante el público con el justo relieve, por lo impropio del estrecho salón donde están provisionalmente colocadas y que –consideración mucho más grave– se están deteriorando ojos vistas a causa de irremediables defectos de local. Muy conveniente sería la construcción de un edificio ad-hoc, pero a falta de éste, debería tomarse en arrendamiento una casa apropiada al objeto...¹⁹³

Guevara Rojas habla de obtener un local más apropiado (propio o alquilado) para la galería de pinturas de la Escuela, no de enviar el patrimonio a otra institución, que es lo que ocurrió al año de su comentario. No es el caso señalar si adjudicar las obras al Museo estuvo bien o mal; a la larga parecer haber sido una decisión acertada, pues una institución como el Museo de Bellas Artes garantizó la permanencia de muchas de esas obras en el

¹⁹² *Documentos de la Memoria y Cuenta del Ministerio de Instrucción Pública (1917), en sus sesiones ordinarias de 1918*, p. 271.

¹⁹³ *Documentos de la Memoria y Cuenta del Ministerio de Instrucción Pública (1916), en sus sesiones ordinarias de 1917*, p. LXIV.

tiempo, muchas de las cuales pueden ser hoy en día disfrutadas en la Galería de Arte Nacional o en el mismo Museo de Bellas Artes.

Lo curioso –y lo censurable de lo ocurrido– es esa costumbre de crear instituciones nuevas a costa de otras, costumbre que persistió en el siglo XX¹⁹⁴ y que pudiera repetirse en el XXI. Lo lamentable son los caminos torcidos, el medio que se toma para llegar al fin, por loable que éste sea. La colección debía conservarse en otro lugar porque el edificio era inadecuado, y entonces parece que se decidió terminar de crear algo que tácitamente ya existía (el Museo de Bellas Artes) para que conservara y exhibiera una colección que hasta el momento sólo era disfrutada por los asistentes a la Academia. El detalle es que a la naciente institución se la mantiene encerrada en la Universidad, en un edificio que también era inadecuado, y entre los alumnos que (según Witzke en su informe de 1909¹⁹⁵) por ser juventud siempre estaban dispuestos a la *rochela* y con ello espantaban a las damas. Y lo hacen en unos espacios alejados al público que ya eran insuficientes, sin mucha capacidad de exhibir ni almacenar. Las fotografías que podemos apreciar del Museo no muestran un espacio mayor que el de la sala de conciertos de la Academia, al contrario, se aprecia menor, mucho menor. El entuerto no deja de ser torcido.

En estas condiciones, el 1 de diciembre de 1917, Witzke inicia el primer libro de registro del Museo de Bellas Artes (cuyo original aún conserva la institución). No llegaron todas las obras de una sola vez. El decreto se emitió el 24 de julio, y las obras empezaron a llegar entre el 1 y el 15 de diciembre de 1917. Primero aparecen registradas ocho esculturas, algunas de Andrés Pérez Mujica y Lorenzo González (son los yesos originales de las piezas que actualmente se observan en bronce en los pasillos de la Galería de Arte Nacional), cuatro de las esculturas anotadas están actualmente desaparecidas.

El traslado de las pinturas empezó al año siguiente: el 2 de enero ingresan *El Bautizo* y *La primera y última comunión* de Cristóbal Rojas, y *La caridad*, de Arturo Michelena. El 18 de febrero *El plazo vencido*, *La miseria* y *La taberna*, de Rojas, al igual que un anónimo

¹⁹⁴ caso de la creación de la Galería de Arte Nacional, en 1976.

¹⁹⁵ *Documentos de la Memoria y Cuenta del Ministerio de Instrucción Pública (1909) en sus sesiones ordinarias de 1910*, pp. 206-219.

copia de Tiziano (que actualmente posee el Museo de Bellas Artes). *Miranda en la Carraca* y *Carlota Corday camino al cadalso*, de Arturo Michelena, fueron trasladada el 20 de marzo, junto con *Margarita viniendo de la iglesia* de Emilio Mauri (que había sido exhibida en el Centenario). Cuatro días después, el 24 de marzo, llegan diecisiete pinturas, entre ellas muchas de las de los pintores belgas que participaron en la Exposición del Centenario (la mayoría se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes), y telas de Emilio Mauri, Martín Tovar y Tovar y Antonio Herrera Toro. El 8 de abril continúa la mudanza, y aparece registrada la entrada de veintiocho obras, algunas de ellas de los pintores belgas, otras de los maestros venezolanos del XIX y varios grabados europeos que parecen haber sido adquiridos por la Academia con fines de estudio (algunos aún son conservados por el Museo de Bellas Artes).

Hasta esta fecha parecen haber ingresado obras procedentes de la Academia. Esta suposición se realiza con base en la continuidad de los ingresos y en que las obras mencionadas en el libro de registro aparecen en el inventario de Mauri o pueden identificarse en las fotos de la Academia. En todo caso, el libro de registro no aporta datos concretos sobre la procedencia, pues no dice de dónde vienen las obras, sólo ofrece el día de llegada, el título, el autor y el valor estimado (se supone que por Witzke) en bolívares (en algunos casos sobrevalorado); posee también una casilla de observaciones en la que algunas obras presentan información adicional (traslados, comentarios sobre la obra, correcciones de la autoría, etc.).

Sin embargo, hay dos ingresos que revelan una procedencia distinta para dos obras en particular que no se han mencionado. El 8 de abril está asentada en el libro de registro la primera donación recibida por el Museo: *La piedad* de Antonio José Carranza, una copia que el pintor había realizado y que fue donada por la familia Carranza Rojas¹⁹⁶. También aparece *Paisaje caraqueño*, de Antonio Alcántara, que ingresó el 30 de agosto de 1918 como una donación del Ministerio de Instrucción Pública¹⁹⁷, lo que puede sugerir una de

¹⁹⁶ La carta original de donación de esta obra, reposa en el expediente de la pieza en los archivos del departamento de registro de la Galería de Arte Nacional. Además, en el libro de registro Witzke anotó en la columna observaciones: "Donación de la familia Carranza Rojas / Carta 8/4/1918".

¹⁹⁷ La carta original de donación también se encuentra en el expediente de la obra, en el Departamento de Registro de la GAN.

dos posibilidades: tal vez sea la primera adquisición realizada para el Museo¹⁹⁸ o la pieza pertenecía al Ministerio y éste la donó a la institución.

Se encuentra en este grupo de obras parte de lo más granado de la colección de pintura venezolana del siglo XIX que poseyó el Museo de Bellas Artes y que actualmente se puede disfrutar en la Galería de Arte Nacional, y algunas obras de artistas extranjeros que aún posee el Museo de Bellas Artes. El núcleo germinal mencionado es absolutamente representativo de lo que había sido la Escuela en sus inicios: desde la copia de una Piedad, de Antonio José Carranza (maestro pionero de la Academia), hasta *Miranda en la Carraca*, de Michelena (indudablemente una de las pinturas más emblemáticas del período académico), pasando por el núcleo de piezas de los belgas que se exhibieron en el Centenario (de muy variada calidad).

Indudablemente esta heterogeneidad en el grupo de obras de arte responde a que fue conformado con un fin muy específico: la enseñanza. Al pretender tomar las obras y transformar el grupo en otra cosa totalmente distinta se violentó el principio natural de la colección. De ser modelo de lo que el arte *debe ser*, pasó a representar ante una audiencia lo que *es* el arte (no se olvide que, con criterio errado o acertado, el museo legitima a la obra de arte ante el público). Mejor dicho, la colección pasó a materializar el sueño positivista de los museos de finales del XIX y principios del XX: ser el espejo donde se refleja la realidad que fue y la que es. Evidentemente, una colección tan ecléctica conformaba un espejo torcido, con convexidades y concavidades que distorsionaban la imagen. Y el Estado no continuó coleccionando, por lo que la colección germinal se mantuvo estática después de agosto de 1918.

Las colecciones son imperfectas por naturaleza y nunca están completas, pero el afán coleccionista que garantiza el crecimiento de las mismas se ocupa de llenar los huecos, y poco a poco le da a la colección la forma que exige la razón de ser del organismo (persona o institución) que las ha creado. En el caso del grupo de obras del Museo de Bellas Artes, el ingreso de obras fue nulo entre agosto de 1918 y abril de 1922, con unos veinte ingresos

¹⁹⁸ Desde sus inicios y hasta bien avanzado el siglo XX las compras se hacían por medio del Ministerio de Instrucción Pública, luego Ministerio de Educación.

(la mayoría de obras menores) entre 1922 y 1926. Los vacíos y las incongruencias persistieron, pues de las piezas que se añadieron, la mayoría son esculturas de artistas que no tienen obra posterior conocida (y las mencionadas en el libro de registro están extraviadas), tal vez eran de estudiantes; todas estas piezas, sin excepción, aparecen como donadas por los autores. Sin embargo, destacan en el grupo que ingresó entre 1922 y 1926 un dibujo a lápiz de Michelena (obra desaparecida), una pintura que entró como anónima pero que resultó ser posteriormente adjudicada a Juan Lovera (*Pro Sixto Domingo Freites*), una pintura de Carlos Otero donada por el Gobierno Nacional (*Los refugiados de Reims*), tres esculturas de Pedro Basalo (actualmente desaparecidas) y una de Alejandro Colina (también de paradero desconocido).

Hay un silencio notorio en el libro de registro antes de 1922 y poco ruido entre ese año y 1926. Entre 1927 y 1930 hay otro silencio pues no se anotó ningún ingreso. Pero estos mutismos pueden ser elocuentes: para 1918 se encuentra un dato curioso en la presentación de la Memoria del Ministerio de Instrucción Pública, pues el ministro R. González Rincones no menciona ni a los museos (que, religiosamente eran mencionados en todas las memorias, aunque hubiera poco que decir de ellos), ni a la Biblioteca Nacional, y apenas se habla de un dinero destinado al Observatorio Cajigal (estos dos institutos siempre aparecían después de los museos en el relato del ministro). Por el contrario, González Rincones dice:

La cuenta que se presenta ha podido formularse completa debido a repetidos esfuerzos hechos para vencer las dificultades que naturalmente había de traer empresa tan ardua, agravadas, además, por la negligencia de muchos Institutos reacios al cumplimiento de las instrucciones transmitidas...¹⁹⁹

Pareciera que los directores de estos institutos se comportaban como unos niños díscolos que no atendían al padre. ¿El ministro se referiría a Witzke y a los encargados de la Biblioteca Nacional y el Observatorio Cajigal? No se ha encontrado mayor referencia a este aparente *impasse*. Pero puede corresponderse con una visible ignorancia del estado hacia instituciones como los Museos Nacionales y, en este caso, con el Museo de Bellas Artes que apenas tenía un año de creado y empezaba a formar su colección. Tal vez se corresponda con el silencio que hay en el libro de registro entre 1918 y 1922.

¹⁹⁹ *Memoria y Cuenta del Ministerio de Instrucción Pública (1918) en sus sesiones ordinarias de 1919*, p. LI.

La caligrafía del libro de registro cambia abruptamente: en abril de 1922 una nueva letra aparece, y no es la del danés. Éste había fallecido en enero de 1921, sin que su mano anotara nuevas obras en el libro de registro del Museo de Bellas Artes. Lo sucedería en el cargo de Director de Museo Nacionales R. Pérez Melo.

Objetos heterogéneos para una colección científica

El decreto de creación del Museo de Historia Natural y Arqueología especifica que “...corresponderán a este Instituto (...) cuantos objetos o colecciones pertenecían al antiguo Museo Nacional y los que en lo sucesivo legalmente se adquieran...”²⁰⁰, por lo que la colección germinal del actual Museo de Ciencias Naturales proviene enteramente del antiguo museo guzmancista apartando las colecciones históricas y las obras de arte, vale decir estaba compuesta por las colecciones más antiguas, como la mineralógica de Vargas, por los objetos científicos y etnográficos heredados de la exposición del Centenario, y las piezas que hasta 1917 se habían ido adquiriendo (en su mayoría donaciones). Según un informe del director del Museo en 1936, el gobierno de Guzmán Blanco había comprado en 1889 una colección de mineralogía en Francia, de la cual, para el año del informe “sólo quedan restos”²⁰¹: esta colección pudo haber estado completa para el momento de creación de la institución, sin embargo no hemos encontrado documentos que den información al respecto. El caso es que el núcleo germinal tenía numerosas piezas, aunque era bastante heterogéneo como podemos apreciar en el informe de Witzke de 1909, que es el documento que mejor describe la colección en su totalidad en una fecha relativamente cercana al decreto.

En este informe, su primero como Director General del Museo Nacional, Witzke dice haber recibido las llaves de los salones de la Universidad y del Salón Bolívar en agosto de 1908 e, inmediatamente, comenzó a organizar la colección. En el informe empieza con el

²⁰⁰ Documentos de la Memoria y Cuenta del Ministerio de Instrucción Pública (1917)..., p. 270.

²⁰¹ Centro de Documentación del Museo de Ciencias (CDMC), *Carpeta de Correspondencia oficial, 1914-1937*.

departamento de Historia Patria, ya comentado. Luego se ocupa del llamado Departamento segundo, formado por las piezas de Ciencias y Artes. Dividió este departamento en veinticinco secciones, entre las que destacan doce que se refieren a disciplinas científicas: etnografía, mineralogía, geología, zoología, botánica, física, química, geografía, astronomía, medicina y cirugía, mecánica y óptica; entre las trece restantes se encuentra una variedad que va desde la sección de bellas artes hasta la de artes de la guerra, pasando por numismática, heráldica y artes liberales.

Witzke realizó, si bien no un registro detallado de las piezas, un inventario o relación numérica de cada sección y grupo bastante completo. Al revisar las secciones científicas se encuentra que la mayor variedad y número de objetos de toda la colección del Museo Nacional provenía de este grupo. En la sección de etnografía hay representación de seis lugares, incluidos Alaska (97 piezas), Groenlandia (1 pieza) y Dinamarca (278, lo que no es de extrañar pues era el país de origen de Witzke); llama la atención que el grupo de Alaska es más numeroso que el de México (10) y Colombia (8). En la sección de mineralogía destaca, por supuesto, la Colección Vargas, con 1455 piezas, y una colección extranjera (talvez es la adquirida en 1889 a Francia), de 296 objetos. La sección de geología comprende otro grupo de la Colección Vargas (1037 piezas) y de la extranjera (126), con el agregado de una Colección llamada Barón de Loe que comprende 277 piezas de trece períodos geológicos diferentes. En la sección de zoología destaca el grupo de ornitología de Venezuela, con 261 ejemplares entre diferentes clases y sus duplicados; entre los especímenes de aves de otros países de América, Europa, Asia, África y Australia, se encontraban 157 ejemplares. Finalmente, la sección de botánica presenta grupos de semillas, hierbas y hojas, raíces, cortezas, fibras y resinas de Venezuela.

La colección completa del Museo Nacional contaba, para 1909 con 5.225 piezas²⁰², de las cuales 4.985 pertenecían al Departamento Segundo (Ciencias y artes) y en el que no hay reportadas piezas de disciplinas artísticas. De ese total aproximadamente 2.492 (un 47% de la colección) correspondía a la Colección Vargas (sumando sus secciones de mineralogía y

²⁰² Christian Witzke, "Informe dirigido al Ciudadano Ministro de Instrucción Pública"[1909], en *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública, 1907-1909 en sus sesiones ordinarias de 1909*, Volumen II, pp. 206-219.

geología), 422 (8%) a la colección extranjera de mineralogía y geología, y 277 piezas (5%) a la del Barón de Loe de geología. Esto lleva a concluir que un 60% de toda la colección del Museo Nacional correspondía a las secciones de mineralogía y geología, seguida por la de etnografía con 1037 objetos (19%). El 21% restante incluía las piezas de zoología y botánica, y las del Departamento Primero (Historia Patria) compuesto por 240 objetos.

Estos datos permiten esbozar una idea de las características de la colección germinal del Museo de Historia Natural. No es descabellado decir que en buena medida se sustentaba en la Colección Vargas. El director debía estar consciente de ello pues cierra su informe dedicándose al problema del aumento de las colecciones:

Muy conveniente sería, por lo pronto, formar una colección completa de objetos etnográficos precolombianos, de los cuales abundan en el país, y cuya consecución no pasa la suma de 12 á 15.000 bolívares, haciéndola con la debida economía (...) Desde que me vine haciendo cargo de la dirección del Museo Nacional he venido estableciendo correspondencia con algunos Museos y otras instituciones de América del Norte, Central y Sur y Europa y pienso establecerla en mayor escala en el presente año, á fin de lograr aumentar nuestras colecciones, cambiando nuestros duplicados por objetos que nos hacen falta...²⁰³

Y evidentemente así fue, pues documentos posteriores hablan de la preocupación del danés por diversificar y ampliar la colección: el archivo documental del Museo de Ciencias Naturales conserva cuatro cartas de gran interés previas al decreto de creación del Museo de Historia Natural, entre 1914 y 1917²⁰⁴. La más antigua es una carta de donación de E. Martins con fecha de enero de 1914 y dirigida a Witzke, en la que ofrece al Museo Nacional varios objetos, entre ellos una urna funeraria de los indios Tacarigua, fósiles, muñecas encontradas en las urnas y otros objetos arqueológicos. El 24 de febrero de 1915 el señor Theodore de Booy de Puerto España ofrece al Museo una colección de mariposas de El Callao. Luego, hay otra carta del 21 de julio de 1915, en la que el Ministro de Instrucción Pública Guevara Rojas, dice a Witzke que debido a dificultades económicas no es posible que el Gobierno Nacional adquiriera una colección de pieles de mamíferos y aves propiedad del señor Eduardo Briceño. Y el 21 de enero de 1917 Augusto Köning de Valdivirias, Chile, ofrece cueros, pájaros y animales disecados en donación.

²⁰³ *Ibidem*, pp. 219.

²⁰⁴ CDMC, *Carpeta de Correspondencia oficial, 1914-1937*.

No es posible saber si las donaciones ofrecidas llegaron a hacerse efectivas o si fueron aceptadas. Tampoco es posible conocer la calidad de las piezas en oferta; lo que se puede suponer es que la negación del ministro Guevara Rojas atiende a una solicitud de adquisición del Director del Museo, y que el deseo de adquirir estos objetos habla de la preocupación de Witzke por completar las lagunas de la colección a su cargo.

En algunas de las ofertas hay una nota manuscrita: “donación”, tal vez sean los casos que fueron aceptados. No es posible cotejar estas cartas con inventario alguno, pues el único listado de bienes del museo que se ha encontrado y que parece de la época, corresponde a una lista incompleta de mobiliario, sin fecha y sin firma, cuya caligrafía pareciera ser la del danés. Sin embargo, esto es algo que entra en el terreno de la suposición, por lo que no es posible ser concluyentes al respecto.

A un año de la creación del Museo de Historia Natural, el 26 de enero, el Doctor G. Torres dona tres huesos indígenas; y el 18 de mayo del mismo año Emilio J. Maury (¿descendiente del antiguo director de la Academia de Bellas Artes, fallecido en 1909?) regala tres culebras disecadas y doce conservadas en alcohol, un galápago y una araña. Estos son todos los documentos relativos a Christian Witzke encontrados en el archivo del Museo de Ciencias. Es lamentable no haber hallado un inventario o un libro de registro, pues si para esa fecha el danés llevaba uno tan detallado del Museo de Bellas Artes, es probable que hiciera lo propio con una colección como la de historia natural.

Las notas de donación que siguen son posteriores a enero de 1921, que fue cuando murió Witzke, y están dirigidas a R. Pérez Melo, Director de Museos Nacionales. El 11 de marzo de ese año el nuevo director recibe una donación de un feto, sin mayores detalles sobre el origen del mismo. De ese mismo año (sin día, ni mes), Juan F. Pestico (un naturalista residente en la esquina de Veroes) se pone a la orden de Pérez Melo para clasificar los ejemplares zoológicos y botánicos, en su carta le dice:

A usted no se le oculta que uno de los timbres de orgullo que puede ostentar Caracas, o mejor, el país entero, es el de mantener en un museo el mayor número

posible de ejemplares de su rica fauna y flora, clasificadas las especies, de manera que el extranjero aprecie al visitarlo la condición natural de Venezuela...²⁰⁵

La visión que este naturalista tiene del museo es del siglo que lo precedió: un libro de viajero que podía consultarse sin los mosquitos, las serpientes y demás riesgos de una travesía por el interior de Venezuela. El fin último de la colección de un museo de historia natural era, según esto, que el extranjero tuviera una noción lo más cercana posible de las riquezas naturales del país. No hace referencia a la necesidad de que los venezolanos mismos tuvieran conocimiento de esa riqueza, y mucho menos de la importancia de la investigación de la misma.

Por el contrario, la carta de un anónimo mexicano a Pérez Melo en 1922 (sin día, ni mes) nos indica otra visión del sentido de la institución: solicita que lo ayuden a identificar una planta mexicana muy similar a una que crece “...silvestre, cerca de la ciudad de Angostura [Ciudad Bolívar]...”²⁰⁶. No hay copia de una respuesta, pero este tipo de misivas (de la cual se encuentran numerosos ejemplares en la carpeta de correspondencia citada, recibidas y enviadas) nos habla de un cambio en la función de la institución que inaugura la década del veinte: la colaboración científica, interinstitucional y con investigadores de otras ciudades y países. No tenemos mayor información al respecto, pero parece que el Museo empieza a cambiar su rol de pasivo recolector de especímenes naturales, a ente que los investiga y que se comunica con otros interesados en el tema, en Venezuela y en el mundo. De hecho, en 1927 el Oakland Public Museum pide algunos tipos específicos de aves y huevos para su colección; y en 1928 el profesor K. Darnedde, de Hannover, envía una carta manuscrita solicitando hacer un canje de colibríes de otros países de América por colibríes “...de la comarca de Caracas...”²⁰⁷.

En lo que a adquisiciones del Gobierno se refiere, es grato encontrar una sorpresa: en 1923 el Estado adquiere para el Museo de Historia Natural las colecciones científicas que formaban el Museo Zoológico de los padres Capuchinos, por disposición de Juan Vicente

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ *Idem.*

Gómez. El valor de la adquisición fue de 30.000 bolívares, que para la fecha debía ser una cantidad considerable.

Los primeros cinco años de la década del veinte se revelan como de transición. Witzke muere y es nombrado un nuevo director de Museos Nacionales. Hay cartas de donaciones, lo que parece suponer que hubo cierta actividad en lo que a ingresos de piezas se refiere; hay también cartas de intercambio de información con otros países, lo que indica cierta inquietud en cuanto a la investigación. Pero en 1926 ocurre algo que fue de gran importancia para la institución.

El 27 de diciembre de 1926 el Ministro de Instrucción Pública Rubén González, envía una carta a Pérez Melo (director de los Museos desde 1921):

Participo a usted que el Despacho ha comisionado al señor M. [Mayeul] Grisol para que examine el estado en que se hallan las colecciones de mariposas y demás animales del Museo de Historia Natural, y para practicar todo lo necesario a su perfecta conservación; siempre bajo la dirección de usted...²⁰⁸

Grisol levanta un informe que dirige al ministro (actualmente incompleto, lamentablemente sólo hemos encontrado la primera página y sin firma, pero la fecha y el contenido corresponden exactamente a los requerimientos del ministro). En este informe señala que el 27 de diciembre se dirigió, tal como le fue indicado, al Museo para revisar las colecciones zoológicas, y sobre las acciones a tomar señala:

En primer lugar, es de suma importancia hacer fabricar una caja suficientemente grande y herméticamente cerrada, con el objeto de colocar en ella las piezas que estén dañadas por parásitos (...) Dicha caja se puede fabricar en Caracas, de una forma semejante a las de conservar hielo. / En segundo lugar, hay también algunas cajas de colecciones entomológicas que tienen ejemplares dañados por los atágenos. Estas cajas deben ser pasadas por la caja de desinfección por ocho días. Luego revisar insecto por insecto, para reparar y reemplazar los que estén dañados, si fuera posible. Para el efecto se necesitaría una cantidad de alfileres entomológicos de diferentes números, para reemplazar los que estén oxidados, porque la oxidación es perjudicial para los insectos. En caso de que el Museo no tenga esa clase de alfileres, pongo mi modesta existencia a su disposición (...) Por otra parte, esas colecciones entomológicas necesitan otra clasificación y poner cada orden en su

²⁰⁸ *Idem.*

correspondiente puesto, con su nombre genérico y específico, si es posible. Respecto a las vidrieras de las aves, existen tres pequeñas de ellas, que contienen aves pequeñas colocadas sobre un estante horizontal, y tienen un aspecto sumamente feo y desagradable a la vista del espectador...²⁰⁹

Lamentablemente hasta este punto llega la información que poseemos de la visita de Grisol al Museo, pues el informe, como ya expusimos, está incompleto. Y es lamentable pues estamos ante el primer conservador y restaurador conocido de la colección del Museo de Ciencias, que señala la necesidad de clasificar adecuadamente las colecciones (investigarlas), desinfectarlas y además también opina (aparentemente con conocimiento del tema) sobre las vitrinas de exhibición. Para completar habla de unos personajes que no se mencionaban desde la época de Witzke: los espectadores.

No podemos saber si la caja de desinfección recomendada fue elaborada, pero tres años después del informe, el 12 de julio de 1929, Grisol fue nombrado Preparador Técnico de los Museos Nacionales y estaría estrechamente vinculado a la colección del Museo de Historia Natural por más de 11 años. El Museo de Historia Natural, con el impulso inicial dado por Witzke y el apoyo de Grisol, se preparaba para cumplir el rol que correspondía a una institución de su tiempo.

Nación, arte y ciencia: la memoria embalsamada

Cuando Witzke recibe el Museo Nacional en 1908 organiza las colecciones en dos grandes áreas:

- Departamento primero o de historia patria
- Departamento segundo o de ciencias y artes

El primero es el más consistente en cuanto a la concepción de la colección: tan sólo lo comprenden los objetos del Libertador y de algunos personajes vinculados a la gesta independentista. El departamento segundo funde la ciencia con las artes, lo que no tiene

²⁰⁹ *Idem.*

mucho sentido ni siquiera para la época, pues ya para el siglo XIX en Caracas estas áreas del conocimiento se manejaban de manera separada²¹⁰; parece más bien una respuesta práctica a un problema logístico: facilitar la administración de la colección, pues esto sería realizado por una sola persona (el director). Además de solucionar un problema práctico, hay que recordar que para el momento en que Witzke concibe ese departamento no habían muchas obras de arte, y las que estaban en el Museo pertenecían a la colección de historia (en el informe de 1909 aparecen cuatro cuadros, dos de ellos al óleo, en el departamento primero). Incluir la categoría *artes* en el departamento segundo, parece indicar que el danés pretendía contemplar la posibilidad de que al Museo Nacional ingresaran obras: abre un espacio para ellas, lo que fue una actitud inteligente aunque lo haga mezclándolas con la colección científica. No había obras que ameritaran una sección propia, por lo que decide crear un departamento que a primera vista parece desacertado. Así ocurre hasta la creación de los museos de Ciencias y Bellas Artes, y ya se ha visto que entre 1911 y 1917 tácitamente eran dos instituciones, pero administrativamente funcionaban como una sola.

Y en 1917 lo que hubo fue un cambio de forma, no de contenido. Había dos museos separados por decreto, pero unidos por el espacio y por el director. Incluso para el Ministro de Instrucción Pública (González Rincones) la situación debía ser difícil de comprender, pues en las Memorias de 1917 se refiere a una exposición, la primera del Museo de Bellas Artes:

Para conmemorar el 9º aniversario de la Rehabilitación Nacional, este Despacho dispuso por Resolución del 30 de noviembre último, organizar en el Museo de Bellas Artes una Exposición Indígena, que comprendiera las Secciones de Zoología, Arqueología, Paleontología y Prehistoria, Etnografía y Antropología, que despertó grande interés en el público...²¹¹

Se organizó una exposición en el Museo de Bellas Artes (la primera), que comprendía las secciones del Museo de Historia Natural, es decir, la exposición debió contar con piezas de la colección científica además de las que ofrecieron en préstamo algunos estudiosos. No era

²¹⁰ Recuérdese la distribución de las colecciones en el XIX: colecciones de ciencias e historia en el Museo Nacional y las de arte en la Academia de Bellas Artes.

²¹¹ *Documentos de la Memoria y Cuenta del Ministerio de Instrucción Pública (1917) en sus sesiones ordinarias de 1918*, p. XLIX.

de arte, más bien parece que fue de etnografía y arqueología. Pero incluso en la prensa se habla de una exposición *en* el Museo de Bellas Artes y las fotos muestran las vitrinas rodeadas de las esculturas que habían ingresado a la institución (las piezas ya comentadas que aparecen anotadas en el libro de registro de Witzke). Tenemos entonces dos museos en un mismo edificio, el mismo director para ambos y una exposición que no se sabe a ciencia cierta a qué institución pertenece.

El ministro continúa comentando el evento:

Formaban la Exposición objetos prehistóricos de los aborígenes de América, y principalmente de Venezuela, como también artefactos de las varias tribus de indios que aún existen en la Guajira y en los vastos territorios del Amazonas y del Orinoco. La Historia Natural estaba representada por preciosas colecciones de la Fauna y la Flora Nacional. Los objetos exhibidos pertenecen en parte al Museo de Historia Natural y Arqueología, y otros eran propiedad de varios coleccionistas particulares...²¹²

Los coleccionistas mencionados eran el General Juan C. Gómez (que aparece presentando una colección de vasijas y piedras de los indios Zenué de Colombia hecha por Gabriel H. Pineda), Luis R. Oramas (con hachas pulidas, morteros, mazos, ídolos fálicos), el General Pedro José Rodríguez (ofreció objetos de barro y de piedra de los Valles de Aragua y el lago de Valencia), los doctores Elías Toro, Rafael González Velásquez, Oscar Machado, Ricardo Zuloaga y B. Tavera Acosta (que presentaron objetos antiguos y modernos de varias tribus venezolanas), el doctor Tulio Febres Cordero participó con algunos estudios sobre etnografía, los señores Rafael Rodríguez López y Rafael Parodi mostraron objetos de los indígenas de los estados Lara y Bolívar (respectivamente), el señor A. Silva Pérez envió algunas fotografías tomadas en el Yuruán. Para completar la confusión los señores Antonio Carranza Rojas y Teófilo Reymond presentaron sus colecciones de coleópteros y lepidópteros, y un herbario con flores del Distrito Federal. Christian Witzke expuso objetos de los guajiros pertenecientes a su colección personal “...entre los cuales figuraban curiosas manufacturas de arte autóctono y otras como armas, mantas, hamacas...”²¹³.

²¹² *Ibidem*, p. XLIX – L.

²¹³ *Ibidem*, p. LI.

Se exhibieron objetos modernos (cestería, cobijas y armas), piezas arqueológicas y, además, coleópteros, lepidópteros y flores que no sabemos a ciencia cierta qué papel jugaban en la exposición indígena del Museo de Bellas Artes en 1917. Sólo una exposición concebida por un ministerio (en este caso el de Instrucción Pública) y llevada a cabo para conmemorar el aniversario de un gobierno dictatorial, podía generar un resultado tan confuso y aparentemente desorientado.

El Museo de Bellas Artes inauguró su historia expositiva con una exhibición que se ocupaba de manera vaga de los valores de la cultura indígena. El Museo de Historia Natural cedía sus piezas y los coleccionistas privados se unían a la heterogénea exposición con fe entusiasta en el proyecto. No participan en el evento ninguno de los personajes involucrados con el Círculo de Bellas Artes, con la Revista La Alborada, o la llamada por Yolanda Segnini generación del 18. Al detallar los intelectuales vinculados a la muestra se reconoce un círculo diferente del que posteriormente tomará las riendas de la Academia de Bellas Artes y del Museo homónimo. Algunos de los involucrados forman parte de los científicos y estudiosos, siempre vinculados a Witzke en sus tertulias, y parecen haber pertenecido al círculo de amigos y colaboradores del naciente Museo de Historia Natural. Incluso se encuentra al hermano de Gómez entre los coleccionistas que facilitaron las piezas.

Hay que destacar que luego del traslado de las piezas procedentes de la Academia de Bellas Artes (en 1918), no se organizó ninguna exposición con ellas. No se mostró ese patrimonio recién formado con un evento dedicado a ello, tal vez se colgaron los cuadros de la paredes y ya. Esto se comprende al revisar el cuerpo de la colección, en su mayor (y en su mejor) parte, formado por las obras de los maestros venezolanos del XIX, conjunto que constituye un importante logro del guzmancismo; y por otro lado con obras extranjeras provenientes de la Exposición del Centenario, que también son herencia de Guzmán. El otro núcleo de la colección lo constituyen las pinturas y esculturas de los alumnos y maestros: la esencia de la Academia, que también tiene similar origen. El Museo de Bellas Artes dejaba sentir un hálito a siglo XIX, lo que conduce a pensar que por mucha excelencia técnica o artística

que tuvieran sus obras, podía generar una respuesta poco entusiasta en un régimen que buscaba *la paz y el progreso* en el XX.

Dedicar la primera gran exposición del Museo de Bellas Artes al tema indígena, y en el aniversario de la tiranía, no suena desacertado. Sin embargo, el resultado no parece ajustar con esta probable intención, pues no dista mucho de una exhibición de curiosidades y objetos interesantes desde el punto de vista artesanal o antropológico: no es para que el venezolano promedio entienda a los indígenas como parte de la sociedad venezolana, parece más bien una oportunidad de verlos como algo exótico y perteneciente al pasado. Entre los objetos indígenas exhibidos, los animales disecados del Museo de Historia Natural y los objetos del Libertador hay una gran similitud: son referencias embalsamadas del *ser* venezolano; el visitante sabía que las piezas indígenas provenían de comunidades que formaban parte de la Nación, pero las manos que los fabricaron podían ser tan poco familiares como los coleópteros del Museo de Historia Natural, o como lo que de humano tenía el héroe de la independencia.

La noción de patrimonio es abstracta. Pero de una manera o de otra se deja colar en el colectivo, y con ella la certeza de pertenencia a un lugar, sus historias, personajes y objetos. Conservar estas historias y los elementos materiales que permiten recordarlas viene a ser como el acto popular de *enterrar el ombligo* (el cordón umbilical): es una manera de echar raíces, de concebirse como poseedor y a la vez poseído, pues el individuo (su familia, sus historias) viene a formar parte integral de un territorio que espiritualmente pertenece a quien entierra su ombligo, a sus familiares, a sus vecinos, a sus compatriotas.

A principios del siglo XX el cordón umbilical se había extraviado, luego del proceso de descolonización y de las numerosas guerras. Antonio Guzmán Blanco intentó fabricar uno nuevo, pero lo hace sin mucha noción de pertenencia al lugar, con raíces europeas (francesas, ni siquiera hispanas, menos indígenas o mestizas). El Proyecto Nacional, de la mano de Guzmán se plantea como exitoso en los términos de proponer un esquema para insertar al país en el marco del sistema capitalista mundial, pero la ausencia de un factor dinámico como el petróleo y una infraestructura frágil, lo conducen a que no se implante de

manera efectiva. El venezolano promedio difícilmente podía reconocerse con otros compatriotas de otras partes del país, y se le pide que culturalmente se identifique con valores e imágenes de otras latitudes: ¿qué pensarían los observadores menos informados, es decir, la mayoría, al observar *Carlota Corday camino al cadalso*, de Michelena recién llegada de París? Es cierto que este cuadro no fue un encargo de Guzmán, pero formaba parte de los gloriosos temas a los que se dedicaba la Academia francesa, a donde Michelena parte a estudiar²¹⁴ con una beca del gobierno. Exceptuando algunas piezas (como *Guaicaipuro*, de Andrés Pérez Mujica, cuyo yeso se extravió o las obras de Alejandro Colina), la mayor parte trata temas europeos, o bien de la gesta independentista.

El cordón parece encontrarse más íntegramente conservado en el Museo de Historia Natural, con sus secciones de etnografía e, incluso, con las de botánica y fauna venezolana, y en el Museo Boliviano, donde se atesoró tan sólo un corto período de nuestra historia. No deja de ser, sin embargo, la memoria embalsamada. Es así como la Exposición Indígena propone rescatar (mal que bien) parte de un patrimonio olvidado, pero con la habilidades de un taxidermista.

Sin embargo, no deja de llamar la atención el año y los hechos. Para 1917 aún no había culminado la primera guerra mundial, en la que Gómez supo acomodar las cosas para no comprometerse. Mientras el mundo era un polvorín, Venezuela (en donde ya se había descubierto petróleo) se miraba pasivamente el ombligo y buscaba enterrar el ombligo perdido: no es de extrañar entonces que se revisara el asunto del patrimonio y la memoria. Mientras en el mundo se redibujaba el mapa político, en la gran hacienda de Gómez se ocupaban de ver curiosidades de las etnias indígenas del pasado y del presente, y se creaban museos para la ciencia y el arte.

Guzmán hizo lo que pudo para insertar al país en el sistema capitalista mundial y consolidar un Proyecto Nacional sin noción de pertenencia. Gómez, teniendo el petróleo en sus manos, no toma partido en la gran Guerra y espera para sacar la mayor ventaja cuando el conflicto

²¹⁴ Hay que acotar que Guzmán esperaba que tanto Rojas como Michelena estudiaran en Italia, no en Francia y que el empeño de éstos por estudiar en la Academia Julián condujo incluso a la suspensión de las becas luego de cierto tiempo.

termine. Entre tanto se ocupa de echar raíces en la memoria del venezolano. Raíces cortas indudablemente, pero raíces al fin. La cultura indígena y la gesta independentista conformaron las exiguas raíces de las que se valió el gomecismo para iniciar la búsqueda del vínculo del venezolano con su nación. Y para ello fueron de utilidad las tres instituciones surgidas del Museo Nacional guzmancista: el Museo Boliviano, el de Historia Natural y, aparentemente en menor medida, el de Bellas Artes.

Si bien es cierto que el patrimonio contemplado en la exposición indígena no era de ese Museo, ante el público la exposición era *en* el Museo de Bellas Artes. Esta parece una confusión recurrente, aún entre los mismos hombres de ciencia. En 1927 Mayeul Grisol (futuro taxidermista del Museo de Historia Natural) fue comisionado para evaluar el estado de la colección, y en su informe al Ministro de Instrucción Pública, Rubén González, dice: “De acuerdo con sus gratas órdenes fui al Museo de Bellas Artes el día 27 de los corrientes [diciembre], a fin de revisar las colecciones zoológicas...”²¹⁵. Parece haber una identificación automática de la sede de ambas instituciones con el Museo de Bellas Artes, y que el de Historia Natural estaba arrimado en casa ajena. Sin embargo, en ese período y en cuanto a la actividad adquisitiva y expositiva de las colecciones, jugaba un papel mucho más activo el de Historia Natural, por lo que se ha visto.

Es interesante esta preocupación por la memoria durante el período de Gómez, justo cuando la dictadura estaba mostrando su verdadera cara. Si Guzmán pretendió sacar el patrimonio de un sombrero de mago, Gómez lo sacó de uno de cogollo: pero hay que decir que no dejó de sacarlo de un sombrero. La memoria se cultiva día a día, no es algo que se expone de repente y que se implanta de manera automática en la identidad del ciudadano. Más aun si el contenido de los objetos expuestos se manipula de manera tal que el patrimonio en cuestión no conduce a mayores reflexiones. El interés por la memoria hacia 1917 no parece ser tal: da la impresión más bien de ser un parapeto armado para aparentar interés por el tema. Tal vez en la década siguiente la actitud sea diferente, pero para el momento de la creación de las instituciones, y para los años próximos al decreto, no pareciera entenderse el interés por los museos: se crean, se invierte presupuesto, incluso se destina un patrimonio

²¹⁵ CDMC, *Carpeta de Correspondencia oficial, 1914-1937*

para el Museo de Bellas Artes, se hace la exposición y luego se olvida. Hasta entrada la década del veinte no empiezan a ingresar piezas por medio de la compra directa. Recuérdese el comentario del Ministro de Instrucción Pública en las Memorias de 1918, en las que hace referencia a la poca cooperación de los institutos adscritos al Ministerio (los Museos, el Observatorio Cagigal y la Biblioteca) en la elaboración del informe.

Los objetos de los Museos de Ciencias y Bellas Artes estaban allí, en el estrecho espacio de la Universidad. Colocados en las vitrinas, en las paredes y tal vez muchos de ellos en depósitos improvisados. El gobierno de Gómez, cual taxidermista, recolectó las piezas, las embalsamó y las guardó. Y casi puede decirse que cerró la puerta y botó la llave.

Capítulo IV

Nuevas pautas para un Estado coleccionista

¿*Vanguardia* a la *vanguardia*?

La acción de los intelectuales de la Caracas de finales de siglo XIX estaba circunscrita a las necesidades del momento: la ciudad era pequeña, todos los personajes se conocían, eran parientes o compartían rutinas y actividades. A comienzos del siglo XX comienza a sentirse un cambio, promovido en buena medida por factores que se gestaban desde finales del siglo anterior: la democratización de la educación (que condujo tanto a la formación de los intelectuales de relevo como del público), y la llegada de numerosos inmigrantes (entre ellos trabajadores, mercaderes y, también, intelectuales).

A finales del siglo XIX, se tenía un sector con formación intelectual sólida, orgulloso de ser minoría, pero dispuesto y deseoso de transmitir su conocimiento (bien sea en las aulas, en la prensa o en instituciones como los museos). Este sector generó un cambio determinante en la vida intelectual, que se distinguió por un estilo más accesible en cuanto al manejo y difusión de la información. Es el caso de personajes como Adolfo Ernst, Rafael Villavicencio, Ramón de la Plaza, Antonio José Carranza y Hugo Sassen²¹⁶, entre otros.

Entre los intelectuales de relevo de finales de siglo en Venezuela y, exclusivamente en el área que nos compete, encontramos a los artistas que participaron en la Exposición del Centenario y a los becarios en el exterior del régimen de Guzmán (algunos de ellos vinculados a ambos eventos). Estos jóvenes, que ya no eran los artistas-artesanos de épocas precedentes, se insertaron en las academias europeas, y se vincularon con artistas e intelectuales de ciudades como París y Roma. Aunque decididamente académicos, debieron conocer las vanguardias europeas. Es cierto que Cristóbal Rojas y Arturo Michelena trabajaron únicamente en el ámbito artístico, además fallecieron tempranamente; sin embargo Emilio Mauri además de su producción artística, desarrolló una importante

²¹⁶ que desde Bélgica, acertada o desacertadamente, influyó en la formación del patrimonio artístico de Venezuela y que además proporcionó al Ministerio de Instrucción Pública numerosos documentos sobre el sistema educativo en su país.

actividad docente, al igual que Antonio Herrera Toro (quien protagonizó el cisma de la Academia de Bellas Artes que devino en el nacimiento del Círculo de Bellas Artes). A diferencia de Carranza, que los precedió y de quien fueron alumnos, tanto Mauri como Herrera Toro (así como Michelena y Rojas) pudieron estudiar en Europa.

Christian Witzke se articula perfectamente en este grupo. Cuando llegó a Maracaibo (en 1878) contaba con 22 años de edad; para ese año Ernst regía el Museo Nacional y en 1883, año de la Exposición del Centenario, Witzke ya era un apasionado por la historia de Venezuela y por el mundo de los guajiros, con una activa vida cultural en Maracaibo. Llega a Caracas en 1905 con 49 años, para esa fecha tanto Adolfo Ernst como Antonio José Carranza y Ramón de la Plaza habían fallecido, y jóvenes como Leoncio Martínez o Rómulo Gallegos apenas contaban entre 17 y 21 años. Emilio Mauri y Antonio Herrera Toro eran contemporáneos al danés pues para 1905 tenían 50 y 48 años respectivamente.

Witzke, Mauri y Herrera Toro ocupan un espacio difícil de calibrar: se formaron con los exponentes de la cultura ilustrada, y constituyeron un importante eslabón entre los intelectuales de la vieja escuela y los de la nueva. Witzke reconoce la importancia del público en los museos, y del papel que estas instituciones juegan en la educación formal; Emilio Mauri aportó herramientas académicas a sus estudiantes y les brindó una libertad y un ambiente de estudio añorado por los pupilos luego de la muerte del director; Antonio Herrera Toro, por su parte, protagonizó la crisis de la Academia debido a su rígida concepción de la enseñanza artística. Sin embargo, como detonante de la crisis de la Escuela, Herrera Toro contribuye a que se genere uno de los componentes más interesantes de los artistas de la época en Venezuela: el autodidactismo y la forma de vida propia de los intelectuales de principios de siglo (la vida bohemia, las agrupaciones artísticas, las exposiciones fuera del marco de la Academia, los eventos culturales y la activa participación en la prensa de sus integrantes).

La generación de relevo se formó más con la prensa y las revistas que con los libros, y preferían como centros de reunión los cafés, en lugar de los ateneos o las logias masónicas.

Hemos encontrado referencias desde 1872 sobre tertulias en el Café del Ávila²¹⁷, después de 1905 en la casa de Christian Witzke (que se encontraba entre las esquinas de Principal y Conde, en el lugar que ocupa el edificio Ambos Mundos), y por la misma época en la casa de Vicente Lecuna. La casa de Witzke²¹⁸, que compartía con la clínica del Dr. Pablo Acosta Ortiz, era el centro de reunión de numerosos personajes: José Gil Fortoul, César Zumeta, Jesús Semprún y Eduardo Calcaño, entre otros. A la de Lecuna²¹⁹ acudían José Eustaquio Machado, Luis Alberto Sucre, Carlos Borges, Alberto Adriani, Gumersindo Torres, Rufino Blanco Fombona²²⁰, Enrique Planchart y Tito Salas, entre otros. El Teatro Calcaño sería lugar de reunión para el Círculo de Bellas Artes, así como las sucesivas (y provisionales) sedes de este grupo de artistas; igual ocurriría con la casa del pintor ruso Ferdinandov, con la de Federico Brandt y ya para finales de la década del veinte el taller del escultor Francisco Narváez en el Barrio Obrero de Catia.

En muchos de estos personajes no se encuentra una verdadera renovación intelectual. Más bien resuena en estas tertulias una necesidad de reunirse por el placer de departir con personas con cierta formación intelectual. Los escritores y los interesados en la vida cultural, además de asistir a las casas de personajes estudiosos como Witzke o Lecuna, solían acudir a los talleres o a las casas de los artistas, en donde se reunían a conversar sobre asuntos vinculados con el arte, la literatura y sobre temas de actualidad en general. La tertulia en el caso venezolano, parece haberse llevado a cabo de manera más bien privada, lo que se comprende especialmente después de la llegada de Gómez al poder.

Intelectuales, gomecismo e instituciones culturales

El 31 de enero de 1909 salía a la luz el primer número de *La Alborada*, cargada del ímpetu de una generación de jóvenes deseosos de jugar un rol activo: “Queremos, tenemos la

²¹⁷ Donde se reunían James Mudie Spence, Ramón y Nicanor Bolet, Leopoldo Terrero y otros, reuniones que llevaron a la primera exposición de arte venezolano, en el mismo café, el 29 de julio de 1872.

²¹⁸ Alberto Silva Álvarez. *Pablo Acosta Ortiz, un mago del bisturí*, pp. 210-211.

²¹⁹ Con quien Witzke tenía diferencias en cuanto a los criterios de restauración de la Casa Natal del Libertador.

²²⁰ Debido a su exilio (1910-1936), su participación en estas tertulias debió ser antes de la llegada de Gómez al poder o después de su muerte.

necesidad de hacer; ojalá la suerte nos dé vida para cumplir con nuestras intenciones (...) aspiramos á tomar siquiera sea una pequeña parte en la tarea de redención y de justicia...”²²¹. Esta publicación reunió a Julio Rosales, Enrique Soublette, Julio Planchart, Rómulo Gallegos y Salustio González Rincones. El ímpetu duró lo que permitió la censura: la revista salió hasta el número ocho. La esperanza que estos jóvenes guardaban de que el régimen fuera mejor que el de Cipriano Castro, pronto se desvanecó para revelar que Gómez era peor que su compadre. Para el número V de la revista, el 7 de marzo de 1909, Rómulo Gallegos publica un artículo sobre la prensa, en el que señala que la misma sería *el cuarto poder* cuando dejara de ser un mero pasatiempo y la opinión nacional llegara a tener un valor efectivo, además comenta que a los editores se les pedía “...*espíritu práctico* [cursivas de Gallegos], es decir lo que se entiende por esto: hablar de cosas que todo el mundo sabe (...) hurtar su personalidad á la labor y sobre todo, no pensar hondo para no hacer pensar a quienes lean”²²². En el número siguiente en un artículo sin firma sobre la libertad de prensa, se refieren a una conferencia celebrada entre personalidades de los medios impresos y el Gobernador (probablemente previa a la edición del número V), en este artículo señalan que posterior a la conferencia hubo numerosas detenciones, entre ellas la de Leoncio Martínez que, para la fecha, era director de *El Independiente*.

Los pocos números de *La Alborada* que vieron la luz son una constante reflexión sobre los errores cometidos en el pasado y los que se podían cometer en el presente y en el futuro inmediato; analizan con actitud crítica aspectos vitales en el acontecer público como lo eran la libertad de expresión, el estado de la educación y el esquema de guerras civiles lideradas por caudillos que había imperado hasta el momento.

El modelo que había prevalecido entre los intelectuales en el siglo XIX continúa en el XX en esta revista: educación contra barbarie, civismo contra militarismo, nacionalismo contra intervención extranjera, son ideas que prevalecen en la publicación, con énfasis en la consolidación de la institucionalidad. En el número I de la revista, destaca especialmente esa premisa: “...urge reformar las Instituciones, darles un valor efectivo y urge también, no

²²¹ “Nuestra intención”, en *La Alborada*, (compilación de José Vicente Abreu), p. 21.

²²² “El cuarto poder (?)” en *La Alborada* (compilación de José Vicente Abreu), p. 68.

menos imperiosamente, despertar las corrientes estancadas de la Opinión...”²²³. La participación de Gallegos en la revista nos deja aportes valiosos en cuanto a las ideas que los jóvenes intelectuales manejaban en torno a temas como la educación, las raíces del nacionalismo y la necesidad de fortalecer el elemento civil para equilibrarlo con el militar.

Luego de leer los artículos de *La Alborada*, cabe preguntarse qué ocurrió entre el final de la revista y la muerte de Gómez, con estos intelectuales impetuosos que señalaron su temor de volver a ser acallados. Centrándose en Gallegos, se encuentra que entre 1912 y 1930 trabajó en diferentes instituciones educativas de Caracas y del interior como director o subdirector, también dirigió la revista *Actualidades* (de quien era propietario) y la revista *Lectura Semanal* y, por supuesto, su producción literaria en el período fue importante²²⁴. Se encuentra entonces a alguien que no se esconde en las sombras y si bien calla en algunos aspectos no enmudece por completo. La pugna entre educación y barbarie que tan presente estaba en *La Alborada*, sigue estándolo en las actividades de Gallegos, literarias y docentes. Mantiene una intensa actividad en el sistema educativo, por el cual se había manifestado preocupado en la publicación comentada. No llegó a ocupar cargos públicos de mayor jerarquía²²⁵ hasta 1937, cuando fue Ministro de Instrucción Pública por tres meses.

Leoncio Martínez (Leo) fue, tal como señala Juan Carlos Palenzuela²²⁶, el intelectual que con más periodicidad y constancia se dedicó a la crítica del quehacer artístico nacional entre 1912 y 1918. Publicó en *La linterna mágica*, *El Cojo Ilustrado*, *El Constitucional*, *El Universal*, *El Nuevo Diario*, *La Revista*, *Actualidades* y *Venezuela Contemporánea* y, desde 1923 dirige *Fantoches* y escribe en otras publicaciones, como *El Heraldo* y *La Esfera*. Martínez firmaba los artículos con su nombre, sus iniciales o con los seudónimos Luis de Faskally, Santiago de León, Leo, Ele nigma, Gardenio y El Conde Basilio²²⁷. Palenzuela comenta la importancia de la actividad como crítico de arte de Leo, no sólo por su constancia, sino también porque jugó un rol determinante en la actividad de los artistas contemporáneos. Él formaba parte activa del Círculo y publicaba artículos en los que,

²²³ Rómulo Gallegos, “Hombres y principios”, en *La Alborada* (compilación de José Vicente Abreu), p. 24.

²²⁴ *El último solar* (1920), *Doña Bárbara* (1929), *Cantaclaro* (1934), *Canaima* (1935).

²²⁵ Hacia 1930 le es ofrecido un cargo senatorial que rechaza, para luego viajar a Europa.

²²⁶ en *Leoncio Martínez. Crítico de arte. 1912-1918*, p. 34.

²²⁷ algunos de estos seudónimos fueron atribuidos por Palenzuela.

además de impulsar las actividades del grupo, realizaba una crítica objetiva de los trabajos de sus miembros.

La actividad de Leo viene a colación porque él instituye la necesidad de la reflexión pública sobre el quehacer artístico, se ocupa del Círculo, de los pintores, de las exposiciones que llegan a Caracas, así como de la importancia de otorgarle a la obra de arte el valor artístico y monetario que ésta merece:

La contribución de Leo al desarrollo del Círculo de Bellas Artes tuvo un marcado carácter público. Dada su condición de redactor y columnista en la prensa capitalina, constantemente entre los años 1912-1918, ofreció a los lectores noticias, crónicas, reportajes y artículos de opinión sobre un movimiento de transformación artística. Testigo excepcional en la historia de la pintura de Venezuela, Leoncio Martínez comprendió su momento y a su modo libró la batalla que con los pinceles daban sus compañeros del Círculo...²²⁸

Ahora bien, esta reflexión no estaba desvinculada del contexto político, su espíritu crítico (expresado especialmente en su actividad humorística) lo llevó en más de una ocasión a La Rotunda. En Leo se encuentra a un intelectual que por un lado reclama al gobierno gomecista la desatención a las artes:

...se advierte el momento propicio para tender la mano a los que en silencio luchan, reunir bajo el techo del Instituto [de Bellas Artes] todos esos artistas, desertores y dispersos; renovando becas, pensiones y premios, hacer que los concursos de pintura y escultura tornen, y aun sobrepasen, a su antiguo esplendor.²²⁹

Así como por otro señala a sus colegas la importancia de profundizar en la búsqueda de un arte nacional:

Trabajemos, queridos compañeros, por el Arte y para la Patria. Hagamos arte nuestro, arte sincero, arte venezolano, aprovechando cuanto de sencillo y amoroso nos rodea, sin recurrir a prácticas exóticas que no ajustan a nuestros sujetos y motivos, porque el arte no es más que ver y trasmutar [...] y ejecutar, siempre ajenos a otras influencias que no sean las del propio sentir, significando primero la personalidad del individuo y luego el carácter de la raza.²³⁰

²²⁸ Juan Carlos Palenzuela (comp.), "Prólogo", a *Leoncio Martínez. Crítico de arte. 1912-1918*, p. 41.

²²⁹ "De Bellas Artes" en *El Universal*, 1 de agosto de 1912.

²³⁰ "Ideas y propósitos", en *El Universal*, 4 de septiembre de 1912.

Los artículos citados se relacionan en el tema y son consecutivos en el tiempo. El primero ya fue citado cuando se hizo referencia a la decadencia de la Academia, y en él Leo reclama una vuelta al Instituto, pero bajo las condiciones óptimas que debía proveer el Estado; este artículo, según comenta el mismo autor en *El Nuevo Diario*, el 31 de agosto de 1915, fue el punto de partida para reunir a los miembros del Círculo. El segundo corresponde a las palabras pronunciadas por Leo en la instalación del Círculo: en ellas se evidencia un llamado a la búsqueda de un arte nacional, dedicado a la Patria, y surgido del alma del paisaje sin influencias externas (¿y no es precisamente esto lo que se aprecia en la obra de los paisajistas del Círculo y de la Escuela de Caracas?). Leo primero reclama la necesidad de una institución con bases en el Estado, y ante la ausencia de respuesta, conduce a sus compañeros a la búsqueda de una solución por propia mano: si no se tiene un techo bajo el cual reunirse (pero con las condiciones que consideraban oportunas, es decir, un director distinto a Herrera Toro, becas y premios), no quedaba más remedio que buscar techo, modelo y caballetes y ponerse a trabajar. Propicia el paso del aprendizaje formalmente institucionalizado, a la formalización de una agrupación autodidacta, sin reglas, programa u objetivos académicos.

Si Leoncio Martínez representa un intelectual de acción, creador y participante de un movimiento como el Círculo de Bellas Artes, Enrique Planchart constituye un intelectual de propuestas teóricas, como fue la creación de la Escuela de Caracas. Ésta no existía como tal, y Planchart denominó de esta manera a los artistas que continuaron la labor del Círculo luego de su disolución y a los herederos de la tradición paisajista²³¹. Tanto Leo como Planchart formaron parte del grupo de fundadores del Círculo, para 1912 tenían 24 y 18 años de edad respectivamente. Sin embargo, la labor del primero durante la vida del movimiento fue más contundente. El segundo tuvo un mayor impacto a largo plazo, en lo que se refiere a la escritura de la historia; incluso se puede decir que al concebir la Escuela de Caracas, caracterizó un período de la historia del arte nacional.

Planchart describe tres hitos de importancia en 1919, luego del cierre del Círculo: la exposición de Samys Mützner en el Club Venezuela, la de Emilio Boggio, en la Escuela de

²³¹ en un artículo publicado en *El Universal* en agosto de 1942, reproducido en Enrique Planchart, *La pintura en Venezuela*, p. 197.

Música y Declamación y la de Nicolas Ferdinandov (quien realizó una exposición privada de algunas de sus obras). De las tres muestras (y de otras de menor importancia) se ocupa en un artículo sobre la pintura en Caracas en 1919, publicado en *Cultura Venezolana*, en enero de 1920; en él resalta la importancia de las exhibiciones (especialmente las de Mützner y Boggio) y cierra el artículo refiriéndose al arte nacional:

Indudablemente, no existe una pintura venezolana –hay leyes sociológicas que nos vedan tal pretensión- pero, no obstante, contamos con pintores de una personalidad muy segura y bien desarrollada, no en talleres o academias, bajo el ojo del maestro, sino en el campo, frente al natural y con la emoción personal por todo guía.²³²

Tal como señala Roldán Esteva-Grillet, en *Rafael Monasterios, un artista de su tiempo*²³³, es necesario tener presente que eran muy pocas las ocasiones en que se podían ver obras de artistas contemporáneos, y las revistas de arte –de por sí escasas– tenían muy malas reproducciones en blanco y negro. De allí la relevancia de estas exposiciones para los jóvenes artistas y los intelectuales. Esteva-Grillet destaca de la exposición de Boggio: “...era la primera vez que el público caraqueño se enfrentaba al arte no académico. Los cuadros exhibidos estaban en su mayoría absoluta dentro de las corrientes post-impresionistas francesas que ya tenían seguro mercado en Europa y se abrían paso en los Estados Unidos...”²³⁴.

En enero de 1920 Planchart publica un artículo sobre la exposición de Monasterios y Reverón, organizada por Nicolás Ferdinandov a finales de 1919. Para 1922 escribe otra crítica, esta vez sobre una exposición de Ferdinandov, en la que reivindica el valor artístico de los bocetos. En enero de 1928 Planchart se ocupa de un Salón de la Sociedad de Antiguos Alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en el que exponía (entre otros ex alumnos) Carlos Otero, el líder del abandono de las aulas en 1909 y director de la Academia de Bellas Artes para 1928; ese mismo mes sale el único número de la revista *Válvula*, de la que nos ocuparemos más adelante. Un mes después, durante el Carnaval, los estudiantes de la Universidad organizan la Semana del Estudiante en la que tienen una

²³² *Ibidem*, pp. 169-170.

²³³ p. 40.

²³⁴ *Ibidem*, p. 41.

intervención determinante Pío Tamayo, Rómulo Betancourt, Jóvito Villalba y Joaquín Gabaldón Márquez²³⁵.

Es pertinente cruzar los hechos que caracterizaron a la llamada Generación del '28 con un evento como la exposición de antiguos alumnos de la Academia y con la edición de *Válvula*. Aunque son sucesos no relacionados en sí mismos, se vinculan temporalmente, y ofrecen una imagen de la intelectualidad del momento. También llevan a preguntar qué pasó con los estudiantes desertores de la Academia en 1909 cuando ocurrieron los eventos de 1928; para ese momento tenían más de treinta años, y es de suponer que los artistas e intelectuales vinculados a lo que fue el Círculo de Bellas Artes no formaran parte activa de estos sucesos. Tal vez fueron espectadores esperanzados (o desesperanzados), que evitaban opinar públicamente, pues prevalecía en la mayoría de ellos una actitud discreta en función de mantenerse fuera de las prisiones. El terror gomecista se aplica a aquellos personajes creativos y críticos, que en función de poder seguir activos guardan silencio, cuchichean, o hablan públicamente de manera indirecta (hasta que los pille la censura).

Es así como se encuentra a Rómulo Gallegos enviando una carta a Gómez en 1927, en la que agradece la ayuda prestada para llevar a su esposa a Italia, para realizarle un tratamiento médico, y en la misma escribe: “También pongo en sus manos dos paisajes que mi amigo, y de Ud. también y admirador, el pintor venezolano Manuel Cabré me entregó en París, encargándome le rogara a Ud. tenga bien á aceptarlos como un obsequio de amistad y admiración”²³⁶. No podía ser de otra manera, tomando en cuenta lo opresivo del régimen muchos de los intelectuales trataban de estar en las buenas y opinaban hasta donde la censura lo permitía: *La Alborada* había desaparecido tempranamente, *Actualidades* (dirigida por Gallegos) salió hasta 1922, *Fantoches* (dirigida por Leo, visitante asiduo de las cárceles gomecas) salía regularmente desde 1923 (y dejaría de salir entre 1933 y la muerte del Benemérito), entre otras. *Cultura Venezolana* es una publicación de peculiares características, pues surgió en 1918 luego del final de la guerra, bajo la batuta de José Antonio Tagliaferro, quien tuvo cargos de importancia durante el gomecismo; esta

²³⁵ Estos eventos, en los que está involucrada la llamada Generación de 1928 han sido estudiados en profundidad por numerosos autores.

²³⁶ reproducida en Yolanda Segnini, *Ob. cit.*, p. 253.

publicación reunió a plumas que provenían del extinto *Cojo Ilustrado*, con miembros de las generaciones de 1909, de 1918 y de 1928, pero siempre con la aclaratoria de que las opiniones emitidas en los trabajos publicados eran responsabilidad de sus autores.

Si bien es cierto que tanto Gallegos, como Leo y Planchart, hacen referencia de una manera u otra a una necesidad de formalizar la institucionalidad cultural, la revista *Válvula* señala en su manifiesto su rechazo a las escuelas o a los rótulos literarios:

...somos de nuestro tiempo y el ritmo del corazón del mundo nos dará la pauta / [...] El arte nuevo no admite definiciones porque su libertad las rechaza, porque nunca está estacionario como para tomarle el perfil [...] / Su último propósito es sugerir, decirlo todo con el menor número de elementos posibles...²³⁷

Se dejan colar en este manifiesto los presupuestos de las vanguardias artísticas europeas y latinoamericanas. Destaca el rechazo a las escuelas (de arte y literatura, entendemos) y, en el fondo, a la formalización de las instituciones culturales. Esteva-Grillet comenta²³⁸ que el ataque más feroz a *Válvula* lo hizo la revista *Fantoches*, y es así como se enfrentan dos grupos de intelectuales: aquellos que apoyaban a *Válvula* (Miguel Otero Silva, Arturo Uslar Pietri, Rómulo Gallegos, Fernando Paz Castillo, Inocente Palacios, Carlos Eduardo Frías) y Leo desde *Fantoches*.

Élite, por su parte, salía desde 1925. Y tal como comenta Yolanda Segnini²³⁹ dio pie a la reunión de vanguardistas, oficialistas, miembros de generaciones precedentes y a los miembros de la “alta sociedad” con afinidad por el arte. *Élite* reseña, además, el devenir de las instituciones culturales²⁴⁰, registra los nombramientos de funcionarios de organismos como la Unión Venezolana de Cultura y Bellas Artes, la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, etc. y las actividades de agrupaciones como el Ateneo de Caracas o el Grupo 0 de Teóricos. El Ateneo fue inaugurado en agosto de 1931, con importante presencia de personalidades y de los medios (periódicos, revistas y radio) y ha desarrollado una labor continua desde entonces; tenía direcciones de literatura, música, ciencias políticas y

²³⁷ Citado por Yolanda Segnini, *Ob. cit.*, p. 132.

²³⁸ en *Rubén Monasterios...*; p. 57.

²³⁹ *Ob. cit.*, pp. 128-129.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 125

sociales, historia, artes plásticas, ciencias médicas y ciencias físicas y naturales. El grupo 0 de Teoréticos era una agrupación que realizaba reuniones literario-musicales, que inició sus actividades antes de la creación del Ateneo, en marzo de 1931, y reunió entre otros a intelectuales como Juan Oropesa, Fernando Paz Castillo, Pablo Rojas Guardia, María Teresa Castillo, Eva Mondolfi, Moisés Moleiro, Inocente Palacios y Vicente Emilio Sojo; duró menos tiempo y pudiera haber sido absorbido por el Ateneo, pues sus actividades e integrantes se cruzaban de algún modo.

En 1930 *El Herald* propone que se realice una exposición con motivo del centenario de la muerte del Libertador, y ante tal iniciativa Planchart envía una carta, publicada en *El Universal* el 1 de junio de 1930, en la que no sólo felicita la idea, sino que destaca la importancia de conformar un museo de pintura venezolana contemporánea. Enumera los artistas que debieran integrar dicho museo e incluso señala la necesidad de que el Estado, con apoyo de particulares, compre las obras a los artistas:

Sería el caso, pues, dotar a la Nación de este pequeño museo. No estaría bien pretender que los artistas, por un sentimiento muy noble, quisieran desprenderse generosamente de sus obras; los que estamos en contacto con ellos sabemos que faltos de estímulos monetarios, la mayoría trabaja en su arte en medio de sacrificios (...) Para llevar a buen término este proyecto, lo esencial, naturalmente, es conseguir esa suma [42.000 bolívares para la adquisición de una veintiocho telas]; y eso creo que puede hacerse de dos maneras: Una, completando los detalles de este proyecto, elevándolo luego a los Altos Poderes Nacionales, para obtener su valioso apoyo; otra abriendo una suscripción entre las personas amantes del arte (...), desde ahora pueden ustedes contar con mi contribución, que será de ochocientos bolívares.²⁴¹

Planchart, quien creció con el Círculo de Bellas Artes señala una idea que, tal vez por obvia, nadie se atrevía a esbozar: si el Estado quiere coleccionar debe comprar las obras, si los artistas quieren estar representados en una colección pública (y si desean vivir de su trabajo) deben vender las piezas. Planchart procura aceitar el gozne más duro, el del comprador, diciendo que no hace falta tanto dinero. El Estado había adquirido arte hasta el momento, recuérdese la Exposición del Centenario en 1883, algunas piezas que habían comprado en la década del veinte, como *Barrio Latino* y *La sopa de los refugiados de Reims*, ambas de Carlos Otero, así como diversas telas de Tito Salas. Pero estas

²⁴¹ Enrique Planchart, *Ob. cit.*, p. 178

adquisiciones habían sido asistemáticas, en el caso de Salas, con fines inmediatos (decorar la Casa Natal del Libertador, el Panteón Nacional, etc.) y en el caso de Otero, compras puntuales del Gobierno Nacional, donadas posteriormente al Museo de Bellas Artes; el resto de las piezas que ingresaron al Museo en el período son donaciones de artistas conocidos (como Alejandro Colina) o desconocidos (¿alumnos de la Academia?). Igual cosa había ocurrido con las colecciones científicas e históricas, pues habían prevalecido las donaciones de particulares sobre la compra planificada de piezas.

En 1930 ingresa a la colección de Bellas Artes *Paisaje* de Manuel Cabré, donada por el Gobierno Nacional. Sobre esta adquisición comenta Antonio J. Sotillo, Director de Museos Nacionales en 1930:

...tela de mérito, en la que elogian los críticos una vigorosa originalidad. Fue adquirida por el Gobierno, de ese modo estimula y protege el arte nacional y aumenta nuestras colecciones que, si no son numerosas, ofrecen al extranjero inteligente, trabajos de los cuales muy justamente se enaltece nuestro patriotismo...²⁴²

En ese informe también aparece una donación de interés: la colección del General Abelardo Gorrochotegui, cedida por sus hijas a Gómez, y dada por éste al Museo. La colección contaba con 365 objetos, entre ellos:

- 1 retrato pequeño del Libertador hecho con el cabello de dos soldados
- 1 anteojito de largavista que perteneció al General Páez
- 2 bocetos de estudio de Arturo Michelena
- 1 cabeza de caimán y 1 esqueleto de tortuga apresado entre las fauces de aquél
- 1 bola de pelo encontrada en el estómago de un caimán
- 1 aerolito recogido en Naricual
- 1 sable corto de Samurai con vaina de nácar (Japón)
- 1 pedacito del ramo del tamarindo de San Pedro Alejandrino
- 3 pequeñas momias de piedra (Egipto)
- 1 florero que perteneció al Museo de Mr. Witzke (se dice que perteneció al Libertador)

²⁴² “Informe de los Museos Nacionales”, en *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública (1930) en sus sesiones ordinarias de 1931*.

La colección Gorrochotegui debió diluirse entre las de los tres museos, y en informes posteriores no se consiguen nuevos comentarios sobre estas piezas.

En 1931 *La muerte de Sucre en Berruecos* de Michelena pasa a formar parte de la colección de Bellas Artes, donada por el Gobierno Nacional y no aparecen ingresos de mayor envergadura hasta 1937. Es en ese año que el coleccionismo público sistemático de arte parece iniciarse, con vistas a la inauguración de la nueva sede del Museo de Bellas Artes en Los Caobos. Igual ocurre con el Museo de Ciencias, pues en 1937 el director en su informe anual señala que se determinó posponer la asignación de fondos para incremento de las colecciones hasta que el edificio estuviera concluido, sin embargo y a pesar de que la nueva sede se inauguraría en 1940, aparece una compra de la colección arqueológica del Dr. Mario Briceño Irragorri en 1938. Las inminentes inauguraciones determinaron el interés del Estado por adquirir piezas que enriquecieran las antiguas colecciones y, que a la vez, garantizaran un *refrescamiento* o actualización del patrimonio. Digamos, una puesta al día del mismo.

Re-inauguraciones: una vitrina moderna para la Nación

Más allá de las demandas de los intelectuales que pedían la consolidación de las instituciones culturales, es evidente que el Estado se ocupaba más de los aspectos formales que de los prácticos: emitía decretos y reglamentos y no solventaba problemas de gerencia, adquisiciones y espacio. Como ya se ha visto, en 1917 Márquez Bustillos decretó la creación de los Museos de Ciencias y Bellas Artes y se ocupó de la asignación de las colecciones que los decretos mencionaban. La ley no especificaba lo referente al edificio o a los fondos de funcionamiento, sencillamente dice “...por disposiciones separadas se organizará el servicio del referido Museo [dice lo mismo para Ciencias y Bellas Artes], y se erogarán, de conformidad con la Ley, los fondos necesarios para su funcionamiento...”²⁴³. Es más fácil bautizar, dar nombre una institución, que echarla a andar con buen pie. Como

²⁴³ “Decreto”, en *Documentos de la Memorias del Ministerio de Instrucción Pública (1917) en sus sesiones ordinarias de 1918*; p. 270.

ya se vio, entre 1917 y 1921 (año de la muerte de Witzke) el Estado no hizo gran cosa por los museos, sólo ingresaron donaciones, no hubo adquisiciones y los edificios fueron los mismos.

En 1923 ingresa una obra de Carlos Otero, *El Barrio Latino*, donada por el Gobierno Nacional. Otero, luego de liderar el abandono de la Academia de Bellas Artes en 1909, viaja en 1912 a París a estudiar; regresa a Venezuela en 1922, para mostrar sus trabajos en el Club Venezuela. Por la coincidencia de fechas, la obra mencionada debió ser adquirida por el Gobierno en esa exposición; Otero vuelve a París donde permanece hasta 1925, cuando retorna a Venezuela; ese año expone en la Academia de Bellas Artes (el Gobierno dona al Museo en 1925 *Los refugiados de Reims*, por lo que esta pieza tal vez fue comprada en ocasión de la exposición de 1925) y en 1927 es nombrado director de la Academia. Este pintor, aunque contemporáneo a los artistas del Círculo, no participó directamente de los logros y las dificultades de la agrupación, por el contrario, se fue a Europa a profundizar sus estudios académicos e incluso llegó a ser un miembro directivo de la Academia Internacional de Bellas Artes. Carlos Otero como artista, ocupa un espacio limítrofe entre el siglo XIX y el XX: siendo estudiante se queja de la presencia de Herrera Toro como director, pero cuando viaja a Europa continúa su formación académica; estudia el paisaje a la manera del Círculo de Bellas Artes, pero no formó parte de activa del movimiento. Juan Calzadilla comenta: “...Se pueden considerar a Carlos Otero y a Tito Salas, como pintores formados en el espíritu del siglo XIX, cuyos trazos ellos tratarán de hacer perdurar...”²⁴⁴. Este pintor estaría íntimamente vinculado a la consolidación institucional del Museo de Bellas Artes.

En 1924, el Ministro de Instrucción Pública, Rubén González, establece un Reglamento para los Museos Nacionales. Éste normaliza aspectos relacionados con la organización de las instituciones, con el servicio al público y las facultades de los empleados. En cuanto a la organización, destaca la importancia dada a la elaboración de un inventario general (en el que se refieren por igual a la colección y a los activos fijos), “...debiéndose señalarse o distinguirse cada objeto con el rótulo y número que le corresponden en el inventario

²⁴⁴ *El arte en Venezuela*, p. 225.liza

particular”²⁴⁵. En cuanto al público, señala horarios de atención (el Museo Boliviano jueves y domingos y días de fiesta nacional de 10 am a 12 m. y de 3 a 5 pm y el de Bellas Artes e Historia Natural martes y domingos y días de fiesta nacional, en igual horario), puntualiza que no se podrá entrar con paraguas o bastones, “...ni separar de su sitio para examinarlos ninguno de los objetos en ellos [los Museos] existentes²⁴⁶”. También destaca que para sacar cualquier objeto de la sede se requiere de una autorización escrita del Ministerio de Instrucción Pública, que también debe autorizar la realización de copias o reproducciones. Entre las funciones del director se encuentra fomentar las relaciones con sus similares en el exterior, invertir debidamente los fondos, entregar un informe anual al Ministro de Instrucción para la Memoria, así como un inventario riguroso a su sucesor. En el reglamento se señala que los vigilantes deben cuidar que los visitantes no toquen los objetos expuestos. Esta normativa apunta a organizar tanto el funcionamiento administrativo como el control del público, con énfasis en el cuidado del patrimonio. Parece ser un gesto de conducir a los museos hacia la madurez institucional, a pesar de vivir un período de adquisiciones limitadas, y poca actividad en un espacio restringido.

En 1930 Luis Felipe Toro fotografía a Juan Vicente Gómez y a sus colaboradores en un paseo por el parque Los Caobos. Comenzando la década, los edificios de los museos estaban en estado lamentable. En 1935, meses antes de su muerte, el Benemérito decreta la construcción de los nuevos edificios del Museo de Bellas Artes y de Historia Natural, en los predios por los que paseó cinco años antes. En 1934, siendo Director de Museos Nacionales Alberto Egea López, Gómez había decretado la construcción de un nuevo edificio para el Museo Boliviano, en la esquina de Pajaritos. Tal como aparece en las Memorias de 1935, el Museo efectivamente se mudó para el nuevo edificio, aunque pronto volvería a recoger sus reliquias para ir a una nueva sede. Para 1934 el Museo de Ciencias estaba en el edificio del Cuño y el de Bellas Artes entre el Instituto de Bellas Artes y el Colegio Chávez, pues los salones de la Universidad tenían numerosas fallas que ponían en peligro las colecciones. El primer edificio en ser construido sería el del Boliviano, y luego de la mudanza a su nueva sede, el Museo de Historia Natural se trasladó al antiguo edificio del Boliviano, en la Plaza Bolívar, donde permaneció hasta abril de 1937 cuando se mudó temporalmente al edificio

²⁴⁵ “Reglamento de los Museos Nacionales”, reproducido en Isabel Cecilia Fuentes, Ob. cit., pp. 33-35.

²⁴⁶ *Idem*

Nº 379 en la avenida San Martín (debido a que el edificio de la Plaza Bolívar fue asignado al Ministerio de Comunicaciones). La construcción de los edificios en Los Caobos se realizaría de manera escalonada, primero el de Bellas Artes (iniciado en 1936, culminado en 1937 e inaugurado en 1938), y luego el de Historia Natural (en construcción entre 1936 y 1937, inaugurado en 1940). Se han encontrado planos y fotografías del edificio del Museo Boliviano en la esquina de Pajaritos, pero también existe un decreto de Eleazar López Contreras, en enero de 1936 que indica que debe procederse a instalar el Museo Bolivariano (ya aparece con este nombre) en la Casa Natal del Libertador, y en la Memorias de 1936 el director hace comentarios de la mudanza al nuevo edificio (sin aclarar si se trata de la Casa Natal).

Luego de la muerte de Gómez, asume el poder Eleazar López Contreras y éste nombra Ministro de Educación Nacional a Rómulo Gallegos, el cual reorganiza la Escuela de Artes Plásticas e involucra en su directiva a los miembros más destacados del Círculo de Bellas Artes, de los que había sido compañero de grupo. Luis Alfredo López Méndez, por su parte, era un funcionario importante del Ministerio de Educación Nacional. La permanencia de Gallegos en el ministerio fue muy corta, pero lo suficiente como para que se diera este cambio radical. Los artistas del Círculo y los de la Escuela de Caracas ya no eran vanguardia, y con este gesto pasaban a ser oficiales. Y ante lo oficial siempre hay una respuesta de la vanguardia: algunos estudiantes se manifestaron en contra de la nueva directiva, y la solución fue otorgarles becas para estudiar fuera, algunos se van a México, otros a Europa. Con la calma vuelta a las aulas, Antonio Edmundo Monsanto, el nuevo director, trae a Armando Lira, artista chileno, como profesor, y éste a su vez a otros docentes. Es lo que Mateo Manauere denominó “el chilenuismo” en un artículo de *Los Disidentes*²⁴⁷. El auge de los artistas chilenos en la Escuela a partir de 1936, coincide con la exposición de 1938 en el Museo de Bellas Artes y con el ingreso de cinco piezas de estos artistas al Museo.

En un gesto práctico y eficiente, Eleazar López Contreras, Presidente de la República, en julio de 1936 dispone reorganizar el personal de los Museo Nacionales, de modo que cada

²⁴⁷ “La escuela de artes plásticas de frente y de perfil”, en *Los Disidentes*, Nº 1, París, marzo de 1950; p. 7

museo contara con un director y elimina la figura del Director de Museos. El encargado del Museo de Bellas Artes fue Antonio Esteban Frías, el del Museo de Historia Natural Víctor Montoya, y el del Bolivariano Luís A. Sucre. La construcción del nuevo edificio del Museo de Bellas Artes, así como la organización de la primera exposición debieron recaer sobre Antonio Esteban Frías, pues en la Memoria del Ministerio de Educación Nacional de 1936, aparece una resolución del Ministro Alberto Smith (quien sucede a Gallegos), en la que señala que “...se nombra una Junta ad-honorem encargada de organizar una exposición para la inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes, que muestre la evolución del Arte venezolano desde los tiempos de la Colonia hasta los últimos artistas fallecidos...”²⁴⁸. Entre los miembros de dicha Junta se encontraban: Elisa Elvira Zuloaga, José Nucete Sardi, Carlos Raúl Villanueva, Antonio Edmundo Monsanto, Carlos Guinand, Manuel Cabré, Alfredo Boulton, Eduardo Schlageter y Antonio Esteban Frías, entre otros. En desacato al la resolución del Ministro, el listado de obras adquiridas para la exposición entre 1937 y 1938, incluyó a numerosos artistas vivos contemporáneos a los miembros de la Junta, inclusive hay una obra de Cabré, que era uno de los miembros. Se puede decir que el desacato fue una decisión inteligente, pues (como se verá más adelante) proveyó al Museo de Bellas Artes de un rico núcleo del arte venezolano de la época, y de algunas obras extranjeras. Alberto Smith, jugó un importante papel en esta nueva etapa de la educación en Venezuela, con acciones como fundar el liceo Fermín Toro y el Instituto Pedagógico; no es de extrañar entonces que diera impulso a la consolidación de las colecciones de los museos, con apartados presupuestarios para adquisición de obras y con la promoción de una Junta para la organización de la exposición con personalidades acordes a la misión encomendada. Si a eso añadimos que para 1937 el Ministro de Educación era Luis Alfredo López Méndez, el panorama no podía ser más favorable para la inauguración de las nuevas sedes.

En 1937 Carlos Otero es nombrado director del Museo de Bellas Artes y será uno de los encargados de iniciar una nueva etapa en la museística venezolana, marcada por un énfasis en la definición de la institucionalidad, la culminación de la construcción de un edificio *ad hoc*, la compra de obras específicamente para la colección (con un importante ingreso de piezas de los paisajistas, herederos del Círculo y de la Escuela de Caracas) y del inicio de

²⁴⁸ “Documento N° 607”, en *Memoria del Ministerio de Educación Nacional (1936) en sus sesiones ordinarias de 1937*, p. 75.

un nuevo estilo en cuanto a la exigencia de fondos: si bien Witzke apelaba al lamento continuo, la solidez de la institución lograda en 1938 lleva a los futuros directores a exigir al Estado la atención requerida, antes que hacer declaraciones lastimeras, y a buscar alternativas (públicas y privadas) para lograr más y mejores adquisiciones. El punto culminante de este nuevo estilo (más gerencial y ejecutivo) lo protagonizarán Armando Barrios y Miguel Arroyo, en fecha posterior.

Víctor Montoya, director del Museo de Historia Natural, parece haber sido un personaje interesante a la luz de los documentos. Sus informes son críticos e incluso irónicos. En septiembre de 1936, dos meses después de recibir el cargo, redacta un informe sobre el estado del Museo: "...su personal podría estar reducido a un vigilante armado de un plumero y de insecticidas para conservar al amparo del polvo y de la polilla los pocos especímenes existentes..."²⁴⁹. Señala que los planos del edificio en construcción en Los Caobos debían revisarse a tiempo pues era necesario hacer algunas modificaciones como instalar laboratorios, salas de preparación y salones de clase. El 18 de noviembre de 1936 solicita a J.E. Graf, director asociado del United States National Museum en Washington, que lo ayude a clasificar algunos especímenes del Museo y para ello envía un conjunto de coleópteros. El 7 de diciembre de ese año, solicita a la Northwestern School of Taxidermy, en Omaha (Nebraska), que envíe un curso de taxidermia por correspondencia del cual eran proveedores, así como los instrumentos necesarios, remite también una hoja de inscripción y un giro por \$10. Mayeul Grisol aún era el taxidermista del Museo (desde 1929 tenía el cargo de preparador técnico de los Museos Nacionales, y posteriormente aparece en nómina como taxidermista), además estuvo prácticamente encargado del Museo de Historia Natural durante 11 años, y por numerosas cartas y facturas, se sabe que viajaba a Europa con cierta frecuencia y compraba materiales para el Museo. Llama la atención que, contando con Grisol, el nuevo director solicite ayuda para clasificar coleópteros, además de un curso de taxidermia por correspondencia.

En el informe anual (en diciembre de 1936), Montoya se ocupa de detallar los problemas:

²⁴⁹ CDMC, *Carpeta de Correspondencia oficial. 1914-1937*.

El Museo de Historia Natural de Caracas, primer instituto nacional de estudios sobre Ciencias Naturales, está muy lejos de ser el centro de investigación científica y de orientación vocacional a que está llamado dentro de la Educación Nacional. Tal como se encuentra en la actualidad no cumple con ninguna misión científica ni pedagógica y nuestra labor en estos seis meses de trabajo se ha visto limitada por carencia de presupuesto y por no contar con el personal suficiente para desarrollar sus actividades eficientemente. Ahora bien, la construcción del nuevo edificio que el Museo ocupará en el Parque de Los Caobos, promete una definitiva instalación, que coordinada a un presupuesto conveniente, permitirán, en el menor tiempo posible, hacer de este hacinamiento de cosas viejas e inutilizadas, sin ordenación ni catalogación técnicas, un centro que pueda equipararse a sus similares en Suramérica...”²⁵⁰

Luego señala que los ejemplares están en muy mal estado por su *ancianidad* y por el poco cuidado de que fueron objeto por parte de administraciones anteriores. Comenta que, de la colección Vargas se perdieron muchas piezas, y las que quedan no están catalogadas. También se queja de la carencia de materiales de trabajo y de libros en donde investigar.

A primera vista, Montoya parece ser uno de esos personajes que asume su labor de manera tan entusiasta que puede transformarse en un elemento perturbador, especialmente para los funcionarios que se ocupan de realizar las labores asignadas con el mínimo esfuerzo, y para aquellos absorbidos por la rutina laboral y los obstáculos administrativos. Como ya se comentó, Grisol llevaba 11 años como cabeza (no oficial) del Museo de Historia Natural, y por sus informes de la década de los veinte se rebela como experto en entomología, además había escrito e ilustrado un libro de 5 volúmenes sobre la fauna venezolana. Tal vez esperaba recibir la dirección del Museo, al eliminarse la figura del director de Museos Nacionales. Es probable que su entusiasmo y cuidado por la colección hubieran decaído para 1936. El caso es que el mayor y más serio cuestionamiento del director es el deterioro de las colecciones, responsabilidad directa de Grisol, y a principios de 1937 aparece en la nómina un auxiliar de taxidermia llamado Emilio J. Maury. Sin tener mayor información al respecto se encuentra que, para la segunda quincena de febrero de 1937 el nuevo director era Jerónimo Martínez Mendoza. Grisol aparece en la nómina como taxidermista hasta mayo de 1938.

²⁵⁰ CDMC, *Carpeta de Correspondencia oficial. 1914-1937*.

Martínez Mendoza había sido nombrado director del Museo de Historia Natural el mismo año que Otero en Bellas Artes. Martínez comenta en una carta dirigida a su homólogo en el Museo de Ciencias de la Universidad Central de Quito: “La Dirección del Museo de Historia Natural tiene el honor de participarle que éste Instituto en su nueva organización ha sido separado de otros Museos de Venezuela y constituye en la actualidad una entidad independiente...”²⁵¹.

El 19 de marzo de 1937 el nuevo director del Museo de Historia Natural en un proyecto de presupuesto, dice: “El Museo de Historia Natural de Caracas ha estado hasta ahora en el más completo olvido, y aunque en Julio pasado fue independizado de los otros Museos, carece de los recursos indispensables para su adecuado funcionamiento y expansión...”²⁵². Además se queja de la carencia de teléfono y de la necesidad de personal de limpieza, y entre las modificaciones presupuestarias espera se aumente la cifra de 200 a 1000 bolívares, para gastos de conservación y fomento (es decir, mantenimiento del edificio y enriquecimiento de las colecciones). Sobre el edificio se encontró un Memorando de febrero de 1937 en el que Enrique Planchart (para el momento Director de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación) señala a Jerónimo Martínez Mendoza (Director del Museo de Historia Natural):

Sírvase ponerse en comunicación con los ciudadanos Dr. Alfredo Jahn y Rudolf Dodge, presidente y vicepresidente de la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales y con el Dr. Enrique García Maldonado, Ingeniero al servicio de este Despacho, a fin de que se sirvan informar si el edificio que se comenzó a construir en los Caobos con intención de dedicarlo al Museo Histórico Nacional, puede llenar las condiciones requeridas para Museo de Historia Natural; y si para ello es necesario hacer algunas modificaciones en los planes actuales.²⁵³

El actual Museo de Ciencias había realizado un complejo periplo desde su creación en 1917, y para el año en que Martínez Mendoza asume la dirección, aparentemente ni siquiera tenía como destino seguro la actual sede de Los Caobos. Llama la atención que el anterior director, Montoya, en repetidas ocasiones hace referencia a la construcción de la nueva sede en Los Caobos. Sin embargo y posterior a Montoya, en el memorando de

²⁵¹ CDMC, *Carpeta de Correspondencia oficial. 1914-1937*.

²⁵² CDMC, *Carpeta de Correspondencia oficial. 1914-1937*.

²⁵³ CDMC, *Carpeta de Correspondencia oficial. 1914-1937*.

Planchart se señala que el edificio estaba destinado a ser el del Museo Histórico Nacional; tal vez fue modificado el uso luego de que se iniciara la construcción. El caso es que se nota en el documento de Planchart una preocupación por resolver el problema. Después de todo, el Museo Boliviano tenía una sede construida tres años antes en la esquina de Pajaritos y el Museo de Historia Natural estaba en la Plaza Bolívar, en un edificio provisional que no era el más adecuado. En todo caso y posterior al memorando de Planchart, parece haberse resuelto la disyuntiva, pues se hace referencia de manera continua al nuevo edificio que se construía en Los Caobos para el Museo de Historia Natural.

El 17 de marzo de 1937, Luis Alfredo López Méndez, ministro de Educación Nacional en ese momento, comunica que se espera la visita de 2 buques alemanes (el Kungsholm y el Rotterdam) al puerto de La Guaira. Señala que aproximadamente 800 turistas subirían a Caracas a visitar los edificios públicos y los museos. López Méndez envía esta comunicación para que el Museo de Historia Natural estuviera abierto los días 17 y 31. Se encontraron varias comunicaciones similares a ésta en el archivo documental del Museo de Ciencias, por lo que parece que la práctica era común, y que los turistas formaban un segmento importante del público. Sin embargo, hay que destacar que esta comunicación se realiza cuando el Museo de Historia Natural aún se encontraba en la Plaza Bolívar, un mes antes del traslado a la avenida San Martín. En esta última sede, el Museo estuvo prácticamente cerrado al público.

En su informe anual, en 1937, el director del Museo de Historia Natural dice:

El año transcurrido ha sido de espera para el desarrollo de este Museo, ya que ese despacho [Ministerio de Educación Nacional] determinó posponer la asignación de los fondos necesarios para llevar a cabo las reformas de renovación y fomento de las colecciones que tanto necesita él [el Museo en cuestión] para llegar a la altura de sus similares, hasta que esté concluido el magnífico edificio, capaz y adecuado, que se construye actualmente en el paseo de Los Caobos (...) Por haber sido asignado al Ministerio de Comunicaciones el edificio donde estaba instalado este Museo, frente á la Plaza Bolívar, todas las colecciones y otras pertenencias de él, fueron trasladadas en la primera quincena de abril último al edificio n° 379 de la Avenida San Martín, donde funciona desde entonces con carácter temporal...²⁵⁴

²⁵⁴ CDMC, *Carpeta de Correspondencia oficial. 8 julio 1937 – 31 diciembre 1938.*

Sobre las donaciones realizadas en el período, el director comenta en el mismo informe:

...Es de estricta justificación mencionar aquí que muchas personas han hecho donación al Museo de ejemplares colectadas por ellas, como el Dr. H. Pittier, C.A. Berrizbeitia, Mayeul Grisol, E. Mondolfi. Merecen señalarse por su asiduidad al Sr. Paul Anduze y el empleado del Museo Gastón Vivas Berthier (...) Me es grato señalar haber hallado el Catálogo original de la colección de Minerales que fue del Dr. José Vargas, que estaba extraviado...²⁵⁵

Se aprecia un grupo de personajes interesados en el estudio de las ciencias y vinculados al Museo, que realizaban donaciones espontáneas de los ejemplares que habían colectado. También se nota en la primera parte del informe una preocupación por el estado de incertidumbre en que se encontraba la institución, debido a la condición temporal del edificio. Además se encontraron cartas que demuestran lo poco apropiado del local de la Avenida San Martín:

Cuando este Museo fue trasladado al local que hoy ocupa (...) cuatro mesas vidrieras conteniendo minerales y fósiles de la colección Doctor José María Vargas no pudieron ser introducidas en él debido a que no pasaron por las puertas; y este despacho resolvió entonces que se guardaran en el depósito del Ministerio...²⁵⁶

Lo cierto es que el intervalo en que el Museo estuvo ubicado en el edificio n° 379 estuvo cerrado al público y además hubo cambios en la nómina, producto del cierre temporal. Desde mayo Grisol había renunciado al cargo de taxidermista, el cual fue ocupado por cortos períodos (uno o dos meses) primero por el Dr. Rafael Ernesto López y luego por Ventura Barnés Jr. Para el 5 de septiembre no hay taxidermista, y aparece Gastón Vivas Berthier como adjunto al taxidermista y Ernestina Cárdenas como mecanógrafa catalogadora. Ambos se encuentran en nóminas anteriores como vigilantes, y hay cartas²⁵⁷ del director al Ministro en las que sugiere la competencia de ellos para estos puestos y lo innecesario que se habían vuelto los cargos de vigilantes y jardinero debido al cierre temporal de la institución al público.

²⁵⁵ *Idem*

²⁵⁶ CDMC, "Carta del director del Museo de Historia Natural al Ministro de Educación. 24 de noviembre de 1938", *Carpeta de Correspondencia oficial. 8 julio 1937 – 31 diciembre 1938*.

²⁵⁷ CDMC, *Carpeta de Correspondencia oficial. 8 julio 1937 – 31 diciembre 1938*.

En febrero de 1938 se compró la colección arqueológica de Mario Briceño Iragorri. El conjunto de piezas contenía únicamente objetos arqueológicos de los estados Trujillo, Mérida y Lara. En una carta al ministro, el director comenta:

...los objetos están muy bien conservados en su estado primitivo, como es de rigor; es decir, han sido únicamente limpiados y no han sido alterados, restaurados ni retocados (...) En la casi totalidad de los casos, se ha anotado la localidad de proveniencia de los objetos, lo que realza y mantiene su valor científico...²⁵⁸

Esta carta revela que el director daba el justo valor a las piezas originales, sin añadidos ni restauraciones de importancia, así como a la documentación de los objetos. El 4 de octubre del mismo año, el director envía otra carta al ministro en la que responde a la oferta de W.H. Phelps en nombre del American Museum of Natural History, de algunos animales disecados; de los ofrecidos señala que se eligieron: cunaguaro, marmota, ardita, váquiro, puma, puercoespín, etc. (en la carta los nombres que aparecen son tanto el científico como el común). El director acota: “Se ha hecho la selección escogiendo, en primer lugar, aquellos animales que están representados en nuestra fauna, y luego, los que por su aspecto o por sus características son interesantes y llamativos...”²⁵⁹. El 30 de noviembre ingresa al Museo la colección de Luis Oramas, según orden de pago del 14 de junio del mismo año, por veinte mil bolívares. El 10 de diciembre E. Mondolfi vende “...una colección de minerales recogidos en territorio venezolano, que comprende 47 muestras de minerales y 9 de fósiles...”²⁶⁰.

En un año en que el Museo de Historia Natural veía sus actividades restringidas (especialmente su servicio al público), las donaciones fueron importantes y se realizaron algunas adquisiciones. Sin embargo, el 29 de agosto del mismo año, el inspector general de administración tuvo algunas observaciones: “...He podido observar que durante el año pasado se vino cobrando la partida 256 del Presupuesto –Taxidermista del Museo de

²⁵⁸ CDMC, “Carta al ministro, 2 de febrero de 1938”. *Carpeta de Correspondencia oficial. 8 julio 1937 – 31 diciembre 1938*.

²⁵⁹ CDMC, *Carpeta de Correspondencia oficial. 8 julio 1937 – 31 diciembre 1938*.

²⁶⁰ CDMC, *Carpeta de Correspondencia oficial. 8 julio 1937 – 31 diciembre 1938*.

Historia Natural– y utilizándola en la compra de libros y otros efectos...”²⁶¹. La colección Oramas fue adquirida a través del director administrativo del Ministerio de Educación, y la de Mondolfi fue comprada directamente por el Museo, cargada a la cuenta de gastos. Se puede suponer que el memorando del inspector se refiere a irregularidades de este tipo, pues en aquel momento las adquisiciones (de libros, piezas de colección, materiales, etc.) sólo podían venir del Ministerio de Educación Nacional. Hay que señalar que la compra de la colección Mondolfi fue realizada tres meses después del memorando y que Mondolfi aparecía en la nómina del Museo de 1937, como auxiliar de taxidermia; por otro lado, Grisol aparece en la nómina como taxidermista –el rubro comentado por el inspector– hasta mayo de 1938 (cuatro meses antes del referido memorando). Aquí hay dos puntos de interés: uno es que el inspector se queja de que se destinó el dinero de la partida presupuestaria del taxidermista a otros fines en un período en el que, supuestamente, el taxidermista sí estaba ocupando su puesto, y otro es que tres meses después del reclamo, el Museo realizó una compra directa de una colección (con la cuenta de gastos) a un antiguo empleado. Es probable que todo ello no fuera del agrado del inspector administrativo.

Para el 31 de mayo de 1939 Jerónimo Martínez Mendoza aún era el director de la institución, aunque parece haber puesto su renuncia en marzo de ese año. El Museo de Historia Natural se mudó a su nueva sede en septiembre de 1939. Para febrero de 1940 no había director, sino una Junta encargada, conformada por personalidades como Alfredo Jahn, Francisco Izquierdo y Eduardo Rohl, posteriormente se uniría William H. Phelps; en 1940 asumió la dirección Walter Dupouy. El 24 de julio de 1940 se inauguraría la nueva sede y el Museo de Historia Natural iniciaría una nueva etapa en su historia.

Un nuevo país. Un nuevo enfoque museístico

Luego de la muerte de Juan Vicente Gómez el país cambia drásticamente. Se inicia un nuevo proceso político en el que, según Carrera Damas, se consolida el Proyecto Nacional de la clase dominante. El período en el que se inauguran las nuevas sedes de los Museos de Bellas Artes y de Historia Natural, ocurre durante el gobierno de Eleazar López Contreras y es entonces cuando comienza a escribirse una nueva página en la historia de la museología

²⁶¹ CDMC, “Memorando del inspector general de administración al ministro de Educación”. *Carpeta de Correspondencia oficial. 8 julio 1937 – 31 diciembre 1938.*

venezolana. Tanto es así que hasta hace poco tiempo se pensaba que esta historia se iniciaba en 1938 con la inauguración del Museo de Bellas Artes en Los Caobos. Un ejemplo de este error lo constituye la celebración del cincuentenario del Museo de Bellas Artes (MBA) en 1988, en el cual se bautizó un libro fundamental como lo es *Cincuentenario. MBA. Una historia*²⁶², una de las primeras publicaciones que compiló documentos para reconstruir la historia del MBA. A pesar de la meticulosidad del libro, los primeros años de la institución son tratados como una antesala, como si el Museo no hubiera existido realmente hasta el momento de la inauguración de la nueva sede. Aunque la relación de hechos históricos es correcta, no hacen referencia a exposiciones, visitantes, enriquecimiento de la colección y contacto con otros museos del mundo, cosas que ocurrían, pues se han evidenciado en este trabajo. Los museos no son postgomecistas, como se ha tratado de marcar: existieron y funcionaron como tales antes de que se inauguraran los edificios de Los Caobos. Son tan herederos del gomecismo y del siglo XIX, que quien decretó la creación de los museos nacionales como entidades independientes y quien decretó la construcción de los edificios fue Gómez. Además el Museo germinal fue creado por Antonio Guzmán Blanco, y como se ha visto a lo largo de este trabajo, tanto el Museo Bolivariano, como el de Ciencias y Bellas Artes guardan características (institucionales y patrimoniales) que los vinculan de manera directa con el antiguo Museo Nacional guzmancista.

El postgomecismo le otorga a los museos un aire de siglo XX, fundamentalmente el de la proyección, el de darle la difusión justa y necesaria a las instituciones. Las fotografías de la prensa de la inauguración del Museo de Bellas Artes, con una asistencia masiva del público son muestra de ello, al igual que la fotografía de Eleazar López Contreras, firmando el libro de visitantes. Fue toda una ocasión, y el Presidente dio fe de ello con su presencia, no sólo en ese acto, sino también en otras inauguraciones en las que se puede apreciar presidiendo el evento junto a Arturo Uslar Pietri y el director del Museo.

Parece que López Contreras entendió la importancia del patrimonio, y su rol en la creación de una idea de nación en el colectivo. Además se benefició de un rebote que ya había

²⁶² Peruga, Iris y Rafael Salvador.

anunciado Christian Witzke, pues al ocuparse del Museo se hará “...un bien a la Patria y aumentará las glorias del Gobierno...”²⁶³, lo que es igual a decir que quien se ocupa del Museo no sólo cubre de honores a la nación, sino que se lleva los laureles.

La noción de patrimonio, aunque abstracta, llega de alguna manera a la colectividad. Y así se construye la pertenencia a un lugar, a sus tradiciones, personajes y objetos. El museo puede resultar una máquina del tiempo que permite ver el pasado en una vitrina, pero su poder va más allá. Conservar las obras de arte que caracterizaron una época, adquirir las piezas que producen los artistas contemporáneos, estudiarlas y difundirlas, es una manera de echar raíces, de concebirse como poseedor y a la vez poseído por el entorno (ambiental, cultural y social), pues sujeto y patrimonio conviven en un territorio, del cual forman parte integral. Por ello ha sido fundamental el enriquecimiento del museo como herramienta valiosa, así como el incremento de las colecciones y la construcción de los edificios adecuados. De esta manera se han generado las condiciones para favorecer las numerosas lecturas de las que puede ser objeto una pieza determinada, bien sea de una colección artística, científica o histórica. También es importante el carácter orgánico de las colecciones, pues tienen un crecimiento natural dentro de las instituciones que las gestan. La institución y su colección son un todo capaz de ofrecer mucho a los ciudadanos, siempre y cuando sean respetados como organismos vivos que crecen, se revisan, se conservan.

Es de suma importancia que el Estado, el sector privado y la sociedad en general, ofrezcan a todos los individuos la posibilidad de disfrutar de las colecciones museísticas y, tal vez, de reconocerse, o de intuir la presencia de algo que va más allá de lo aparente. Es el derecho al goce estético, al conocimiento científico e histórico, su importancia en la sensibilización de los individuos como ciudadanos del mundo (lo que incluye el país de origen, ante todo); se habla, en fin, de la necesidad de echar raíces en tierra fértil para reconocer los brotes como propios, dignos de ser legados a los que vendrán. Este fue el camino recorrido por las instituciones museísticas germinales en Venezuela en el período contemplado, y es un trayecto que aún se realiza sin mucha noción de la resonancia que el patrimonio puede generar en los visitantes. En algunos casos ha sido utilizado como una

²⁶³ Christian Witzke, “Informe dirigido al Ciudadano Ministro de Instrucción Pública” [1909], *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública, 1907-1909, en sus sesiones ordinarias de 1909*, pp. 206-219

herramienta o un arma que se ha esgrimido de manera consciente, manipuladora o no de la realidad (especialmente por los gobiernos autoritarios y en momentos muy específicos). En otros casos esta herramienta ha estado a disposición de ciertos intelectuales con acceso a las esferas de poder; el buen o mal uso en estos casos dependió de la calidad humana e intelectual de los personajes. Pero por lo general, y especialmente en el período estudiado, el camino recorrido fue a la deriva y con una brújula que funcionaba eventualmente o por error.

Los museos venezolanos se gestaron por y gracias a intelectuales que estuvieron íntimamente vinculados a ellos. El aliciente gubernamental se encontraba allí de manera casual, pero no fue lo que determinó la llegada a la madurez institucional en el siglo XX. De no ser por la pasión que algunos personajes tenían por los objetos y por su estudio, aquella que se puede apreciar en *El desván del anticuario*, de Arturo Michelena, los museos venezolanos no hubieran iniciado su camino a finales del siglo XIX, y la historia hubiera sido otra. Los gobernantes de turno tan sólo vislumbraron el poder que estos objetos, colectados y estudiados con afectuoso tesón, podían tener sobre los ciudadanos. A veces tomaron en cuenta las colecciones y a veces no. Afortunadamente, ciertos intelectuales estuvieron allí de manera constante, y garantizaron la perdurabilidad y enriquecimiento de un patrimonio valioso, capaz de generar inquietudes e interrogantes, que pregunta a los visitantes una y otra vez: ¿será capaz usted de hallar el ombligo extraviado?

Conclusiones

Herencia cultural, legado o patrimonio, son términos con los que se definen los productos culturales (tangibles o no) que son referencia para las generaciones presentes y las futuras. Son términos tan amplios que pueden ir desde el arte culinario hasta la música, pasando por las artes visuales, el conocimiento científico y el histórico. Pero tales contenidos confluyen en un punto: el individuo, su visualización del mundo, su noción de pertenencia a un lugar (una ciudad, un país), y su ubicación en un entorno global.

Los museos, como instituciones que investigan, estudian, conservan, difunden y exhiben el patrimonio, han realizado un largo recorrido que puede trazarse desde que el hombre empieza a realizar productos culturales y se interesa en atesorarlos. Este periplo ha llevado a los museos a ser las instituciones especializadas que conocemos hoy en día, sin embargo en cada país y región el proceso se caracterizó por las particularidades específicas del caso.

En Venezuela la génesis de la museología se remonta al gobierno de Antonio Guzmán Blanco y a la creación del Museo Nacional en 1875, con antecedentes en 1852, cuando la diputación provincial de Caracas apoyó a la Academia de Bellas Artes con presupuesto para adquirir algunas pinturas. Desde que Guzmán Blanco creó el primer museo comienza un proceso de valorización oficial del patrimonio (histórico, científico y artístico) tendiente a estructurar un ideal de nación en el venezolano. Es por ello que el decreto no sólo se refiere al apoyo a la educación formal, sino que especifica que debe beneficiarse *el público* (entendiéndose por ello el público general). Además Guzmán Blanco realizó la Exposición Nacional del Centenario del nacimiento del Libertador. Fue una verdadera teatralización del patrimonio, con el uso de amplios espacios, luz eléctrica, presencia de la prensa y como cierre, la publicación de un voluminoso libro de dos tomos sobre el evento. Adolfo Ernst fue el personaje guzmancista encargado de llevar a cabo esta puesta en escena, dirigida por Antonio Leocadio Guzmán. Con ella se pretendió evidenciar el progreso del país, hacia adentro y hacia fuera de Venezuela. Para ello se propuso una gran movilización del patrimonio del interior a la capital, con la intención de celebrar una efeméride. Además, la importante presencia de los objetos de uso personal del Libertador, lleva a recordar que

para cultivar la imagen de un país hay que rendir culto a los próceres. Sin héroes no hay nación. Así, la Exposición Nacional pretendió vender un proyecto de país moderno, con inventos, tecnología y valiosas obras de arte, mostrando a los venezolanos como dignos herederos de su pasado heroico.

La presencia de Ernst en el Museo Nacional fue fundamental, así como la de Ramón de la Plaza, Antonio José Carranza y Emilio Mauri lo fueron para el Instituto y la Academia de Bellas Artes. Estos personajes se dedicaron a atesorar y estudiar las primeras colecciones museológicas venezolanas, con interés personal y pasión por el estudio de los objetos. Más allá del primer gesto de Guzmán Blanco de crear el Museo y de celebrar la Exposición Nacional, no hubo un apoyo significativo a estas instituciones hasta comienzos del siglo XX, aunque en las Memorias del Ministerio de Instrucción Pública (y en la del Ministerio de Fomento, antes de 1881) siempre se halla presente el Museo Nacional.

Treinta y seis años después de su creación, esta institución vivió un cambio radical en lo que a administración de colecciones se trata: entre 1911 y 1917 se crearon tres museos separados a partir del Nacional, el Boliviano (actual Bolivariano), el de Historia Natural y el de Bellas Artes, llamados en conjunto Museos Nacionales. Este cambio de modelo museológico respondió a las necesidades de adecuación de las instituciones a los tiempos y, como todo cambio, tuvo ventajas y desventajas. A largo plazo permitió atender necesidades específicas (de estudio, conservación, registro y exhibición) de cada una de las colecciones, pero a corto plazo propició el uso político del Museo Boliviano en 1911.

El 31 de julio de 1908 Christian Witzke, fue nombrado director del antiguo Museo Nacional, meses antes de que Gómez tomara el poder y, posteriormente fue nombrado director de los Museos Nacionales. Witzke actuó como pivote en este proceso de transición, al estar involucrado como director de las instituciones, y tuvo la visión necesaria para comprender las características esenciales de los museos en el nuevo siglo: había que ordenar y estudiar las colecciones, llevar registros sistemáticos, propiciar la conservación y la restauración en lugar de las remodelaciones, formular reglamentos y, fundamentalmente, se debía definir la función educativa, atendiendo al público general, no sólo al especialista.

Su participación en la transición del Museo Nacional a los Museos Boliviano, de Ciencias y de Bellas Artes fue fundamental, y su visión del museo moderno sentó las bases de la museología venezolana en el siglo XX.

Entre 1911 y 1935 los nacientes museos se consolidaron, se crearon normativas para el funcionamiento y se designó personal que cumpliera funciones específicas en estas instituciones. El proceso fue gradual y dependió en gran medida de los personajes que se encontraban al frente de las instituciones. En principio fue notoria la relevancia dada al Museo Boliviano y a la figura de Bolívar. Juan Vicente Gómez, como Guzmán Blanco, supo capitalizar el patrimonio de las colecciones históricas. Christian Witzke murió en 1921 y aunque se siguieron recibiendo donaciones y se hicieron algunas adquisiciones, el avance institucional fue menor. Después de su muerte los museos seguían presentes en los informes del Ministerio de Instrucción Pública, pero no se aprecian actitudes que apuntaran hacia una verdadera consolidación institucional: los museos de Historia Natural y de Bellas Artes seguían arrinconados en un solo espacio que, además de reducido se deterioraba progresivamente. Intelectuales como Leoncio Martínez, Enrique Planchart, Rómulo Gallegos, Luis Alfredo López Méndez, Mayeul Grisol, Víctor Montoya y Alberto Smith, entre otros, marcaron la pauta para generar cambios determinantes hacia finales de la década de 1920.

Estos cambios estuvieron fundamentalmente dirigidos a especializar el trabajo realizado en cada institución y a definir con mayor claridad el rol del Estado, el de los trabajadores de los museos y el del público. Mayeul Grisol fue, hasta donde se tiene noticia, uno de los primeros conservadores y restauradores de colecciones científicas; Víctor Montoya, por su parte, fue el primer director del Museo de Historia Natural. Rómulo Gallegos (en el breve período en que fue Ministro de Educación) se ocupó de designar a sus compañeros del Círculo de Bellas Artes para puestos claves en la Academia de Bellas Artes y en el Museo de Bellas Artes. Leoncio Martínez y Enrique Planchart tuvieron una importante presencia en la prensa y en revistas; sus artículos y críticas propiciaron situaciones y modelaron esquemas para cambios en el ambiente artístico nacional. Alberto Smith sucedió a Gallegos en el Ministerio de Educación, conservó y propulsó los cambios iniciados por éste, dando

un impulso importante a la inauguración de las nuevas sedes museísticas. Las acciones de estos intelectuales representan el abandono de una concepción del estudio y administración de colecciones decimonónica, que se venía realizando desde la creación del Museo Nacional por Antonio Guzmán Blanco. Asumieron un modelo propio de la museología del siglo XX más afín con una administración dinámica de colecciones, donde la investigación y la atención al público juegan un rol protagónico. Es así como el estudio acucioso de las colecciones, su clasificación y exhibición adecuada, al igual que la apertura de las puertas del museo al público general, con énfasis en los estudiantes de educación primaria y secundaria, se transforman en la pauta a seguir para las instituciones de la década de 1930.

La élite cultural puede mediar directa o indirectamente en el grupo gobernante, bien sea porque pertenece al círculo oficial o porque forma parte de la oposición: ambas posturas, con menor o mayor fluidez influyen en la opinión pública, y de alguna manera sus señalamientos teóricos son referencia al momento en que el sector oficial toma posición. Esto se hace más evidente en las decisiones en las que está involucrado el sector cultura (nicho natural de los grupos intelectuales), como ocurrió entre los períodos de Guzmán Blanco y Juan Vicente Gómez, en el caso particular de los museos. Ambos gobiernos decidieron recopilar y conservar objetos que aglutinaran la cultura del país y, para ello, colocaron en los puestos indicados (directores, consejos y comités asesores) a representantes de la esfera intelectual vinculada al oficialismo. Las acciones de personalidades que no formaban parte del sector oficial, pero que tenía presencia pública al escribir en la prensa o al participar en exposiciones o en círculos literarios, tuvieron relevancia, especialmente en lo que se refiere a la opinión pública.

También hubo cambios tanto en las formas de exhibición como en la política expositiva de las instituciones. En principio las exhibiciones eran atiborradas pues se tenía la idea de que un cúmulo de objetos representaba un conjunto de conocimientos; en cambio, para la inauguración del Museo de Bellas Artes en 1935, la prensa refleja (tanto en las fotografías como en los artículos) la búsqueda del disfrute de la visita a las salas de exhibición. Estas variaciones van más allá de la apariencia, y responden a los cambios que se dieron en las tendencias intelectuales y a los nuevos actores de las instituciones culturales.

Esta renovación museológica, bien sea desde el punto de vista de estudio de las piezas o en cuanto a la valoración que se hace de las mismas, ocurrió de forma paralela a los vaivenes de las tendencias del pensamiento y a los cambios en la política venezolana. Las posturas intelectuales pueden determinar la línea de crecimiento de una colección determinada, en su desarrollo a mediano y corto plazo. Así se articularon expediciones organizadas por personajes interesados en la recolección de piezas naturales, arqueológicas y etnográficas, y grupos que favorecieron sesiones de trabajo colectivas en el campo de la plástica y la literatura, con lo que se crearon las condiciones adecuadas para producir, estudiar y recolectar objetos de interés para los museos. Es evidente que no se generaron grupos espontáneos que realizaran aportes novedosos al Museo Boliviano, a pesar de que Witzke era un entusiasta estudioso de Bolívar y que algunas personalidades realizaron donaciones aisladas, pero no se consolidó un grupo alrededor del tema estudiado por esta institución. Además, el tema bolivariano era tratado de manera preferente y casi exclusiva por el sector oficialista.

Antonio Guzmán Blanco y Juan Vicente Gómez se valieron de la capacidad del museo para bosquejar una idea de nación. Guzmán Blanco intuyó ese poder y creó la institución, que funcionó a duras penas durante treinta y seis años. A pesar de la importancia que el Ilustre Americano dio a los objetos bolivarianos, también apoyó de manera entusiasta la ciencia y las artes, así como propició situaciones que pusieran a la historia, la ciencia y el arte en el tapete: la Exposición Nacional fue el mejor ejemplo de esta actitud. Fue durante el gobierno de Gómez cuando se retomó el proceso y se afianzó en la colección la punta de lanza para construir un ideal nacional: la colección bolivariana, para luego atender con menos entusiasmo –aunque no menos efectivamente– las otras colecciones. La nación y la historia patria que se enseñaría en las escuelas reposaba en los depósitos y los archivos de los Museos Nacionales, pero la evolución de las instituciones que rigieron los destinos de esas colecciones dependería de individuos que empezaban a reflexionar sobre las necesidades culturales del venezolano. Y es importante recordar que, aunque los museos se encontraban relegados a un segundo plano, nunca estuvieron totalmente a la deriva, pues el gobierno se ocupó de dejarlos al cuidado de personas capaces. Es así como forman parte de su pasado

hombres como Ernst, Witzke, Grisol y Emilio Mauri, entre muchos otros. Evidentemente hay un componente azaroso en esta política de atención a la cultura. Era necesario que para el momento requerido existiera un intelectual preparado, a la medida de la institución, y dispuesto a realizar una labor titánica, con poca remuneración y mínimo presupuesto. Esto no ha cambiado mucho.

Las colecciones, bien sean de arte, ciencia o historia, permanecen y crecen, sin embargo su evolución responde a variaciones en los criterios de adquisición de piezas, al igual que a cambios en las políticas de donaciones, surgimiento de sociedades benefactoras y otros mecanismos de apoyo a los museos. Durante sesenta y un años, se mantuvo un interés por conformar una colección que reflejara lo que para el momento era el conocimiento humano y el acervo cultural venezolano. Esta era una herramienta valiosa para sembrar en la conciencia del venezolano un ideal nacional. Sin embargo era un instrumento difícil de construir y mantener por cualquier funcionario de turno. Sin los intelectuales revisados en este trabajo, los museos venezolanos no habrían llegado al punto en que los conocemos hoy en día. Los trabajadores de los museos, los periodistas y críticos en los periódicos, los intelectuales valiosos que se encuentran en puestos claves gubernamentales, los docentes (especialmente los universitarios) y los investigadores, son los que han protagonizado y escrito la historia de los museos. Los mandatarios pudieron propiciar situaciones beneficiosas o no para las instituciones en cuestión, pero necesitaron de personas preparadas y dispuestas a ejecutarlo. Finalmente hay que decir que, para bien o para mal, esta situación tampoco ha cambiado mucho.

Fuentes consultadas

I. Fuentes primarias

Archivo Central del Ministerio de Relaciones Exteriores (ACMRE). Caracas
Bélgica. Cónsules y Vicecónsules

Centro de Documentación del Museo de Bellas Artes (CDMBA). Caracas
Libro de Registro, 1917-1922
Documentos (¿-1938)
Exposición inaugural. 1938
Archivo fotográfico

Centro de Documentación del Museo de Ciencias (CDMC). Caracas
Carpeta de correspondencia oficial, 1914-1937
Carpeta de correspondencia oficial, 8 julio 1937-31 de diciembre de 1938
Archivo fotográfico

Archivo del Departamento de Registro de la Galería de Arte Nacional (ARGAN). Caracas
Expedientes de obras

Archivo Histórico de Miraflores (AHM). Caracas
Inventario General

Archivo Guzmán Blanco, Fundación John Boulton (AGBFB). Caracas
Cartas / Ernst, Adolfo
Cartas/ Museo Nacional
Copiadores / Cartas del 25 de noviembre de 1874 al 4 de abril de 1875
Copiadores / 1883

Archivo Audiovisual, Instituto Autónomo Biblioteca Nacional (AAIABN)

Archivo Luis Felipe Toro

Palacio de las Academias

Álbum Recuerdo a Venezuela

Álbum del Centenario de la Independencia

II. Fuentes primarias impresas

a) Hemerografía

La Opinión Nacional, Caracas, 16 de enero de 1883.

La Opinión Nacional, Caracas, 27 de abril de 1884.

La Opinión Nacional, Caracas 7 de marzo de 1883.

La Opinión Nacional, Caracas, 14 de junio de 1883.

La Opinión Nacional Caracas, 21 de agosto de 1883.

La Opinión Nacional, Caracas, 6 de septiembre de 1876.

La Opinión Nacional, Caracas, el 27 de abril de 1880.

La Opinión Nacional, Caracas, miércoles 9 de mayo de 1883.

Diario de Caracas, N° 416, Caracas, 5 de febrero de 1895.

El Cojo Ilustrado, Año XIV, N° 333, Caracas, 1 de noviembre de 1905.

El Cojo Ilustrado, Año XV, N° 352, Caracas, 15 de agosto de 1906.

El Cojo Ilustrado, Año XVIII, N° 425, Caracas, 1 de septiembre de 1909.

El Cojo Ilustrado, Año XX, N° 469, Caracas, 1 de julio de 1911.

El Liberal, Caracas, 30 de diciembre de 1844.

El Universal, 4 de septiembre de 1912.

El Universal, Caracas. 1° de agosto de 1912.

El Universal, Domingo 25 de junio de 1911.

Gaceta de los Museos Nacionales, Tomo I, N° 1, 24 de julio de 1912.
Gaceta de los Museos Nacionales, Tomo I, N° 2, 24 de agosto de 1912.
Gaceta de los Museos Nacionales, Tomo I, N° 3, 24 de septiembre de 1912.
Gaceta de los Museos Nacionales, Tomo I, N° 4, 24 de octubre de 1912.
Gaceta de los Museos Nacionales, Tomo I, N° 5, 24 de noviembre de 1912.
Gaceta de los Museos Nacionales, Tomo I, N° 6, 24 de diciembre de 1912.
Gaceta de los Museos Nacionales, Tomo I, N° 8, 24 de febrero de 1913.
Gaceta de los Museos Nacionales, Tomo I, N° 9, 24 de marzo de 1913.
Gaceta de los Museos Nacionales, Tomo II, N° 1, 24 de julio de 1913.
Gaceta de los Museos Nacionales, Tomo II, N° 4, 5 y 6, 24 de diciembre de 1913.
Gaceta de los Museos Nacionales, Tomo II, N° 7, 8 y 9, 24 de marzo de 1914.

La Alborada, (compilación de José Vicente Abreu), Fundarte, Caracas, 1983.

Los Disidentes, N° 1, París, marzo de 1950.

b) Publicaciones oficiales

- VENEZUELA. Ministerio de Fomento. *Memoria del Ministerio de Fomento de 1873, en sus sesiones ordinarias del Congreso en 1874*, Caracas, Imprenta La Opinión Nacional, 1874.

- VENEZUELA. Ministerio de Fomento. *Memoria del Ministerio de Fomento (1874), en sus sesiones ordinarias del Congreso en 1875*, Caracas, Imprenta La Opinión Nacional, 1875.

- VENEZUELA. Ministerio de Instrucción Pública. *Memoria del Ministerio de Instrucción Pública, 1907-1909, en sus sesiones ordinarias del Congreso en 1909*, Caracas, Empresas El Cojo, 1909.

- VENEZUELA. Ministerio de Instrucción Pública. *Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de los Estados Unidos de Venezuela (1911) en sus sesiones ordinarias de 1912*, Caracas, Imprenta Nacional, 1912.

- VENEZUELA. Ministerio de Instrucción Pública. *Memoria del Ministerio de Instrucción Pública (1912) al Congreso de los Estados Unidos de Venezuela en sus sesiones ordinarias de 1913*, Caracas, Imprenta Nacional, 1913.
- VENEZUELA. Ministerio de Instrucción Pública. *Memoria y Cuenta del Ministerio de Instrucción Pública (1916), en sus sesiones ordinarias de 1917*, Caracas, Imprenta Nacional, 1917.
- VENEZUELA. Ministerio de Instrucción Pública. *Memoria y Cuenta del Ministerio de Instrucción Pública (1917), en sus sesiones ordinarias de 1918*, Caracas, Imprenta Nacional, 1918.
- VENEZUELA. Ministerio de Instrucción Pública. *Memoria y Cuenta del Ministerio de Instrucción Pública (1918) en sus sesiones ordinarias de 1919*, Caracas, Imprenta Nacional, 1919.
- VENEZUELA. Ministerio de Instrucción Pública. *Memoria del Ministerio de Instrucción Pública (1930) en sus sesiones ordinarias de 1931*, Caracas, 1931.
- VENEZUELA. Ministerio de Educación Nacional. *Memoria del Ministerio de Educación Nacional (1935) en sus sesiones ordinarias de 1936*, Caracas, 1936.

c) Fuentes digitales de documentos primarios

Carta de Atenas. 1931.

http://www.mec.gub.uy/com_patri/download/cartasInternacionales/CARTAATENAS.doc

Consultado el 21 de mayo de 2005.

Carta de Venecia. 1964

http://www.icomos.org/docs/venice_es.html

Consultado el 21 de mayo de 2005.

III. Fuentes secundarias

a) Libros y artículos publicados

BAZIN, Germaine. *The museum age*, Universal Books, Nueva York, 1967.

BELROSE, Mauricio. *La época del modernismo en Venezuela*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1991.

BELLOSO ROSSELL, David. *Obras Completas*, Banco de Maracaibo, 1978.

BRUNI CELLI, Blas (comp.). *Adolfo Ernst, Obras completas*, Tomo III, *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*, vol. 1, Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas, Venezuela, 1986.

Adolfo Ernst, Obras Completas, Tomo IV, *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*, vol. 2, Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas, Venezuela, 1988.

Adolfo Ernst, Obras Completas, Tomo VII, *Ciencias de la tierra*, Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas, Venezuela, 1988.

Adolfo Ernst, Obras Completas, Tomo IX, *Misceláneas*, Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas, Venezuela, 1988.

Dr. José Vargas. Obras completas. Vol II. Cirugía-química-mineralogía. 2ª e. Caracas, 1986.

CALZADILLA, Juan (comp.). *El arte en Venezuela*, Caracas, El círculo musical, s/f.

CALZADILLA, Pedro Enrique. “La imagen de la nación en cajas metálicas”, en *Revista Bigott*, N° 60, Caracas, Ene-Feb-Mar-Abr 2002.

CAPELLETTI, Ángel. *Positivismo y evolucionismo en Venezuela*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1994.

CARRERA DAMAS, Germán. *Una nación llamada Venezuela*, Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1983.

DE LA PLAZA, Ramón. *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, (1ª ed. La Opinión Nacional, 1883, 2ª ed. Ediciones de la Presidencia de la República, 1977), Caracas.

ESTEVA-GRILLET, Roldán. *Guzmán Blanco y el arte venezolano*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1986.

Rubén Monasterios, un artista de su tiempo, Editorial Tropykos, Caracas, 1988.

FLOYD, Mary B. “Política y economía en tiempos de Guzmán Blanco. Centralización y desarrollo”, en VVAA. *Política y economía en Venezuela. 1810-1991*, 2ª ed., Fundación John Boulton, Caracas, 1992

FUENTES, Isabel Cecilia. *Museos de Venezuela*, CONAC, Caracas, 1989.

GAGLIARDI, Armando. “Christian Witzke, el iniciador de la museología en Venezuela”, en *Revista Universitaria de Ciencias del Hombre*, Universidad José María Vargas, Año II, n° 2, Caracas, enero-junio 2004.

GUIDERI, Remo. *El museo y sus fetiches*, colección Metrópolis, Editorial Tecnos, Madrid, 1992.

LÓPEZ MÉNDEZ, Luis Alfredo. *El Círculo de Bellas Artes*, INCIBA, Caracas, 1969.

MADRIZ NAVA, Argenis, *La enseñanza de las artes plásticas en Venezuela: de los talleres coloniales al Instituto Armando Reverón*. CONAC, Dirección General Sectorial de Museos, Caracas, s/f.

MARTÍNEZ, Agustín. *Figuras. La modernización intelectual en América Latina*. Fondo Editorial Tropykos, Caracas, 1995.

MOLES, Abraham. *Teoría de los objetos*, colección Comunicación Visual, Editorial Gustavo Gili, 1975.

PALENZUELA, Juan Carlos. (comp.). *Leoncio Martínez, crítico de arte, 1912-1918*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1983.

PÉREZ ORAMAS, Luis. *Hacia el siglo XX venezolano*, Fundación Cisneros, Caracas, 2000.

PERUGA, Iris y Rafael Salvador. *Museo de Bellas Artes. Cincuentenario. Una historia*, Caracas, 1988.

PINEDA, Rafael. *Catálogo de obras de arte del Ministerio de Relaciones Exteriores*, Caracas, 1977.

PINO ITURRIETA, Elías y Pedro Enrique Calzadilla. *La mirada del otro*, 2ª ed. Fundación Bigott, Caracas, 2002.

PINO ITURRIETA, Elías. *Positivismo y gomecismo*, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Estudios Hispanoamericanos, UCV, Caracas, 1978

PINO ITURRIETA, Elías (comp.). *Juan Vicente Gómez y su época*, 2ª ed, Monte Ávila Editores, Caracas, 1993.

PLANCHART, Enrique. *La pintura en Venezuela*, s/e, Caracas, 1956.

RAMA, Ángel. “La democratización enmascaradora del tiempo modernista”, en *La crítica de la cultura en América Latina*, Biblioteca Ayacucho, N° 119, Barcelona, 1985.

SEGNINI, Yolanda. *Las luces del gomecismo*, (Colección Trópicos), Alfadil Ediciones, Caracas, 1987.

SILVA ÁLVAREZ, Alberto. *Pablo Acosta Ortiz, un mago del bisturí*, Ediciones del Ministerio de Sanidad y Asistencia Social, Caracas, 1970.

WITZKE IRAZÁBAL, Eduardo. *Christian Federico Witzke, vida y obra*, Editorial Ruiseñor, Caracas, 2001.

ZAWISZA, Leszek, *Arquitectura y obras públicas en Venezuela, siglo XIX*, V. 3, ediciones de la Presidencia de la República, Caracas, 1989

b) Fuentes secundarias en proceso de publicación

Galería de Arte Nacional. *Diccionario de las Artes Visuales de Venezuela*, Galería de Arte Nacional, Caracas, 2005 (en imprenta).

ANEXO

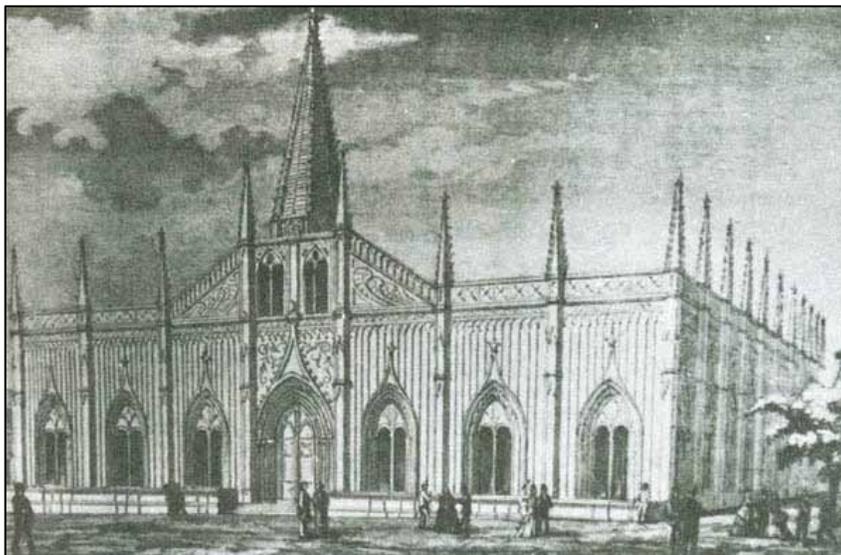
(imágenes)



Adolfo Ernst
www.ivic.ve/memoria/fotos/ernst_adolfo.jpg



Colección mineralógica y geológica del Dr. José María Vargas en la actualidad, Museo de Ciencias
Fotografía Milagros González



Hurtado Manrique

Museo venezolano. Tomado de Leszek Zawisza. *Arquitectura y obras públicas en Venezuela, siglo XIX*, Vol 3, p. 401



Anónimo

El Museo (fachada), 1873.

Colección Archivo Audiovisual. Instituto Autónomo Biblioteca Nacional
Reproducción fotográfica Jesús Sosa



Anónimo

La Universidad, c. 1875

Álbum Recuerdo a Venezuela

Colección Archivo Audiovisual. Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Reproducción fotográfica Jesús Sosa

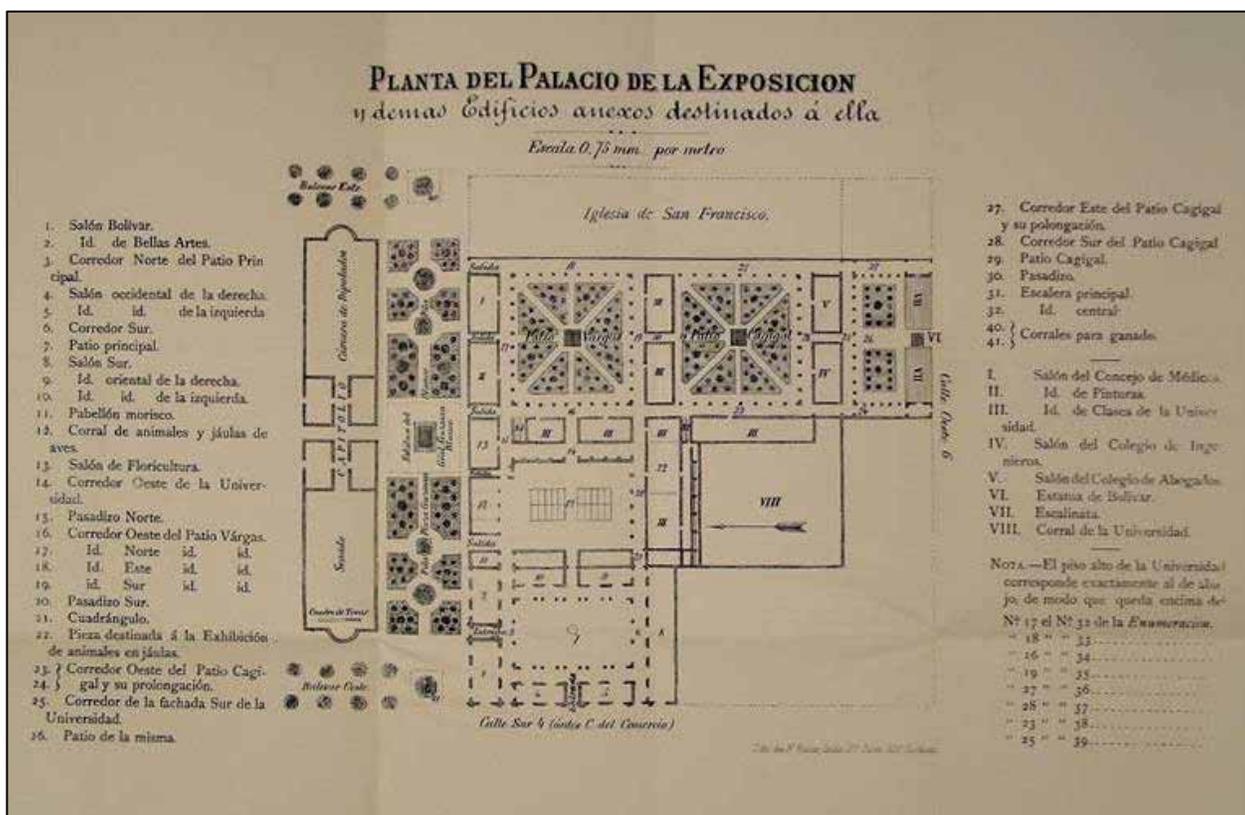


Luis Felipe Toro

Sin título (Patio Vargas, La Universidad)

Colección Archivo Audiovisual. Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Reproducción fotográfica Jesús Sosa



Tomado de Blas Bruni Celli. Adolfo Ernst. Obras completas, Tomo IV, vol 1. Digitalización Luis Müller



Arturo Michelena
Desván del anticuario
Óleo sobre tela
Colección Fundación John Boulton, Caracas



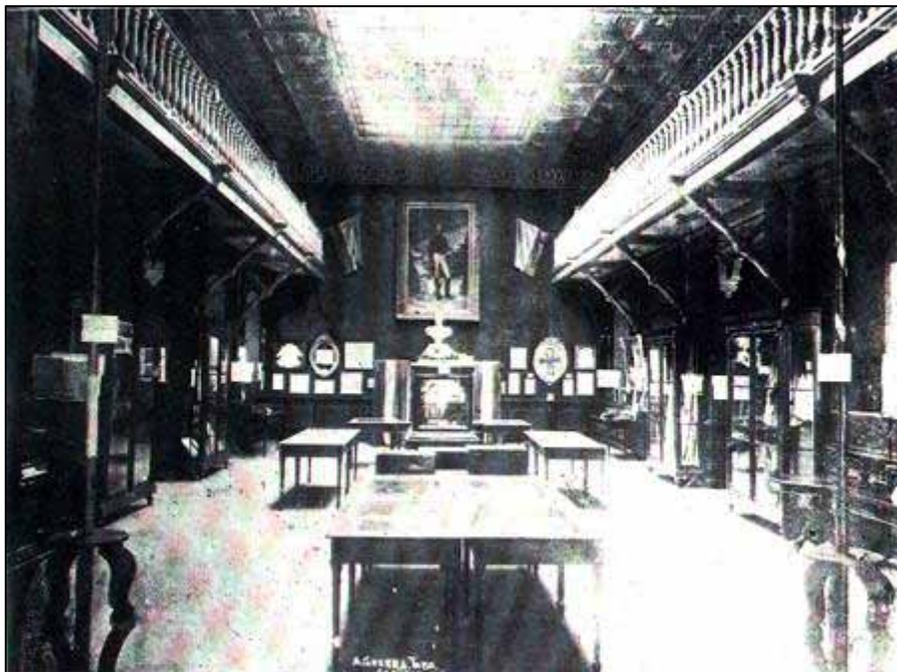
Academia de Bellas Artes, 1909, en *El Cojo Ilustrado*, año XVIII, N° 425, Caracas, 1° de septiembre de 1909, p. 470
Digitalización Luis Müller



Fotografía Manrique & Ca
Academia de Bellas Artes, 1905, en *El Cojo Ilustrado*, año XIV, N° 333, Caracas, 1° de noviembre de 1905, p. 681
Digitalización Luis Müller



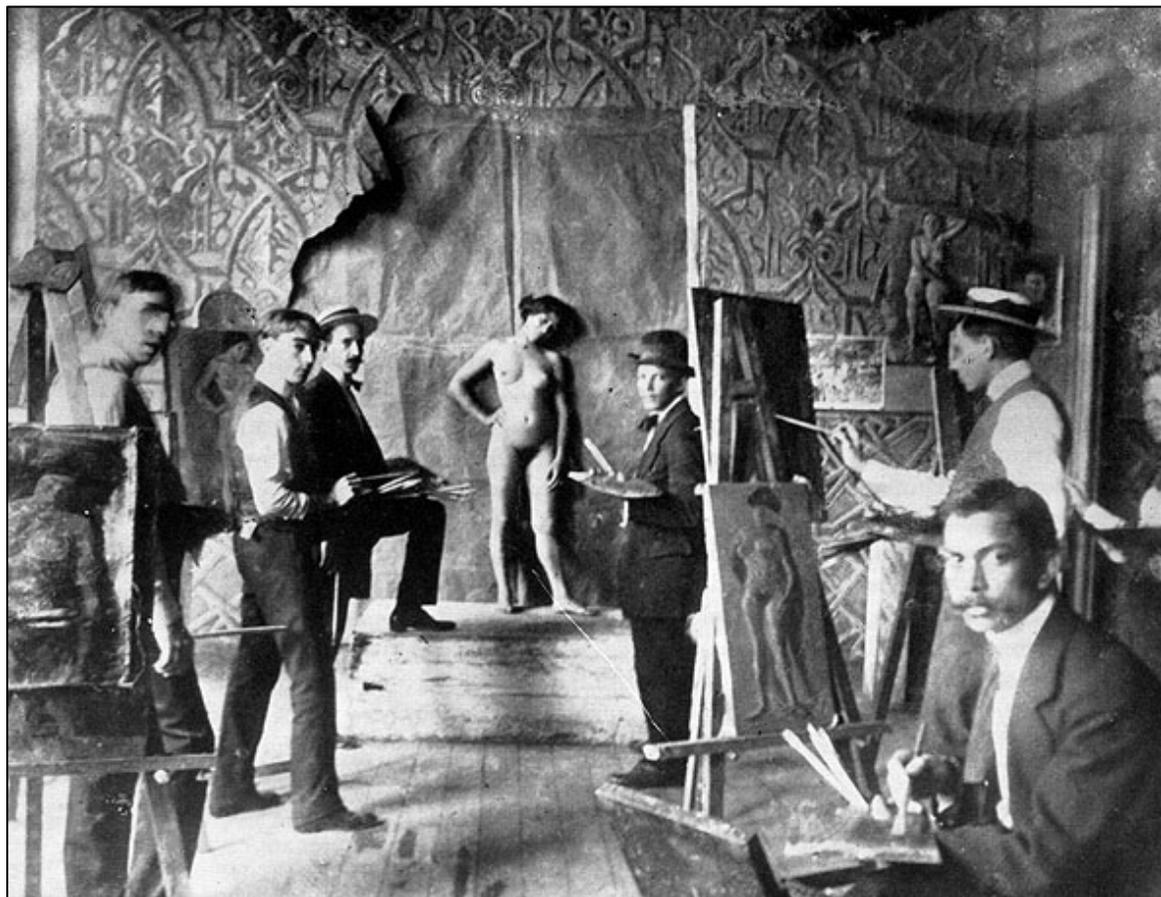
Christian Witzke en su casa
tomado de Eduardo Witzke Irazábal, *Christian Federico Witzke, vida y obra*, Caracas, 2001
Digitalización Luis Müller



Fotografía Guerra

El Museo Boliviano, 1911, en *El Cojo Ilustrado*, Año XX, N° 419, 1 de julio de 1911

Digitalización Milagros González



El Círculo de Bellas Artes

Alfredo Boulton. *La historia de la pintura en Venezuela*, tomo II, p. 265

Fotografía Manrique & Ca
Academia de Bellas Artes, en
El Cojo Ilustrado, año XIV,
Nº 333, Caracas, 1º de
noviembre de 1905, p. 681
Digitalización Luis Müller



Luis Felipe Toro
Sin título (Academia de
Bellas Artes, 1936)
Colección Archivo
Audiovisual. Instituto
Autónomo Biblioteca
Nacional
Reproducción fotográfica Jesús
Sosa



Martín Tovar y Tovar
Ramón de la Plaza, 1878
Óleo sobre tela
72.5 x 60 cm
Colección Galería de Arte
Nacional



Emilio Mauri
Autorretrato, hacia 1880
Óleo sobre tela
44.3 x 34.2 cm
Colección Galería de Arte Nacional



Antonio Herrera Toro
Autorretrato de pie, 1895
Óleo sobre tela
119.8 x 80.5 cm
Colección Galería de Arte Nacional



Rómulo Gallegos, Julio Planchart y Enrique Soublette en el círculo literario La Alborada. (Circa 1909)

http://www.celarg.org.ve/30anos/pagina_br.htm



Leoncio Martínez

Christian Witzke

Eduardo Witzke Irazábal. *Christian Federico Witzke, vida y obra*



Armando Reverón

Retrato de Enrique Planchart, 1912 - 1915

Óleo sobre tela

55 x 40,8 cm

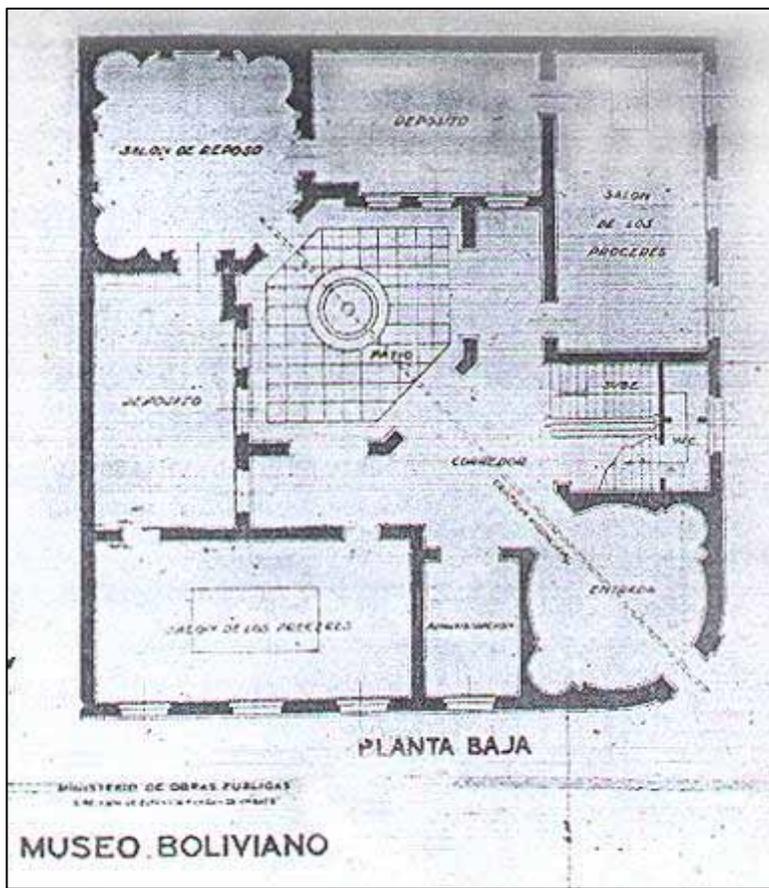
<http://www.bcv.org.ve/blanksite/c3/colecarte/reveron/reveron5.htm>



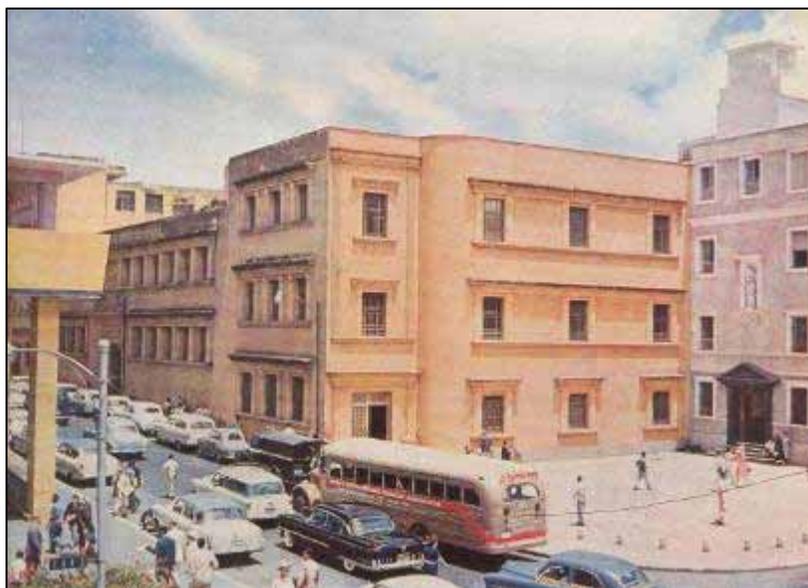
Leoncio Martínez

Autorretrato

Alfredo Boulton. *La historia de la pintura en Venezuela*, tomo II, p. 263



Museo Boliviano. Plano de la planta baja, 1934
Memorias del Ministerio de Instrucción Pública, 1934
Digitalización Milagros González



Antiguo edificio del Museo Boliviano, esquina de Pajaritos.
Para el momento en que se toma la imagen (hacia 1950), el Museo no se encontraba en esta sede. Fuente: tarjeta postal, s/d

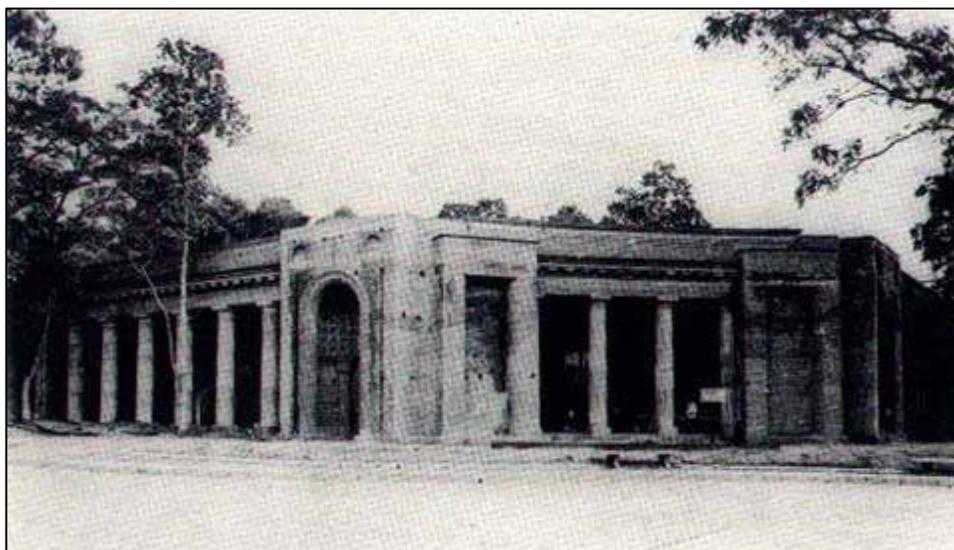


Luis Felipe Toro

Sin título (Juan Vicente Gómez y colaboradores, Los Caobos, 1930)

Colección Archivo Audiovisual. Instituto Autónomo Biblioteca Nacional

Reproducción fotográfica Jesús Sosa



Museo de Bellas Artes, en construcción. Tomado de Iris Peruga, *MBA Cincuentenario, una historia*, Caracas, 1988

Digitalización Milagros González



Luis Felipe Toro
Sin título (Museo de Bellas
Artes, inauguración, 1938)
Colección Archivo
Audiovisual. Instituto
Autónomo Biblioteca
Nacional
Reproducción fotográfica Jesús
Sosa

Eleazar López Contreras firmando el libro
de visitantes, inauguración MBA, 1938.
Tomado de Iris Peruga, *MBA
Cincuentenario, una historia*, Caracas 1988
Digitalización Milagros González





Museo de Bellas Artes, inauguración, 1938. Tomado de Iris Peruga,
MBA Cincuentenario, una historia, Caracas, 1988
Digitalización Milagros González



Inauguración de la sede del Museo de Ciencias
Colección Archivo Museo de Ciencias



Eleazar López Contreras y Señora, Arturo Uslar Pietri, Walter Dupouy y José Nucete Sardi, en el acto inaugural de la sede del Museo de Ciencias, 24 de julio de 1940
Colección Archivo Museo de Ciencias



Eleazar López Contreras y otras personalidades a la salida del acto inaugural de la sede del Museo de Ciencias, 24 de julio de 1940
Colección Archivo Museo de Ciencias



Museo de Ciencias, fachada lateral.

Tomado en http://www.ivic.ve/memoria/fotos2/museo_ciencias.htm