

VOLUMEN

75

Martín Tovar y Tovar

Biblioteca
Biográfica
Venezolana

Francisco Javier Duplá



EL NACIONAL

BANCARIBE 

Francisco Javier Duplá

Francisco Javier Duplá es religioso jesuita, nacido en Zaragoza (España) en 1940 y con más de cuarenta años de residencia en Venezuela.

Su larga formación le ha llevado a países como Colombia, Ecuador, Alemania y México, con licenciaturas en Filosofía, Educación y Teología. Se ha dedicado toda la vida a la educación, y su larga experiencia se ha visto enriquecida en Colegios dirigidos por los jesuitas en Caracas (San Ignacio y Jesús Obrero) y Maracaibo (Gonzaga). En la Universidad Católica Andrés Bello de Caracas y Ciudad Guayana, donde reside actualmente, ha trabajado 23 años como profesor en diversas cátedras y como director de la Escuela de Educación. Perteneció al Consejo Nacional de Educación entre 1994 y 1999. Ha publicado numerosos artículos sobre temas educativos en la Revista *SIC* y es coautor de varios libros sobre educación. Ha colaborado como autor de libros de texto en la Editorial Estudios y en la Editorial Santillana.

Otra faceta de su inquietud intelectual es la literaria. Ha publicado cinco libros de cuentos: *Las caricias de la hierba* (1995), *Un espejo a lo largo del camino* (1998), *El regalo del tiempo* (2000), *Latín para señoritas* (2004) y *Cuentos claros para días turbios* (2006). También es autor de una biografía sobre Armando Reverón publicada en forma de fascículos en el periódico *El Mundo*.

Es autor, además, de la biografía de Arturo Michelena publicada en esta misma colección.

Biblioteca Biográfica Venezolana

Martín **Tovar y Tovar**

BIBLIOTECA BIOGRÁFICA VENEZOLANA

Director: Simón Alberto Consalvi

Coordinador Editorial: Edgardo Mondolfi Gudat

Consejo Asesor

Ramón J. Velásquez

Eugenio Montejo

Carlos Hernández Delfino

Edgardo Mondolfi Gudat

Simón Alberto Consalvi

C.A. Editora El Nacional

Presidente Editor: Miguel Henrique Otero

Presidente Ejecutivo: Manuel Sucre

Editor Adjunto: Simón Alberto Consalvi

Gerente de Arte: Jaime Cruz

Gerencia Unidad de Nuevos Productos: Tatiana Iurkovic

Gerencia de Desarrollo de Nuevos Productos: Haisha Wahnón

Asistente de proyecto: Yaneling Moya

Diseño Gráfico y realización de portada: 72 DPI

Fotografías: *Tovar y Tovar*, de Juan Calzadilla. SIDOR, 1977
(portada y páginas interiores).

Impresión: Editorial Arte

Distribución: El Nacional

Las entidades patrocinantes de la Biblioteca Biográfica Venezolana, Banco del Caribe y C.A. Editora El Nacional, no se hacen responsables de los puntos de vista expresados por los autores.

Depósito legal: lf789200892050

ISBN: 980-6518-56-X (O.C.)

ISBN: 978-980-395-182-5

Conversación con el lector

La Biblioteca Biográfica Venezolana es un proyecto de largo alcance, destinado a llenar un gran vacío en cuanto se refiere al conocimiento de innumerables personajes, bien se trate de actores políticos, intelectuales, artistas, científicos, o aquellos que desde diferentes posiciones se han perfilado a lo largo de nuestra historia. Este proyecto ha sido posible por la alianza cultural convenida entre el Banco del Caribe y el diario *El Nacional*, y el cual se inscribe dentro de las celebraciones del bicentenario de la Independencia de Venezuela, 1810-2010.

Es un tiempo propicio, por consiguiente, para intentar una colección que incorpore al mayor número de venezolanos y que sus vidas sean tratadas y difundidas de manera adecuada. Tanto el estilo de los autores a cargo de la colección, como la diversidad de los personajes que abarca, permite un ejercicio de interpretación de las distintas épocas, concebido todo ello en estilo accesible, tratado desde una perspectiva actual.

Al propiciar una colección con las particulares características que reviste la Biblioteca Biográfica Venezolana, el Banco del Caribe y el diario *El Nacional* buscan situar en el mapa las claves permanentes de lo que somos como nación. Se trata, en otras palabras, de asumir lo que un gran escritor, Augusto Mijares, definió como lo “afirmativo venezolano”. Al hacerlo, confiamos en lo mucho que esta iniciativa pueda significar como aporte a la cultura y al conocimiento de nuestra historia, en correspondencia con la preocupación permanente de ambas empresas en el ejercicio de su responsabilidad social.

Miguel Ignacio Purroy

Presidente del Banco del Caribe

Miguel Henrique Otero

Presidente Editor de *El Nacional*

1810 Bicentenario de la Independencia de Venezuela **2010**

Martín **Tovar y Tovar**

(1827-1902)

Francisco Javier Duplá

En las llanuras de **Carabobo**



Apenas está amaneciendo en la llanura al sur de la ciudad de Valencia el 24 de junio de 1821. Dos grandes ejércitos se aprestan a un combate que ambos saben definitivo. En el Ejército español, compuesto por 4.300 hombres y distribuido en seis columnas de infantería y tres de caballería, hay gente aguerrida, veteranos de varias campañas contra Napoleón. Miguel de la Torre detenta el mando supremo y está seguro de la fortaleza de su ejército. Ha distribuido sus escuadrones sabiamente cerrando el paso a las fuerzas enemigas hacia El Pao y San Carlos. La primera línea defensiva, una división de tres batallones, está confiada al teniente coronel Tomás García. Los famosos batallones “Valencey” y “Barbastro” cierran la línea sur. El brigadier Francisco Tomás Morales comanda la división de vanguardia, el famoso Morales, el que sucedió en el mando al temido Boves en 1814, un veterano de mil batallas, que acabará su vida años después como Capitán General de las Canarias. Entre los coroneles del Ejército español destaca Antonio de Tovar y Marimba, un nativo de Cájar, provincia de Granada en España, que lleva varios años combatiendo en Venezuela bajo las órdenes de Pablo Morillo. Veterano de la guerra contra los franceses a partir de 1808 y defensor de Cádiz, llegó a nuestras costas con la expedición del

brigadier José Canterac, al parecer en 1817, y al ser herido en la batalla de Cojedes en 1818, fue desmovilizado. Su experiencia de servidor público no se extiende solamente a la milicia. Ha sido también Gobernador de Barinas por breve tiempo y luego de Cumaná. Nos dice Omar Alberto Pérez en el *Diccionario Polar* (tomo III), que “al entrar de nuevo las fuerzas realistas al mando del brigadier Francisco Tomás Morales en Caracas, a fines de mayo de 1821, el coronel Tovar fue nombrado Jefe Superior Civil y Militar de la ciudad y su zona de influencia, cargo que desempeñó hasta fines de junio de ese año”. Ese coronel realista es el padre de nuestro biografiado Martín Tovar y Tovar.

El Libertador Simón Bolívar organiza el Ejército republicano en tres divisiones, comandadas por José Antonio Páez, Manuel Cedeño y Ambrosio Plaza. Son en total 6.500 hombres. El Libertador reconoce la posición realista, advierte que su flanco derecho está desguarnecido y por ahí manda iniciar el ataque, que ejecutan Páez y Cedeño. La carga es rápida, la defensa de los batallones realistas desconcierta al comienzo a los republicanos que vuelven a la carga apoyados por los Cazadores Británicos. En poco menos de dos horas la batalla está resuelta, una de las más rápidas de la gesta emancipadora. La división de Páez fue la que llevó el peso de la batalla. Plaza y Cedeño murieron por exceso de ardor, al exponer sus vidas cuando la batalla estaba decidida. También sucumbe Pedro Camejo, mejor conocido como el Negro Primero. Los españoles huyen hacia Valencia, perseguidos por los patriotas, y el resto del ejército derrotado se refugia en Puerto Cabello, último reducto de la dominación española, dejando atrás muertos más de la mitad de los efectivos que iniciaron el combate. La guerra en Venezuela continuará por unos dos años más, pero sólo habrá escaramuzas de menor importancia. Carabobo selló la independencia de Venezuela.

Según los partes oficiales, los realistas perdieron en la batalla 2 oficiales superiores, 43 capitanes, 77 entre tenientes y subtenientes y 2.786 individuos de tropa, entre muertos, heridos, prisioneros y desaparecidos. Los patriotas también tuvieron cuantiosas bajas y se ignora la cantidad de ellas, pues con el propósito de mantener alta la moral de la

tropa, el Libertador informó que “nuestra pérdida no es sino dolorosa; apenas 200 muertos y heridos” (Revista *Historia y Tradición*, año 1, n° 2, junio 2001).

Nos informa Omar Alberto Pérez que el coronel Tovar “después de la batalla de Carabobo pasó a Puerto Rico, de donde, habiendo obtenido su retiro militar, volvió a Venezuela hacia 1826 para contraer matrimonio con Damiana Tovar Liendo, de la familia Tovar venezolana”. Hay un curioso hecho histórico que une casualmente los apellidos de los padres de Martín, y es que dos personajes de 1726, Domingo Antonio de Tovar y Diego Antonio de Liendo y Blanco, ejercieron la alcaldía conjunta de Caracas.

Juan Calzadilla nos dice que Antonio Tovar recibió el indulto, consumada la Independencia, y se dedicó a administrar la hacienda de caña “Mopia Tovar” en las inmediaciones de Ocumare del Tuy, la cual había aportado su esposa al matrimonio. A esa hacienda de cañamelar frente a Santa Teresa del Tuy dedicó Antonio Tovar sus esfuerzos y entusiasmo, destacó por sus innovaciones en los trabajos rurales, y se le atribuye la introducción de plantas como la astromelia. Damiana Tovar Liendo, por su parte, era hija de don Martín Tovar y Baños, descendiente por línea directa del primer historiador de Venezuela, don José de Oviedo y Baños. Enrique Planchart afirma que Damiana era hija de don Martín Tovar Báñez y Ramírez (no Baños) y de doña Mercedes de Liendo y Plaza, de viejas e ilustres familias venezolanas. Del matrimonio entre Antonio y Damiana nació el 10 de febrero de 1827 Martín Tovar y Tovar. Por cierto que Juan Calzadilla da como fecha de nacimiento indistintamente 1827 o 1828 (en dos de los trabajos distintos reseñados en la bibliografía), mientras que Planchart la sitúa en 1828, equivocadamente, como demuestra el autor del artículo del *Diccionario Biográfico de las Artes Visuales en Venezuela*, puesto que “la partida de bautismo localizada en los archivos de la parroquia Catedral da como fecha de nacimiento el 10 de febrero de 1827 y como fecha de bautismo el 18 del mismo mes”.

Tovar y Tovar habría de ser en el futuro el pintor venezolano más reconocido en el siglo XIX, junto con Cristóbal Rojas, Arturo Michele-

na y Antonio Herrera Toro, quienes fueron discípulos suyos. Uno de los lienzos principales de Tovar y Tovar, el más renombrado, el que le hizo famoso junto con el de la Firma del Acta de la Independencia, es precisamente el lienzo de la Batalla de Carabobo, que pintó para el Salón Elíptico del edificio del Congreso Nacional por encargo del presidente Antonio Guzmán Blanco. Coincidencias del destino: la batalla más importante de la Independencia venezolana unió para siempre, aunque en bandos opuestos, al padre y al hijo.

Un apellido ilustre

El apellido Tovar, que Martín habría de llevar por partida doble, tiene raíces antiguas en Venezuela. El apellido de la madre proviene también de España, de tiempos antiguos, puesto que, como se ha dicho, el padre de Damiana era descendiente directo del primer historiador de estas latitudes, don José de Oviedo y Baños. Personajes ilustres con el apellido Tovar ha habido muchos en la Historia nacional. En primer lugar, el obispo fray Mauro de Tovar, quien llegó con sus sobrinos a Venezuela en 1640. En segundo lugar, “don Martín de Tovar Báñez, caballero de la Orden de Santiago, a la cual ingresó el 24 de octubre de 1623, ascendiente directo de los Tovar venezolanos”. En el siglo XVII figura un capitán don Antonio Tovar y Pacheco.

El siglo XVIII es pródigo en “Tovares” de figuración. Veamos algunos ejemplos: “En 1723... el Rey distinguió a don Antonio Pacheco y Tovar con el título de conde de San Javier y vizconde de Santa Rosalía” (Quintero, 22). Otro Tovar de hidalguía, que compró su título de nobleza, como entonces se hacía, fue don Martín de Tovar y Blanco, natural de Caracas, coronel jubilado del Batallón de Milicias de Valencia, Venezuela, quien fue creado conde de Tobar (sic), con el vizcondado previo de Altagracia, por Real Despacho de su majestad Don Carlos III, de fecha 17 de junio (4 de julio) de 1771 (Información heráldica por Internet). Por cierto que este Martín de Tovar y Blanco, como todos los mantuanos de entonces con reclamos de hidalguía y nobleza, tenía cuidado de no mezclarse con gente que fuera conside-

rada “de inferior calidad”. Él, junto con otros oficiales, se indispuso contra “el nombramiento de Sebastián Miranda como capitán del batallón de milicias de blancos de la ciudad de Caracas, porque Miranda era un mercader, porque en su casa se hacía pan y porque se decía entre sus paisanos que era un mulato. Sebastián de Miranda era el padre de Francisco de Miranda”. Don Martín se sumó a la Junta Patriótica el 19 de abril de 1810 y donó 9.008 pesos en efectivo, equivalente en tiempo actual a una cantidad cercana a los 170.000 dólares (Quintero, 47 y 104).

El Cabildo caraqueño se caracterizó, a finales del siglo XVIII, por la intrincada red de relaciones familiares: todos estaban de alguna manera emparentados, lo que provocó molestias sobre todo entre los blancos peninsulares, que aspiraban a los cargos. Los Mijares, los Blanco, los Ponte, los Rodríguez, los Buroz, los Galindo, los Tovar, los Aristeguieta, los Jerez, los Ustáriz... tenían en sus manos todos los poderes. Hubo por ejemplo un regidor Domingo Ignacio de Galindo y Tovar, y también se menciona a doña Catalina Luisa Tovar, que había contraído matrimonio en 1700 con el marqués del Valle de Santiago. Esta red de relaciones continuó en los primeros años después de la Independencia.

Tenemos también al conde de Tovar, padre del mantuano Martín Tovar y Bañes, cuya hija María Antonia se convirtió en suegra del militar y presidente Carlos Soublette, al casar éste con Olalla Buroz Tovar (Burguera, 22). Ese ilustre conde “era el patriota que asistía a las reuniones de 1810 en silla de manos, porque su incapacidad física y sus largos años de vida le impedían caminar” (ibid., 132). Carlos Soublette, Presidente de Venezuela en dos ocasiones, emitió un boletín, publicado en *El Correo del Orinoco* el 18 de agosto de 1821, en el que “concedía a los súbditos de España libertad de permanecer en Venezuela o salir de ella, si así lo preferían, deseando implantar finalmente un régimen de estabilidad política y tranquilidad social” (ibid., 62). Este decreto, que difería del pensamiento de Bolívar y que sólo tenía aplicación en Guayana, explica, tal vez, por qué el coronel realista Antonio Tovar, combatiente en Carabobo a favor de España, pudo regresar

tan pronto a Venezuela sin temer reacciones en su contra. De Soublette pintará Tovar un retrato muchos años después.

Otro ilustre Tovar en la Historia venezolana es Manuel Felipe de Tovar, quien antes de la Guerra Federal desfila brevemente por la Presidencia de la República en tres ocasiones entre 1859 y 1861. Estaba estrechamente emparentado con fray Mauro de Tovar, y “aunque heredó el título de conde de Tovar, renunció al mismo, como renunciaría luego a la presidencia de la República. Fue un ciudadano ejemplar, lleno de virtudes republicanas”. Fue el primer Presidente de la República elegido en 1860 por votación popular de electores varones.

El apellido Tovar pertenece como se ha visto a la sociedad caraqueña de los mantuanos, pero también se había extendido desde tiempos antiguos a los Andes venezolanos. Como dato curioso, hay dos familias mantuanas a mitad del siglo XVIII en las que el padre y la madre (Ortuño de Tovar y Galindo, Sebastiana de Tovar y Galindo, probablemente primos, por un lado, y José María Tovar y María de Guía Tovar, por otro) llevan el apellido Tovar, como nuestro biografiado, con lo cual los hijos que estas familias tuvieron (cinco la primera y una sola hija la segunda) llevaron el apellido Tovar y Tovar.

Tovar es además el toponímico de dos poblaciones importantes de la geografía venezolana: la capital del municipio de su nombre en el Estado Mérida, que constituyó originalmente una capilla para los indios mocotíes dedicada a Nuestra Señora de Regla y luego se desarrolló en pujante municipio a partir de 1810; y la Colonia Tovar, en la cordillera de la costa al norte del Estado Aragua, fundada en 1843 por el coronel Agustín Codazzi y Alexander Benitz, con la intención de poblar de colonos alemanes esa región. “El donante de las tierras donde se asentó la Colonia Tovar fue don Manuel Felipe de Tovar, y la empresa para el proyecto de fundación y explotación de la Colonia se formó con dos socios activos que eran: Agustín Codazzi y Ramón Díaz, y un fiador que fue don Martín Tovar y Ponte” (información de Internet). Podemos pues concluir que el apellido que lleva nuestro biografiado por partida doble es uno de los más ilustres y conocidos en la Historia de Venezuela.

Martín muestra pronto sus **dotes artísticos**

Martín José Jesús Tovar y Tovar nace el 10 de febrero de 1827 en un país que todavía forma parte de la Gran Colombia, pero que pronto se va a separar de ella y constituirse en país independiente. La Gran Colombia fue creada en 1819 por la ley fundamental del Congreso de Angostura y organizada por el Congreso de Cúcuta según la Constitución de 1821. La separación final de Venezuela empezó a concretarse en 1826 con el movimiento de La Cusiata, pero fue en el Congreso de 1830, instalado en Valencia el 6 de mayo de ese mismo año, cuando se legalizó la separación de Venezuela de la Gran Colombia. Los separatistas, liderados por Páez, logran abandonar la Gran Colombia en contra del empeño de Bolívar, quien ya había renunciado a su posición durante la convención constitucional de enero de 1830 reunida en Bogotá. La Independencia se logró por las armas y eso puede explicar que el predominio de lo militar sobre lo civil no se circunscriba al nacimiento de la República venezolana, sino que siempre ha estado presente en los dos siglos de Historia nacional. Este predominio casi sagrado de lo militar sobre lo civil es lo que Carolina Guerrero llama “virtud épica” y Tomás Straka “virtud heroica”. “La concepción de que la República, habiendo sido creada supuesta-

mente sólo por los ciudadanos de armas, debía ser sometida de forma eterna al control absoluto de una única clase de hombres –los investidos con las charreteras–, es lo que sufre en carne propia José María Vargas pocos años después, quien no ve condiciones para que un civil ejerza la primera magistratura (Guerrero, 72) y renuncia irrevocablemente en un segundo intento. Es, pues, una sociedad todavía no constituida, en la que las leyes “se acatan pero no se cumplen”, en donde van a predominar las apetencias personalistas por el poder, obtenido de grado o por la fuerza.

Martín nace en Caracas, una ciudad pequeña y semidestruida, la que más sufrió en la Guerra de la Independencia y en el terremoto de 1812, pero que se va recuperando. Prueba de ello es que tiene alumbrado público desde 1836, pero sólo en ciertos sectores escogidos. Sobre sus calles empedradas resuenan los cascos de los caballos, se oyen los gritos de los vendedores ambulantes, las muchachas se asoman al atardecer a los postigos de las ventanas. La verdad es que las muchachas casaderas no tienen más opción que exhibirse discretamente en la misa del domingo, porque no pueden salir solas a la calle. Claro que esto vale solamente para las jóvenes de la alta sociedad caraqueña, que siguen siendo mantuanas en su forma de proceder y modo de pensar, y no para las muchachas de la clase popular, que son la mayoría.

El niño Martín pertenece a una familia que ha de luchar para salir adelante. Don Antonio, el padre, es un hombre activo, de gran afición y cualidades para la innovación agrícola, a la que se dedica con gusto después de sus años de militar y servidor público. Gracias a su trabajo logra que su familia sobreviva sin lujos, pero sin que le falte lo suficiente. Cuando el niño tiene 7 años, el país se prepara para las elecciones de segundo grado y el doctor José María Vargas queda elegido Presidente. No ha de durar mucho en la Presidencia, porque las apétencias de otros se lo van a poner difícil y él siente que ese no es su puesto para servir al país. Carlos Soubllette completará el período hasta febrero de 1839 después de la renuncia de Vargas y entregará a su vez la Presidencia a Páez.

En 1840 el padre inscribe a Martín, que ya tiene 12 años, en el colegio “La Paz”, dirigido por José Ignacio Paz Castillo, uno de aquellos hombres de indudable vocación pedagógica, como lo serán después Juan Vicente González y Agustín Aveledo, fundadores de establecimientos educativos de gran prestigio. Recibe lecciones luego en el colegio Roscio de Carmelo Fernández, uno de los preceptores del colegio, y tiene como compañeros a los hermanos Rojas, uno de los cuales, Arístides, se hará luego gran amigo y admirador de Tovar; también son compañeros de él Federico Uslar, Antonio Guzmán Blanco y Cristóbal Rojas, padre, según informaciones de Alfredo Boulton. Carmelo Fernández, que había estudiado algo de pintura en Europa, descubre la inclinación al dibujo que muestra Martín y le da las primeras lecciones. Pero Fernández se ausenta con frecuencia para acompañar a Codazzi en sus viajes, tanto a Europa como a Colombia, y es sobre todo un primo tercero del niño, Domingo de Tovar, tercer hijo del conde de Tovar, quien se va a convertir en el decidido mentor de su vocación artística. Él persuade a los padres del joven Martín para que lo envíen a Europa, donde podrá formarse convenientemente.

Existe por aquellos días en Caracas un solo establecimiento de enseñanza de la pintura. Martín figura entre los alumnos de la nueva Escuela Normal de Dibujo, creada por iniciativa de la Sociedad Económica de Amigos del País para impulsar el arte y recibe en este plantel clases del profesor Antonio José Carranza, hombre joven sin mucha experiencia ni carácter. Las primeras producciones del adolescente Martín reciben pocas alabanzas, según nos dice Arístides Rojas, que no refiere las fuentes de donde proceden expresiones tan poco laudatorias, aunque es probable que su autor sea el mismo pintor cuando juzgaba de viejo sus primeros intentos artísticos (Rojas, 80): “Los primeros trabajos del joven aficionado fueron ejecutados al creyón... A poco tomó Tovar el pincel y aparecieron sus primeras obras, verdaderos mamarrachos que quizás entusiasmaron al joven pintor, pero que el arte repudió. Los primeros retratos que hizo Tovar fueron los de sus padres, homenaje filial, muy natural a los diez y siete años de la vida,

cuando el sentimiento es el alma del afecto, que más tarde realzan, embellecen y coronan el talento y la inspiración”. No son conocidos los retratos de los padres aquí mencionados.

Pero hay otra influencia temprana que el mismo pintor reconocerá más tarde con elogios. Se trata del doctor Lebeau, médico francés, quien da consejos al joven Martín, en quien reconoce cualidades sobresalientes. El joven pintor lo reconocerá después, como dice el mismo Rojas y recoge Planchart, quien afirma que “el doctor Lebeau ejerció grande influencia en sus estudios y que a sus indicaciones debe el haber conocido muchos escollos que aquel le enseñó a salvar”.

Sentido emprendedor

Martín es un muchacho con mucha iniciativa y que muestra seguridad en sí mismo. Gana sus primeros emolumentos dando clases de dibujo en colegios de niñas de Caracas, y luego se atreve a iniciar un negocio con apenas 17 años: “Bajo la razón social ‘Meneses y Tovar’, el joven Martín estableció un taller de litografía comercial, adquirido de Müller y Stapler, quienes la tenían desde hacía diez y seis meses” (Boulton, 158), y que la trasladaron a Bogotá. La empresa fue adquirida por Tovar junto con Carmelo Fernández, Rafael Meneses y Pedro Correa, y en ella aprenden por 8 meses litografía bajo la “cuidadosa dirección teórica” de los impresores alemanes (*El Liberal*, 15 abril de 1844). La empresa funcionó en la esquina de Sociedad y no sabemos si tuvo o no éxito económico en una ciudad pequeña y de pocos lectores, pero es sin duda testimonio del espíritu emprendedor del joven artista. Y testimonio, además, de lo que será uno de sus rasgos de carácter más notables: el cuidado que pone en prepararse y hacer bien las cosas, puesto que no se lanzó al público sino después de ocho meses de preparación. Sólo se conoce una única litografía hecha por Tovar, un diploma de la sociedad musical La Renaissance.

Es curioso que, como nos informa el *Diccionario Biográfico de las Artes Visuales en Venezuela*, el año 1844 aparece Martín como uno de los alumnos civiles de la Academia de Matemáticas en el primer bie-

nio (*Memoria de Guerra y Marina*, 1856, p. 33). La alternancia entre Páez y Soublette hace que éste gobierne por segunda vez (1843-1847), después de imponerse a los candidatos Santos Michelena y Diego Bautista Urbaneja. Las condiciones del país son más estables que en la década anterior. ¿Será por eso que Martín ve en la milicia un camino de estabilidad y progreso personal?

No parece que continuó después estos estudios de matemáticas, pero son un indicio de la búsqueda en que se encontraba el joven. ¿Pensaba dedicarse a la milicia? No es probable, dado su temperamento pacífico y más bien retraído. ¿Pretendía con aquellos estudios aprender a dibujar mejor? Tal vez por ahí encontraríamos un motivo plausible, puesto que la exactitud en el arte de medir y el cálculo están conectados con su vocación futura. Pero no tenemos constancia de su motivación para estudiar en la Academia. Por otra parte, Martín alternaba sus días entre la capital y el fundo de su padre en los valles del Tuy, y esto pudo obstaculizar sus estudios. Como nos informa Calzadilla:

Las temporadas que pasaba en el fundo de su padre le permitían ejercitarse en el dibujo al natural, lo que debió despertar en él, en fecha muy temprana, su sensibilidad a la luz y al paisaje. No tardaría en emplear el óleo para animar las primeras composiciones que sobre escenas lugareñas o personajes típicos realiza con emoción sencilla durante aquellas permanencias en el campo. Por otra parte, Tovar debía estar al tanto de la marcha de la Escuela Normal de Dibujo, que regentaba Antonio José Carranza y en la cual se había introducido en 1849 la clase de pintura al óleo. El retrato de Ignacia Montilla (Colección Sucesión del señor. José María de Tovar) que pintó antes de su partida a España revela que ya había logrado algún adelanto en este género de expresión (Calzadilla, 1977).

María Ignacia Montilla fue la madre de Juan Pablo Briceño Pacheco, firmante del Acta de Independencia.

Los primeros lienzos de Tovar fueron copias, algunos de temática religiosa, cosa normal en todos los pintores de entonces, y algunos retratos. La pintura religiosa fue el género pictórico más cultivado en

tiempos de la Colonia, aunque también hicieron algunos retratos Juan Lovera y otros pintores coloniales, pero decayó después de la Independencia, debido a la penuria en que vivían iglesias y conventos. El retrato fue el género más cultivado en la Venezuela del siglo XIX, así como el histórico, dado que eran los gobernantes y las familias ricas las que podían costear los retratos. La pintura de paisajes aparecerá apenas a fines del siglo XIX en las paletas de Tovar y de Michelena.

La Virgen de las Mercedes, advocación muy popular en todo el territorio colonial español, devoción inculcada por los Padres Mercedarios, es una de sus primeras pinturas. La representa con unas cadenas rotas a sus pies, como expresión de la liberación de los cautivos antiguos o encarcelados modernos, que los devotos piden a la Virgen. Los rostros de la Virgen y el Niño y el cuerpo del pequeño, algo distorsionado, muestran los trazos de un principiante.

La situación nacional era muy delicada por aquellos días de 1846, en los que Antonio Leocadio Guzmán se erige como jefe del Partido Liberal y pone en jaque a los gobernantes conservadores. Con artículos en *El Venezolano* y con visitas a las haciendas, él y otros jefes liberales adoctrinaban a los peones y esclavos en contra de los propietarios. Guzmán fue hecho preso y condenado a muerte, después de un frustrado encuentro con Páez, pero la pena fue conmutada en destierro por el presidente José Tadeo Monagas, quien será a la postre el beneficiario de los tumultos (Altez, 103). El clima social no es, como se ve, propicio para el cultivo de una vocación artística, y menos todavía después de los sucesos del 24 de enero de 1848, día en que las turbas asaltan el Congreso y causan la muerte de Santos Michelena. Desde la Guerra a Muerte no se había observado un estado de tan extrema inseguridad. “En los campos reinaba la depredación en todas sus formas, e impresiona pensar que las calles de Caracas estaban solas, como en tiempos de epidemia, porque las gentes se ocultaban, temerosas de que viéndolas las recordasen y las incluyesen en las implacables listas de empréstito forzoso” (Planchart, 112). El joven Tovar ha debido ver la situación con mucha inquietud y temor, tanto como sus padres, reti-

rados en la hacienda mientras pasaba la tormenta política. Pero la vida del joven artista va a cambiar de dirección en corto tiempo.

Primer viaje a Europa

A mediados de 1850 Martín Tovar, de 23 años, viaja a Madrid enviado por sus padres, quienes hacen realmente un sacrificio para sostenerlo en tierras europeas. Don Antonio Tovar desea que se perfeccione en el dibujo y en el manejo del pincel bajo la dirección de algún maestro experto, y quiere posiblemente alejarlo de las turbulencias políticas. Planchart precisa que “el ministro de España en Caracas lo había provisto de cartas de presentación para varias personas distinguidas de aquella corte; entre otras, de una para el marqués de la Remisa, que le facilitó la inscripción como alumno en la Academia de San Fernando”. Rojas por su parte, de quien Planchart toma esta información, expresa que el Ministro de España en Caracas era don Juan Muñoz y Funes y que “fue el marqués de la Remisa quien presentó al pintor venezolano al célebre retratista de la época, Fernando Madrazo, profesor en la Academia de San Fernando. Bajo la dirección de tan hábil profesor había estado ya otro venezolano, nuestro distinguido amigo Pedro Lovera, hijo del pintor caraqueño Juan Lovera y retratista de talento que hace años vive en las Antillas, donde goza de una reputación merecida” (Rojas escribe este elogio en 1883).

Tovar deja atrás una situación política confusa y peligrosa en su patria, pero el ambiente que encuentra en España es de ebullición y descontento. Después de los enormes desajustes que ocasionan la guerra contra Napoleón y la pérdida del inmenso Imperio colonial, la sociedad española busca un reacomodo social y económico, algo que no logrará del todo durante ese siglo. Isabel II, de la dinastía de los Borbones, a la que el escritor Benito Pérez Galdós denominó «la de los tristes destinos», es la reina de España. Su reinado ocupa uno de los períodos más complejos y convulsos del siglo XIX español, caracterizado por los profundos procesos de cambio político que trae consigo la Revolución Liberal: el liberalismo político y la consolidación del nuevo Esta-

do, de impronta liberal y parlamentaria, junto a las transformaciones socio-económicas que alumbran en España la sociedad y la economía contemporánea. Comienza la industrialización en Cataluña y el norte vasco, se instalan los primeros ferrocarriles, pero la mayoría de los habitantes de la nación es pobre y existen grandes desigualdades sociales. Tovar quedó sin duda impactado por ese mundo nuevo, pero no tenemos referencias escritas de cómo reaccionó frente a él.

Calzadilla nos informa que los profesores de Martín en la Academia de San Fernando fueron José de Madrazo en Colorido y Composición; Federico de Madrazo en Arqueología y Ropaje; Antonio Esquivel en Anatomía Pictórica; Patricio Rodríguez en Perspectiva y Francisco José Fabre en Historia y Costumbres. De acuerdo con Enrique Planchart, al parecer “Tovar no fue alumno de puntualidad extremada”. En compensación, estudiando por su cuenta, se hace asiduo visitante de los museos madrileños, donde le atrae la obra de Velázquez, a quien copia. Goya dejará en él cierta influencia temática, como puede apreciarse en el cuadro *La Vendimia* (en la Colección de la señora Leonor Romero de Quiroba) y del cual existe un hermoso boceto en la Colección del Palacio Municipal de Caracas, que representa a una de las vendimiadoras. El cuadro completo tiene forma de un óvalo grande, en el que aparecen tres muchachas bonitas, una de ellas envuelta en un vestido rosado poco verosímil para la faena, que rodean a un joven coronado de racimos de uva y con una pandereta en la mano. Las estudiadas posturas del conjunto de los cuatro vendimiadores –las mujeres recuerdan a las bacantes– recrean una escena idílica que parece celebrar la cosecha después de una dura faena agrícola.

También hace una excelente copia del *Ecce Homo* de Bartolomé Esteban Murillo y, poco tiempo después, en 1853, un magnífico *Autorretrato* (Colección Elisa Elvira Zuloaga), en el que se presenta como un joven de unos 26 años, abundante cabellera, rostro serio y un tanto pícaro y de mirada inquisitiva. El retrato juega con las sombras y las penumbras, que hacen contraste con la frente despejada, bien iluminada, patillas y bigote poblados, nariz afilada y un tanto larga, que

ayudan a resaltar una boca carnosa y sensual. La típica estampa de un joven romántico. Boulton afirma que “su primer autorretrato traza ya el camino que habrá de seguir... expresar todo lo que encuentra tras las facciones del rostro y hacerlo con elegancia plástica”.

En la Academia de San Fernando, Tovar procede con la independencia de carácter que le caracterizará a lo largo de su vida y sigue un curso ecléctico entre las dos tendencias vigentes para el momento en la pintura española: la neoclásica afrancesada, cuyo mejor representante era precisamente su maestro José de Madrazo, y la tradicionalista española, herencia de Goya. El joven venezolano toma de ambas tendencias lo que le conviene para su aprendizaje, y copia cuadros clásicos en el Museo del Prado, que lo van caracterizando como un discípulo aventajado. Estudia copiando a Murillo, Velázquez y Rembrandt, y se entusiasma por Gericault, pintor que apenas vivió 32 años (septiembre 1791-enero 1824) y que fue admirador de Rembrandt, y del que copia estudios de caballos.

Pero la situación política española, las revueltas en las calles, las protestas y el descontento hacen mella en el temperamento reposado de Tovar, que decide cambiar de aires. Ésta será una característica bien particular de nuestro biografiado: andar siempre esquivando acontecimientos políticos y sociales, tanto en Venezuela como en Europa, que no se compadezcan con su carácter y su visión de la vida, y así poder concentrarse con dedicación a la pintura, que es la razón de su vida, y que lo va a llevar a ser la figura cimera de la pintura venezolana en el siglo XIX.

La Ciudad Luz

Los estudios de Tovar en Madrid duraron hasta 1852, con la interrupción de un breve viaje a París y unos cortos días en Caracas. Viaja al finalizar ese año para establecerse en París, la Ciudad Luz, que fue la capital mundial del arte durante el siglo XIX y la primera mitad del XX y en ella vivieron, algunos durante largos años, todos los artistas más connotados de América en todos los ramos de la producción artís-

tica: pintura, literatura, música, escultura. París –decían entonces y todavía siguen diciendo ahora los franceses– es el punto de reunión de la humanidad. No sólo el arte, sino también la ciencia, la literatura y el pensamiento buscan las riberas del Sena para sentirse en casa. El joven Martín ingresa en la academia de pintura de León Coignet, maestro reconocido, miembro del Instituto, profesor en la Escuela de Bellas Artes, en el liceo Luis el Grande y en la Escuela Politécnica, y quien vivió entre 1794 y 1880. Coignet fue el autor del célebre retrato de la viuda de Clicquot, la del famoso champaña. Planchart nos hace un interesante retrato de este maestro:

Coignet, hoy casi olvidado, tuvo en su tiempo fama y nombradía. De espíritu ecléctico, no rechazaba el impulso romántico de alguno de sus discípulos; pero trataba de moderarlo y ajustarlo un tanto a los cánones consagrados. Baudelaire lo pinta con mucha penetración: León Coignet –dice– es un artista de rango muy elevado en las regiones medias del gusto y del espíritu. Si bien no se levanta hacia lo genial, posee uno de esos talentos completos en su moderación, que desafían la crítica. M. Coignet ignora los atrevidos caprichos de la fantasía y las predeterminaciones de los absolutistas. Fundir, mezclar, reunir, pero siempre escogiendo, ha sido su papel y su objeto, y lo ha logrado a cabalidad.

Tovar y Coignet se entendieron bien como discípulo y maestro, pero el joven tenía un temperamento independiente y no quiso subordinarse a la presión de exponer y participar en concursos. Consta sin embargo que alcanzó el “premio de mérito” en uno de los concursos llamados “cabezas de expresión” (Rojas, 84). Planchart tributa homenaje a Tovar por su carácter independiente y lo compara con Rojas y Michelena, quienes años después buscaron afanosamente el reconocimiento de los salones oficiales. Se puede por supuesto discrepar de esta postura de Planchart, tomando en cuenta el temperamento diferente de los tres pintores venezolanos y las distintas posibilidades de triunfar que les ofreció a cada uno el momento histórico que les tocó vivir.

De los pintores venezolanos que han estudiado en París, sin duda alguna ha sido Tovar quien lo ha hecho con mayor independencia, gracias a la ponderación de su carácter. Guiado por el ecléctico Coignet, no olvida el verismo propio de la escuela española donde dio sus primeros pasos, y se abstiene de seguir francamente las huellas de un pintor o una secta determinada. Su actitud contrasta, desde este punto de vista, con la que tomarán luego Rojas o Michelena, por ejemplo, quienes, a despecho de su innegable talento, trataron de adaptarse en todo lo posible al arte oficial de su momento, y también con la de los jóvenes que en estos últimos años han pasado a París para seguir al pie de la letra el arte oficial de hoy, el cual, en realidad, no es el que todavía conserva ese nombre y obtiene las recompensas en los salones, sino el patrocinado por las revistas, los críticos, los amateurs y los snobs que en la actualidad pautan la moda y gobiernan la opinión (Planchart, 116).

Casi tres años estuvo Tovar en el taller de su maestro Coignet, situado en la rue de Lancry, donde también estudiaba Jean Paul Laurens, quien jugará papel decisivo en la formación de los artistas venezolanos de las generaciones siguientes, especialmente de Cristóbal Rojas, Arturo Michelena y Antonio Herrera Toro. El joven Tovar hará también amistad con otros de sus condiscípulos, especialmente con Leffebvre y Deconning. Por cierto que los discípulos de Coignet tenían la costumbre de organizar un banquete anual en homenaje a su maestro, lo que manifiesta el gran aprecio en que le tenían, y que servía para un reencuentro entre ellos.

Calzadilla resume la estancia de Tovar en el taller de Coignet, en el que permanece hasta fines de 1854, manifestando sus aprendizajes, que van en la línea de la ponderación y del equilibrio. Del francés “ha adquirido el gusto de la historia, el sentido de ponderación para fundir el color y el dibujo, evitando los desbordamientos del romanticismo, el afán de ser verídico en la interpretación de los hechos y, sobre todo, el gusto del espacio arquitectónico y del ambiente. Tovar apelará a estos conocimientos años más tarde cuando asuma el compromiso de pintar la *Firma del Acta de Independencia*”. Cediendo a la moda del momento, que incorpora temas norteafricanos, pinta en esta épo-

ca *Paisaje de Egipto*, “inspirado seguramente en los temas africanos de Delacroix. Sin embargo, no es presumible que Tovar haya visitado el norte de África. Al menos no hay testimonio de ello, por lo que la obra puede estar basada en otra pintura del mismo tema” (Calzadilla). Para pintar temas exóticos no se necesita conocer personalmente los lugares que se plasman en el lienzo. Se puede perfectamente copiar de otros pintores o inspirarse en ellos, como lo hará años más tarde Arturo Michelena, pintando también temas orientales.

Buscando un **lugar propio**

Fernando Paz Castillo califica el regreso de Tovar en 1855 como el comienzo de una etapa decisiva en la pintura venezolana: “En la evolución de la pintura venezolana hay dos etapas de singular importancia: el año de 1855 en que regresa a Caracas el pintor Tovar y Tovar (...) y el año de 1912 en que se funda en Caracas, recoleta y provinciana, pero con un aire tímido de mundanismo, el ‘Círculo de Bellas Artes’ por un grupo de pintores y escritores ansiosos de renovación” (Prólogo al libro de E. Planchart). El regreso de Tovar desde París señala el fin de una época en la pintura venezolana, la colonial, marcada por el primitivismo y la temática casi exclusivamente religiosa, y la apertura de una nueva, que se puede llamar el período heroico y que Calzadilla califica como “el estilo republicano” y que concluirá cuando muera Tovar a principios del siglo XX.

Son casi cinco años los que ha pasado el artista en Europa. Pocos meses antes de abrirse la famosa Exposición Universal, que congrega en París a lo más granado del genio y del ingenio mundial de entonces, decide regresar a Caracas. No deja de causar alguna extrañeza este regreso sin contemplar el acontecimiento más importante del momento, con el que todo el mundo tiene que ver, nada menos que una expo-

sición universal. La primera exposición mundial tuvo lugar en 1851 en Londres y fue un verdadero éxito: 14.000 expositores y seis millones de visitantes. La organización se dejó en manos de la iniciativa privada. Sin embargo, en 1855, el Estado francés se hizo cargo de la operación, ya que Napoleón III quería superar el logro de los ingleses. Se trataba por tanto de una competencia internacional entre los dos países más avanzados de la época, que ya habían ingresado hacía tiempo en la era industrial. A la Exposición Universal de productos agrícolas e industriales, prevista en su origen, se añade una Exposición de Bellas Artes, inexistente en Londres, que se convertirá en un importante componente de las futuras exposiciones.

Tovar regresa a Venezuela el 22 de enero de 1855 en la goleta danesa *Isabel*. ¿Por qué el joven decide regresar sin contemplar esa maravilla? ¿Qué le impulsa a tomar esta decisión? ¿Dificultades para sostenerse en París, indiferencia ante los progresos de la época, nostalgia de Venezuela, especialmente de los padres, seguridad en sí mismo, en su dominio del arte pictórico, que quiere mostrar en su patria, cansancio de la vida parisina? Es posible que su regreso se haya debido “a mermas en la fortuna paterna”, que ya no le puede sostener en Europa. Una hacienda como la de su padre, por bien atendida que estuviera, no era una base suficiente para mantener a un hijo en Europa, especialmente en los momentos tan agitados que vivía la sociedad venezolana. En efecto, en la década de los Monagas entre 1848 y 1858 el país retrocede. En opinión de David Ruiz Chataing, “los hermanos Monagas, José Tadeo y José Gregorio, condujeron a la incipiente administración pública a un enorme caos. Su ejercicio estuvo signado por el nepotismo y la corrupción. Apenas la abolición de la esclavitud, en 1854, le da algún brillo a estos dos lustros lamentables” (Ruiz Chataing, 13). El historiador Carlos Alarico Gómez consigna para el período de los Monagas algunas iniciativas positivas, como la instalación del telégrafo en 1856, los comienzos de la navegación fluvial de pasajeros por el Orinoco y el inicio del camino carretero entre Caracas y los Valles de Aragua. Pero en conjunto fue una época de crispación política y so-

cial: “Los Monagas enfrentaron noventa y siete movimientos armados durante la década en que gobernaron el país, habiendo vencido en cada ocasión, a excepción del movimiento dirigido por Julián Castro, que los separó del poder” (Gómez, 82-83).

Los primeros retratos

Tovar ha regresado como un artista seguro de sí mismo, conocedor de muchas de las mejores pinturas mundiales. Sabe que en Venezuela se desconocen, que el país está envuelto en otros problemas más urgentes: asentamiento de una sociedad que funcione sin recurrir a las armas, producción agrícola sostenida que ayude a salir de la pobreza generalizada. Pero él lo que sabe hacer es pintar. Sabemos que “a finales de ese año (1855) se encuentra de visita en Caracas y la prensa registra dos de sus obras: *Una visita al monasterio de Spezia* y *Una madre y su hija*”, cuadro patético que representa a dos mujeres asfixiadas en su habitación por el gas carbónico que emanaba de las malas estufas de la gente pobre. Estas pinturas reciben una crítica muy favorable en el *Diario de Caracas*, pero su temática es más bien extraña en la paleta de Tovar, que no prodigarán estos temas. Tovar, ecléctico en su estilo, ha sabido tomar la mejor técnica de cada pintor estudiado y adaptarla a su temperamento. Calzadilla resume así los logros obtenidos por el artista novel (*Pintores venezolanos*, 11):

De sus estudios en España y Francia ha conservado lo que justamente necesitaba su temperamento noble y reposado para servir a su propósito de trabajar en un estilo que le permitiera expresar con seguridad y sin sobresalto la emoción contenida y la imagen justa y exacta, sin faltar a la verdad histórica ni caer en excesos retóricos, sin mal gusto ni detalles rebuscados. No es sentimental. Es elocuente sin ser extrovertido; narra, no cuenta. Su ideal es la objetividad y, por lo tanto, rechazando un naturalismo vulgar o grosero, que pudiera traicionar a sus propios sentimientos, alcanza la serenidad del clásico.

Ramón de la Plaza informa que “en esa época trabajaba retratos de difuntos y efigies de los santos” (De la Plaza, 1883). Probablemente de

esta época es un cuadro de temática inusual: *El indio Tacoa*, un campesino de manos enormes y sombrero de paja, que viste camisa blanca y pantalones a media pierna. El indio reposa sobre una piedra a la sombra de un árbol, que bordea una corriente de agua, mientras apoya en el suelo una escopeta. Sus mostachos chinescos que ya se tiñen de canas es lo único que permite pronosticar en él una edad madura (Colección del doctor Germán Vegas).

Con gran audacia, ofrece al Gobierno crear un ambiente artístico que humanice el entorno social. Copiará para ello a los grandes maestros europeos y fundará un museo donde se expongan sus grandes creaciones. De hecho, ya había trasladado al lienzo obras de fama universal y las había traído consigo: cuadros de Rembrandt, Van Dick, Tintoretto, Rosa Bonheur, Murillo, Goya, etc. De acuerdo con su proyecto, presenta al Congreso una muestra de esas obras que él había copiado en Europa. Es así como recibe el nombramiento para encargarse de la ejecución de reproducciones de obras famosas en los museos de Europa, e ir así formando una pinacoteca. Con este fin el Congreso aprueba un crédito de 3.000 pesos en 1856, de los que no recibirá un céntimo, porque “las arcas públicas están vacías y el pintor debe desistir de su empeño docente” (Planchart, 117).

Al no cumplirse su sueño de crear un museo pedagógico, que sirviera para mostrar lo mejor de la pintura europea e incitar a su imitación, se dedica a los retratos, que son los que le permitirán sobrevivir. Su discípulo Herrera Toro lo expresa así en un recuento de la vida de su maestro: “Se dedicó a hacer lo único que en materia de arte le ofrecía el estrecho escenario de la capital; es decir, retratos. Retratos que maravillaron por la extraordinaria semejanza, por la frescura del colorido, por la manera nueva, enteramente diferente de las que hasta entonces eran aquí conocidas” (Antonio Herrera Toro, artículo sobre Martín Tovar y Tovar, publicado en *El Cojo Ilustrado*, 1894). Pinta por esta época el *Retrato del General José María Zamora*, que se encuentra en la Casa Natal del Libertador, en Caracas, y el de *Nicolasa Tolentino Iturbe y Zaldúa*, un óleo sobre tela, de 38 x 31,5 cm. En el

cuadro del general José María Zamora lo representa no de militar, sino de civil, enfundado en un terno negro que se cierra arriba por un lazo negro sobre el cuello blanco almidonado. El rostro grueso del General, hombre bastante joven para su rango, se adorna con unas patillas rectas que dejan libre la barba. Sus ojos claros, nariz recta y boca un tanto escéptica lo retratan como un hombre seguro de sí mismo. José María Zamora había participado en Carabobo y en 1847 contribuyó a sofocar las revueltas sociales de campesinos animadas por el movimiento liberal.

De 1861 es el único retrato ecuestre que se conserva de Tovar, el *Retrato del General Manuel Vicente de las Casas*, actualmente en la Galería de Arte Nacional. Este General fue el que comandó el alzamiento que en julio de 1859 derroca al presidente Julián Castro. Como nos informa Calzadilla: “este personaje del guzmancismo tenía veleidades artísticas; a él se le ha atribuido uno que otro paisaje. En 1878 acompañará a Tovar y Tovar en la directiva del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes. Manuel Vicente de las Casas fue padre del meritorio paisajista Jesús María de las Casas, quien trabajará al aire libre con Tovar y Tovar a fines del siglo XIX”. El retrato ecuestre del general de las Casas, de formato ovalado, lo muestra montado en un hermoso caballo castaño de patas, frente y cola blancas, uniforme sencillo de guerrera azul marino y entorchados dorados, pantalón blanco y polainas negras, tocado con un sombrero al uso de plumas blancas. Con la mano derecha empuña las riendas y apoya el puño cerrado de la izquierda sobre la pierna. Al fondo se aprecia un paisaje dominado por un enorme árbol que concluye en un amenazador cielo oscuro, contra el que contrasta el rostro claro del General.

Retrata en un hermoso óleo de 108,5 x 83,2 cm a la señora *Josefina Gil Tovar de Zamora Pedrique*, dama de la alta sociedad caraqueña, a la que presenta como una dama seria, enérgica, de ojos claros, frente despejada, peinado ceñido que concluye en bucles. El rico vestido de terciopelo negro se cierra en el cuello con una cadena de plata y un camafeo, mientras la amplia falda cubre y rebosa sobre el antebrazo

del sillón rojo. Los brazos cruzados sobre el regazo dejan libres unas manos indolentes y blancas que destacan sobre el fondo negro del vestido. Como lo va a plasmar en otros retratos, la habitación no es cerrada, sino que concluye en un cortinaje rojo que oculta una fornida columna de la que sólo se aprecia el pedestal y que se abre hacia un paisaje lejano.

Uno de los mejores retratos de esta época es el que hizo de su padre, *Don Antonio de Tovar*, pintado cuatro años antes de la muerte del progenitor, ocurrida el 3 de febrero de 1860. El padre tenía alrededor de 70 años en ese momento, pero conserva el cabello negro y la pose segura de quien está consciente de una vida provechosa. Alfredo Boulton cree descubrir en este retrato la huella de Ingres:

En este sobrio lienzo, fechado en 1856, resaltan con indudable verismo los severos rasgos que reflejan el carácter y la personalidad del modelo. La materia está trabajada con una pasta bastante diluida, como amasada en varias capas superpuestas, para obtener ciertas transparencias. Tales veladuras alcanzan a dar al rostro un magnífico modelado. El tiempo pasado en Madrid y en París fue indudablemente bien aprovechado. Esto indica también un hecho que vale la pena destacar, pues revela que el artista hubo de recibir en su ciudad natal una esmerada educación plástica que le permitió asimilar tan rápidamente las lecciones europeas (A. Boulton, 160).

También pinta el retrato de su hermana *Doña Ana Tovar de Zuloaga*, llamada familiarmente “Mamanita” (por ser la hermana mayor), fechado el 8 de septiembre de 1858. Boulton considera que este retrato es el mejor en su género: “En toda la producción de Tovar no se encuentra nada semejante a la esbelta y reclinada figura que el artista captó en el lienzo”. Calzadilla también prodiga elogios para la obra al decir de este retrato que es un “excepcional y penetrante estudio psicológico donde el artista, con seguro dominio y exquisita sensibilidad, sabe comunicar al ambiente la presencia sensual de un rico decorado, junto a una ordenada disposición de las formas en el espacio, para ahondar en la expresión severa y majestuosa, altiva en su recoge-

miento, de la bella modelo. Obra, en justicia, considerada como el mejor retrato de la pintura venezolana". Es mucho afirmar, ciertamente, pues la retratística venezolana es excelente, pero resulta indudable que el retrato es una belleza. La mirada serena de la joven dama –que no parece ser madre de cuatro hijos (luego tuvo varios más hasta completar nueve)–, dentro de un rostro claro y despejado, que parece apoyar la cabeza en su doblada mano derecha, se comunica con el espectador y le infunde serenidad. "Una severa raya central parte en dos la cabellera castaña y la ancha frente prolonga el agradable contorno rítmico de las mejillas que van a rematar en el mentón bien dibujado". La mano izquierda reposa sobre el regazo y sostiene un abanico cerrado de color dorado que combina con el magnífico ropaje. El suntuoso vestido de seda amarilla, corpiño ajustado y amplia falda plisada, destaca frente al terciopelo rojo de la gran butaca donde se sienta la dama. Cierra el cuadro la base de una gran columna griega, dulcificada en su dureza por una enredadera de Pascua con la flor abierta, que abre hacia un cielo azul con nubes bajas.

Pero el joven pintor no puede vivir solamente de la pintura y da clases de dibujo natural, lineal y topográfico en el Colegio Roscio entre 1857 y 1859. En enero de 1859 consta que tenía quince alumnos. Es una manera de ganarse la vida, que ya había iniciado años atrás, antes de su periplo por el viejo mundo.

De 1861 es una caricatura –pocas hay que se conserven del pintor– en la que representa a un hombre viejo y muy gordo, la cabeza abotagada y hundida en el cuello levantado de la camisa, chaleco abotonado, sosteniendo en su mano derecha una copa. ¿A quién critica o de quién se burla Tovar?



Retrato de Ana Tovar

La competencia de la **fotografía**

En 1862 regresa a París, donde permanecerá año y medio. Para entonces ya es un artista conocido en la capital parisina, que lo elogia en su crítica. Nos informa Alfredo Boulton que “en París se encontró con su compatriota Valentín Espinal, quien acudió al Museo de Luxemburgo a ver los cuadros que Tovar había copiado. Luego viajó a Londres, donde exhibiría dos lienzos en la exposición internacional del Crystal Palace. Los comentarios de la prensa londinense fueron elogiosos para el artista venezolano, cuyos cuadros –escribieron– ‘fueron admitidos sin vacilación desde que los vio el encargado de examinarlos’”. Esta exposición fue inaugurada el 1° de mayo de 1862 en el Crystal Palace, construido como sede de la exposición, y Tovar participó con las obras *Llanero de Venezuela*, que obtuvo mención honorífica, y *Estudio de mulato ebrio*. En la escena llanera los caballos son los protagonistas.

Ya de vuelta en Caracas, la producción del pintor se resiente en su calidad, en aquel ambiente hostil y revuelto de 1864, que se prestaba poco para la inspiración y las tareas artísticas. Funda a fines de 1865 la Fotografía Artística de Martín Tovar y Tovar, ubicada en la esquina de Principal n° 49, donde ofrece “trabajos fotográficos, iluminaciones,

además de retratos al óleo”. Se asocia luego en ese taller con José Antonio Salas con quien trabajará hasta 1873. Salas fue un excelente fotógrafo, para algunos el mejor del siglo XIX, junto con Federico Lessman, fotógrafo oficial en los períodos de Guzmán Blanco, aunque algunos atribuyen ese honor al mismo Salas. Por cierto que el presidente Guzmán le encargó que se imprimieran dos mil “retratos fotográficos montados en bristol doble” del prócer Andrés Barra, fallecido en mayo de 1876. Este José Antonio Salas fue el padre del gran pintor Tito Salas, que habría de nacer en 1887 (Barroso, 94-5).

En 1866 el taller fotográfico de Tovar ya usaba los nuevos procedimientos de fotografía sobre papel, más instantáneos, llamados entonces “retratos mágicos”. Realiza también bocetos de escenas costumbristas, una tentativa incipiente de venezolanidad frente a la idealización de la pintura neoclásica, como juzga del intento Mariano Picón Salas. Por cierto que algunos de los bocetos fueron reproducidos en *El Cojo Ilustrado*, en las ediciones del 1° y del 15 marzo de 1903.

La fotografía constituyó una gran novedad. Como nos lo refiere Simón Noriega, “El *Correo de Caracas* del 30 de julio de 1839 venía con una noticia: ‘Acaba de hacerse un hermosísimo descubrimiento que puede llamarse el dibujo foto-génico o hecho por la pura impresión de la luz sin auxilio de la mano del hombre’, inventado, casi al mismo tiempo, por Luis Jacques Mande Daguerre y William Henry Fox Talbot, de nacionalidad francesa el primero, e inglesa el segundo”. La fotografía, en un primer momento, pareció que iba a sustituir a la pintura: era rapidísima, mucho más exacta y mucho más barata, al alcance de cualquiera. No resultó así, sino que cada una sirvió para propósitos diferentes. Algo parecido ocurrió entre nosotros muchos años después con la televisión, que parecía condenar a la radio a desaparecer del todo, pero eso no fue lo que sucedió, sino que cada una cumplió diferentes cometidos y satisfizo distintas necesidades de la colectividad. Una versión de actualidad de la competencia entre lo nuevo y lo antiguo es la polémica que de vez en cuando surge entre la informática y los libros. ¿Desaparecerán los libros convertidos en inútiles por la pan-

talla? No lo creemos. La informática facilita enormemente la búsqueda de información, pero el libro es más permanente y amigable.

El primero que trajo la fotografía a Caracas fue el francés Antoine Damiron, al que siguieron varios norteamericanos y europeos. Entre estos últimos, un español, Próspero Rey, habría de adquirir mucha fama. Por cierto que Próspero se convirtió en un competidor de Tovar. Nos lo cuenta Noriega, de quien tomamos la siguiente cita:

La década del sesenta revela una intensa actividad y una verdadera competencia entre fotógrafos. Carlos Eduardo Misle reporta un pleito por unos camafeos entre Próspero Rey y Martín Tovar y Tovar. "En forma mucho más monárquica que Próspero Rey, dice el citado autor, Martín Tovar y Tovar declaró en El Federalista (21 diciembre de 1866) que sólo él hacía en Caracas retratos mágicos y camafeos. Rey al día siguiente, en las páginas de El Porvenir, anunciaba que ofrecía un método para fotografías mágicas e invitaba a concurrir a su estudio. Y la competencia continuó. El 21 marzo de 1867, Rey anunció que había incorporado a su taller al pintor Celestino Martínez. La intención era clara, comunicar al público que, al igual que Tovar y Tovar, disponía tanto de las habilidades fotográficas como de las pictóricas".

Un aviso comercial de *El Porvenir* (Caracas, edición del 9 de diciembre de 1865, citado por A. Boulton) sobre aquel establecimiento decía así: "Fotografía Artística de M. Tovar y Tovar. En este establecimiento frente a la Casa de Gobierno, se hace todo género de trabajos fotográficos, desde las más pequeñas dimensiones hasta el tamaño natural –iluminaciones– al óleo, a la aguada, al pastel, a la tinta china, etc. etc. Retratos al óleo hasta el tamaño natural y de cuerpo entero, pintados sobre tela expresamente preparada y no sobre papel entelado. Se hacen también toda clase de reproducciones aumentadas o disminuidas. Se garantiza toda obra que salga del establecimiento. Parecido perfecto en todo retrato". Hay en el anuncio indudables muestras de un conocimiento técnico que pretende dar seriedad a sus trabajos y atraer clientes. Inquieto por otro tipo de conocimientos y actividades –nos informa Boulton–, Tovar participa en 1869 en la elabora-

ción del censo de la ciudad. Para ese momento la ciudad de Caracas tenía una población de 47.000 habitantes. Compañeros de Tovar en este trabajo demográfico fueron Marcelo Martín, Modesto Urbaneja, Carlos Rojas, Ildefonso Meserón y Miguel Carabaño.

El taller de fotografía de Tovar se convirtió en un cenáculo literario y artístico –dice Planchart– al que concurrían las figuras más connotadas de la sociedad caraqueña, incluyendo, a partir de 1870, al mismo Presidente, Antonio Guzmán Blanco. ¿Es que Tovar era “un hombre de mundo”, alguien con dotes especiales de trato? No lo parece así. “Personas que lo conocieron bastante íntimamente lo recuerdan como hombre de muy pocas palabras y de expresión nada fluida; lo cual explica, además, la falta de documentos personales escritos por el pintor y de una correspondencia utilizable en su biografía” (Planchart, 120). Esto llama la atención, siendo él una persona que viajó tanto y con tan largas estancias en Europa, y que tuvo trato con los personajes más encumbrados de la sociedad caraqueña. En todo caso fueron sus contemporáneos los que proporcionaron el retrato de su personalidad, que se puede resumir diciendo que fue un hombre observador, afable, tímido, enemigo de la ostentación, alejado del mundo político y social, al que sin embargo tuvo que condescender por su fama y por necesidades económicas. Planchart lo retrata así: “Su urbanidad, su corrección, su integridad le granjeaban el aprecio de los hombres; y en la sociedad de las damas gozaba del prestigio de su arrogancia como jinete, deporte de su preferencia, y quizás no pocas veces de las ventajas de su discreción, pues sabía mezclar en su trato la afabilidad y la insinuación con aquella buena cortesía de antaño”.

Para participar en la Exposición Universal Internacional de París en 1867 envía los óleos *Le mulâtre ivrogne* y *Le Llanero de Vénézuéla*, ya exhibidos en Londres (pero ahora con nombres en francés), y obtiene una medalla de oro. Estos años que pasa en Caracas comparte Tovar su trabajo entre el estudio de fotografía y los retratos que sigue pintando. Dos de ellos muy hermosos son el de *Soledad Rojas* y el de *Carlota Blanco de Guzmán*, un óleo sobre tela de 100,5 x 82,5 cm, pintado en

1867. Carlota era sobrina de Bolívar, pero la hermana del Libertador, María Antonia, no vio al principio con buenos ojos las pretensiones de Antonio Leocadio Guzmán de convertir a Carlota en su esposa, pero cedió sin embargo ante los ruegos de la sobrina. En 1874 habría de pintar el *Retrato de Antonio Leocadio Guzmán*, el marido de Carlota, que lo muestra como un hombre entrado en años, calvo, mirada seria y altiva, nariz grande, boca alargada de labios finos, patillas negras muy pobladas, como siempre las llevó para ocultar la cicatriz que le infligió el carioca José de Abreu y Lima, en un lance violento en las oscuras calles de Caracas (Altez, 41). La gruesa mano derecha sostiene unos lentes, mientras la izquierda parece dejar sobre la mesa un documento recién leído. Boulton contrasta este retrato duro con la suavidad y belleza del que le hizo el pintor a su propia hermana Anita, antes descrito: “Toda la vida y toda la trayectoria del hombre público están en aquellos ojos que miraban a Venezuela de manera tan singular; en aquella boca fría y apretada que arrojaba fuego y revoluciones... pocos protagonistas de nuestra historia han despertado sentimientos tan grandes y violentos, en pro y en contra” (Boulton, 162).

Su compañera de por vida

A partir de 1869 inicia su labor en la Academia de Caracas, donde tendrá como alumno destacado a Antonio Herrera Toro, quien luego se convertirá en su colaborador y sucesor como pintor de temas históricos. Ya es un hombre de más de cuarenta años y prácticamente no se sabe nada de su vida afectiva. ¿Cómo fue su relación con las mujeres? Muy poco sabemos del tema, pero Planchart nos informa que “después de una aventura mal conocida, contrajo matrimonio en 1873 con Teotiste Sánchez, hermosa mujer de temperamento vivo, inquieto y emprendedor; voluntariosa y no exenta de algunas extravagancias”. La diferencia de edad, común en los matrimonios de entonces, no impidió que se entendieran bien: ella animó a su esposo “a obtener diversos encargos oficiales y a pintar con más ambición”. Ella lo acompañó en sus viajes a París y él la retrató en un cuadro fechado en esa

ciudad en 1887, un óleo sobre tela de 60,5 x 50,4 cm. Sobre un fondo uniforme de color rojo suave, Teotiste mira a su esposo el pintor en la madurez de sus cuarenta años recién superados. Busto prominente, cabello corto a lo garçon, con flequillo que no oculta toda la frente, ojeras y arrugas de la nariz apenas insinuadas. Un borde de puntilla blanca asoma sobre el oscuro vestido cerrado en lo alto del cuello por un camafeo. Mujer elegante, seria, voluntariosa.

El Instituto de Bellas Artes fue creado el 28 de octubre de 1868 por decreto del Presidente interino de la República, Guillermo Tell Villegas, pero es Guzmán Blanco quien lo pone a funcionar. Guzmán entrega la dirección del Instituto al escritor y músico Felipe Larrazábal. “Aunque éste último se indispone un año después con Guzmán Blanco, quien lo condena al ostracismo, puede decirse que la nueva reforma introducida en la enseñanza artística es el punto de partida de un período de positivos avances en el campo de la pintura y la escultura” (Calzadilla).

Guzmán Blanco favorece el despliegue de las artes en Caracas, no en último término por un sentido egocéntrico. Es así que en 1872 ocurre un acontecimiento extraordinario en la tranquila vida caraqueña: el inglés James Mudie Spence, asesorado por el pintor Ramón Bolet Peraza, organiza una exposición de artes visuales en Venezuela, no la primera, como se ha afirmado corrientemente. A ella concurrieron los artistas de todo el país y fue admirada por más de 12.000 visitantes. Bolet Peraza fue “el relator gráfico de las costumbres de un momento lleno de interés social, y esta condición de cronista le hace sobrevivir en medio de tantos otros que naufragaron” (Boulton, 176). En cuanto a Spence nos informa este mismo autor que “fue un comerciante inglés llegado a Venezuela hacia 1870 en procura de concesiones de fosfatos de las islas de Los Roques y La Orchila... Viajó ampliamente por el país e hizo amenas excursiones por la serranía del litoral. Tomó numerosos apuntes –dibujos– de paisajes venezolanos. Escribió una valiosa obra intitulada *The Land of Bolivar*, publicada en 1878” (ibid. 178).

Sobre la exposición misma expresa lo siguiente Santiago Key Ayala, citado por Calzadilla:

En julio el Sr. Meserón y Aranda, propietario del café del Ávila, presta el salón principal de su negocio para celebrar allí lo que habría de ser una de las primeras exposiciones de arte realizadas en Caracas. El Café del Ávila era el centro de reunión de la sociedad capitalina. El domingo 28, y durante dos días más, el público llenó el local donde se exhibían pinturas, esculturas, dibujos, acuarelas y fotografías. La mayoría de las obras pertenecían al industrial inglés James Mudie Spence, principal animador del acontecimiento.

He aquí cómo Santiago Key Ayala describe a este interesante personaje:

Sabido es que Spence causó una pequeña revolución de ideas y actos en Caracas. Elementos había para tal revolución. Spence, con el prestigio del hombre extranjero, con el espíritu de iniciativa propio de sociedades más avanzadas, fue centro de varias empresas de cultura. Rodeáronlo personas prominentes de la época, poetas, escritores, artistas, hombres de ciencia y de la política. Hiciéronse excursiones. Se repitió la ascensión a la Silla del Ávila. Se escaló por primera vez el Pico de Naiguatá, y se realizó la primera exposición de arte venezolano de que se tenga memoria. Fue en este ramo donde más se hizo sentir la influencia de Spence. El culto viajero pagó con liberalidad los trabajos de dibujo y pintura de los artistas caraqueños y abrió en verdad la vía al estímulo del arte nacional (Santiago Key Ayala: "Folleto raro", Boletín de la Biblioteca Nacional, 1º de abril de 1926).

Resulta interesante la información montañera que nos proporciona este fragmento. Alexander von Humboldt había ya ascendido, en unión del francés Aimé Bonpland, el 2 de enero de 1800 a la Silla de Caracas, pero aquí se nos informa de la primera ascensión al Naiguatá, el pico más alto de la Cordillera de la Costa que se eleva a 2.765 m. sobre el nivel de un mar que moja su ladera norte. Humboldt ascendió asimismo a varios picos nevados de los Andes venezolanos y posteriormente bautizaron con su nombre el segundo más alto de la cordillera, que se eleva a 4.942 m. Al más alto, llamado antiguamente La Columna, se le puso el nombre de Pico Bolívar (4.988 m.) en tiempos del dictador Juan Vicente Gómez.

Martín Tovar y Tovar concurreció a la exposición con tres cuadros: el óleo *La Miseria*, el *Retrato de Isaac J. Pardo* y *Estudio del natural*. El caballero Pardo provenía de la comunidad israelita portuguesa de Hamburgo y había llegado a La Guaira en 1841. Se hizo católico al casarse con María de Jesús Monsanto y fue el fundador del primer Banco de Venezuela. Fue asimismo el abuelo de Isaac J. Pardo Soublette, biznieto del Presidente, médico de profesión, historiador y escritor, autor entre otros libros famosos de estos tres: *Descubrimiento y conquista de Venezuela*, *Esta Tierra de Gracia* y *Fuegos bajo el agua*. Falleció en el año 2000 (Ramírez Ribes).

James Mudie Spence regresó a su país con muchas de las obras que había expuesto (adquiridas u obsequiadas) y las expuso en Manchester. No parece sin embargo que entre las obras exhibidas en Inglaterra hubiera alguna de Tovar.

La galería de retratos **ilustres**

Martín ya tiene 46 años, ha sido muy emprendedor y probado muchos caminos. Todavía no ha encontrado su lugar definitivo, pero la situación va a cambiar a partir de octubre de 1873 gracias a la iniciativa de Guzmán Blanco, quien fue el primero en darse cuenta de la importancia de la imagería histórica para la construcción del orgullo nacional. Tovar es un pintor reconocido, retratista insigne y esas dotes van a ser aprovechadas. El 23 de octubre de ese año 1873, como nos informa Manuel Alfredo Rodríguez, citado por Calzadilla, va a firmar “un primer contrato celebrado entre el Gobierno y Tovar y Tovar para la realización de una serie de retratos heroicos, destinada a formar una galería de cuadros con los personajes y hechos de la Independencia, con sede en el edificio norte del Capitolio Federal”. Tovar se compromete a hacer treinta retratos para lo cual se basó en los grabados de Carmelo Fernández, delineados por L. Tavernier, hechos para ilustrar la *Historia de Venezuela* de Baralt y Díaz (París, 1841). Se basó también en el conocimiento personal, algunos apuntes o fotografías que sus conocidos le facilitaron y otros que Salas le irá enviando. Los retratos debían tener, de acuerdo con el contrato, 119 cm de alto por 89 cm de ancho, “ambas medidas de vista en el lienzo”. En cuanto al

ritmo de ejecución, “Tovar irá entregando al Cónsul de la República en París los retratos que vaya concluyendo; pero de manera que para el 31 de diciembre de 1874 estén todos en poder de aquel funcionario”. Los retratos se contrataron a razón de 220 venezolanos cada uno, una cantidad apreciable, a la que luego se añadió el encargo de once retratos más (Maldonado, 223-4).

Este va a ser el primer gran trabajo histórico de nuestro pintor, en el que van a figurar los próceres de la Independencia. Gracias a estos retratos y a los grandes cuadros históricos que pintará después, Tovar hace que el hombre común de Venezuela “entre en contacto con su propio pasado, en una forma más viva y didáctica que a través de los escritos de Juan Vicente González o de Feliciano Montenegro Colón, de la *Historia* misma de Baralt y Díaz” (Boulton, 157). Para ejecutar esta galería de retratos instala su taller en París en la rue Montaigne y pinta los cuadros. Planchart los alaba: “Algunos son verdaderos aciertos psicológicos, sencillas páginas biográficas, sin ningún rasgo declamatorio”. El mérito de Tovar reside, entre otras cosas, en su capacidad de construir los rasgos de un personaje a partir de pocos o ningún dato iconográfico. Logra sin embargo obras maestras.

Por cierto que se conserva una foto del atelier en París donde Tovar ejecutó estas obras de excepción. Es un enorme espacio abigarrado, de techo muy alto y paredes llenas de cuadros de todos los tamaños, la mayoría retratos. Cuelga del techo una lámpara con muchos candelabros, y dos juegos de cortinajes cierran la vista hacia la calle. Un enorme espejo de más de dos metros de alto y de marco barroco refleja el desorden del conjunto, los hermosos sillones acolchados, una mesa con gavetas a mano izquierda. Desde lo alto de una columna griega el busto de un filósofo francés reflexiona sobre su mala fortuna. A su lado reposan varios libros sobre una mesita barroca. Al fondo, sobre una *chaise-longue* acolchada, varias muñecas grandes de trapo adoptan posturas inverosímiles. El conjunto es atractivo a pesar de su desorden. Este atelier mereció un recuerdo emocionado de los redactores de *El Cojo Ilustrado*, poco después de la muerte de Tovar:

Mucha luz alegre y traviesa, mucho artístico amor en la disposición de todos los ornamentos y preesas queridas; mucha caricia de promesas y esperanzas dentro del recinto que ampara las creaciones y arrulla la inspiración feliz; siluetas, esbozos, trazados, proyectos, concepciones de tanto asunto alto y noble, bellamente patrióticos casi todos; así fue de rico y fecundo en pródigos ensueños... Ahora, todo evoca la suprema nostalgia de aquellos días que ya no serán más, de aquellas visiones que sólo esos días pasaron por el horizonte del soñador: la época propicia, la esperanza que se fingió leal, la vida que se ofreció clemente, las fuerzas que se sintieron poderosas, el hombre mismo, señor de tan egregio dominio, todo ha caído, todo está desvanecido, y la lenta penumbra de tenaz tristeza que nos está decretada, voltea incoercible sus espiras sombrías y van llenando y empañando todos los últimos escondrijos de la luz y la esperanza...

Y ya tampoco viven Michelena y Rojas, y están tristes y enfermos los que aún se mueven, para que acaudillasen de nuevo la esperanza y la luz y las hiciesen otra vez victoriosas y triunfales (El Cojo Ilustrado, n° 269, 1° marzo de 1903).

De 1874 es una foto de él que se conserva en la Colección Guillermo Zuloaga y que nos lo muestra como un hombre muy elegante, sombrero de copa en la mano derecha, enfundado en un gabán de anchísimas solapas y cuello con tiras de terciopelo, frac y chaleco cerrado, pantalones blancos. Típicas patillas y barba negra y cabello muy negro esponjado sobre las sienes. Sostiene un ligero bastón en su mano izquierda, mientras su mirada se dirige ligeramente hacia la izquierda del espectador. A su derecha una consola con un grueso libro encima se arropa en un enorme cortinaje que llega hasta los pies del retratado.

Durante los dos años que siguen ejecutará, también por encargo de Guzmán Blanco, la continuación de la serie de retratos, en la que se van a incluir personajes civiles, ligados sobre todo al Liberalismo que fundó Antonio Leocadio Guzmán (los “liberales de Antonio”), de quien había pintado su retrato en 1874. Estos encargos le reportarán una buena suma, puesto que se le pagan a 1.300 bolívares cada cuadro, una cantidad respetable. Se trata de 30 obras en total, incluyendo dos de Simón Bolívar y uno de los siguientes personajes: Francisco de Miranda, Manuel Gual, Santiago Mariño, José Félix Ribas, J. Bautista

Arismendi, José Francisco Bermúdez, José Antonio Páez, Rafael Urdaneta, Antonio José de Sucre, José Antonio Anzoátegui. Los generales Gregorio McGregor, Francisco de Paula Santander, José Tadeo Monagas, Manuel Piar, Diego Ibarra, José Gregorio Monagas, Juan José Flores y José Laurencio Silva; Oficial Antonio Ricaurte, Dr. Andrés Narvarte; Licenciado Diego Bautista Urbaneja y Francisco Antonio Zea, Dr. José María Vargas, Ezequiel Zamora, Julián Castro, Mariscal Juan C. Falcón, Santos Michelena y Manuel Felipe de Tovar. Los retratos hasta entonces concluidos fueron trasladados a Caracas desde La Guaira a mediados de 1875.

El mundo interior de los retratados

Observemos algunos de esos cuadros, pintados en el lapso de dos años. El *Retrato de Bolívar* es un clásico y ha sido muchas veces reproducido en toda clase de portadas. La memoria del Libertador había quedado relegada a un discreto segundo plano en tiempos de la oligarquía conservadora (Páez, Soublette), y siguió así durante el decenio de los Monagas. Ni siquiera el retorno de sus cenizas en 1842 desde Santa Marta contribuyó tanto a exaltar su figura como lo hizo el cuadro de Tovar y los lienzos históricos que pintará después. “Habrá de ser bajo el gobierno de Guzmán Blanco, en 1872, treinta años después del retorno de los restos, cuando con motivo del 28 de octubre, día de San Simón, se organizarán pomposos festejos en que por primera vez serán exhibidas en público, con general beneplácito, imágenes y pertenencias del Héroe” (Boulton).

En cuanto al cuadro mismo de Bolívar, lo más expresivo es su mirada seria bajo unas cejas recias ligeramente enmarcadas en un rostro alargado, de nariz recta y largas patillas al uso. Las constantes preocupaciones han grabado algunos surcos en su alta frente. Peina hacia delante su cabello negro, como era común entonces y para disimular la incipiente calva. El uniforme de gala –guerrera roja adornada con motivos vegetales dorados– contribuye a resaltar la majestad de la imagen. El fondo marrón hace juego con el tono general del cuadro.

El *Retrato de Santiago Mariño* nos lo muestra sobre un paisaje de altas montañas al fondo, como un militar joven y apuesto, de elegante uniforme con peto y delantal rojos, exhibiendo con modestia una sola condecoración al mérito, bocamangas rojas y entorchados sobre los hombros, las manos sobre la espada, cerradas sobre los guantes recogidos. Cinta con la bandera de Venezuela al cuello, que concluye en una medalla dorada. Pelo ensortijado, ojos algo separados y un tanto tristes, nariz grande y boca fina, un tipo de belleza masculina que se aproxima a la de un mulato fino y airoso.

José Félix Ribas queda retratado con uniforme militar de saco oscuro y pantalón blanco, separados por el fajín nacional amarillo, azul y rojo, con lazo a un costado. La mano derecha sostiene el sombrero propio de su escalafón. Clásicas patillas finas y poblados bigotes peinados hacia abajo. “Durante la independencia, participó en numerosas batallas, pero el episodio más importante fue el de la batalla de La Victoria (12 de febrero de 1814) en donde logró parar a las fuerzas realistas de Boves (comandadas por Morales, ya que Boves estaba herido), con unas tropas poco experimentadas, formadas principalmente por jóvenes estudiantes y seminaristas que Ribas había logrado reclutar” (venezuelatuya.com).

En el *Retrato de José Antonio Anzoátegui* destaca sobre todo el uniforme de vivo color rojo que contrasta con el resto. El cabello sobre la frente, las cuidadas patillas y el bigote lo retratan como un hombre cuidadoso de su apariencia. La mirada soñadora –común en estos retratos de Tovar– se dirige hacia la izquierda del espectador, y los brazos cruzados sobre el pecho lo presentan en pose de seguridad en sí mismo, bajo la apariencia de descuido. El paisaje bajo contribuye a destacar al personaje, cuya cabeza se proyecta contra un fondo de nubes oscuras. Anzoátegui, nativo de Barcelona, fue uno de los más importantes oficiales del Ejército venezolano en la Guerra de Independencia y Jefe de la Guardia de Honor del Libertador. Se distinguió en la batalla de Boyacá (1819), donde fue ascendido a General de División.

El *Retrato de José Francisco Bermúdez* pinta a un hombre de rasgos mulatos de excelente estampa, nariz grande, mirada ensoñadora, frente amplia y cabello oscuro, que se confunde con el fondo del cuadro, patillas rectas que empalman con un bigote redondeado y barba apenas dibujada. El uniforme corresponde a su jerarquía (pechera roja con adornos dorados, entorchados y bocamangas), y sólo porta al pecho dos condecoraciones al mérito. General en Jefe del ejército de Venezuela en la Guerra de Independencia, era llamado José Francisco Pueblo, por su carácter popular, pero al que Rafael María Baralt calificó de «inquieto, turbulento y petulante, de una audacia irresponsable».

El *Retrato del general Gregorio McGregor*, óleo sobre tela 130, 2 x 98 cm, escocés nacido en Edimburgo, personaje un tanto curioso y excéntrico que se atribuyó, en Centroamérica y en Gran Bretaña, títulos de nobleza inventados por él y que se dedicó al cultivo del gusano de seda después de la epopeya guerrera. El cuadro nos lo muestra en una posición poco convencional para un militar, puesto que tiene los brazos cruzados sobre el pecho. Peto rojo y cuello levantado del mismo color, con la cinta y la medalla. Frente despejada y cara ovalada, circundada por cabello ondulado y patillas negras que se estiran hasta concluir en la barba.

Un *Retrato de José Tadeo Monagas* pintado por Tovar nos lo presenta sentado en un sillón de terciopelo marrón, ataviado con uniforme de General, la clásica pechera triangular de color rojo con adornos dorados. Sostiene con su mano izquierda un sombrero francés napoleónico adornado con plumas blancas, mientras descansa la espada sobre el asiento del sillón. Lo más interesante del retrato es el rostro del General-Presidente. Llama la atención su realismo, su mirada preocupada y algo triste, que parece demandar del pintor un consejo de gobierno. Rostro bien proporcionado, cabello corto peinado hacia delante, pómulos marcados, rostro curtido por los soles de campaña. Hay otro *Retrato de José Tadeo Monagas* de cuerpo entero, pintado también por Tovar, que se exhibe hoy día en el Concejo Municipal del Distrito Federal, y que lo muestra en plena gloria militar, casaca azul marino de

pechera roja, pantalón blanco y polainas altas y lustrosas. Apoya con la mano derecha el gorro militar de gala sobre su muslo derecho y con la izquierda empuña un sable de forro dorado. Los colores vivos del personaje permiten destacarlo sobre un fondo de paisaje gris y blanquecino.

De esta colección es también el *Retrato de Andrés Narvarte*, político y abogado, uno de los partidarios más fieles de José Antonio Páez en los tiempos de la creación de la República, en la que ejerció el cargo de Vicepresidente y de Presidente provisional en varias oportunidades. El cuadro presenta al personaje sentado sobre un sofá, apoyada su mano derecha sobre una consola y en la izquierda un cetro que simboliza la autoridad. Viste un traje azul oscuro de anchas solapas, camisa blanca de cuello alto sobre la que destaca un enorme lazo también blanco. El rostro de Narvarte muestra serenidad y elegancia: mentón algo prominente, nariz grande y perfilada, boca de labios finos y ojos pensativos, cabello recortado en el que predominan las canas.

El *Retrato de Santos Michelena*, diputado herido en el asalto de las turbas al Congreso el 24 de enero de 1848 y que falleció a consecuencia de las heridas pocos días después, nos lo muestra como un hombre joven, calvo, ataviado con un paltó gris oscuro de solapas altas y camisa blanca de cuello elevado, cerrada por un gran lazo también blanco. Michelena introduce su mano derecha entre los botones superiores de la chaqueta, en pose napoleónica. Ojos grandes de mirada seria, lo más expresivo en su rostro redondo y bien proporcionado.

El *Retrato de José Gregorio Monagas*, situado hoy día en el Concejo Municipal del Distrito Federal, nos lo muestra con traje oscuro y elegante sobre camisa almidonada que cierra un lazo negro. Cabello abundante y negro, cejas largas y perfiladas, ojos grandes y de color claro. Detrás del personaje se ve sobre una mesa, cubierta con tapete marrón, un aguamanil de plata.

Tovar pintó otro *Retrato de José Gregorio Monagas*, posiblemente algunos años más tarde. Sentado sobre una silla con respaldo de anea (mimbre) y marco de madera, José Gregorio Monagas mira con ojos grandes e intensos al espectador. Rostro proporcionado, frente despe-

jada pero con abundante cabello negro, nariz prominente que sombrea parcialmente el rostro, boca fruncida que proporciona intensidad al conjunto del retrato, y mentón firme y cuadrado. Rostro varonil, sin duda atractivo para el sexo femenino. Viste traje y chaleco oscuro y camisa de cuello almidonado y alto, con un enorme lazo negro que apenas deja ver la pechera. Se cubre con una manta gris que denota su débil estado de salud. Sus ojos grandes, inusualmente brillantes, son también indicio de la enfermedad de su dueño. La mano izquierda descansa sobre la cobija, mientras que con la derecha empuña la agarradera de la silla. Fondo gris indeterminado, sobre el que destacan dos libros de canto rojo y dorado, apoyados sobre una repisa apenas insinuada. La Historia lo recuerda por haber abolido la esclavitud en 1854. Este cuadro se encuentra hoy día en el Salón Azul del Capitolio.

Pintó también Tovar un *Retrato de Ezequiel Zamora*, óleo sobre tela de formato grande como los demás, que se encuentra en el Círculo Militar. En el perfil de Zamora destacan sobre todo su cabeza oblonga, su enorme nariz y su mostacho aún mayor. Cara enflaquecida, ojos de mirada preocupada, algo frecuente en los personajes de Tovar. Luce uniforme de General con guerrera abotonada y en el que destacan los entorchados dorados y la faja de seda con los colores de la bandera venezolana. El paisaje de fondo es mera excusa para resaltar la figura de Zamora.

El *Retrato de Juan Crisóstomo Falcón* continúa esta galería de militares gobernantes. La extendida y difusa Guerra Federal llega a su fin cuando José Antonio Páez, héroe ya gastado, consiente en entregar el poder a la nueva figura que emerge, el general Juan Crisóstomo Falcón. Antonio Guzmán Blanco en nombre de Falcón y Pedro José Rojas, en el de Páez, acuerdan los términos del Tratado de Coche en abril de 1863, acto que posteriormente plasmará Tovar por encargo de Guzmán en un cuadro hoy perdido y del que sólo se conserva una reproducción del boceto en foto de *El Cojo Ilustrado* del 15 de febrero de 1903. En esta reproducción fotográfica se advierten claramente los dos grupos, el de militares en traje de campaña comandados por Guzmán Blanco y el de civiles encabezados por Rojas. Guzmán acaba de firmar

y ofrece la pluma a Rojas mientras uno de los militares, que contempla la escena, apoya displicentemente el codo sobre el marco de la ventana. Pero sigamos con el cuadro de Falcón. El General aparece en el cuadro de Tovar en espléndido uniforme de gala, en el que la pechera está compuesta de un entrelazado de ramas y hojas doradas. Destaca sobre ella la gran estrella de plata. Falcón, cabeza erguida que hace menos visible la calva, mira más allá del espectador. El cabello le tapa la parte superior de las orejas y un mostacho cuidado y largo de puntas finas da fisonomía particular a su rostro redondo.

Enrique Planchart por su parte nos ofrece una descripción somera de algunos de los cuadros principales de esta galería de hombres ilustres: “El retrato de Sucre es amplio, franco, y no obstante, la mirada del observador se encamina forzosamente hacia el orgulloso ceño que sombrea levemente la despejada frente del vencedor de Ayacucho. En el de Urdaneta se preocupa cariñosamente por la finura del color, funde los matices y suaviza las calidades; en contraste con éste, en el de Anzoátegui procura un colorido enérgico y una calidad definida; mientras el de Monagas lo ejecuta con verismo casi exagerado y frío”.

Comentario aparte merece el *Retrato del canónigo José Cortés de Madariaga*, nacido en Chile en 1776, pero hombre importante y activo en los fastos de la Independencia. Protagonista indudable de los hechos del 19 de abril, como todo el mundo lo sabe desde la infancia, tiene una grave discusión con el obispo de Mérida, que lo reduce a prisión, de la que escapa. Su azarosa vida lo lleva desterrado a Ceuta, de cuya prisión vuelve a escapar para regresar a Venezuela y unirse a los caudillos de Oriente, que quieren desconocer la autoridad de Bolívar. Éste lo perdona y Madariaga pasa a Cundinamarca, donde al servicio de Santander muere en 1826. El *Retrato de Madariaga* nos lo muestra como un hombre de cara ancha, cuerpo robusto, que se adivina a pesar de su ropaje y de su postura, sentado sobre un sillón rojo. Apoya su brazo derecho sobre una mesa de bordes tallados y patas torneadas, y muestra las bocamangas de encaje de su sotana, cubierta por un manto. Una cinta azul le rodea el cuello. El rostro del canónigo, ojos

claros y boca fina fruncida en gesto de preocupación, nos introducen brevemente en una pausa de su agitada vida.

El vacilante Gobierno de Julián Castro, iniciado por su revuelta contra José Tadeo Monagas en marzo de 1858 termina un año y cuatro meses después, en julio de 1859. En los agitados días que siguen Pedro Gual asume el mando, prepara las elecciones y en ellas resulta triunfador Manuel Felipe de Tovar, otro famoso Tovar, descendiente de los condes del mismo nombre. Martín lo va a retratar en 1874 para la galería de hombres ilustres. Lo pinta como un hombre sereno y bondadoso, sentado de lado sobre una silla de respaldo alto, vestido de paltó y chaleco oscuro y pantalón gris claro. Un lazo negro cierra la camisa de cuello alto y duro. El retratado mira al frente y apoya su brazo izquierdo sobre una mesa, mientras hace descansar la derecha sobre su pierna. Un manchón luminoso, inusual en los retratos de Tovar, ubica al personaje en un aura de claridad sin fondo.

En octubre de 1875, en plena apoteosis guzmancista, se inauguran las estatuas ecuestre y pedestre de Guzmán Blanco y en el pedestal se incluyen varios objetos para el recuerdo, entre ellos unos retratos realizados por Tovar del Ilustre Americano a caballo, litografiados por Lemercier.

De 1876 es el *Retrato de Ángel Quintero*, diputado al Congreso de Valencia, óleo de 130 x 98 cm. Asimismo el *Retrato de Carlos Soubllette* es digno de mención en este recorrido. Presenta bien erguido a este hombre que conoció en profundidad a Bolívar y Páez, ataviado de uniforme militar negro y sobrio, sobre el que destacan tres condecoraciones en la parte superior derecha. Apoya su antebrazo derecho sobre el respaldo ovalado de una alta silla, mientras la mano sostiene un guante enrollado. La mirada de Soubllette es seria y un punto triste, gesto al que contribuye la boca fruncida. Resalta el cabello rubio y escaso. El fondo negro permite destacar por contraste su rostro bien iluminado.

Otra vez en París

Pero Martín Tovar no está presente en estos actos de la apoteosis guzmanzista porque se encuentra en París, donde pasa la temporada más

larga de sus estancias francesas, entre 1874 y 1878. Nos informa el *Diccionario Biográfico de las Artes Visuales en Venezuela* que “en 1877 realiza una de sus obras más celebradas: el *Retrato de Juana Verrue* (GAN). Ese año es miembro fundador de la Academia de Dibujo y Pintura. En 1878 participa en la Exposición Universal Internacional de París con su estudio *Cabeza de una Anciana* y el *Retrato de la señorita Lazo*, reseñado por Ramón de la Plaza. Guzmán Blanco le encarga un nuevo retrato, réplica del que se encuentra en el Palacio Federal, 130 x 98 cm. que hará pendant con el de Bolívar”.

El *Retrato de Juana Verrue* es famoso con razón, uno de los más bellos salidos de su paleta. Se trata de una mujer joven, atractiva, de rostro bien proporcionado y boca sensual de labios rojos, cabello rubio recogido hacia un moño en lo alto de la cabeza, finamente adornado con varias flores, y flequillo natural sobre la frente. La joven mira con cierta tristeza, quién sabe por cuáles ilusiones no realizadas. Viste un vaporoso vestido blanco, cerrado en los bordes por una cinta de tul que acaricia su cuello. Sobre el pecho luce un ramillete de una cayena roja y otras flores que hacen juego con el adorno de la cabeza. El cuadro tiene un fondo oscuro para que la atención del espectador se concentre sobre la retratada. Se podría decir que en los retratos femeninos –como éste y el de Ana, su hermana– muestra haber aprendido en Madrid de la escuela de Madrazo, en la que los suaves y delicados tintes realzan la belleza femenina de las mujeres retratadas.

La *Cabeza de una Anciana* muestra gran conocimiento del ser humano. La mujer representada debe tener alrededor de setenta años, pero se ha acicalado coquetamente para el retrato: cabello blanco bien peinado con raya en medio, un collar de cuentas gruesas y unos zarcillos combinados. La edad se le aprecia por la boca hundida, las mejillas con arrugas muy acusadas, las venas del cuello y los surcos de la frente. Mira la mujer al espectador como diciéndole: fui hermosa, ya no lo soy, pero todavía me queda algo, ¿no lo cree así? Exhibe con nostalgia no fingida dignidad de mujer y de abuela.



Retrato de Antonio Leocadio Guzmán

El cuadro que más contribuyó a su fama

¿Cómo era físicamente Martín Tovar y Tovar en su mediana edad? Le conocemos de joven por su autorretrato, el único en el que, hasta donde sabemos, se plasmó a sí mismo. De su mediana edad tenemos la fotografía hecha en un estudio de París arriba comentada y también un *Retrato de Martín Tovar y Tovar* pintado por su discípulo y amigo Antonio Herrera Toro, cuando Tovar tenía 49 años. El retrato es de 1876 y los rasgos de juventud han permanecido esencialmente los mismos: frente despejada, bien iluminada, coronada por abundante cabello negro. Barba y bigotes muy poblados también negros. Nariz larga y aguileña, que le da personalidad al rostro. Ojos negros de mediano tamaño y de mirada intensa. Viste un paltó negro que apenas deja ver la camisa de cuello alto, cerrada por un pequeño lazo. El fondo del cuadro es de un gris uniforme, para que la vista del espectador se concentre en el rostro de Tovar.

Un último retrato de esta época, antes de entrar a comentar los cuadros históricos, es el que Tovar hace de su amigo el general Ramón de la Plaza, antepasado del famoso músico contemporáneo caraqueño, Juan Bautista Plaza. El General, nacido en 1831, fue músico, pintor, historiador, Presidente del Instituto Nacional de Cultura

y Bellas Artes (1877) y redactor de la *Gazeta de Caracas*. Participó en la Guerra Federal, en la cual obtuvo el grado de General. Su obra *Ensayos sobre el arte en Venezuela* fue hasta bien avanzado el siglo XIX la obra orientadora por excelencia para las investigaciones musicales en el país. El retrato lo presenta como un hombre de ojos dulces, escaso cabello y poblada barba, impecablemente trajeado de oscuro, cerrado en el cuello por un complicado lazo de seda del que pende una condecoración.

Hemos visto hasta ahora la extensa trayectoria de Tovar como pintor de retratos, en la que puso en juego sus grandes recursos técnicos, su imaginación y su conocimiento del alma humana. Pero no fueron los retratos los que le dieron fama imperecedera, sino sus cuadros de motivos históricos. Dos de ellos sobre todo, *La Batalla de Carabobo* y *La Firma del Acta de la Independencia*, justifican el gran aprecio en que se tiene desde entonces al pintor.

Estamos en 1876. Un primer boceto para la *Firma del Acta de la Independencia* es tal vez anterior a esta fecha. Tovar solía contarle a su amigo Arístides Rojas sus recuerdos personales y éste los refirió después en un famoso libro publicado en 1883. El artista quería contribuir a la glorificación de Miranda y recibió la inspiración para el cuadro, según cuenta Rojas, “viendo una tumultuosa reunión del Congreso francés”, en el que los oradores hacen cargos al Jefe del Estado por su espíritu vacilante. Esta situación le hizo imaginar la sesión de firma del Acta de la Independencia en 1811. Profesaba gran admiración por Miranda desde que por primera vez visitó París y vio grabado su nombre en el Arco del Triunfo, junto con el de otros muchos héroes de la República francesa, del Consulado y del Imperio napoleónico. Más tarde se encontró con el retrato de Miranda en la galería de Versalles, que juzgó malo, y tuvo intención desde entonces de pintar uno mucho mejor. No hallaba de todas formas cómo y qué circunstancias representarlo. Lo cuenta Rojas muy bien, que aprovecha las vacilaciones de Tovar para hacer un breve recuento de las glorias de Miranda:

¿Cuál será la página que le servirá de tema? ¿Le situará en Europa o en América? En su mente se proyectan a un tiempo el militar, el orador, el hombre político, el sabio, en las diversas fases de su vida. El artista recorre el dilatado campo, detiénese acá y allá, y no sabe por qué escena decidirse. ¿Le sorprenderá en las filas republicanas al lado de Washington y de La Fayette, en la emancipación de la América del Norte, o al entrar en el ejército francés y tomar la fortaleza de Amberes? ¿Le sorprenderá bajo las órdenes de Dumouriez, conteniendo el ejército francés delante de San Meneshould o rechazando a su jefe, con indignación, cuando le propone traicionar la República? ¿Le pintará altivo, con la conciencia del justo, delante del Tribunal revolucionario en los días del Terror, o conducido en triunfo por el pueblo de París, después de haber vencido a sus acusadores? ¿Le sorprenderá en sus diálogos íntimos con Bonaparte, en los días del Consulado, o en los calabozos de La Force departiendo con sus ilustres compañeros de prisión? ¿Le colocará, finalmente, de pueblo en pueblo, solicitando la cooperación de los Gobiernos en beneficio de la emancipación de su patria y de la América española? (Rojas, 90).

La intención central del boceto es representar la oposición entre la idea emancipadora, encarnada en Miranda, y la continuidad del régimen español, representado por el padre Maya. El prócer Miranda destaca bien visible a la izquierda del cuadro, en contraste con el padre Maya en el extremo derecho, ajeno a la escena que se desarrolla cerca de él. Uno de los asistentes, ataviado de casaca amarilla, estampa su firma, mientras le contempla sentado el Presidente de la reunión. El cuadro carece sin embargo de unidad y la atención del espectador se distrae por el movimiento de las figuras detrás de Miranda. Enrique Planchart hace la siguiente apreciación del boceto:

Aquí, dentro de una suave luz interior, lograda con gradaciones de grises y pardos, se destacan con mucha limpidez las figuras, en cuyos trajes predominan el negro y los sepias; pero en medio de esta armonía de colores sordos, resalta vivamente la figura de Miranda, con su peto de grana, enmarcado por los grises claros de los diputados que tiene al lado. El boceto, tanto por su significación en la historia de nuestra pintura, como por la libertad y gracia de su ejecución, es una pieza de singular valor; pero se

aproxima más a un elegante cuadro de género, algo a la manera de Fortuny, que a la majestuosa obra realizada definitivamente por Tovar (Planchart, 124).

En la primera versión de la *Firma del Acta de la Independencia*, que se tituló primero *El Constituyente de Venezuela* (en masculino, porque se refiere al Congreso Constituyente), Tovar quiso, pues, hacer un homenaje a Miranda a los 60 años de su muerte, pero no le satisfizo el resultado. En un segundo boceto las figuras están más agrupadas. Una variante de este segundo boceto fue presentada en la Exposición de París de 1880 y llamó tanto la atención del Marqués de Rojas, que sus comentarios motivaron a Guzmán Blanco, por aquellos meses en París, a visitar la obra. Guzmán encargó a Tovar una réplica de gran tamaño, en formato de 560 x 375 cm, para ser colocada en el mismo lugar en que ocurrieron los hechos, es decir, en el actual Salón de Sesiones del Concejo Municipal de Caracas, antigua capilla del Seminario Santa Rosa, acordándose la suma de 40.000 bolívares por la obra. Esta pintura sería el cuadro central en el primer centenario del nacimiento de Bolívar. Para pintarla, Tovar hizo profundos estudios compositivos y envió un mensaje, que salió publicado en *La Opinión Nacional*, el 28 de marzo de 1882, “a todas las personas que posean retratos de aquellos ciudadanos” que tuvieran a bien remitírselos a José Antonio Salas. No conocemos el éxito de la solicitud, pero el pintor se esforzó por representar fielmente los rasgos de los firmantes conocidos. Tovar regresó de París con la obra en 1883, poco antes de conmemorarse el centenario del nacimiento del Libertador.

Transcribimos *in extenso* el magnífico comentario que Planchart hace del famoso cuadro, en el que sabe interpretar los gestos y psicología de los personajes:

Más sobrio que Watteau fue Tovar, más grave, como el asunto lo requiere, pero no menos expresivo para quien se detenga a observar la composición, pues ella presenta la contraposición de dos temas, uno ideológico y otro pasional. El primero está representado por una serie de ademanes cuyo significado aumenta en claridad e interés a medida

que corren, en orden sucesivo, desde el extremo izquierdo del cuadro hasta la figura principal. Es todo el desenvolvimiento de la resolución meditada de los próceres: partiendo desde la figura del padre Maya, sentado, de espaldas, la cabeza algo tirada hacia atrás y los brazos abiertos en un ademán de interrogación, de duda, a la cual sigue la actitud persuasiva del que apoya su mano en el espaldar de la silla de Maya, reforzada la situación de este grupo por el gesto de insistencia de Madariaga; este grupo se enlaza en la serie con el personaje cuya mano se extiende a tomar la pluma del otro que, al ofrecérsela, lo anima a firmar, señalando, con todo el brazo izquierdo, a aquel que ya signa con su nombre el Supremo Documento.

En contraposición a esta serie ideológica, del extremo opuesto del cuadro avanza desde el fondo un grupo mezclado y tumultuoso, que irrumpe en la sala; alguno lleva la mano en alto y otro trepa sobre la base de una pilastra. Este grupo simboliza elocuentemente el movimiento pasional.

Ambas corrientes parecen arremansarse en torno a la figura principal; la de Miranda, casi estatuaría, plantada en el centro con tal firmeza que, como si no le bastaran ambos pies para puntos de apoyo, el puño firme sobre la mesa y la contera del sable fuertemente hincada en el suelo le crean dos soportes más y aumentan su serenidad y grandeza.

En el colorido emplea un juego de tonos correspondiente a la misma intención, con lo cual el cuadro alcanza su cabal unidad; la serie que va hacia la mesa de la firma está tratada casi con tonalidades bien definidas, mientras trabaja la que viene de la puerta con grises y tonos sordos. En contraste con ello, pero sin disminuir en nada la armonía del conjunto, la luz hace brillar con mayor viveza el traje azul de Miranda, sus galones de oro y el raso de su banda de general francés (Planchart, 125-6).

Los personajes del cuadro

El personaje central del cuadro es, desde luego, Miranda, y fue tan fuerte el impacto de su figura en la imaginaria posterior que Miranda quedará para siempre representado en traje de girondino francés, como lo expresa agudamente Boulton, “y no de levita negra como lo vio Juan Lovera y lo reprodujo en su cuadro”.

Arístides Rojas, “enamorado del arte, de la naturaleza y de las leyendas”, hizo el mismo año de 1883 un estudio pormenorizado del cuadro y de las circunstancias históricas que concurrieron para la realiza-

ción del evento representado. La identificación de los personajes es rápida y segura en Rojas y no coincide con la de Planchart. Dice por ejemplo Rojas al comienzo de su comentario: “Quien se detiene sobre el grupo donde figura Roscio cree percibir algo de la animada plática que tiene éste con sus compañeros Maya y López Méndez. Alguien se fija sobre la simpática figura de Uztáriz y saluda a este sublime mártir de la guerra a muerte. Buscan unos a Yanes que firma el acta; otros siguen al marqués del Toro que recibe la pluma que le entrega Uztáriz, los más se detienen ante la noble figura de Miranda, alma de la Asamblea, pluma y espada del Constituyente”. La figura que representa para Planchart a Madariaga es López Méndez para Rojas, cosa desde luego mucho más segura. Sabemos que Tovar se valió de testimonios antiguos para configurar los rostros de los personajes, pero que a muchos de ellos les tuvo que inventar un rostro. También es verdad que Tovar pudo tener en sus manos el famoso *Resumen de la Historia de Venezuela*, de Rafael María Baralt, ilustrado por Carmelo Fernández, su antiguo maestro, con 45 retratos de los próceres de la Independencia y publicado en tres tomos en París en 1841. Nos dice a propósito de este hecho la historiadora Lucía Raynero, tomando la cita de *El Liberal*, n° 244, del 1° diciembre de 1840: “Un artista venezolano lleno de talento, el joven Carmelo Fernández, sobrino del General Páez, actual Presidente de la República, añadirá al texto impreso los retratos de los principales jefes militares, y en general de todos los personajes que han representado un papel en la Guerra de la Independencia”.

El Congreso Constituyente de 1811 se instaló en marzo con 30 diputados, aunque luego aumentaron a 44, de los cuales 42 firmaron el Acta de la Independencia. Rojas enumera los nombres y la entidad que representan los firmantes del Acta:

Por la Provincia de Caracas

Isidoro Antonio López Méndez
Juan Germán Roscio
Felipe Fermín Paúl

Diputado de Caracas
Diputado de Calabozo
Diputado de San Sebastián

Francisco Javier Uztáriz

Nicolás Castro

Juan Antonio Rodríguez Domínguez

Luis Ignacio Mendoza

Fernando de Peñalver

Gabriel Pérez Pagola

Salvador Delgado

El Marqués del Toro

Juan Antonio Díaz Argote

Gabriel de Ponte

Juan José Maya

Juan José Cazorla

Dr. José Vicente Unda

Francisco X. Yanes

Fernando Toro

Martín Tovar Ponte

Juan Toro

José Ángel Álamo

Francisco Hernández

Lino de Clemente

Diputado de San Sebastián

Diputado de Caracas

Presidente, Diputado de Nutrias en la Provincia de Barinas

Vicepresidente, Diputado de Obispos en la Provincia de Barinas

Diputado de Valencia

Diputado de la Villa de Ospino

Diputado de Nirgua

Diputado del Tocuyo

Diputado de la Villa de Cura

Diputado de Caracas

Diputado de San Felipe

Diputado de Valencia

Diputado de Guanare

Diputado de Araure

Diputado de Caracas

Diputado de San Sebastián

Diputado de Valencia

Diputado de Barquisimeto

Diputado de San Carlos

Diputado de Caracas

Por la Provincia de Cumaná

Francisco X. Maíz

José Gabriel Alcalá

Juan Bermúdez

Mariano de la Cova

Diputado de la capital

Diputado de la capital

Diputado del Sur

Diputado del Norte

Por la Provincia de Barcelona

Francisco de Miranda

Francisco Policarpo Ortiz

Diputado del Pao

Diputado de San Diego

Por la Provincia de Barinas

Juan Nepomuceno

Ignacio Fernández Peña

Ignacio Ramón Briceño

José de Sata y Busy

José Luis Cabrera

Ramón Ignacio Méndez

Manuel Palacio

Diputado de Achaguas

Diputado de la capital

Diputado de Pedraza

Diputado por San Fernando
de Apure

Diputado por Guanarito

Diputado de Guasqualito

Diputado del Mijagual

Por la Provincia de Margarita

Manuel Plácido Maneiro

Diputado de Margarita

Por la Provincia de Mérida

Antonio Nicolás Briceño

Manuel Vicente Maya

Diputado de Mérida

Diputado de La Grita

Por la Provincia de Trujillo

Juan P. Pacheco

Diputado de Trujillo

Por la Villa de Aragua, Provincia de Barcelona

José María Ramírez

Refrendado (L.S.)
Francisco Iznardi, Secretario

En el cuadro de Tovar figuran los 42 diputados que firmaron el Acta de la Independencia. Llama la atención lo bien que están representados los Llanos y la escasa representación de los Andes. No hay representantes de Maracaibo, Coro y Guayana, por tener predominio en ellas el Gobierno español. En aquel tiempo la provincia de Caracas abrazaba una gran extensión, desde el litoral guaireño hasta las riber-

ras del Arauca, comprendiendo Barquisimeto, Tocuyo, Quibor, San Carlos, los llanos de Calabozo, Cojedes, Villa de Cura y Portuguesa. Algunos apellidos de los diputados son bien conocidos, cosa que no ocurre con la mayoría. Hay nueve presbíteros (Cazorla, Salvador Delgado, Díaz Argote, Fernández Peña, Manuel Maya, Méndez, Luis I. Mendoza, Quintana, Unda), tres de los cuales serían después obispos: Méndez, que reemplaza a Coll y Prat y es el primer Arzobispo de Venezuela; Fernández Peña, que sucede a Méndez en 1841, y Unda, que es nombrado obispo de Mérida en 1836 y muere en 1840.

Sólo dos de los firmantes no habían nacido en Venezuela: Francisco Isnardi, que está sentado, y Francisco Javier Yanes, que firma. Isnardi, médico cirujano en Puerto Cabello, había tratado a Miranda en Europa y seguido sus ideas. Después del desastre de 1812 “acompañó en la cárcel de Ceuta a Roscio, Castillo, Ayala y Madariaga, Mirés y Varona”, pero logró retornar a Venezuela, aunque murió muy pronto. Yanes estudió en la Universidad de Caracas derecho civil y era muy joven cuando entró en la asamblea de 1811. Allí comenzó “su fructuosa carrera de patricio, militar, político, magistrado e historiador, hasta el año de 1842 en que dejó la vida ya en edad avanzada” (Rojas, 63).

Entre Isnardi y Yanes está de pie Martín Tovar Ponte, quien tiene en la mano la pluma con la cual va a firmar. El homónimo del pintor era hijo del Conde de Tovar, y favoreció los proyectos de Agustín Codazzi de colonizar con inmigrantes alemanes, para lo cual ofreció mediar ante el Gobierno y cedió unos terrenos situados en La Victoria, donde finalmente se fundó el asentamiento agrícola conocido como Colonia Tovar (1843), designada con ese nombre en su honor. Aristides Rojas elogia a Tovar Ponte en términos poéticos: “Enemigo de los títulos de nobleza, comprendió desde muy joven que aquellos son vana pompa con que deslumbra la vanidad a los hombres y que la virtud es el único bajel que no se pierde en las borrascas del tiempo y la única luz que no apagan las sombras del olvido”.

También alaba profusamente Rojas al personaje situado a la izquierda de Tovar, llamado Manuel Palacio Fajardo. “Espíritu enérgico y alti-

vo, ilustrado, sagaz, su peregrinación de diplomático en ambos mundos desde 1810 hasta 1817, en que se une a Bolívar, es una batalla continuada. Sus comunicaciones al Libertador son admirables, y su obra publicada en aquella época en inglés y francés, es un interesante resumen de lo que hasta entonces se había hecho en los campos de batalla y de la diplomacia”.

Cerca de Palacio está Peñalver, insigne patricio, y junto a él, Antonio Nicolás Briceño. “Por su carácter sostenido, impetuoso a veces, sus amigos le pusieron en tertulia íntima el apodo de El Diablo, a pesar de que era un hombre de fino trato y de distinguidos modales”. Briceño fue quien declaró la Guerra a Muerte por encargo de Bolívar, lo que algunos historiadores han calificado de inevitable en aquel momento de la lucha, y será una de sus primeras víctimas en 1813.

En los grupos de la derecha destaca José Ángel Álamo, médico, comerciante, gran amigo de Bolívar desde la infancia, con el que sostuvo una extensa correspondencia epistolar. El militar Lino de Clemente acompañó a Bolívar en sus campañas y se casó con una hermana suya. Fue el primer Ministro de la Defensa (Secretario de Marina y de Guerra, 1810), y al morir en 1834 fue enterrado en el Panteón Nacional como héroe de la Independencia. Felipe Fermín Paúl fue diputado ante las cortes en España en 1819 y al regresar tres años más tarde a una Venezuela independiente expuso en un notable escrito las razones de su ausencia, por lo que obtuvo una respuesta favorable que le permitió trabajar en altos cargos de la administración pública.

Francisco Javier Uztáriz ofrece la pluma para firmar al Marqués del Toro, que se adelanta a tomarla. De Uztáriz se dice que era inteligente, literato y entusiasta de la legislación política de Estados Unidos, a la que quería acomodar el orden jurídico venezolano. Su muerte fue trágica, degollado por los realistas en Maturín en 1814 delante de su esposa y de sus tres hijos pequeños.

La historiadora Inés Quintero describe al marqués del Toro como un hombre que osciló en su larga vida entre el bando republicano y el realista. “Fue testigo y protagonista del proceso más contradictorio,

confuso, veloz y problemático de nuestra historia: el de nuestra Independencia". Su postura fue contradictoria: "conspicuo representante de la nobleza, defensor irrestricto del orden antiguo y, al mismo tiempo, iniciador de la revolución y protagonista de primera línea en la creación de la República". Fue perseguidor de Manuel Gual y José María España en 1795 y fue a combatir a Miranda en su desembarco de 1806, pero no se encontraron, porque ya el prócer se había retirado. Estuvo entre los que llamaron a un Congreso constituyente en 1810, firmó el Acta de la Independencia en 1811 y fue después, como comandante, a combatir la monárquica provincia de Coro, teniendo entre sus oficiales a un joven Bolívar, quien por cierto aparece al fondo de este famoso cuadro de Tovar como una silueta entre los miembros de la Sociedad Patriótica. Derrotado en Coro huyó por Cumaná hacia Trinidad, donde pasó ocho años. Bolívar le escribió varias cartas invitándole a regresar, pero el Marqués estaba en esos momentos más interesado en conseguir el perdón del rey de España. Bolívar no tomó en cuenta esta actitud y lo distinguió con cartas llenas de afecto. De hecho, en los últimos días de su vida pasados en Venezuela (en julio de 1827), Bolívar se hospedó en la Quinta Anauco, propiedad del Marqués, quien murió muchos años después, en 1851, cerca de los 90 años.

Alfredo Boulton analiza la composición del cuadro desde sus líneas maestras y la unión entre ellas, lograda por el juego de iluminación y las distintas posturas de los personajes (aunque la ortografía de los apellidos no es coincidente en todos los documentos):

Con su esbelta figura, el precursor enmarca, junto con Francisco Javier Ustáriz, la composición cerrada de violentos ángulos que tiene su epicentro lineal en el círculo que se forma a partir del rostro de Francisco Javier Yáñez, su brazo derecho y la pluma de ganso con que está firmando. En una sucesión de círculos y verticales, Tovar fue colocando a sus personajes. Para compensar las masas verticales tan violentamente construidas, trazó una larga línea horizontal que, partiendo del extremo izquierdo, en el rostro iluminado del Marqués del Toro y en el de Ustáriz, desciende lentamente al llegar al centro de la escena, para subir luego y encontrar su punto más alto en la nevada cabelle-

ra del Precursor y sostener la horizontal a través de las luces de los rostros de Antonio Nicolás Briceño, José Ángel Álamo, Nicolás de Castro, Gabriel de Ponte, Lino Clemente y Felipe Fermín Paúl, para ir luego a perderse, descendiendo, entre los congresantes sentados al pie del pulpito (Boulton, 166).

Visitaron y alabaron la obra del pintor venezolano, antes de su traslado a Caracas, amigos de Tovar y compañeros artistas, como Bonnat, Demar, Munkatsy, Conin y Philipoteau, antiguo condiscípulo en el taller del maestro Coignet. Pero la visita más emotiva fue la del hijo del Generalísimo Miranda, por entonces octogenario. “Al detenerse frente a la noble figura que ocupa en primer término la porción más artística de la obra, el anciano se conmovió y lágrimas silenciosas surcaron por sus mejillas” (Rojas, 98).



Firma del acta de la Independencia

No tuvo hijos, pero conquistó amistades consecuentes

En la *Exposición Nacional de Venezuela* por el natalicio del Libertador, inaugurada el 7 de agosto de 1883, participa Tovar con cinco cuadros: *Retrato del General Roberto Ibarra*, *Cabeza de anciana*, *Tipos italianos*, *Dos cabezas* y la *Firma del Acta de la Independencia*, cuyo formato definitivo mide 7 x 4,8 m. La obra causa gran impacto y recibe la única medalla de oro otorgada. En vista del éxito, el Gobierno le encarga un cuadro sobre el Tratado de Coche y otros en esas mismas dimensiones para las batallas de Carabobo, Boyacá, Junín y Ayacucho, y las alegorías de la Paz y el progreso. Le pagará por todo 400.000 bolívares, una suma generosa, sobre todo si se tiene en cuenta que el erario nacional escasamente llegaba entonces a los 30 millones de bolívares anuales. Esta suma, de la cual recibió la mitad al comienzo, le permitirá vivir bien el resto de sus días tanto en Venezuela como en París. A la capital francesa partirá una vez más en mayo de 1885 para realizar los encargos, siempre acompañado de su esposa Teotiste. Por cierto que en el viaje irá también el joven Arturo Michelena, de quien Tovar se hará generoso protector. Le ayudará a instalarse en la capital francesa y le presentará al maestro Jean Paul Laurens, para que éste se convierta en el mentor artístico del joven Michelena. Martín Tovar y

Teotiste no tuvieron descendencia, pero el pintor volcó en sus discípulos todo su afecto paternal. Cuenta Planchart que, ya en sus últimos años, salía poco de la casa, aunque solía visitar por la mañana la Academia de Bellas Artes, dirigida por Emilio Maury. “Tenía frases de aliento para los estudiantes, y a algunos de estos los recibía en su taller, a pesar de las protestas de su esposa, diciéndoles desde lo alto, como frase sacramental: – No hagas caso y pasa, muchacho”. Los discípulos ocuparon el lugar de los hijos que no tuvo.

El carácter de Tovar le granjeaba afectos. Era un hombre al que le gustaban las tertulias artísticas, el intercambio con seres parecidos a él sobre las expresiones del arte, la literatura y la historia. No le gustaba en cambio el ajeteo de la cosa pública, las visitas interesadas, las recomendaciones y, mucho menos, el afán de figurar. La política era ajena a su temperamento y a sus intereses, aunque tuvo mucho que ver en su larga vida con todos los personajes más importantes del siglo XIX venezolano, tanto de la política como de la alta sociedad, a los que trató desde un punto de vista artístico y como los mejores clientes. Sus constantes viajes a Francia tenían como finalidad dedicarse a los encargos que recibía de los gobiernos, sobre todo de Guzmán Blanco, pero también le sirvieron para distanciarse, afectiva y efectivamente, de la política.

Un pintor por el que sintió particular afecto y al que guió en su formación fue Antonio Herrera Toro. Herrera colaborará con Tovar en la confección de los grandes cuadros históricos mencionados que el Gobierno le ha encargado. De hecho, contrata con Herrera Toro la ejecución de los apuntes de la *Batalla de Junín y Ayacucho*, que irá recibiendo en París. Nos cuenta el general Ramón de la Plaza, anteriormente mencionado, el inicio de la relación entre los dos pintores:

Así el joven Herrera, nacido de una familia ilustre y acomodada, lejos de consagrarse a las ocupaciones a que estaba destinado, con inclinación marcada por el arte, emprendió sus estudios de dibujo a la edad de trece años en la academia de Caracas, dirigida por Martín Tovar y Tovar en 1869. (...) Apartado Tovar de la dirección de la academia, Herrera se separó igualmente y continuó su práctica en el taller de Cañizares, pintor español

que a la sazón residía en Caracas. Llegado al conocimiento del presidente de la república que el joven Herrera, por sus ya notorias disposiciones, prometía grandes esperanzas para el arte patrio, le favoreció enviándole a Europa con el fin de continuar sus estudios y lograr la perfección a que aspiraba.

A tiempo de su llegada a Europa, encontrábase Tovar en París, y natural era, como lo hizo, dirigirse al taller de su primer maestro y seguir allí el curso de los estudios que de antes había con él empezado. Tovar, desde luego, indujo al alumno a que copiase a seguida algunos cuadros del museo del Luxemburgo; y entre los museos y el taller compartía el tiempo sin dar vagar al propósito anhelante del joven, que traslucía ya en su obra el esfuerzo persistente de sus aspiraciones.

No alcanzó Herrera Toro las altas cotas artísticas de su maestro, pero a él le debe en buena parte el puesto de honor que tiene en la historia de la pintura venezolana.

Tovar tuvo gran amistad y admiración por Eduardo Calcaño (1831-1904), quien fue uno de los intelectuales venezolanos más notables del siglo XIX, distinguido en dos áreas usualmente ajenas una de la otra, como son la lingüística y la matemática. Calcaño fue miembro fundador de la Academia Venezolana de la Lengua, inaugurada el 26 de junio de 1883 por el general Antonio Guzmán Blanco, quien dio el primer discurso. Eduardo Blanco, Eduardo Calcaño, José Antonio Calcaño, Julio Calcaño, Manuel Blanco Fombona, Manuel Fombona Palacios, Antonio Leocadio Guzmán, Marco Antonio Saluzzo, Felipe Tejera, Amenodoro Urdaneta, Jerónimo E. Blanco, fueron sus primeros miembros y ocuparon sus sillones sin el requisito previo del discurso de incorporación. Por otra parte, Calcaño fue notable discípulo de Juan Manuel Cagigal (1783-1856), junto con Agustín Aveledo, quienes, siguiendo las huellas de su maestro, hicieron notables aportes a los estudios de Matemática en nuestro país. Calcaño será el primero que publicará una nota luctuosa en *El Cojo Ilustrado* con motivo de la muerte de Tovar en diciembre de 1902.

También fue notable su amistad con Arístides Rojas (1826-1894), talento multifacético, quien le profesaba gran admiración. Rojas obtuvo

el grado de Doctor en Ciencias Médicas en la Universidad Central de Venezuela, ejerciendo su profesión en Venezuela y las Antillas. Más tarde se dedicó a las letras, convirtiéndose en uno de los más famosos e importantes eruditos de la época, incansable indagador de la historia, la naturaleza y las letras y divulgador de la cultura. Publicó centenares de artículos literarios, científicos, de costumbres, sobre geología, sismología, estadística e historia, así como diversos libros, entre los cuales destacan *Leyendas históricas de Venezuela* y *Orígenes Venezolanos*. Rojas fue quien sirvió de modelo para el famoso cuadro de Arturo Michelena titulado *El anticuario*.

Su escrito sobre el cuadro de la *Firma de la Independencia*, ampliamente utilizado en este trabajo, no provino simplemente de la observación del cuadro, sino de las conversaciones mantenidas con el pintor. Rojas no solamente consideraba a Tovar un extraordinario pintor, sino sobre todo “un hombre bueno”, y este calificativo constituye un elogio de alta significación entonces y ahora.

También se sabe que mantuvo una amistad consecuente con el general Ramón de la Plaza, de quien se ha presentado anteriormente un breve esbozo biográfico.

Carabobo, Boyacá, Junín y Ayacucho

Pero vengamos ya a los cuadros históricos. La *Firma del Acta de la Independencia* es la primera página de la epopeya que se abre en 1811 con un hecho trascendental y concluye en 1824 con Ayacucho, tumba del poder colonial en la América del Sur (Rojas, 79). De los siete cuadros históricos antes mencionados que el Gobierno le encargó, concluyó tres con seguridad: los que representan las batallas de Carabobo, Boyacá y Junín. De Ayacucho sólo llegó a pintar un boceto. Del cuadro referente al Tratado de Coche sólo se conserva la referencia mencionada anteriormente (la reproducción fotográfica de su boceto en *El Cojo Ilustrado*), y las alegorías de la Paz y del Progreso nunca fueron pintadas. Las tres últimas obras debían formar una suerte de tríptico en el cielo raso de la Cámara de Diputados. Afirma González Guinán, citado por Calzadilla, que Tovar y Tovar no pintó el lienzo del Tratado de Coche ni sus dos alegorías “por haberlo impedido la deplorable reacción iniciada en 1889 por Rojas Paúl”. “El historiador no dice mentira, pero tampoco explica la razón política de una exclusión que sería mantenida por los gobiernos posteriores. La colocación de este cuadro en el salón de sesiones de la Cámara de Diputados significaba

una glorificación de la persona de Guzmán Blanco que resultaba incompatible con la nueva realidad política del país”.

Al llegar a París en mayo de 1885 Tovar se instala en su lugar acostumbrado, rue de Montaigne, y allí trabaja en el taller descrito anteriormente. En París permanecerá hasta diciembre de 1887, aunque también saldrá a pasear por Europa, como lo cuenta Planchart: “A veces interrumpe su labor para hacer viajes de placer por las provincias francesas y por Italia, y también una breve excursión a Rusia”. También menciona a unas cuantas personalidades que se acercaban por su estudio para admirar su obra, entre ellas el General Guzmán, quien “movido siempre por su vanidad, aprovecha estas oportunidades para mostrarse como un mecenas espléndido, conocedor del arte”. Es indudable que Guzmán sabía de pintura y el progreso de la obra le complacía. El autor que estamos mencionando aprovecha la ocasión para ensalzar de nuevo el carácter modesto de Tovar al reaccionar frente a las demostraciones de Guzmán: “No sabemos qué pensaría Tovar de todo esto; pero, discreto y tolerante, con un sentido positivo de las cosas, debía de ver este aspecto de la vida como consecuencia natural de la suya de pintor; sea como fuere, es lo cierto que tales circunstancias en nada lograron variar su carácter modesto y moderado”.

El cuadro de *La Batalla de Carabobo* tenía sin duda dificultades especiales, derivadas de su ubicación futura en un techo elíptico. La imaginación espacial, es decir, la capacidad de ver cómo quedará tal o cual escena, en figura elíptica y a unos cuantos metros por debajo, requiere un sentido de proyección imaginativa nada común. A eso se añade que el pintor quiso representar en su cuadro los principales episodios de la batalla sin que perdiera unidad el cuadro. La solución no pudo ser más satisfactoria: concibe el conjunto como un gran paisaje que representa gradualmente el transcurrir de las horas, aunque ya se sabe que la batalla fue rápida. “La ejecución de los terrenos es esmerada, luminosa y precisa; los árboles, las grietas, los hierbajos están trabajados con amor, y las lejanías estudiadas y conseguidas de un modo agradableísimo; rompiendo lo que hubiera sido la monotonía de un cielo

demasiado grande con la gruesa columna de humo que se alza de un rancho incendiado” (Planchart, 129). A fin de lograr esta precisión, Tovar y Herrera Toro se trasladaron al lugar donde se escenificó la batalla y tomaron cuidadosos apuntes del terreno y de la vegetación. “Juntos hicieron los apuntes para resultar en lo posible fiel no sólo al episodio histórico, como era costumbre de Tovar al tratar estos temas, sino también al escenario natural” (Calzadilla). Tal vez, dice Boulton, recorrieron la Pica de la Mona y trazaron las siluetas de las filas El Potrero y Berrerita. No solamente ellos dos: también Guzmán Blanco quiso asesorar al pintor. Salió de Caracas el 15 de enero de 1884 y llegó el 28 al Campo de Carabobo, donde ya le esperaba Tovar y juntos recorrieron la llanura donde se libró la batalla. Con estos apuntes de primera mano viajó a Francia para dedicarse a pintar los seis lienzos encomendados.

Calzadilla analiza las dificultades inherentes a la ubicación de la obra y el acierto en dar cuenta de ellas: “Es evidente que la solución de la obra sólo le permitía un enfoque concéntrico alrededor de un eje que se sitúa en el punto más alto de la cúpula, la cual, por supuesto, en una visión panorámica y de conjunto, debía corresponder al cielo; la llanura, apenas apuntada por breves y sinuosas colinas, tal como es en la realidad, tenía que aparecer formando una gran banda cuyo punto de vista está ubicado en el suelo, a ras de los primeros planos, lo que la hace aún más plana”. Tovar rompió el tiempo real y presentó en simultaneidad hechos sucesivos apoyándose en la unidad del paisaje, una solución original y audaz para la época. El paisaje adquiere, pues, por primera vez en la pintura de Tovar, dimensiones de protagonismo y una monumentalidad que empequeñece a los personajes. Originalmente, como nos lo dice Calzadilla, “había ideado presentar la escena dividida en recuadros, a la manera de un vitral, con su espacio refulgente ocupado por el cielo. Se ha sentido tentado también por el primer proyecto, que le ha sido sugerido, a solicitud del Ejecutivo, por los arquitectos del Capitolio Federal: la bóveda debería ser ocupada por las tres grandes batallas, a saber, Junín, Carabobo y Ayacucho”. Optó

finalmente por esta solución de su ingenio y en verdad que superó con creces las sugerencias de los arquitectos.

Con relación al manejo tan original del tiempo, presentando en un mismo plano pictórico sucesos ocurridos sucesivamente, Calzadilla hace una apreciación que muestra la libertad que usó Tovar en el tratamiento del tiempo:

Tovar consigue una impresión de simultaneidad de la acción al presentar los hechos en varios episodios culminantes que han sido agrupados en cuatro escenas centrales para dar idea de los diferentes tiempos; en ellos se describen los accidentes de la llanura a diferentes grados de luminosidad. La derrota y fuga del ejército español, por ejemplo, ocurre al atardecer, mientras que la acción principal sucede a una hora del mediodía. Sin embargo, una cuestión que se ha discutido respecto a la verosimilitud de los hechos narrados en la Batalla de Carabobo, es la duración real de estos. Muchos historiadores están de acuerdo en que la contienda duró muy poco; los episodios principales ocurrieron a lo sumo en una hora. Tovar sitúa las acciones hacia el mediodía, lo que le permite iluminar intensamente el escenario y evitar así contrastes de tonos que hubieran podido privar a la composición de la nitidez que necesitaba conservarse para el espectador que mira la obra suspendida sobre su cabeza, a una distancia considerable. La iluminación pareja reduce las sombras pero contribuye al efecto de planismo de la composición.

Una lección de historia

Los cuatro aspectos esenciales de la batalla quedan bien plasmados en el cuadro: la dirección de la misma por el Libertador y su Estado Mayor; la entrada de la Legión Británica, la muerte de Plaza y Cedeño y la carga de los llaneros de Páez. Las tropas españolas en derrota sólo sirven como de fondo y soporte a los vencedores, comenta Planchart con acierto. El historiador Manuel Landaeta Rosales, según refiere Calzadilla, describe los sucesos de Carabobo tal como los plasmó Tovar:

Para pintar esta tela, el artista se inspiró en el momento en que los españoles se declaran en derrota y el bravo coronel Tomás García forma en cuadro el Valencey y resiste el choque de los diversos cuadros patriotas.

Sobre la altura que domina la sabana se destaca la figura de Bolívar, rodeado de su Estado Mayor. Detrás del Libertador, Mariño; de espaldas, con uniforme escarlata, el capitán Daniel F. O'Leary; a la izquierda de éste, el coronel P. B. Méndez, y junto a él, el coronel J. J. Conde; a la derecha, bajando la cuesta, el coronel Bartolomé Salom.

Los republicanos llegan a la sabana por el cauce de una quebrada, sitio donde el combate es más reñido. Por eso se ven en tierra multitud de muertos y heridos, y árboles destrozados. Bajo el chaparro está el coronel Ferriar, jefe de la Legión Británica, que rinde la vida pronunciando la palabra "Firmes".

Aparece detrás de la bandera republicana el coronel Torres, jefe de los Bravos de Apure. Detrás de este grupo yace el valiente Negro primero.

Al frente de un escuadrón de caballería avanza Páez, que, vestido de grana y con penacho blanco, trata de reunir el mayor número de hombres de su división para romper al Valencey. Tras de Páez, el capitán Juan Ángel Bravo. Los batallones Tiradores, con parte del Apure y del Británico avanzan a la bayoneta sobre el Valencey. Más lejos, aparecen las caballerías de Muñoz y Vázquez.

Allí los generales Cedeño y Plaza, a quienes el inmoderado anhelo de tomar parte en la victoria precipítalos sobre las bayonetas del Valencey. El de caballo castaño es Plaza, que muere soltando las bridas de su corcel y lanzando al aire su espada victoriosa; junto a Plaza, Cedeño que, sintiéndose herido, clava su lanza en tierra y lleva su mano derecha al corazón.

En el extremo oriente del lienzo se ve a un grupo de jinetes, compuesto de los coroneles Diego Ibarra, José Laurencio Silva, Aramendi, Rondón y Flores, que corren en dirección al Valencey.

¿De dónde sacó Tovar tantos detalles sobre la batalla: las disposiciones del Estado Mayor alrededor de Bolívar, el apoyo del valiente Ferriar, la carga fatal de Cedeño y Plaza, la muerte del Negro Primero? Sólo podemos hacer conjeturas. Tal vez fueron sus conversaciones con el ilustrado amigo Eduardo Blanco, autor de *Venezuela Heroica*, quien a partir de 1881 comienza a publicar esa obra, de la que la primera edición contenía cinco cuadros: La Victoria, San Mateo, Las Queseras, Boyacá y Carabobo. Tal vez fueron las lecturas del *Manual de Historia Universal*, publicado por Juan Vicente González en 1863; tal vez sus

propios aprendizajes de adolescente. En todo caso, Tovar supo modelar en imágenes lo que otros expresaron en palabras.

Como colofón admirativo de esta gran obra maestra se ha dicho que el lienzo tiene un ritmo cinematográfico, que es más alegórico que realista, un himno a la diosa *Niké*, la victoria griega. La fuerza plástica del lienzo es enorme. La estampa de Páez, de rojo intenso sobre caballo blanco al galope, volteando la cabeza para gritar que le sigan, es de un poder extraordinario, lo mismo que el sereno rostro del Negro Primero que descansa muerto, apenas dejado de su mano derecha el gran pistolón.

El lienzo lo trajo personalmente Tovar en su viaje de fines de 1887 y estuvo pendiente de su colocación en la cúpula del Salón Elíptico. No fue sin embargo Guzmán Blanco el que lo inauguró, sino su sucesor, Juan Pablo Rojas Paúl, cuando ya había comenzado la reacción contra el Ilustre Americano.

Boyacá

Carabobo es la apoteosis de la épica heroica, que habría de perdurar en nuestro ambiente pictórico por casi cincuenta años más, hasta que Tito Salas cierra la crónica heroica. Los otros lienzos históricos presentan, como es usual en este tipo de pinturas, un solo episodio de la batalla. El 6 de agosto de 1819 tuvo lugar *la Batalla de Boyacá*, que resultó determinante en la conquista de la Nueva Granada y en la independencia de Suramérica. Tovar realizó un boceto en 1889 (Colección José Rafael Pérez-Luna) con la misma disposición y escenografía del cuadro definitivo, que sólo fue concluido en 1894. Para algunos críticos, el boceto está mejor logrado tanto en la proporción de los personajes como en la plasticidad, pero también es verdad que la acumulación de personajes resulta más evidente en el boceto.

El cuadro definitivo tiene particularidades que no se observan en otros lienzos del pintor como, por ejemplo, la acumulación de personajes en primer plano y un detalle un tanto dramático, el momento de la caída aparatosa de un patriota a un lado del puente. Comenta

Calzadilla: “No se negará que la infantería avanza aparatosamente y que el cuerpo del miliciano cayendo al vacío, en un primer plano, es un tanto teatral y, lejos de dramatizar el episodio, moviliza su percepción ante el esfuerzo global que se ve forzado a realizar el espectador”. Tovar eligió el episodio central de la lucha, el más decisivo, la toma del puente de Boyacá por las tropas de Anzoátegui, hecho que marcó el comienzo de la victoria patriota. Los patriotas, de liquilique y sombrero de paja o pañuelo en la cabeza, embisten al Ejército realista, bien uniformado, pero que no puede soportar su empuje. Es un acierto pintar a los atacantes de manera que se vea su rostro, mientras que los realistas están prácticamente de espaldas. Una nube blanca y a ras del piso, producto de una conflagración indeterminada, divide la escena en dos mitades. En la superior, más alejada, se observa la carga de la caballería patriota bajando de una loma. Sigue diciendo acertadamente Calzadilla:

El anecdotismo de esta obra no parece ser compatible con la actitud de sereno distanciamiento que había mantenido Tovar al tratar un asunto épico. Boyacá es el polo barroco de ese extremo clásico representado por Carabobo. El simbolismo del tiempo en este último cuadro es sustituido aquí por una escena única que se desarrolla de manera naturalista en un espacio escalonado, dispuesto en bandas diagonales. Una de las fallas es la transcripción del relieve montañoso, que Tovar necesitó aplanar considerablemente, convirtiéndolo en mero decorado, a fin de sugerir la distancia entre los dos planos en que ocurren los hechos narrados, en la misma dirección de la perspectiva.

El cuadro fue colocado en un mural del Salón Azul del Palacio Federal, pero su emplazamiento dificulta la contemplación de la obra.

Junín y el boceto de Ayacucho

La batalla de Junín tuvo lugar el 6 de agosto de 1824, a los cinco años exactos de la batalla de Boyacá. Bolívar se enfrentó en esta batalla al general realista José de Canterac, a cuyas órdenes había combatido el padre de Tovar. La batalla estuvo por largo tiempo indecisa en su resul-

tado y, curiosamente, se utilizó el sable y no se disparó un solo tiro. El cuadro original de la *Batalla de Junín*, pintado por Tovar, no existe. Sufrió un daño irreparable al desprenderse del cielo raso del Salón Amarillo del Capitolio el 2 de diciembre de 1902, poco antes del fallecimiento de Tovar. Calzadilla informa que, debido a ese accidente, “el Gobierno Nacional le encargó a Herrera Toro la ejecución de una pintura de las mismas proporciones e igual motivo, a fin de reponer la pérdida de aquel. Herrera Toro copió, en su estilo, el boceto existente de la *Batalla de Junín* (Galería de Arte Nacional)”. El cuadro actual de Junín sustituyó, en 1904, la obra original. El cuadro de Herrera Toro, situado también en el Salón Elíptico, muestra a Bolívar y al general Miller, que estaba al mando de la caballería patriota, señalando hacia la caballería realista que ha sido emboscada por Suárez, atacada por un flanco que no esperaban. El escenario es una inmensa pampa o llanura alta, que difícilmente se corresponde con el lugar de los hechos. La razón es que Herrera Toro, encargado por Tovar de revisar personalmente los escenarios de las batallas de Junín y Ayacucho, no se atrevió a visitar aquellos parajes, temeroso de que le sobreviniera el “mal de páramo”. Hizo averiguaciones con gente experta acerca de aquellos lugares y luego envió a París sus observaciones para que Tovar pintara el escenario.

El cuadro la *Batalla de Ayacucho* presenta la rendición del Ejército español al Estado Mayor republicano, que comanda el mariscal Sucre. Calzadilla nos informa lo siguiente:

Tovar y Tovar, como es sabido, no alcanzó a realizar la obra definitiva. La que existe en la pared Oeste del salón de recepciones del Palacio Federal es la versión que de uno de los bocetos dejados por Tovar hizo Herrera Toro, en 1906, por encargo del Gobierno Nacional. Pero el 2 de febrero de 1895, cuando fueron develados en el Palacio Federal los lienzos inaugurados en esa ocasión por el Presidente Crespo, se exhibió un boceto de regulares proporciones, con el tema de Ayacucho (Colección Galería de Arte Nacional, en custodia por la Escuela de Formación de Oficiales de las Fuerzas Armadas de Cooperación). Este boceto está basado a su vez en otro de excelente factura que se encuentra en la colección

del Sr. Diego Ventura, en Caracas. Aquí apreciamos, como en el boceto de Junín, la seguridad de Tovar para conseguir efectos sumamente expresivos en el desplazamiento de masas humanas en un segundo plano, la espacialidad majestuosa que sitúa entre los primeros términos de la acción central y la línea de perspectiva. Su agudo sentido del movimiento, aunque la composición sea estática.

La versión definitiva del lienzo de Ayacucho no fue, pues, ejecutada, pero existen varios bocetos (GAN, Ventura, Palacios, Zuloaga). El de la colección de la señora Luisa de Palacios muestra el saludo de encuentro entre los jefes del Estado Mayor republicano, que reciben la rendición de los realistas. No es una escena de batalla, sino de culminación de la misma. En primer término se observa la pierna de un jinete derribado sobre la grupa de su caballo acostado, único vestigio de la batalla. Domina el color amarillento en la pampa, que sirve de marco al conjunto oscuro de caballos y uniformes.

El cuadro pintado por Herrera Toro en 1906 y que se encuentra en el Salón Amarillo del Capitolio muestra el saludo entre los generales vencedores y los que se han rendido, contemplados de lejos por grupos de infantería rivales. En primer plano el caballo derribado y su jinete muerto, todavía con el pie sobre la grupa del caballo enganchado en el estribo y rodeado de dos cadáveres de soldados realistas y un moribundo. Son llamativas las tonalidades amarillas de las nubes, que parecen reflejar el terreno ocre en el que tiene lugar la escena.

Tovar y Tovar –y ese es tal vez su mérito principal– creó la iconografía fundamental de la historia patria, sin ceder a la exaltación innecesaria y a la alegoría, que no fue de su gusto. Dejó como herederos y continuadores de esta orientación a sus discípulos Cristóbal Rojas, Arturo Michelena, Antonio Herrera Toro y Tito Salas, éste último en la primera mitad del siglo XX, y posteriormente siguieron esta línea César Rengifo, Gabriel Bracho y Pedro Centeno Vallenilla.



Batalla de Carabobo (detalle)

Los retratos de los políticos y los estudios

Los retratos de los políticos

Culmina así el enorme trabajo de Tovar sobre los temas épicos, sobre los que no regresó después, posiblemente agotado del esfuerzo y faltó también de apoyo gubernamental. Esta década de 1880 resultó enormemente productiva para la pintura venezolana, pues en ella revelaron su talento Herrera Toro, Rojas y Michelena, y Tovar pintó sus grandes cuadros históricos. El éxito obtenido por este último al pintar la galería de retratos de personajes ilustres del pasado, hizo que los presidentes Guzmán Blanco y Joaquín Crespo quisieran ser inmortalizados por los pinceles de Tovar y éste los retrató acomodándose a la psicología de los personajes, aunque sin exagerar la adulación. Este es justamente uno de los talentos del pintor: saber adentrarse en el alma del retratado, sin limitarse a copiar servilmente los trazos de su semblante.

Del presidente *Guzmán Blanco* pintó dos retratos, uno con atuendo militar en 1880, óleo sobre tela de 130 x 97,1 cm, y otro de civil. El cuadro en que lo pinta como General se encuentra en la Cancillería. Uniforme de gala, chaqueta negra y con bocamangas y pechera triangular roja, con varias condecoraciones que apenas destacan. La mano derecha sostiene los guantes blancos recogidos, mientras sostiene con

el antebrazo izquierdo el gorro militar estilo francés. La espada le cuelga al cinto. Guzmán Blanco voltea la cabeza hacia su izquierda, barba muy poblada como llevaban los elegantes de la época. La habitación dispone de unos cortinajes de color apagado que permiten destacar mejor la figura de Guzmán, lo mismo que una columna a la izquierda tan del gusto de Tovar.

El retrato de civil lo presenta en su despacho con pose napoleónica, la mano izquierda sostenida por la parte superior de la chaqueta abotonada, pantalón gris claro y zapatos negros. El Presidente lleva una poblada barba y bigotes color castaño que centran la mirada. La figura destaca sobre la típica habitación elegante, que Tovar acostumbraba a pintar cerrándola con una columna griega de la que se ve sólo el pedestal. Se aprecia un taburete de terciopelo rojo y un sillón del mismo color con respaldo alto. Sobre la mesa revestida de paño aterciopelado reposan los infaltables guantes y una cafetera y azucarera de plata colocados sobre una bandeja.

El retrato de su esposa Ana Teresa Ibarra de Guzmán Blanco es uno de los mejores óleos de Tovar. Se puede describir como un cuadro esplendoroso, que muestra tanto la belleza de la dama, esposa del presidente Guzmán Blanco y mucho más joven que él, como la riqueza del vestuario y de la habitación. Tovar retrató a la dama de perfil con el cuerpo y el rostro girados hacia su izquierda, el cabello recogido y sostenido por dos pasadores en forma de estrella. Lleva la dama un precioso vestido de seda azul sobre blusa blanca, que cierra una gargantilla con camafeo, con falda amplia y bien armada, ligeramente plisada y que llega justo hasta el suelo, mangas de medio brazo que se abren desde el codo y se adornan con tul sobrepuesto. La dama se recoge ligeramente la amplia falda con su mano derecha, enjoyada con pulsera de oro, mientras que sostiene con la izquierda un abanico cerrado, apoyado en la esquina superior de un lujoso sillón de terciopelo rojo y marcos de madera sobredorada. Sobre el sillón descansa en aparente desgaire una chaqueta dorada, a juego con el sillón y un guantelete de piel gris, mientras que el segundo guante ha caído sobre la

alfombra multicolor, en estudiado descuido que busca disminuir la rigidez de la escena. Detrás del sillón y apoyada supuestamente en la pared, una mesita alta de largas patas curvas y doradas está presta a recibir lo que sobre ella coloque su dueña. La pared de la habitación muestra los relieves de una columna corintia y se cierra al fondo con un cortinaje escarlata suavemente recogido. A este retrato se aplica lo que dice en general de su pintura un contemporáneo y amigo de Tovar, Ramón de la Plaza: “Su colorido sin ser fuerte es brillante, natural y pastoso; sus localidades son armoniosas, su dibujo firme y correcto; la semejanza de sus modelos, perfecta; la difícil fundición de las tintas de la encarnación, muy señaladamente de nuestras morenas, sin embadurnar el colorido, es jugosa y de una admirable transparencia”. Está claro que el calificativo de morena no se aplica en este caso a la esposa de Guzmán.

Tovar retrató a Joaquín Crespo en 1884, siguiendo los patrones acostumbrados, que resaltan la figura sobre un fondo que en este cuadro no es tan anónimo como en otros. Crespo aparece como un hombre joven y arrogante (murió de 56 años). Su fisonomía lo muestra como un varón de carácter dominante y decidido, barba negra y bien poblada acabada en punta, bigotes largos y engominados. Lleva el típico atuendo de General de la época, chaqueta negra con peto triangular rojo con adornos dorados, debajo del cual resaltan varias condecoraciones. Calza una banda tricolor de moirée que le da prestancia y empaque. El cinto de franjas doradas cede el paso a unos pantalones de color rojo intenso que dominan el conjunto. La mano derecha empuña el bastón de mando que llega hasta el suelo, mientras la izquierda sostiene los guantes doblados que ocultan la empuñadura del sable pendiente del cinto. La consola del fondo, de mármol verde con cantos dorados, sirve de repisa para el gorro militar de penacho blanco. Un cortinaje marrón oculta al fondo el infaltable pedestal de la columna griega.

Ese mismo año de 1884 pinta el *Retrato de Nicomedes Zuloaga*, cuñado del pintor por haber desposado a su hermana Ana Tovar y Tovar,

de la que también pintó un hermoso cuadro arriba comentado. Nicomedes fue teniente de ingenieros, tuvo al menos nueve hijos (el noveno, Ricardo, fundó la empresa Electricidad de Caracas) y murió de 53 años en 1872, lo cual indica que el retrato está basado en una fotografía. Efectivamente, el rostro joven del retratado, cara alargada, bigotes a la moda de entonces y pelo corto ondulado, fue pintado posiblemente como una muestra de afecto a su hermana y una perpetuación de la memoria de su esposo.

En 1886 pinta el *Retrato de Wenceslao Urrutia*, quien fuera Secretario de Relaciones Exteriores (Canciller) del presidente Julián Castro. Fue abogado, político y diplomático durante el primer Gobierno del general José Antonio Páez (1831-1835). A raíz de la Revolución de Marzo de 1858, fue nombrado por Julián Castro Ministro de Relaciones Exteriores; a los pocos días, se producen en Caracas una serie de disturbios populares en demanda de sanciones contra José Tadeo Monagas, asilado desde el 15 de marzo en los predios de la Legación francesa; Urrutia reúne entonces al cuerpo diplomático y ratifica la voluntad, por parte del Gobierno, de que le sería otorgado un salvoconducto que le permitiera su salida del país a la mayor brevedad. Este acuerdo, firmado el 25 de marzo de 1858, es conocido bajo el nombre de Protocolo Urrutia, y logró calmar a la muchedumbre, pero los miembros conservadores del nuevo Gobierno, en desacuerdo con los términos del Protocolo, demoraron la expatriación prometida a Monagas y pretendieron desconocerlo, argumentando que Urrutia se había excedido en sus atribuciones y que no tenía autoridad para negociar como lo había hecho. Ante estas circunstancias, Urrutia decide renunciar a su cargo, quedando el Gobierno en manos de los conservadores. El cuadro presenta al diplomático casi de perfil hacia su derecha, levita oscura sobre chaleco y pantalón blancos, la mano derecha sobre una cartera oscura y el brazo izquierdo retirado hacia la espalda. Cabello pegado a la cabeza con raya en medio, ojos pequeños y soñadores, nariz grande y un tanto gruesa, boca de labios gruesos. Pareciera un personaje atento a una pregunta y dispuesto a responderla. También

pintó un *Retrato de Ana María Sol Castillo Prieto*, sin fecha, óleo sobre tela, de 53,5 x 41,2 cm.

En 1896, con motivo de la apoteosis de Miranda, para la que Michelena compuso su celeberrimo *Miranda en La Carraca*, Tovar exhibió *La muerte de Ambrosio Plaza*, basado en un fragmento del cuadro de Carabobo. Por cierto que, al concurrir al Teatro Municipal para la presentación del cuadro de Michelena, éste le hace subir al estrado y recibe así un merecido homenaje como patriarca de la pintura venezolana.

Tovar también presentó en esa ocasión los retratos de tres filántropos: Agustín Aveledo, el presbítero Santiago Machado y el doctor Juan E. Linares, con la intención de regalarlos a los institutos que fundaron. Agustín Aveledo (1837-1926), ingeniero, ensayista y educador, fue una de las figuras cimera de la intelectualidad venezolana de finales del siglo XIX y comienzos de la centuria siguiente, fundador del Colegio Santa María, una de las instituciones educativas más prestigiosas en la historia del país. Fundó también, junto con Eduardo Calcaño, un Asilo de Niños huérfanos, para atender a los que habían quedado sin padres en el terremoto de Cúa de 1878. El presbítero Santiago Machado Oyarzábal, nacido en 1850, restaurador de la vida religiosa en Venezuela, fundó, junto a Emilia Chapellín Istúriz, la primera Congregación venezolana denominada Hermanitas de los Pobres de Maiquetía. El Padre Machado fue un gran apóstol de la caridad, hombre de grandes iniciativas, que fundó el Hospital de Maiquetía para Pobres, asilos para mendigos y colegios para los niños menos favorecidos. Juan Esteban Linares fue un rico comerciante caraqueño, fundador del Hospital de niños, y aparece en el cuadro de Tovar como un hombre de unos cincuenta años, cabello muy recortado en los lados, bigotes enormes y ojos claros. Viste traje oscuro, pero ya no lleva el típico lazo como cierre que se observa en los retratos masculinos, sino un anticipo de corbata de lazo muy alargado.

Los estudios

En cuanto a los numerosos estudios que Tovar pintó, algunos son verdaderas obras de arte. Se considera que un estudio es un boceto

preparatorio para una obra pictórica, pero en muchos de los que nos legó Tovar se trata de obras definitivas. Comentaremos algunos de ellos, muchos de los cuales no tienen nombre ni fecha.

En uno de ellos presenta el rostro de una muchacha hermosa, con los hombros desnudos, de ojos grandes dirigidos hacia la derecha, cejas grandes y bien perfiladas y rostro juvenil proporcionado. Luce un peinado que casi diríamos moderno, muy recortado y con una pollina sin arreglar. Podríamos pensar que la joven está despertando del sueño recién concluido.

A la colección de Ricardo Romero Zuloaga pertenece el *Estudio* de una mujer joven, tocada con una llamativa mantilla blanca, que contrasta fuertemente con el resto de la pintura. El rostro de la mujer se voltea hacia su derecha y recibe así una artística iluminación que permite contemplar su mirada un poco triste y su boca ligeramente fruncida en desengaño.

Pintó también en color sepia el retrato de una mujer joven, tocada con mantilla de encaje que la cubre desde la cabeza hasta debajo de los hombros, al modo de la clásica mantilla española, y que deja transparentar por debajo un vestido oscuro. Su brazo derecho concluye en una puntilla y la mano sostiene un abanico oscuro a medio abrir. El retrato pertenece a la colección de la señora Luisa A. de Herrera Mendoza.

A la colección de Elvira Carballo y Margarita Sileri pertenece el retrato ovalado de una niña adolescente, ataviada con un hermoso vestido blanco cerrado hasta el cuello, y coronado por una gargantilla de la que pende una cruz que atrae la mirada. La muchacha peina bucles que descansan sobre el hombro y corona su cabeza un llamativo lazo rojo. Su rostro es sereno, labios rojos y zarcillos en forma de espiral.

También existe un *Estudio de cabeza masculina*, óleo sobre tela, de 49 x 41 cm, pintado en París en 1875 y regalado por Tovar a Jesús María de las Casas en Caracas poco antes de morir. El rostro de nariz aguileña y frente surcada de arrugas, dirige hacia arriba con intensidad una mirada cargada de interrogantes. El juego de luces y sombras es magnífico. El caballero lleva el cabello ondulado y una cierta mele-

na corta que le tapa el comienzo de la oreja, pero lo más notable del cuadro es la camisa blanca pintada a grandes trazos sin concluir.

De esta época se conserva una fotografía de Tovar que salió publicada en *El Cojo Ilustrado* en febrero de 1903 poco después de su muerte. No han cambiado sus rasgos fundamentales: conserva bastante cabello, no lleva barba sino bigotes grandes que caen por fuera de la boca. Apenas tiene arrugas, su rostro es sereno, su mirada es viva, perspicaz, y transmite cierta paz y alegría, no exenta de un cierto dejo de ironía. Cuello elevado de la camisa blanca, pero ya no usa lazo, sino una corbata de nudo ancho.

Tovar fue un excelente pintor de caballos, como lo fue Michelena. En la *Escena Llanera* el esmero del pintor se centra sobre los caballos. En el estudio sobre *La muerte de Plaza* (Colección de la señora Grazie-lla Montaubán), las miradas se centran naturalmente en el guerrero moribundo, que se lleva la mano izquierda al pecho mientras se desliza hacia atrás sobre la noble montura, que dobla sus patas traseras para que el General pueda apoyar su lanza en el suelo. El hermoso ejemplar blanco, cabeza levantada con fuerza, parece relinchar pidiendo ayuda para su amo.

También disponemos de otro *Estudio de caballo*, de la misma colección, un cuadro monocolor, la estampa de un ejemplar de color zaino y cola rubia, retratado desde los cuartos traseros. Está el animal tranquilo, casi parece pensativo, dispuesto a que su amo lo ensille para recorrer praderas.



Retrato de Manuel Felipe Tovar

Tovar paisajista

La paisajística de Tovar es conocida sobre todo por los especialistas y críticos de arte, pero poco por el gran público. Durante los últimos diez años de su actividad artística pinta en Caracas y en el litoral, a partir de la observación del natural, “modalidad que revela una cercanía a cierto espíritu moderno propio de los paisajistas europeos” (*Fundación Polar*), especialmente franceses, y mostrando a veces en anticipación espontánea avances impresionistas que los futuros paisajistas de la Escuela de Caracas cultivarán ex profeso. Algunos estudiosos sugieren que la pintura moderna venezolana surgió del rechazo de las estéticas naturalistas representadas por los últimos maestros del realismo decimonónico que ocupaban funciones docentes en la Academia de Bellas Artes de Caracas. “Pero no debe perderse de vista que entre el realismo de los maestros y el inicio de la modernidad se desarrolla una serie de tanteos que, teniendo como tema el paisajismo, dan origen a un estilo de transición que recoge por una parte la tradición técnica del realismo y, por otra, se nutre de ciertos elementos de la modernidad, como son el trabajo al aire libre y la observación directa de la naturaleza. Martín Tovar y Tovar y Jesús María de las Casas pueden ser considerados a este respecto como precursores del Círculo de Bellas Artes” (Información en Internet).

Los inicios del paisajismo en Tovar no tienen una fecha determinada. Calzadilla sostiene que sus estancias en Francia, especialmente la última entre 1891 y 1894, influyeron en su inclinación por el paisaje, probablemente bajo la influencia de Corot, pero no se trata de una simple imitación del francés, sino de la expresión de sus intereses y sensibilidad en esa última década de su vida:

Tovar ha debido ser, independientemente de la influencia que en él ejerció el paisaje francés, un atento observador de la naturaleza. Se aprecia que el paisaje, en su pintura, incluso cuando se trata de retratos, trae una nota de verismo que presupone comprobar el efecto del natural con el que se consigue en el cuadro. Esto lo lleva a interesarse cada vez más en la pintura al aire libre, porque la verdad no sólo ha de ser buscada en la naturaleza, sino también comprobada en ella. A fines de la década del 80, Tovar se considera liberado del duro trabajo de encargo. Su último viaje a Francia robustece su sospecha de que la pintura histórica ha llegado a su término. El paisajismo, que él ha venido intuyendo, sin atreverse a encarar decididamente, se le presenta ahora, aunque algo tarde, como el estilo de los nuevos tiempos. Sus últimos cuadros de historia están firmados en 1894.

De 1885, en una temporada de descanso, datan algunos paisajes de Macuto, a orillas del mar Caribe. El interés de Tovar por el paisaje aparece ya en algunos retratos y sobre todo en sus grandes cuadros épicos, como se reconoce en el más famoso de todos, la batalla de Carabobo. Tanto es así que, como lo reconoce Juan Calzadilla, “en la *Batalla de Carabobo*, así como en los estudios que la precedieron, el paisaje, amplio y majestuoso, no se explica sólo por la necesidad de crear un escenario natural que sirva de fondo a los acontecimientos, sino también por el interés que despierta en Tovar el paisaje en tanto que pintura” (Pintores venezolanos, 11).

Este mismo crítico y estudioso no está de acuerdo con el rango que le otorga Francisco De Antonio a Tovar como paisajista cuando lo hace precursor de la Escuela de Caracas (Armando Reverón, Manuel Cabré, Federico Brandt, Rafael Monasterios, Marcos Castillo, Pedro Ángel

González, entre otros): “La Escuela de Caracas tiene su antecesor más calificado en Tovar y Tovar. Acaso nunca se había reparado en la circunstancia de que el mismo pintor de la *Firma del Acta de la Independencia* y de los retratos de nuestros próceres y fundadores de la nación fuese también el más importante y el más completo paisajista del siglo XIX”. Calzadilla no le otorga tanto rango a Tovar como paisajista, puesto que su obra, según la juzga, no es continua ni numerosa. No son sin embargo escasos los cuadros de paisaje pintados por Tovar, unos cuarenta, aunque sea cierto que su ámbito geográfico es reducido: Caracas y el litoral.

Del paisaje de Macuto pintó al menos dos cuadros al aire libre en 1885. Uno de ellos explota en un lujo de vegetación que se abre paso entre las rocas del suelo, mientras el calmo mar azul se entrevé al fondo, un azul ligeramente más intenso que el cielo cuajado de celajes blancos. Pintó también el *Playón de Macuto* en 1890, y otro en 1895. Enrique Planchart vislumbra en estos paisajes un anticipo de la originalidad posterior de un Reverón: “Tovar pasa una temporada de descanso en Macuto y realiza una serie de paisajes que, si no son muy libres ni muy ricos en color, algunos de ellos, aquellos en que predomina cierta uniformidad de grises claros, sugieren el interrogante de que Tovar haya vislumbrado algo del fenómeno lumínico que cuarenta años más tarde caracterizaría la manera blanca de Reverón”. En el *Playón de Macuto* de 1890 contrasta el mar gris azulado, de blancas olas que rompen contra las grandes rocas, con las rojizas lomas que se van elevando en pendiente hacia las cumbres, cortadas por los uveros playeros del primer plano. Al fondo, cerca de la orilla, se adivinan las casas de la población en medio de la vegetación.

Un *Paisaje de Caracas*, que data de 1891, nos presenta en primer plano el portón de entrada a una hacienda de las afueras con sus dos columnas y reja. La Caracas de los techos rojos se extiende de un extremo al otro del cuadro con las iglesias que destacan. La serranía gris cierra el horizonte bajo un cielo de nubes arreboladas en este paisaje bien distribuido.

En el *Paisaje de Maiquetía*, 1893, resalta la blancura de las colinas rocosas al fondo del cuadro, que corresponden a lo que hoy es el aeropuerto. Una vegetación compacta de color verde oscuro, dominada por una airosa palmera, se extiende en los planos medio y cercano. Unas rocas dibujadas en trazos rápidos cierran la primera línea.

En el bello paisaje *Recuerdo de Macuto* 1897, el ordenamiento de los espacios contribuye a la luminosidad del conjunto: orilla arenosa de color ocre, interrumpida por un uvero, que se convierte en protagonista; un rincón del mar que viene a visitar la orilla; unas airosas palmeras, que cierran el cuadro por la parte superior, y una construcción de dos pisos, muy cerca de la playa, que da indicios de una propiedad privada.

Muy semejante es la disposición de *Paisaje del Litoral*, fechado en 1900, un cuadro de grandes espacios lumínicos proporcionados por el cielo, que ocupa un gran espacio en el cuadro, la línea verde y baja de la costa y el rincón de mar tranquilo que se alarga hasta las palmeras. Sobre la orilla arenosa destaca un arbusto de grandes flores rojas sobre el que se fija la vista inmediatamente. Sólo una caseta de baño, apenas perceptible a la derecha del cuadro, sugiere la presencia humana.

En *Paisaje de Petare*, la pequeña población se ve a lo lejos sobre un terreno ocre al pie de una colina. Destacan las estructuras de cuatro o cinco iglesias o conventos, con sus torres correspondientes, demasiados para una población tan pequeña. En primer plano, una galería de vegetación que bordea una quebrada. Al fondo, la silueta de la serranía que se pierde hacia Guarenas. Las nubes se van cargando de oscuro hacia Caracas. El sol de la tarde pinta de ocre el conjunto del paisaje.

El Ávila desde Gamboa es un paisaje sin fecha. Unas enormes masas de color ocre vivo, iluminadas por el sol y desprovistas de vegetación, concentran la mirada. Es llamativo que hace un siglo la serranía del Ávila careciera de la vegetación que tiene en los tiempos modernos, devastada por incendios que ahora se evitan. Las pequeñas quebradas y hendiduras proporcionan un no sé qué de humano a un paisaje tan adusto. En la loma del extremo derecho, oscurecida por la sombra de

las nubes, se puede advertir una vegetación inexistente en el resto del cuadro. Unos árboles grandes en el primer plano indican el comienzo del valle de Caracas.

Caracas desde San Agustín es un cuadro muy bien construido, en el que predominan los verdes. Caracas, arrebujaada a lo lejos, es simplemente la excusa para retratar la plácida campiña de las cercanías. El pintor se ha situado a la vera de un camino bordeado por una fila de plantas de cocuy o agave. A la derecha corre un río, presumiblemente el Guaire, atravesado por un largo puente metálico, que comunica las haciendas con los arrabales de la ciudad. Una casa de hacienda está representada a la izquierda del cuadro, con sus altos árboles de sombra y adorno. Destacan a la derecha unas altísimas palmeras en fila que dejan ver por entre sus troncos la lejanía de las casas coloniales. Las suaves ondulaciones de las colinas dejan paso a un cielo parcialmente cubierto de nubes en formación.

Otro *Paisaje de Caracas* (Colección Roberto Delfino) nos presenta más bien la serranía del Ávila desde una casa que pareciera situarse en La Pastora. El cerro luce desolado, desprovisto de vegetación, solamente presente junto a la edificación de primer plano. El filo de la montaña está parcialmente en sombra bajo los efectos de los cúmulos que se van formando por encima de las cumbres.

Paisaje de Caracas desde El Valle (Colección Ricardo Romero Zuloaga), fue pintado por Tovar hacia 1900. Este hermoso paisaje desde el valle del suroeste de Caracas, de gran amplitud y majestuoso fondo de la serranía del Ávila caraqueña, “aparece reiteradamente a lo largo del siglo XIX en casi todos los paisajistas que se ocuparon, más bien con ánimo descriptivo, de nuestra naturaleza”. El color es espléndido, “la riqueza de tonos y matices del verde es indescriptible. Se siente la libertad con que está dada la vegetación, los toques de un verde más intenso para los árboles; apreciamos los volúmenes de los cerros y las distancias que hay entre ellos por una sabia yuxtaposición de formas y planos interceptados. La serranía del Ávila, de un color tornasolado, está pintada sin esfuerzo para conseguir a la vez un efecto de solidez y

transparencia bajo la luz del atardecer que la aclara” (Comentarios de Calzadilla). Esta luz del atardecer se expresa en las nubes francamente amarillas de la parte superior del cuadro. Por contraste, el Ávila de tonos azulados, con la Silla en el centro y el Naiguatá apenas insinuado a su derecha, invita a la contemplación reposada.

También son del pincel de Tovar, *El Puerto de la Guaira* en 1895. *Macuto, Dic. 31 de 1898*, concluido el último día de 1898, *Vista de Caracas desde Gamboa*, hacia 1891, y *El Ávila desde El Valle*.

Paisajes arquitectónicos

Patio de la casa del pintor, sin fecha. Como dice Calzadilla, “el contraluz provocado por la luz violenta que cae sobre una de las paredes, anima espectralmente los materos que están en un primer plano, mientras la arquitectura interior está firme y armoniosamente resumida en sus líneas esenciales”. Tonos ocre en tejados, paredes y suelo, que concluyen en una puerta hacia un exterior de vegetación. Solamente la pared derecha del patio, fuertemente iluminada por el sol, es de color blanco. Una pilastra de la que sobresale un grifo se encuentra adosada a la pared. Una palma que domina la escena y que se eleva por encima de los tejados, y a sus pies varios materos, cada uno con plantas diversas de un verde oscuro uniforme. Ningún adorno en las sobrias paredes, sólo interrumpidas por las ventanas de las habitaciones. Sobriedad, simetría, contraste entre la palma y las paredes.

Iglesia de Baruta, perteneciente a la colección del doctor Germán Vegas, es un magnífico cuadro de una calle solitaria en las tempranas horas de la mañana. Sobre la casita en primer plano se proyecta la sombra del tejado de la casa al otro lado de la calle. Dos ventanas de celosía hacen guardia junto a la sencilla puerta de madera. Más allá del callejón contiguo una casita aún más sencilla sirve de flanco a la iglesia, algo retirada hacia dentro, con su magnífico pórtico coronado por un triángulo neoclásico. Se adivina el frontispicio coronado por una espadaña que da personalidad al conjunto. La iglesia enmarca una plaza que se adivina por el follaje de un árbol situado enfrente.

El palacio de Miraflores visto desde El Calvario. Este último cuadro, pintado hacia 1896, está muy bien construido, con los distintos planos que van ascendiendo desde la quebrada y el puente, las casas trepadoras de la colina y el palacio en lo alto de ella, en el que destacan las dos torres que flanquean el edificio de entrada. El palacio, mejor iluminado que las demás construcciones, destaca contra el fondo oscuro del Ávila. El tono ocre de la luminosidad del cuadro inclinaría a pensar en la luz vespertina, pero las sombras hacia el oeste nos indican que es la mañana la hora de la composición.

Calzadilla emite un juicio crítico muy laudatorio sobre la pintura de paisajes arquitectónicos de Tovar: su técnica “se somete a un proceso constructivo, de una precisión que no destruye la fuerza lírica que aloja. El color juega rol decisivo en la construcción de la forma a partir de un dibujo estructural, que señala las líneas principales de la composición. Tovar es, entre todos nuestros paisajistas, el más sabio en pintar cielos”.

La proyección de Tovar como paisajista quedó circunscrita al grupo de sus discípulos y seguidores que mejor conocieron su obra de los últimos años. “Aunque no fue conocido como paisajista y su obra, en este sentido, se mantuvo hasta ahora en un terreno privativo y marginal –apunta Calzadilla–, hay que decir, sin embargo, que Tovar gozó del respeto de un grupo de pintores nacidos a fines del siglo XIX gracias a haber sido estimado por éstos, ante todo, como un pintor de paisajes”. Estos pintores fueron Edmundo Monsanto, Cabré, y otros paisajistas menos conocidos como Pedro Castrellón Niño, Abdón Pinto y Pedro Zerpa.



Paisaje de Macuto, 1900

Ocurrió durante el bloqueo de **diciembre de 1902**

Cipriano Castro gobierna el país desde octubre de 1899. Su personalidad un tanto extravagante y megalómana lo ha llevado a desafiarse la ira de las grandes potencias –Alemania e Inglaterra sobre todo– por los impagos de las deudas contraídas por su Gobierno y los anteriores. A ellas se unió después Italia. “El 7 de diciembre los representantes alemanes e ingleses anunciaron al presidente Castro que cerraban sus consulados y que iniciaban medidas concretas para satisfacer sus reclamaciones contra Venezuela” (García Ponce, 50). Las medidas consistieron en bloquear los puertos de La Guaira, Puerto Cabello y la barra de Maracaibo, de manera que no pudieran entrar ni salir barcos. Cipriano Castro se hizo famoso con una proclama vibrante de nacionalismo: “La planta insolente del extranjero ha profanado el sagrado suelo de la patria” fue una frase que resonó en todos los oídos y corazones (aunque no fue él mismo quien compuso esta proclama). El bloqueo se extendió por más de dos meses hasta el 13 de febrero de 1903.

Esta situación del bloqueo brevemente descrita rodea la muerte de nuestro pintor. Ya estaba muy enfermo cuando supo que su cuadro de la batalla de Junín se había desplomado del lugar donde fuera coloca-

do en el Salón Elíptico. No quiso ir a ver el desastre ni estaba en condiciones de hacerlo, pero este accidente contribuyó seguramente a decaer su ánimo ya abatido por la enfermedad. El 17 de diciembre fallecía en su casa de la esquina de las Madrices a los 75 años de su larga y productiva vida. La opinión pública y el ambiente nacional estaban concentrados en la peligrosa situación nacional, de manera que su muerte pasó bastante desapercibida. “Los periódicos locales publicaron apenas breves notas necrológicas, que se pierden entre las noticias y consideraciones sobre el conflicto internacional por el que pasaba el país” (Planchart, 131). Solamente sus amigos más cercanos publicaron notas luctuosas personales en los periódicos. Eduardo Calcaño publicó este sentido escrito en *El Cojo Ilustrado* (Año XII, No. 265, 1 de enero de 1903):

Caíste al fin, amigo y hermano.

Por numerosos que hayan sido tus días, pocos son para los que te amamos.

Aunque bastantes para tu inmortalidad.

Enamorado de la Patria, tomaste por lienzo nuestra historia, y, mojando tu pincel en la sangre de Carabobo y de Junín, eternizaste nuestras glorias con los resplandores de tu genio, y tu genio con el resplandor de nuestras glorias.

Aquí están tus cuadros refulgentes esperando a la posteridad para decirle que vives todavía y que serás siempre ciudadano del porvenir.

La muerte no puede nada contra el artista, porque no puede aniquilar el alma de que deja éste impregnadas sus creaciones.

Pero el amigo desaparece; el hermano se ausenta para siempre del hogar.

Ese es nuestro dolor.

Yo te ofrezco el mío, como el último abrazo sobre la tierra.

Su gran discípulo y amigo Antonio Herrera Toro reflejó su dolor en la edición siguiente de esa misma revista quincenal:

MARTÍN TOVAR Y TOVAR

In memoriam

Ahora que los artífices de la palabra pregonaron, en afiligranado decir, cómo era luminosa tu paleta y cómo era sabio tu pincel; cuando sobre esos tus despojos venerandos han caído en profusión, nacaradas flores de fragancia tropical; ahora que un río de lágrimas candentes ha templado el hielo de su última morada, permite, Maestro amado, que yo, tu oscuro discípulo, tu amigo de tantos años; tu admirador de siempre, deje caer sobre tu huesa la tosca frase de mi afecto; una pobre flor de nuestros campos; y un mar de llanto de mi corazón!

Deja que le diga a los que sólo conocieron las creaciones de tu genio, cómo eras de inagotable bondad; de no mentida modestia, de envidiable sabiduría.

Deja, en fin, que repita con Arístides Rojas: "Tovar es, además de un gran artista, un hombre justo".

Hermoso elogio, digno de ti, y de aquel que en buena hora lo tributara a tus virtudes!

Maestro: mis pobres obras artísticas no pueden honrar tu memoria, porque no seguí cuanto debía tus sabias enseñanzas; pero tus consejos paternales, las advertencias de tu amistad, esos se grabaron en mi memoria y han germinado en mi corazón!

¡Maestro! ¡Que la gloria perdurable te envuelva en sus áureos resplandores!

A. Herrera Toro

El editorial de la primera edición de 1903, seguramente escrito por el director J. M. Herrera Irigoyen, presenta una nota oficial de duelo, escrita con el lenguaje pomposo de la época, y ofrece "publicar en sucesivas ediciones gran parte de las muchas obras desconocidas hasta ahora del público, que poseía en su estudio el egregio artista", promesa que se cumplió a lo largo del año 1903 en *El Cojo Ilustrado*:

TOVAR Y TOVAR

Uno de los penosos días del pasado mes de diciembre fuimos dolorosamente sorprendidos por la nueva del fallecimiento de don MARTÍN TOVAR Y TOVAR.

Un deber patriótico, de admiración, de afecto y de amistad, nos impone la triste necesidad de abrir con una página de dolor la primera edición de nuestra Revista en 1903.

Resto de una generación nacida al día siguiente de haberse constituido la Patria; heredero de un apellido que ilustra los anales de Venezuela batalladora por la Independencia; gloria él mismo de esa patria, por virtud de la altura eminente a que ascendió en las cimas del Arte, este muerto merece que los más altos y nobles sentimientos lleven sus ofrendas a la tumba que ha recibido sus despojos.

Sintió intensamente, cariñosamente el honor, las glorias, los afanes, los dolores de esta tierra, cuna de lidiadores; y su pincel de gloria y de amor tradujo en colores heroicos, en actitudes de *Ilíada*, todo cuanto de eximio, entusiasta y grandioso sintió su alma vibrante de artista y de patriota.

Más que en la tradición y en la historia, se inspiró en su sentimiento y en su genio para trazar aquel hermoso tumulto del Congreso en 1811, nuestro sublime *Ágora*, en que los primeros padres de la patria estampan sus firmas en el Acta de la Independencia, gloriosa anfictionía, en la que celebran consejo digno de los más solemnes momentos de la humanidad y de la historia, los más preclaros representantes del porvenir de la América libre.

Fue luego su musa, la misma que se llamó camarada de Zeuxis, en peregrinación piadosa y épica, por los campos y las cumbres del heroísmo patrio, fúlgidos de escarlata bajo la sangre de los paladines y bajo el incendio de las metrallas; y pintó, para nuestro Salón Elíptico, sala de Minerva y Marte: Boyacá, el duelo de la España caballeresca, cuyo honor guarda Barreyro, con la joven república, cuyas armas blande Anzoátegui, adiestrado por Bolívar; y Carabobo, ese tropel troyano que fulgura bajo la bóveda capitalina, en rojo de sangre y fuego, despeñadero de los bravos lanceros del indómito Páez, desde lo alto de la muralla inmovible que forman con sus pechos los soberbios legionarios de English y de Farriar; y pintó Junín, el torneo incomparable, cuya fama apenas osará nombrar la Historia, después que fue pregonada por la trompa de Olmedo; e interpretó, excelsa como los destinos que consagraba, majestuosa como las potestades que la firmaron, la capitulación de Ayacucho, solemne, hidalga e inmortal, como la gloria del vencedor esclarecido...

Serían de mención abrumadora por magníficas las obras del ilustre pintor que tendríamos que enumerar y rememorar. De su espléndida copia exurge, entonando no sabemos qué de sublime e inexpressable, el sentimiento de la inmensa visión de honor y de

grandeza en que vivió el artista, grande por su obra, grande por su corazón, venerable por su vida y por la altura de su alma.

El destino pareció celoso de la eminencia a que había ascendido este espíritu, y como si supiese que un soplo de dolor físico no era bastante poderoso a extinguir esa viviente llama de orgullo patrio, la ráfaga homicida que sólo nos ha dejado pavesa deleznable, penetró hasta el alma del pintor por la rasgadura irremediable de un agudo dolor moral: vio en sus últimos días cómo el cielo en donde resplandece Junín dejó desprender de su techumbre aquel miraje glorioso, que brotó de su pincel como una visión cariñosa de su amor de artista y de su amor de patriota. Présago aterrador, que fue a tocar el aviso de Fatalidad a las puertas de aquel espíritu recogido en la solemnidad de su ensueño!

La distinguida familia de TOVAR Y TOVAR sabe que le acompañamos con íntima sinceridad en la pena que la agobia.

Tovar dejó a la posteridad más de cien retratos y cinco grandes lienzos de temas históricos, además de unos cuarenta cuadros de paisaje y otras obras menores. El hecho de que sus obras estén en permanente exposición en los edificios públicos más importantes de Caracas hace que su nombre sea ampliamente conocido y admirado. Estas obras cumplen un papel introductor y estimulador del interés por la vida nacional semejante al que desempeñaban las vidrieras de las catedrales góticas en la enseñanza de los hechos religiosos. Es notable la total ausencia de desnudos en su obra, “ya que el desnudo pictórico no es imagen de la vida del personaje, sino de su cuerpo” (Planchart). Con relación a otras temáticas, es interesante saber que Tovar no pintó cuadros religiosos, a excepción de los que copió en Madrid de autores como Velásquez y Murillo. Tampoco se inclinó por la temática costumbrista o social, con excepción de los escasos lienzos mencionados en este trabajo y que corresponden a sus primeros años. El tema alegórico, tan del gusto de la época, no despertó el interés de Tovar. Podemos resumir la temática de su obra en los tres asuntos que desarrolló ampliamente: los retratos, los temas históricos y los paisajes.

Transcribimos un resumen de su vida y de su significación como artista, que nos proporciona Juan Calzadilla:

Tovar dividió al siglo XIX, pone fin a una época y comienza y llena lo que será el período heroico de nuestra pintura. Nace cuando ha llegado a su fin una concepción de la guerra; inicia sus estudios en el optimista ambiente que se ha creado alrededor de la brillante personalidad del brillante matemático Juan Manuel Cagigal, iniciador de las bases de la pedagogía artística en Venezuela; se forma en España y Francia, y en los aciagos momentos –ya de regreso en Venezuela– que rodean al episodio de la Guerra Federal; llega a su madurez durante el gobierno progresista de Guzmán Blanco. En su obra se cumple, así pues, un largo e intenso periplo, que es el mismo que abarca el nacimiento, auge y decadencia del estilo del cual Tovar es figura descollante. Él solo hubiera llenado una época. Durante medio siglo es la figura señera, el pintor oficial y el maestro por antonomasia de la pintura venezolana. Es el gran retratista venezolano del siglo XIX (Calzadilla, 1979, XIII).

Después de su muerte no se le rindió ningún homenaje público hasta 1928, año que se consideraba equivocadamente como el centenario de su nacimiento. En 1938 se realizó la primera exposición retrospectiva de la obra de Tovar y Tovar. En el Ateneo de Caracas se exhibieron cincuenta obras suyas, entre paisajes, cuadros históricos y retratos. La primera biografía conocida sobre Tovar fue escrita por José F. Mijares en 1949.

El 28 de julio de 1982 el Senado de la República acordó trasladar sus restos desde el Cementerio General del Sur al Panteón Nacional como homenaje al gran pintor en el 80° aniversario de su fallecimiento. Este año de 2007, en que se escribe este trabajo, la Galería de Arte Nacional le rindió homenaje con una exposición de 38 cuadros del pintor con motivo de los 180 años de su nacimiento. En ella figuran el autorretrato de 1853, 10 paisajes, 22 retratos, cuatro bocetos de cuadros históricos y el Estudio de cabeza masculina. También fueron expuestos el retrato que hizo Antonio Herrera Toro en 1878 y el busto del escultor neoclásico Pietro Tenerani (1789-1869), esculpido a mitad del siglo XIX.

¡Mi país es **Europa!**

Esta exclamación del español Antonio de Mata Guzmán y Palacio, padre de Antonio Leocadio Guzmán, por entonces preso en una oscura y húmeda celda de Caracas (Altez, 9), habrían podido proferirla muchos ilustres venezolanos, sobre todo políticos y artistas, quienes profesaban una admiración sin reservas hacia los países europeos más cultos y desarrollados en el siglo XIX, especialmente Inglaterra y Francia. Mejor aún se aplica la frase al nieto de quien la pronunció, que es Antonio Guzmán Blanco. El Ilustre Americano tuvo como referencia permanente en sus tres períodos de Gobierno a la capital francesa, en ella se estableció y a ella regresó una y otra vez después de cada mandato, en ella murió en 1899 y en un cementerio parisino descansaron sus restos durante un siglo hasta su traslado al Panteón Nacional en 1999. ¿Podría decirse también de nuestro biografiado que su país fue Europa? No lo creemos así, lo cual no quiere decir que el mundo artístico europeo dejara de ejercer sobre él un gran atractivo. Si sumamos los años que Tovar pasó en Europa a lo largo de su vida, nos da un total aproximado de 18 años, de los cuales sólo dos los pasó en España –los dos primeros– y el resto en París. Doce veces cruzó el Atlántico en barco de ida y de regreso, más veces que el mismo Guzmán Blanco. Es

indudable que en Europa se hizo pintor, adquirió las técnicas de su oficio, estimuló su creatividad contemplando las mejores obras maestras de la pintura universal, pero su corazón permaneció en Venezuela. Lo prueban sus esfuerzos por montar una pinacoteca en Caracas, que sirviera de estímulo y ejemplo a los jóvenes pintores. Él mismo se ofreció a copiar las más excelsas pinturas de los mejores pintores, pero lo impidió la falta de recursos del Gobierno en un país pobre y desordenado. Además de esos proyectos juveniles, la obra fundamental de Tovar es la plasmación de las grandes gestas de la Independencia venezolana. Es cierto que fueron por encargo del Gobierno, pero no pudo haberlas realizado sin empaparse bien de los hechos y de las motivaciones, y sin sentir fuertemente las emociones de gestas tan admirables. Dedicó a ello varios años de trabajo minucioso, bien pensado y ejecutado, que necesariamente le tuvo que compenetrar con nuestra Historia. Tovar es el mejor pintor de los escenarios de la guerra patriota y también de sus héroes. La galería de los próceres no tiene parangón y ha servido para instalar en la imaginería histórica los rostros de los héroes. Como muy bien lo afirma Planchart, “a Martín Tovar y Tovar le corresponde sin disputa el honor de haber dado el primer paso seguro en la realización de una pintura venezolana: retratos de los principales fundadores de la nacionalidad, pintados tan a conciencia que las más de las veces han servido de base para lo que podríamos llamar la iconografía oficial”.

Por otra parte Tovar, en sus largas estancias parisinas, no parece que escribió cartas a sus parientes y amigos. Al menos, no se conserva ninguna, lo cual es improbable que ocurriera si él hubiera escrito alguna, dada la notoriedad del personaje. ¿Indica desapego de lo que ocurría en su patria o concentración en su trabajo sobre la historia patria? Nos inclinamos por esta última hipótesis.

En esa misma línea se podría objetarle a Tovar su desapego de las situaciones que vivía el país, que fueron de continuas convulsiones políticas y sociales a lo largo del siglo XIX, coincidiendo justamente con la vida del gran pintor. Pero no sería justa tal objeción, puesto que

Tovar no tuvo vocación política. En Tovar se dieron dos sentimientos, como afirma Planchart al final del estudio que hemos citado ampliamente: “el de alejarse del vivir cotidiano del país, con la visión de aquella Europa, donde respiraba más a sus anchas”. Tovar fundamentó su obra “sobre estos dos sentimientos: ser desde Francia un pintor hondamente venezolano”.

Algo parecido le ocurrió a José María Vargas, como es bien sabido, a quien sus contemporáneos militares estimaban por su rectitud y juicio, pero que no mostró vocación de gobernante. A este propósito es oportuno traer a colación las consideraciones que Carolina Guerrero desarrolla en su biografía del ilustre médico y botánico, primer Presidente civil de Venezuela (Guerrero, 59):

De acuerdo con la tradición republicana, un ciudadano era portador perenne de la disposición ética y política de realizar cualquier clase de sacrificio en nombre de la salud de la patria. El principal de ellos, en tiempos modernos y ante aquel proceso de construcción de una nueva República, solía gravitar alrededor de la renuncia al disfrute de la vida privada, para dar paso a una vida pública consagrada a la realización del bien común. En el rigor del republicanism, la privada consistía en la llamada vida contemplativa, en la cual el individuo se entregaba a cavilaciones de su preferencia; la segunda, la vida activa, que exigía el despliegue del mejor servicio en aras de la mayor utilidad de la República. En tal contexto, la virtud se asociaba con la vida activa; el vicio, con la contemplativa.

Esta forma de pensar y juzgar de la actuación de los ciudadanos proviene de las necesidades derivadas de la guerra, pero no se justifica cuando hay que construir la paz. Una vez lograda ésta, la mejor contribución de cada ciudadano es la que se deriva de su aporte específico como miembro de una sociedad que tiene que dedicarse a las múltiples tareas que demanda la vida civil: comercio, enseñanza, agricultura, medicina, industria, artes, religión, investigación, gobierno, etc. Cada ciudadano debe dar su contribución al bien común según sus cualidades y vocación. Éste pretendió ser el aporte de Vargas y fue sin duda también el legado de Martín Tovar y Tovar.



Atelier de Tovar y Tovar en París

Principales obras de Martín Tovar y Tovar

Título	Año	Motivo	Características
La Virgen de las Mercedes	Hacia 1846	Aprendizaje, copia	Todavía no domina el dibujo
La Vendimia	1852	Aprendizaje, copia de Goya	Muestra dominio de la técnica
Ecce Homo	1852	Aprendizaje, copia de Murillo	Excelente copia
Autorretrato	1853	Iniciativa propia	Fuertes contrastes, psicología del personaje
Paisaje en Egipto	1854	Aprendizaje	Primera estancia en Francia, inspirado en Delacroix
El indio Tacoa	Hacia 1855	Desconocido	Temática no cultivada después
Una visita al monasterio de Spezia	1855	Desconocido	Temática extraña a su paleta
Una madre y su hija	1855	Desconocido	Cuadro patético
Retrato del General José María Zamora	Hacia 1856	Encargo	Primeros retratos

Nicolasa Tolentino Iturbe y Zaldúa	Hacia 1856	Encargo	Primeros retratos
Josefina Gil Tovar de Zamora Pedrique	1856	Encargo	Dama de la alta sociedad
Don Antonio de Tovar	1856	Propia iniciativa	Padre del pintor
Doña Ana Tovar de Zuloaga	1858	Propia iniciativa	Hermana del pintor considerado el mejor retrato
Retrato del General Manuel Vicente de las Casas	1861	Encargo	Único retrato ecuestre conocido de Tovar
Llanero de Venezuela	1862	Para presentarlos en la Exposición de Londres	Los caballos son los protagonistas. Gana la medalla de oro en París en 1867
Estudio de mulato ebrio	1862	Para presentarlos en la Exposición de Londres	Expuesto también en París en 1867
Retrato de Carlota Blanco de Guzmán	1867	Encargo	Esposa de Antonio Leocadio Guzmán
Retrato de Soledad Rojas	1867	Encargo	
La Miseria	1872	Primera exposición de Artes visuales en Venezuela	Temática que no cultivó después
Retrato de Isaac J. Pardo	1872	Primera exposición de Artes visuales en Venezuela	
Estudio del natural	1872	Primera exposición de Artes visuales en Venezuela	
Retrato de Antonio Leocadio Guzmán	1874	Encargo	Existen dos retratos

Retrato de Bolívar	1874-75	Encargo de Guzmán Blanco	Para la galería de retratos ilustres
Retrato de Santiago Mariño	1874-75	Encargo de Guzmán Blanco	Para la galería de retratos ilustres
Retrato de José Félix Ribas	1874-75	Encargo de Guzmán Blanco	Para la galería de retratos ilustres
Retrato de José Anzoátegui	1874-75	Encargo de Guzmán Blanco	Para la galería de retratos ilustres
Retrato de José Francisco Bermúdez	1874-75	Encargo de Guzmán Blanco	Para la galería de retratos ilustres
Retrato del general Gregorio McGregor	1874-75	Encargo de Guzmán Blanco	Para la galería de retratos ilustres
Retrato de José Tadeo Monagas	1874-75	Encargo de Guzmán Blanco	Para la galería de retratos ilustres
Retrato de Andrés Narvarte	1874-75	Encargo de Guzmán Blanco	Para la galería de retratos ilustres
Retrato de Santos Michelena	1874-75	Encargo de Guzmán Blanco	Para la galería de retratos ilustres
Retrato de José Gregorio Monagas	1874-75	Encargo de Guzmán Blanco	Para la galería de retratos ilustres
Retrato de Ezequiel Zamora	1874-75	Encargo de Guzmán Blanco	Para la galería de retratos ilustres
Retrato de Juan Crisóstomo Falcón	1874-75	Encargo de Guzmán Blanco	Para la galería de retratos ilustres
Retrato del canónigo José Cortés de Madariaga	1874-75	Encargo de Guzmán Blanco	Para la galería de retratos ilustres
Retrato de Manuel Felipe de Tovar	1874-75	Encargo de Guzmán Blanco	Para la galería de retratos ilustres
Retrato de Carlos Soublette	1876	Encargo de Guzmán Blanco	Para la galería de retratos ilustres
Retrato de Ramón de la Plaza	1876	Amistad con el general	

Retrato de Juana Verrue	1877	Encargo	Uno de sus retratos más célebres
Cabeza de una Anciana	1878	Para la Exposición Internacional de París	
Retrato de Antonio Guzmán Blanco	1880	Encargo	Pintó dos retratos
Ana Teresa Ibarra de Guzmán Blanco	1880?	Encargo	Uno de los mejores retratos
La Firma del Acta de la Independencia	1883	Encargo del gobierno	Varios bocetos, el primero de 1876. El cuadro más famoso de Tovar
Retrato del General Roberto Ibarra	1883	Para la Exposición Nacional de Venezuela	Natalicio del Libertador
Tipos italianos	1883	Para la Exposición Nacional de Venezuela	Natalicio del Libertador
Retrato de Joaquín Crespo	1884	Encargo	
Retrato de Nicomedes Zuloaga	1884	Encargo	Cuñado del pintor
La Batalla de Carabobo	1884-87	Encargo del gobierno	El cuadro más difícil de pintar por su ubicación en el Salón Elíptico
Retrato de Wenceslao Urrutia	1886	Encargo	Canciller. Famoso protocolo Urrutia
Retrato de Teotiste Sánchez	1887	Propia iniciativa	Esposa del pintor
Playón de Macuto	1890	Iniciativa propia	Dos cuadros pintados en 1885. Luminosidad que preannuncia a Reverón
Paisaje de Caracas	1891	Iniciativa propia	

Paisaje de Maiquetía	1893	Iniciativa propia	
Batalla de Boyacá	1895	Encargo del gobierno	Boceto en 1889
Batalla de Junín	1895?	Encargo del gobierno	Destruído el original. Herrera Toro pintó una réplica
Batalla de Ayacucho	1895?	Encargo del gobierno	Sólo hizo un boceto sobre el que Herrera Toro pintó el cuadro
Retrato de Agustín Avelado	1896	Regalo a la institución por él fundada	Fundador del Colegio Santa María y del Asilo de Niños Huérfanos
Retrato del presbítero Santiago Machado	1896	Regalo a la institución por él fundada	Hermanitas de los Pobres de Maiquetía, Hospital de Maiquetía para pobres
Retrato del doctor Juan E. Linares	1896	Regalo a la institución por él fundada	Fundador del Hospital de Niños
El palacio de Miraflores visto desde El Calvario	Hacia 1896	Iniciativa propia	Paisaje arquitectónico
Recuerdo de Macuto 1897	1897	Iniciativa propia	
Paisaje del Litoral	1900	Iniciativa propia	Grandes espacios lumínicos
Paisaje de Caracas desde El Valle	Hacia 1900	Iniciativa propia	
Paisaje de Petare	Sin fecha	Iniciativa propia	
El Ávila desde Gamboa	Sin fecha	Iniciativa propia	Colorido hermoso
Caracas desde San Agustín	Sin fecha	Iniciativa propia	
Patio de la casa del pintor	Sin fecha	Iniciativa propia	Paisaje arquitectónico
Iglesia de Baruta	Sin fecha	Iniciativa propia	Paisaje arquitectónico

Biblio-hemerografía

- Altez, Rogelio (2007). *Antonio Leocadio Guzmán*. Biblioteca Biográfica Venezolana, 52. El Nacional / Banco del Caribe. Caracas.
- Barroso, Manuel (1995). *Historia documentada de la fotografía en Venezuela*. Ediciones de la Presidencia de la República. Caracas.
- Boulton, Alfredo (1968). *Historia de la Pintura en Venezuela*. Tomo II Época Nacional. Cortesía Avenza. Caracas.
- _____. (1971). *Historia abreviada de la pintura en Venezuela*. Tomo II Época Nacional. Monte Ávila Editores. Caracas.
- Burguera, Magali (2006). *Carlos Soubllette*. Biblioteca Biográfica Venezolana, 35. El Nacional / Banco del Caribe. Caracas.
- Calzadilla, Juan (1981). *Martín Tovar y Tovar*. Colección Pintores Venezolanos, 11. EDIME. Caracas.
- _____. (1979). *Obras singulares del arte en Venezuela*. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao.
- _____. (1977). *Tovar y Tovar*. SIDOR, Ciudad Guayana.
- De la Plaza, Ramón y otros autores (1895). *Primer Libro Venezolano de Literatura, Ciencias y Bellas Artes*. Asociación Venezolana de Literatura y Bellas Artes. Tipografía El Cojo, I parte. Tipografía Moderna, II parte. Caracas.

- *El Cojo Ilustrado*. Año XII, n° 265, 1 de enero 1903; n° 268, 15 de febrero de 1903; n° 269, 1 marzo de 1903.
- García Ponce, Antonio (2006). *Cipriano Castro*. Biblioteca Biográfica Venezolana, 30. El Nacional / Banco del Caribe. Caracas.
- Gómez, Carlos Alarico (2006). *José Tadeo Monagas*. Biblioteca Biográfica Venezolana, 26. El Nacional / Banco del Caribe. Caracas.
- Guerrero, Carolina (2006). *José María Vargas*. Biblioteca Biográfica Venezolana, 47. El Nacional / Banco del Caribe. Caracas.
- Maldonado Bourgoín, Carlos (1994). *"La Casa Amarilla", enclave histórico de Venezuela*. Ediciones de la Presidencia de la República y del Ministerio de Relaciones Exteriores. Caracas.
- Noriega, Simón (2000). *Las Artes Visuales en Venezuela desde la Colonia hasta el siglo XX*. Universidad de Los Andes, Mérida.
- Planchart, Enrique (1956). *La pintura en Venezuela*. Prólogos de Fernando Paz Castillo y Pedro Grases. Caracas.
- Quintero, Inés (2005). *El último marqués*. Fundación Bigott, Caracas.
- Ramírez Ribes, María (2007). *Isaac J. Pardo*. Biblioteca Biográfica Venezolana, 54. El Nacional / Banco del Caribe. Caracas.
- Raynero, Lucía (2007). *Rafael María Baralt*. Biblioteca Biográfica Venezolana, 63. El Nacional / Banco del Caribe. Caracas.
- Rojas, Aristides (1883). *El Constituyente de Venezuela y el cuadro de Martín Tovar y Tovar que representa el 5 de Julio de 1811*. José Agustín Catalá, editor. Ediciones Centauro. Caracas, reimpresión facsimilar, 1990.
- Ruiz Chataing, David (2005). *Ignacio Andrade*. Biblioteca Biográfica Venezolana, 22. El Nacional / Banco del Caribe. Caracas.
- Straka, Tomás (2007). *Julián Castro*. Biblioteca Biográfica Venezolana, 55. El Nacional / Banco del Caribe. Caracas.
- Uslar Pietri, Arturo (1981). *Cuéntame a Venezuela*. Editorial Lisbona. Caracas.

SITIOS DE INTERNET

Aristides Rojas:

<http://www.pdvsa.com/lexico/pioneros/rojas.htm>

Batalla de Junín. <http://es.wikipedia.org/>

Colonia Tovar. <http://www.coloniatovar.net/index2.htm>

Datos genealógicos de los Tovar:

http://www.gilberto.bodu.net/web/sf_ae.htm

Disolución de la Gran Colombia: <http://es.wikipedia.org/wiki>

[Disolución_de_la_Gran_Colombia](http://es.wikipedia.org/wiki/Disoluci%C3%B3n_de_la_Gran_Colombia)

El Círculo de Bellas Artes y la Escuela de Caracas:

<http://vereda.saber.ula.ve/MAMJA/publicaciones/catacol/cat2.htm>

José Félix Ribas:

<http://www.venezuelatuya.com/biografias/ribas.htm>

José Gregorio Monagas: <http://www.simoneduca.com.ve/aldea/>

Tovar y Ponte, Martín:

http://www.venezuelatuya.com/biografias/martin_tovar_ponte.htm

Tovar y Tovar, Aldea Educativa. <http://www.simoneduca.com.ve/biografias/>

Wenceslao Urrutia: <http://www.venezuelatuya.com/biografias/>

[wenceslao_urrutia.htm](http://www.venezuelatuya.com/biografias/wenceslao_urrutia.htm)

En las llanuras de Carabobo	9
Un apellido ilustre	12
Martín muestra pronto sus dotes artísticos	15
Sentido emprendedor	18
Primer viaje a Europa	21
La Ciudad Luz	23
Buscando un lugar propio	27
Los primeros retratos	29
La competencia de la fotografía	35
Su compañera de por vida	39
La galería de retratos ilustres	43
El mundo interior de los retratados	46
Otra vez en París	52
El cuadro que más contribuyó a su fama	55
Los personajes del cuadro	59
No tuvo hijos, pero conquistó amistades consecuentes	67
Carabobo, Boyacá, Junín y Ayacucho	71
Una lección de historia	74
Boyacá	76
Junín y el boceto de Ayacucho	77
Los retratos de los políticos y los estudios	81
Los retratos de los políticos	81
Los estudios	85

Tovar paisajista	89
Paisajes arquitectónicos	94
Ocurrió durante el bloqueo de diciembre de 1902	97
¡Mi país es Europa!	103
Principales obras de Martín Tovar y Tovar	107
Biblio-hemerografía	112

Biblioteca Biográfica Venezolana

Títulos publicados

Primera etapa / 2005-2006

1. Joaquín Crespo / Ramón J. Velásquez / Tomo I y Tomo II
2. José Gregorio Hernández / María Matilde Suárez
3. Aquiles Nazoa / Ildemaro Torres
4. Raúl Leoni / Rafael Arráiz Lucca
5. Isaías Medina Angarita / Antonio García Ponce
6. José Tomás Boves / Edgardo Mondolfi Gudat
7. El Cardenal Quintero / Miguel Ángel Burelli Rivas
8. Andrés Eloy Blanco / Alfonso Ramírez
9. Renny Ottolina / Carlos Alarico Gómez
10. Juan Pablo Rojas Paúl / Edgar C. Otálvora
11. Simón Rodríguez / Rafael Fernández Heres
12. Manuel Antonio Carreño / Mirla Alcibíades
13. Rómulo Betancourt / María Teresa Romero
14. Esteban Gil Borges / Elsa Cardozo
15. Rafael de Nogales Méndez / Mirela Quero de Trinca
16. Juan Pablo Pérez Alfonzo / Eduardo Mayobre
17. Teresa Carreño / Violeta Rojo
18. Eleazar López Contreras / Clemy Machado de Acedo
19. Antonio José de Sucre / Alberto Silva Aristeguieta
20. Ramón Ignacio Méndez / Manuel Donís Ríos
21. Leoncio Martínez / Juan Carlos Palenzuela
22. Ignacio Andrade / David Ruiz Chataing
23. Teresa de la Parra / María Fernanda Palacios
24. Cecilio Acosta / Rafael Cartay
25. Francisco de Miranda / Inés Quintero

Segunda etapa/ 2006-2007

26. José Tadeo Monagas / Carlos Alarico Gómez
27. Arturo Uslar Pietri / Rafael Arráiz Lucca

28. Daniel Florencio O' Leary / Edgardo Mondolfi Gudat
29. Morella Muñoz / Ildemaro Torres
30. Cipriano Castro / Antonio García Ponce
31. Juan Vicente González / Lucía Raynero
32. Carmen Clemente Travieso / Omar Pérez
33. Carlos Delgado Chalbaud / Ocarina Castillo D'Imperio
34. César Zumeta / Luis Ricardo Dávila
35. Carlos Soublette / Magaly Burguera
36. Miguel Otero Silva / Argenis Martínez
37. Agustín Codazzi / Juan José Pérez Rancel
38. Pedro Manuel Arcaya / Pedro Manuel Arcaya Urrutia
39. Raimundo Andueza Palacio / Edgar C. Otálvora
40. Andrés Bello / Pedro Cunill Grau
41. Rómulo Gallegos / Simón Alberto Consalvi
42. Eugenio Mendoza / Carlos Alarico Gómez
43. José Gregorio Monagas / Agustín Moreno Molina
44. José Rafael Revenga / Carlos Hernández Delfino
45. Gustavo Machado / Manuel Felipe Sierra
46. Rafael Arias Blanco / Manuel Donís Ríos
47. José María Vargas / Carolina Guerrero
48. Mario Briceño-Iragorry / Laura Febres
49. José Antonio Ramos Sucre / Alba Rosa Hernández Bossio
50. Laureano Vallenilla Lanz / Elsa Cardozo

Tercera etapa / 2007-2008

51. Francisco De Venanzi / Sonia Hecker
52. Antonio Leocadio Guzmán / Rogelio Altez
53. Antonio Guzmán Blanco / María Elena González Deluca
54. Isaac J. Pardo / María Ramírez Ribes
55. Julián Castro / Tomás Straka
56. Carlos Eduardo Frias / Edgardo Mondolfi Gudat
57. Arturo Michelena / Javier Duplá
58. Diógenes Escalante / Maye Primera Garcés

59. Juan Vicente Gómez / Simón Alberto Consalvi
60. Tulio Febres Cordero / Ricardo Gil Otaiza
61. Lucila Palacios / Carmen Mannarino
62. José Cortés de Madariaga / Antonio Sánchez García
63. Rafael María Baralt / Lucía Raynero
64. Manuel R. Egaña / Luis Xavier Grisanti
65. Antonio Lauro / Ivo Hernández
66. Juan Antonio Pérez Bonalde / Antonio Padrón Toro
67. Manuel Antonio Matos / Catalina Banko
68. Gumersindo Torres / Eduardo Mayobre
69. José Antonio Páez / Ramón Hernandez
70. Feliciano Montenegro Colón / Napoleón Franceschi G.
71. Vicente Salias / Juan Carlos Reyes
72. Ezequiel Zamora / Manuel Donís Ríos
73. Francisco Linares Alcántara / David Ruiz Chataing
74. Juan Liscano / Rafael Arráiz Lucca
75. Martín Tovar y Tovar / Francisco Javier Duplá

Este volumen de la Biblioteca Biográfica
Venezolana se terminó de imprimir el mes de
enero de 2008, en los talleres de Editorial Arte,
Caracas, Venezuela. En su diseño se utilizaron
caracteres light, negra, cursiva y condensada de
la familia tipográfica Swift y Frutiger, tamaños
8.5, 10.5, 11 y 12 puntos.
En su impresión se usó papel Ensocreamy 55 grs.

La biografía es un género que concita siempre una gran atracción entre los lectores, pero no menos cierto es el hecho de que muchos venezolanos notables, más allá de su relevancia, carecen hasta ahora de biografías formales o han sido tratados en obras que, por lo general, resultan de difícil acceso.

Todo lo que contribuya a reducir la desmemoria de los venezolanos se me antoja como tarea principal de los tiempos que corren. Si nos cuesta relacionarnos con el pasado porque lo desconocemos, lo malinterpretamos o lo explotamos a nuestro antojo, una manera de volverlo diáfano y plural es recorriendo las vidas de quienes lo han forjado. Allí yace un múltiple espejo donde nuestro rostro se refleja en mil pedazos, tan variados como compleja y fascinante ha sido nuestra hechura de país.

Antonio López Ortega

Para entender nuestra historia, hay que conocer a sus protagonistas. Son ellos los que dieron forma a nuestra identidad actual. De ahí el estimable valor de poder leer sus biografías.

Isaac Chocrón

Antes que tratar de adivinarlo mediante ilusorios horóscopos, el verdadero futuro hay que aprender a leerlo en las obras y logros del pasado. Nada mejor, por tanto, que una colección de biografías de venezolanos distinguidos, de vidas esenciales de nuestra historia, para entrever el porvenir del país que nos espera.

Eugenio Montejo

Martín Tovar y Tovar

Biblioteca
Biográfica
Venezolana

Francisco Javier Duplá

Martín Tovar y Tovar fue el gran pintor de la epopeya del siglo XIX. El imaginario patriótico que todos los venezolanos llevamos por dentro es obra de don Martín. La "Firma del Acta de la Independencia" fue y será nuestro primer encuentro con el arte pictórico desde los bancos de la escuela. Batallas como la de Carabobo en 1821, adquirieron dimensiones de grandeza gracias al arte de Tovar y Tovar más que a las artes marciales de los combatientes. Pintarla no fue una proeza menor que librarla. Espacios tan inmensos como los del Salón Elíptico del antiguo Palacio guzmancista no amilanaron a Tovar y Tovar, pues acometió con suceso el desafío. Como estudió en Europa, no fue ajeno a la iconografía napoleónica. Fue el pintor preferido de Antonio Guzmán Blanco, quien lo acompañó al Campo de Carabobo. Sin los lienzos de don Martín, la historia patria estaría incompleta. Los rostros del procerato republicano se consagraron por la gracia de sus pinceles: Bolívar, Zamora, los Monagas, Falcón, Soublette, Crespo. "La galería de los próceres no tiene parangón y ha servido para instalar en la imagineria histórica los rostros de los héroes". En otras palabras, la gran iconografía venezolana. Pero no encalló ahí, pues rostros de mujeres muy bellas como la Juana Verrue de su retrato, "boca sensual de labios rojos", atestiguan sus finos atributos plásticos.

Francisco Javier Duplá ha escrito una biografía de Tovar y Tovar que tiene entre otros privilegios el de glosar la historia que el pintor registró, como sucede cuando observa los 42 diputados del Congreso independentista de 1811. Vasta erudición, conocimiento del hombre y de su arte, de la historia y de sus protagonistas, del medio y de la época, Duplá es el pintor que penetró el espíritu y la obra de don Martín Tovar y Tovar. Un gran retrato en el que las palabras relevan los trazos.

Simón Alberto Consalvi

ISBN 980-395-182-5



J-00012242-3

EL NACIONAL

J-00002949-0

BANCARIBE

