

LA INFLUENCIA DE ALEJANDRO DE HUMBOLDT EN DOS ARTISTAS VENEZOLANOS DEL SIGLO XIX: CARMELO FERNÁNDEZ Y RAMÓN BOLET

Roldán Esteva-Grillet

Preámbulo

El paisaje como género pictórico tuvo en Venezuela una lenta aparición a lo largo del siglo XIX. En la historiografía artística latinoamericana ha sido unánime el reconocimiento del naturalista alemán Alejandro de Humboldt (1769-1859) como la figura más influyente en el desarrollo del género paisajístico¹, por la presencia de varios pintores europeos que atendieron sus consejos y recibieron su protección. Entre ellos, destaca muy especialmente el dibujante y pintor al óleo Ferdinand Bellermann (1814-1889), por haber dedicado su arte a la exaltación de la naturaleza venezolana². Un segundo artista, de menor resonancia pictórica pero de sumo interés para nosotros, fue el ornitólogo, taxidermista, dibujante y acuarelista Anton Goering (1836-1905)³. Otros visitantes tuvimos a lo largo del siglo XIX, más científicos que artistas, cuya presencia fue estimulada, en cierta manera, por la personalidad de Humboldt; baste mencionar a Carl Ferdinand Appun (1820-1872) y Hermann Karsten (1817-1908). Por otra parte, para pintores ajenos al ideario y promoción humboldtianos, como Fritz Georg Melbye (1826-1869) o el joven Camille

1. Cf. Gabriel Giraldo Jaramillo, "Humboldt y el descubrimiento estético de América". In: 181, Caracas, marzo-abril, 1959, pp. 11-19. Dos exposiciones organizadas por el Instituto Iberoamericano *El Farol* Patrimonio Cultural Prusiano, de Berlín, han recorrido algunas ciudades de nuestro subcontinente: A.A.V.V., *Artistas alemanes en Latinoamérica* (catálogo de exposición). Caracas, Museo de Bellas Artes de Caracas, 1979 y Renate Löshner, "Influencia significativa de Humboldt sobre la representación artística de Latinoamérica en el siglo XIX". In: *Alexander von Humboldt, inspirador de una nueva ilustración de América* (catálogo de exposición), Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1988-1989. Por último, la contribución del historiador chileno Miguel Rojas-Mix, "Las ideas artístico-científicas de Humboldt y su influencia en los artistas naturalistas que pasan a América a mediados del siglo XIX". In: *Armitano Arte* (Revista venezolana de cultura), Caracas, Armitano, n. 13, abril, 1988, pp. 81-95.

2. El primer autor en ocuparse de este pintor fue Eduardo Röhl, en su libro *Exploradores Famosos de la Naturaleza Venezolana* [1948], Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1983, pp. 109-116, Col. Viajes y Descripciones, 3. Hasta ahora es el pintor extranjero más estudiado y exhibido en Venezuela. Cf. Alfredo Boulton (prologuista) y Renate Löschner, *Bellermann y el Paisaje en Venezuela 1842-1845*, Caracas, Asociación Cultural Humboldt y Fundación Neumann, 1977 y Alfredo Boulton (prologuista) y Helga Weissgärger. In: *Ferdinand Bellermann. Memoria del Paisaje, 1842-1845* (catálogo de exposición, incluye cronología del viaje y epistolario), Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1991.

3. Cf. Eduardo Röhl, *op.cit.*, pp. 173-213; Walter Dupouy, *Venezuela de Hace un Siglo. Los Cuadros de Anton Goering*, Caracas, Asociación Cultural Humboldt, (1969). Goering vivió ocho años en Venezuela y relató sus vivencias en el libro *Von Tropischen Tieflande zum Ewigen Schnee*, de 1892, que ilustró con 54 imágenes. Traducción al castellano de María Luisa Blay, *Venezuela, El Más Bello País Tropical*, Mérida, Universidad de Los Andes, 1962 [hay nueva edición, de lujo].



Pissarro (1830-1903), la estética prerromántica de lo pintoresco y de lo sublime no contradecía el afán iluminista de registrar científicamente la naturaleza⁴.

Poca atención se ha dedicado en nuestra historiografía a la influencia de tales ideas en los paisajistas criollos, quienes recurrieron más a la ilustración gráfica que a los cuadros al óleo, y cuya misma producción al temple o a la acuarela resulta exigua por la falta de un mercado local. Excepcionalmente, el dibujante, litógrafo y retratista Carmelo Fernández Páez (1889-1887), tuvo alguna formación en el extranjero – si bien menos dedicado a su arte por su condición de ingeniero militar –; su obra, más cercana a la crónica y a la ilustración científica, resultó escasamente difundida en su época⁵. En tanto que Ramón Bolet Peraza (1836-1876), dibujante autodidacta, acuarelista y fotógrafo, alcanzó un relativo éxito con sus ilustraciones de diversas ciudades y monumentos arquitectónicos, así como en la exportación de sus motivos, de los cuales sólo conocemos los títulos⁶.

Ambos experimentaron con las técnicas modernas de la litografía y trabajaron con científicos o exploradores de la naturaleza; asimismo, en la obra de estos dos dibujantes y pintores es posible reencontrar los ideales humboldtianos, tocados ya – más en el segundo que en el primero –, por el objetivismo de la cámara fotográfica y por la captación sentimental del paisaje.

La tradición pictórica y el mundo real

Es injusta la opinión que juzga como “limitación impuesta” por las exigencias confesionales, la poca producción de imágenes reales en la tradición pictórica hispanoamericana⁷. Es innegable que la mayor parte del arte colonial obedecía a los propósitos evangelizadores y de conservación de la fe y moral cristianas, a semejanza del arte medieval europeo y buena parte del subsiguiente, desde el Renacimiento hasta el Neoclasicismo. Sin embargo, no es posible ignorar la existencia – si bien no abundante –, de imágenes que retratan la sociedad y la naturaleza americana como un mundo real: vistas de ciudades, cuadros de castas,

4. Cf. Yasmíny Pérez Silva y Elías Pino Iturrieta, *Artistas y Cronistas Extranjeros en Venezuela, 1825-1899* (catálogo de exposición), Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1993.

5. Con motivo del bicentenario del nacimiento del Libertador Simón Bolívar, se realizaron sendas exposiciones en Caracas y Bogotá, *Carmelo Fernández, Testigo de lo Real y de la Historia* (catálogo de exposición), Caracas, Galería de Arte Nacional, 1982-1983, y *Carmelo Fernández, Pintor Grancolombiano* (catálogo de exposición), Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1983.

6. Hasta ahora no se ha dedicado suficiente atención museográfica a Bolet, aunque se reprodujo en 1968 el *Album de Caracas y Venezuela*, con prólogo de Rafael Pineda, y también existe ya un libro de varios autores sobre su obra con excelentes reproducciones; *Ramón Bolet, cronista gráfico de la Venezuela del ochocientos, 1836-1876*, Caracas, Empresas Delfino, 1991. La trayectoria artística y vital de Bolet ha sido objeto de una recopilación documental por parte de José María Salvador en 1998 (trabajo de ascenso inédito).

7. Representativa la posición del historiador alemán Erwin Walter Palm, seguida por nuestro Graziano Gasparini. Cf. “Opiniones sobre Pintura Colonial”, *Boletín del Instituto de Investigaciones*



fauna y flora local, escenas urbanas y acontecimientos (v.gr. entradas de virreyes, traslados de monjas), sin olvidar los retratos de personalidades civiles, religiosas y militares. Particularmente durante el siglo XVIII, en cierta forma acicateado por el gusto exótico europeo, se acrecienta el deseo de “conocer” ese mundo americano para su mejor provecho.

El Siglo de las Luces fue pues, para América, un siglo de desprezamiento, de apertura hacia nuevas ideas, entre ellas la de “inventariar” las riquezas americanas en aras de una modernización en las relaciones comerciales. La imagen de América se apoyaba fundamentalmente en las viejas crónicas y en los grabados europeos, junto a los productos que la tipificaban⁸. Con la expulsión de los jesuitas en 1767, muchos de ellos divulgaron desde Europa una visión iluminista en la que la multidisciplinariedad científica era la regla. La autoridad o credibilidad se la otorgaba el haber vivido en estas tierras. De allí la importancia del viaje, de la exploración, del constatar con los propios ojos ese mundo desconocido o, en todo caso, tergiversado tanto por el celo hispánico como por los contrapuestos intereses políticos de las potencias.

También, el espíritu enciclopedista promovió un interés por divulgar el conocimiento a toda la sociedad, su educación en artes y oficios, su participación en los logros del siglo en cuanto a mejorar los niveles de vida y producción económica. Si en principio eso significaba un “dirigismo centralizado”, con la Revolución francesa en 1789 fueron las clases subalternas quienes reclamaron su derecho a la participación en el saber y, por ende, en la conducción de la sociedad.

Un hito fundamental en esta carrera por “inventariar” la América, lo representó la Expedición Botánica del Reino de Nueva Granada, entre 1783 y 1816, bajo la dirección del sabio gaditano José Celestino Mutis (1732-1808). Sin duda, el haber tenido que apelar a artistas quiteños para configurar – a través de un sistema casi monacal de trabajo educativo –, un selecto grupo de ilustradores a la acuarela, marca un corte en la tradición pictórica restringida a las imágenes religiosas. La flora será el motivo casi exclusivo⁹. Sin embargo, un artista como Vicente Albán (act. 1780) supera esa limitación ilustrativa y se adentra en una serie de cuadros en los que representa los frutos del Ecuador junto a tipologías sociales, siguiendo de cerca el modelo de los cuadros de casta mexicanos.¹⁰

Cuando Alejandro de Humboldt (fig. 1) emprende su viaje a las regiones equinociales del Nuevo Mundo, viene provisto de una buena formación académica

Históricas y Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, n. 8, 1967. Véase al respecto la refutación de Juan José Junquera, “La Visión de América en la Pintura Colonial”, *Cuadernos de Arte Colonial*. Madrid, Museo de América, n. 4, mayo, 1988, pp. 79-89.

8. Cf. Tom Cummins, “De Bry and Herrera: ‘Agua negra’ or The Hundred Years War over an Image of America”. In: *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones Comparativas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, t. 1, pp. 17-31.

9. Cf. Marta Fajardo de Rueda, “La Obra Artística de la Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada, 1783-1816”. In: *ibid.*, t. 1, pp. 207-241.

10. La serie, “Trajes y Frutos del Ecuador”, firmada y fechada en 1783, consta de seis cuadros y pertenece al Museo de América de Madrid.



en el campo del dibujo y del grabado en cobre¹¹. Con ella se auxilia en su cuaderno de notas para representar las formas naturales que describe, sean éstas montañas, ríos, animales, plantas o monumentos prehispánicos¹². La flora la recolecta y clasifica con la asesoría del médico y botánico francés Aimé Bonpland (1773-1858). A pesar de su muy buena disposición para el contacto humano, sin importar la condición social o racial, Humboldt nunca se vio tentado de retratar a nadie, y las únicas imágenes de indígenas como protagonistas corresponden a una traslación al grabado coloreado de unas figuras de madera tallada, vestidas según la tradición michoacana en México.¹³

Se ha dicho repetidas veces que Humboldt puso en movimiento a numerosos artistas europeos, a quienes comprometió en la tarea ingente de ilustrar su obra¹⁴. Las fuentes iconográficas las ofrecía él: en primera instancia, muchas de su propia mano (bosquejos a lápiz hechos *in situ*)¹⁵; otras, las menos, facilitadas por dibujantes y pintores conocidos en su travesía (v.gr. Ignacio Castera en México). Entre los artistas con que se relacionó hubo quienes lo retrataron: en Quito, José Cortés de Alcocer (act. 1750-1801), a quien pagó el doble de lo acordado por lo complacido que quedó¹⁶; en Nueva España lo retrató, junto a sus instrumentos científicos, Rafael Ximeno y Planes (1759-1825). En Venezuela se cree que Juan Lovera (1776-1841) pudo haberlo retrata-

11. Estudió el grabado en cobre con Daniel Chodowiecki, expuso en la Academia de Bellas Artes de Berlín entre 1786 y 1788, y a su regreso de América continuó sus estudios en París bajo la guía del pintor neoclásico Francisco Gérard (1770-1837), a través de quien conoció la obra de Eugenio Delacroix (1798-1863). La estrecha relación con Gérard se revela en el frontispicio diseñado por éste para el *Atlas géographique e physique du Nouveau Continent*, de 1814 (t. XVIII de su obra *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*). Cf. Helga von Kügelgen, "La alegoría de América en el frontispicio del viaje de Humboldt y Bonpland". In: *Alejandro de Humboldt en México* (catálogo de exposición). México, Instituto Goethe y Museo del Ministerio de Hacienda y Crédito Público, 1997, pp.167-182.

12. Cf. *Vue des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*. Paris, Imprimerie de J.H. Stone, 1810, edición in-folio, con 69 ilustraciones (grabados en cobre). La edición en cuarto, de 1813, llevaba sólo 19, "plusieurs colorés".

13. Señalado ya por Gustavo Buntinx, "El Indio Alfarero como Construcción Ideológica. Variaciones sobre un Tema de Francisco Laso". In: *Arte, Historia e Identidad en América*, p. 77. Cf. Imágenes de *Vue des cordillères...*, pp. 274 y 275. Las figurillas habían sido obsequiadas por Humboldt a la reina de Prusia, y ella las había mandado a dibujar.

14. Cf. Renate Löschner, "Influencia Significativa de Humboldt...", *op. cit.*

15. Como se sabe, parte de la biblioteca y manuscritos de Humboldt se perdieron a causa de un incendio cuando se exhibían para subasta, de allí la rareza de los dibujos conservados en la Biblioteca Estatal de Berlín, de la que proviene el diseño de Gérard, ya citado, y otros examinados por el historiador chileno Miguel Rojas-Mix, *loc. cit.*, p. 84 y nota 11.

16. Cf. *Enciclopedia del Arte en América*, Buenos Aires, Editorial Bibliográfica Omeba, 1968, t. III. Véase su reproducción, según copia de 1944 hecha por el pintor alemán Carl Sigmund von Sallwürck, in *Alejandro de Humboldt. La Naturaleza, Idea y Aventura* (catálogo de exposición, en castellano y alemán), Essen, Project Agentur, 1993, p. 57. Eduardo Röhl, *op. cit.*, p.13, reproduce un retrato similar, pero Humboldt aparece con los brazos cruzados y con nudo de corbata sencillo. Realizado también en Quito, lo atribuye a Rafael Sabas (¿o Salas?). Posiblemente sea una versión de mediados de siglo del original de Cortés de Alcocer.



do. Sin embargo, además de que el supuesto retrato no aparece¹⁷, para la fecha de la estadía del naturalista en Caracas, Lovera apenas se desprendía del taller de su maestro Antonio José Landaeta (act. 1748-1799), pintor religioso por excelencia, y al mismo Lovera se le conoce como retratista sólo después de la Guerra de Independencia.

En cuanto a las ilustraciones para su obra, la misma formación artística de Humboldt le permitió controlar la calidad de las mismas, todas en la técnica que mejor conocía: el grabado en cobre, a veces coloreado a mano. Así se explicaría que no hubiese acudido nunca a la litografía, técnica que se fue imponiendo en la prensa y sobre todo en los libros ilustrados.

Así pues, según Renate Löschner, a partir de la publicación en 1810 de la obra *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, "Humboldt fijó preceptos valederos hasta más allá de la segunda mitad del siglo XIX para la concepción y realización artística de libros científicos de viaje"¹⁸. Por otra parte, estimuló a varios artistas europeos para que rehicieran sus pasos a fin de que, con una mejor preparación y siguiendo sus indicaciones, contribuyeran a impulsar el género del paisaje como medio para divulgar una sensibilidad moderna en relación con la naturaleza. La ilusión de Humboldt era ofrecer a los artistas un terreno casi virgen en la historia del arte europeo, que se correspondiera con su propio tratamiento estético (que no poético) de la materia científica. No es casual que mantuviese una estrecha vinculación con Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), para quien también la naturaleza era un todo armónico.¹⁹

No obstante, a raíz de la Guerra de Independencia desatada en los lugares visitados, esa tarea tendrá que esperar. Ninguna otra razón permite entender por qué un Johann Moritz Rugendas (1802-1858) viajara primero al Brasil, como dibujante adscrito a una expedición científica, en lugar de aventurarse en las colonias hispanoamericanas en conflicto.²⁰

Ideas de Humboldt en torno al paisaje

Será apenas hacia la mitad del siglo XIX cuando el sabio alemán, ya radicado en Berlín, su ciudad natal, publique su obra mayor, *Cosmos*²¹, luego de una fructífera y larga permanencia en París, entonces capital de las ciencias. Aquí, finalmente,

17. Cf. Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el Pintor de los Próceres*, Caracas, Fundación Pampero, 1985. Existe en la colección del Banco Industrial de Venezuela una copia al óleo de un retrato de Humboldt, con la firma de Arturo Michelena, pero no convence su autoría. La imagen corresponde al retrato hecho por Emma Gaggioti-Richards, en 1855, y grabado por Paul Habelmann.

18. Renate Löschner, "Influencia Significativa...", *op. cit.*, p. 9

19. Cf. Ulrike Moheit, "Alejandro de Humboldt y sus Contemporáneos". In: *Alejandro de Humboldt. Naturaleza, Idea y Aventura*, *op. cit.*, pp. 91-106

20. Cf. Pablo Diener, *Rugendas, 1802-1858*. São Paulo, Consejo de Empresarios de América e Instituto Goethe, 1997.

21. En 1845 aparece el primer tomo, y en 1862 el quinto. La primera traducción castellana será de 1851-1852.



sistematiza sus ideas en torno a la “influencia de la pintura de paisaje en el estudio de la naturaleza”. Para Humboldt, la pintura de paisaje puede ser un auxiliar en la contemplación de la fisonomía de las plantas en los diferentes espacios de la Tierra; favorece la afición a los viajes lejanos; invita de manera instructiva y agradable a entrar en comunicación con la naturaleza libre. Se lamenta que desde la antigüedad se haya limitado a ser fondo de composiciones históricas, o para adorno incidental en las pinturas murales. En este sentido expresa la necesidad de dar un giro:

La historia del arte nos enseña el progreso en virtud del cual el accesorio ha llegado a ser poco á poco el principal objeto de la representación; cómo la pintura de paisaje, desligada del elemento histórico, ha tomado importancia y llegado á formar un género aparte, y cómo las figuras humanas no han servido desde entonces sino para animar una comarca cubierta de montañas ó de bosques, las calles de un jardín ó la orilla de un mar. Así se ha preparado paulatinamente la separación de los cuadros de historia y de paisaje, cuya separación ha favorecido el progreso general del arte en las diferentes épocas de su desarrollo.²²

Reconoce sólo en el siglo XVII un interés auténtico en el paisaje con Claude Lorrain (1600-1682), Jacob van Ruysdael (ca. 1628-1682), Nicolás Poussin (1594-1665) y otros pocos. Pero les encuentra una limitación: se han ocupado sólo de representar zonas del viejo continente: norte de Europa, Italia meridional y Península Ibérica. Rescata en cambio a dos paisajistas holandeses olvidados que estuvieron en Brasil, Frans Post (1612-1680) y Albert van Eckhout (act. 1635-1664). Ahora los nuevos modelos serían Rugendas, Bellermann, Edward Hildebrand (1818-1869), Carl Nebel (1800-1865) y Albert Berg (1825-1884), “pintores del trópico al servicio de una idea fisionómica-geográfica”.²³

Humboldt cree fervientemente que la pintura de paisaje avanzará cuando “los artistas de genio salven con más frecuencia los estrechos límites del Mediterráneo”, a fin de “abrazar la misma variedad de la naturaleza en los valles húmedos de los trópicos, con la frescura de un alma pura y joven”.²⁴

Hay un motivo muy personal en esta postura: Humboldt se resiente de que la mayoría de las expediciones apelan a dibujantes seleccionados al azar, sin la competencia adecuada, quienes sólo al final de la travesía adquieren algún talento en la representación. Además, los viajes de circunvalación – que él mismo quería realizar en un principio – “ofrecen a los artistas raras ocasiones de penetrar en los bosques, llegar al curso de los grandes ríos y trepar á los vértices de las cadenas interiores de las montañas”.²⁵

22. Alexander von Humboldt, *Cosmos. Ensayo de una Descripción Física del Mundo*, Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig, 1874 (trad. Bernardo Giner y José de Fuentes), t. II, p. 73.

23. Hanno Beck, “El Arte Descubre un Continente. Sudamérica a Través de la ‘Fisionómica’ de Alexander von Humboldt”. In: *Artistas Alemanes en Latinoamérica*, op. cit., p. 13.

24. *Ibidem*, p. 82.

25. *Idem*.



Humboldt se atreve a recomendar a estos artistas que trabajen en el sitio, “poseído[s] de emoción sobre los lugares mismos”, trayendo “imágenes exactas de las cosas”, de manera que no recurran al expediente de las obras de botánica o los invernaderos.

Con el fin de la Guerra de Independencia hispanoamericana, crece en Humboldt la confianza en que la paz facilitará el progreso de las ciencias y de las artes. Sueña con esas ciudades de la América del Sur, situadas en altiplanicies andinas, donde “la vista percibe todas las variedades vegetales que se deben a la diversidad de los climas”²⁶. Y define para él lo que es el objeto de la pintura de paisaje:

El azul del cielo, la figura de las nubes, los vapores que se forman alrededor de los objetos lejanos, el brillo del follaje y el contorno de las montañas, son los elementos que constituyen el aspecto general de una comarca. Abarcar este aspecto y reproducirlo de una manera precisa, tal es el objeto de la pintura de paisaje.²⁷

Por último trae a colación el tema de la daguerrotipia, con la que un género de pintura ilusionista (la pintura circular de Parker) proporcionaba – según Humboldt –, mejor que cualquier escenografía teatral, la sensación de estar realmente inmerso en un paisaje, con lo que “puede uno casi dispensarse de viajar por lejanos climas”. Claro, esos panoramas circulares deben contar con un buen diámetro para que puedan cumplir su cometido, y hasta entonces sólo habían representado ciudades o lugares habitados. Asimismo, considera que la daguerrotipia funciona “no para [reproducir] la espesura del follaje, sino los troncos gigantes de los árboles y la dirección de sus ramas”. Concluye proponiendo que en cada ciudad, junto a los museos, se ofrezcan “panoramas con cuadros circulares de paisaje de diversa latitud y longitud”. Las exposiciones internacionales de la segunda mitad del siglo XIX en Europa y Estados Unidos, alcanzaron a satisfacer este ideal ilusionista.²⁸

Hoy es común apreciar en la obra de Humboldt, particularmente en *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Mundo*, *Vistas de las Cordilleras*, *Cuadros de la naturaleza* y *Cosmos*, ejemplos de una prosa científica de alto valor literario, que hizo posible una comprensión moderna de la unidad física de la tierra. En este sentido, fue consecuente con una de las ideas más caras de la Ilustración: divulgar la ciencia²⁹. E igualmente concibió también la pintura del paisaje con un carácter ilustrativo.³⁰

26. *Idem*.

27. *Ibidem*, p. 87.

28. Cf. Raimondi Riccini y Giannella Marogna, “Paesaggi urbani dell’Ottocento”. In: A.A.V.V., *Paesaggio. Immagine e realtà* (catálogo de exposición). Boloña, Galleria d’Arte Moderna, 1981, pp. 130-150.

29. Cf. Klaus-Harro Tienmann, “Alejandro de Humboldt, Pionero de la Popularización de la Ciencia”. In: *Alejandro de Humboldt. La Naturaleza, Idea y Aventura*, *op. cit.*, pp. 107-116.

30. Cf. Hanno Beck, *loc. cit.*



La experiencia venezolana

A semejanza de otros países americanos salidos de la guerra de Independencia, las circunstancias socioeconómicas no favorecieron de inmediato las ideas de Humboldt en Venezuela. Un primer intento de cartografiar la Gran Colombia, con el ingeniero militar Agustín Codazzi (1793-1859) como geógrafo, y Carmelo Fernández como ilustrador, queda frustrado ante la inminencia del fin de esta unión de repúblicas. A partir de 1831, ya independiente Venezuela, la Sociedad Económica de Amigos del País – institución oficial que agrupaba ciudadanos notables para el estímulo de las artes y las industrias –, promueve el necesario recuento de lo que habíamos sido desde el descubrimiento y con qué contábamos como recursos naturales. Dos libros se publicaron al cabo de la década: *Resumen de la historia de Venezuela*, de Ramón Díaz Martínez (ca. 1810-1875) y Rafael María Baralt (1810-1860), y el *Atlas físico y político de la República de Venezuela*, de Agustín Codazzi, ambos publicados en París. Estos trabajos ostentan ilustraciones de Carmelo Fernández, particularmente el primero, basado en retratos.

Carmelo Fernández, sobrino del general José Antonio Páez (1790-1873), se había formado en Estados Unidos y a su regreso se incorporó a la milicia, donde mejoró su formación en el campo de la cartografía. Alcanzó una alta estima oficial, ya que su experiencia en París lo familiarizó con la litografía, técnica tempranamente usada por nuestra prensa³¹. En 1842, con motivo de la repatriación de los restos de Simón Bolívar (1783-1830), Carmelo Fernández fue encargado de registrar gráficamente los principales momentos. Lamentablemente, no se llegaron a publicar todos sus dibujos, concebidos en su origen para servir de ilustración a la crónica oficial encargada a Fermín Toro (1806-1865). Las circunstancias políticas lo obligan a emigrar a Bogotá y allí se reencuentra con Codazzi. El entonces presidente neogranadino José Hilario López (1789-1869) ordena la formación de una Comisión Corográfica que de cuenta de las riquezas de Colombia, sus paisajes, sus artesanías, sus tipos raciales, sus accidentes geológicos, sus testimonios prehispánicos; en fin, todo aquello que pudiese contribuir a una idea concreta de lo que es el país.³²

Carmelo Fernández (fig. 2) trabaja como acuarelista desde principios de 1850 hasta fines de 1851, en dos expediciones que recorren la parte noroccidental de Colombia: la primera le lleva a las provincias de Vélez, Socorro, Soto, Ocaña, Pamplona y Santander; la segunda a Tundama y Tunja. Al retirarse, lo sustituyen sucesivamente un cartógrafo colombiano, Manuel María Paz (1810-1902), y Enrique Price (1819-1863), comerciante inglés, músico y aficionado a la pintura. Ninguno de los dos alcanzó el nivel de calidad de Fernández.

31. Cf. Juan Calzadilla, *El Grabado en Venezuela*, Caracas, Fundarte, [1978] 1981.

32. Cf. Gabriel Giraldo Jaramillo, *Colombia en 1850. Acuarelas de la Comisión Corográfica*, Bogotá, Librería Suramérica, 1978.



Casi como repitiéndose el destino de la Expedición Botánica de Mutis, al concluir los trabajos de esta Comisión – por la muerte de Codazzi en 1859 –, los materiales recogidos no recibieron una publicación oficial. Varios miembros de la Comisión (científicos, historiadores) hubieron de publicar, cada uno por su cuenta, su relato de viaje pero sin ilustraciones. Sólo hacia fin de siglo la crítica llamó la atención sobre el valor documental y artístico de las acuarelas de Fernández³³. Al contrario del modelo de Humboldt, Fernández dio un gran lugar a la representación de los habitantes, destacando con cierta idealización sus vestimentas y fisonomías. Por la representación artificial de los diversos tipos raciales, algunas imágenes recuerdan los cuadros de castas del siglo XVIII, más cuando en esas imágenes se les relaciona con una determinada artesanía, comercio o labrantía.

Por desgracia, Carmelo Fernández se dedicó con posterioridad más a la docencia artística y de idiomas, y sólo hacia la década del setenta, siendo funcionario en la ciudad de Maracaibo (Estado de Zulia), retoma sus pinceles y elabora una serie de seis grandes cuadros al temple (180 x 143 cm) obedientes a los requisitos de Humboldt en cuanto a la representación de la naturaleza en sus diversos climas³⁴. Sólo uno de estos cuadros introduce un elemento de ficción romántica, el referido a la Goajira: en el centro del grupo familiar indígena aparece una mujer blanca que parece provenir del socorrido tema de las cautivas. Ya el mismo Rugendas – que presenció un “malón” o entrada violenta de indígenas en campo criollo – lo había pintado, y al final del siglo XIX se había convertido en un tema académico en la pintura argentina. La diferencia estaría en que la imagen de Fernández no es violenta sino pacífica, de integración social.

La segunda mitad del siglo XIX en Venezuela está marcada por la Guerra Federal y por los gobiernos liberales. Dentro de ese nuevo clima de progreso que se instaura, particularmente desde 1870, con la llegada al poder del general Antonio Guzmán Blanco (1829-1899), puede decirse que vuelve a darse en el país un abierto apoyo a las artes y las ciencias. La paz guzmancista permite el ingreso de capitales extranjeros, el desarrollo de la prensa y por ende, la creación de un público ávido de imágenes litografiadas que revelen la variedad y adelanto del país. Como anticipo de esta empresa situamos, ya desde Barcelona, al oriente del país, a la familia Bolet con la revista *El Oasis* (1856) – padre médico y dos hijos: Nicanor (1838-1906), escritor y político, y Ramón (1836-1876), dibujante y pintor. Instalados en Caracas, los hermanos Bolet Peraza son responsables de la revista *El Museo venezolano*, que se publicará en 1865. Se les asocia el litógrafo Henrique Neun (ca. 1827-1893).

33. Cf. Lázaro María Girón, “Un Recuerdo de la Comisión Corográfica”. In: *Revista Literaria*. Bogotá, n. 18, octubre, 1891; *apud Carmelo Fernández, Pintor Grancolombiano, op. cit.*

34. Según Juan Calzadilla – quien rescatara esos cuadros del abandono oficial en 1968 –, la tradición los atribuía a Anton Goering. Cf. *Carmelo Fernández, Testigo de lo Irreal y de la Historia, op. cit.* La serie de seis se redujo a cuatro por incuria gubernamental. Curioso que alguien le haya, a su vez, atribuido a Carmelo Fernández la obra de Pedro Castillo (1790-1858): según Eduardo Picón Lares, Carmelo Fernández “decoró la residencia de Paez en Valencia”. Cf. Prólogo a *Las Memorias de Carmelo Fernández*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1940.



Al año siguiente ofrecen a su clientela un *Album de cromolitografías*, ya aparecidas en la revista y ahora coleccionables. Las estampas reproducen preferentemente paisajes urbanos, donde la arquitectura domina. Pensar que en toda la ilustración de las obras de Humboldt, salvo las ruinas prehispánicas, sólo aparece la Plaza Mayor de México como vista urbana, y el dibujo se debe a un artista local, si bien de origen español: Rafael Ximeno y Planes, ya citado.

A inicios de esa misma década ha llegado un digno sucesor de Humboldt al país, el doctor Adolf Ernst (1832-1899), quien casi de inmediato atrae gente interesada en la ciencia y, especialmente, en la botánica. En 1867 se crea la Sociedad de Ciencias Físicas y Naturales de Caracas, donde participan, por ejemplo, el médico, historiador y anticuario Arístides Rojas (1826-1894) y el ornitólogo, taxidermista y pintor alemán Anton Goering, enviado del Museo Británico. Otro personaje, el comerciante inglés James Mudie Spence (¿ -1878) entra en tratos y se anima con las excursiones a El Ávila. Entre ellos está Ramón Bolet Peraza, como ilustrador. En 1872, antes de la partida de Mudie Spence - quien ha venido con intereses mineros -, se organiza, en el Café del Ávila, la Primera Exhibición de Bellas Artes, con las obras que ha recolectado en su estadía, más otras que son añadidas para la ocasión. El artista más representado es Ramón Bolet: de un total de doscientas treinta obras, treinta y siete le corresponden.

En Manchester se exhiben unas ciento cincuenta obras del artista venezolano, entre acuarelas y dibujos. John Ruskin, crítico e historiador eminente, profesor en Oxford, se interesa en el personaje:

Los dibujos han llegado, y el papel plateado me ha vuelto loco, pero a pesar de ello, he sacado la conclusión que los dibujos son en realidad buenos y llenos de sentimientos y fuerza. Los retratos son en verdad maravillosos. Pero Mr. Bolet debe venir a este país a estudiar, pues no podrá progresar donde se encuentra - o al menos estará perdiendo un tiempo precioso. Un poquito de estudio y lo colocaría en terreno firme.³⁵

Mudie Spence convence al artista venezolano para que viaje a Oxford, previo contrato según el cual, a su regreso, pintaría según lo que deseara su financista³⁶. La estadía se prolonga por ocho meses: la nostalgia y la salud lo trajeron de vuelta, pero al poco tiempo fallece, de apenas cuarenta años, en 1876, dejando viuda y ocho hijos. El libro de Mudie Spence, *The land of Bolívar, or war and peace in the Republic of Venezuela*, se publica con ilustraciones de Bolet, grabadas por A. Pateson.³⁷

35. Citado por Rafael Pineda, prólogo al *Album de Caracas y de Venezuela*, reproducido en *Ramón Bolet, cronista gráfico de la Venezuela del ochocientos*, op. cit., p. 51.

36. Ese contrato fue un "artificio" del inglés para llevarlo a Inglaterra: el artista era de temperamento delicado, modesto y tenía familia numerosa. Cf. Nicanor Bolet Peraza, "Ramón Bolet". In: revista *Las Tres Américas*. Nueva York, 1895 (reproducido in *Ibid.*, p. 61).

37. Se ignora la fecha de la primera edición; esta segunda, de 1878, es póstuma al mecenas y al artista.



Lamentablemente, toda la producción llevada al exterior por este comerciante se perdió. Sólo se ha podido rescatar un álbum de dieciocho acuarelas que realizara a solicitud del entonces representante de la corona británica, R.T.C. Midleton. Entre estas imágenes es posible vislumbrar lo que pudo haber sido Ramón Bolet de no haber fallecido prematuramente. Allí encontramos sus paisajes más modernos, aunque todos atenedos a la idea del retrato de un lugar específico, incluso con un carácter documental ilustrativo: escenas ambientadas en la selva, en el llano o en el campo, para presentar los diversos productos de exportación (cueros, cacao, café), con una visión pormenorizada de las plantas, más un curioso "bodegón" con paquetes recién desembarcados como símbolo del comercio; así mismo vistas de Caracas, Ciudad Bolívar, Maracaibo, La Orchila y La Guaira.

La única imagen que escapa a esa suerte de recreo en las riquezas venezolanas, es la correspondiente a la guerra civil, como para decir: esto es lo que impide que se desarrolle el comercio. Esta imagen realista recuerda una más primitiva pero igual de dolorosa: la que realizara sobre el tema de la epidemia de cólera en 1854 (antigua colección de Arístides Rojas, hoy en la Fundación John Boulton, Caracas)³⁸. En ambas imágenes se vislumbra un propósito realista (en el sentido dramático) que se suavizó en la ilustración científica y pintoresca, y la crónica costumbrista o celebrativa. En la herencia familiar del artista también se ha conservado una libreta de dibujos, entre los cuales hay paisajes correspondientes a Inglaterra (una marina, un castillo), más cercanos a un gusto plenamente romántico, antes que ilustrativo.

Dentro de la escasa y poco conocida obra de Ramón Bolet Peraza, resulta poco menos que excepcional el cuadro al óleo representativo del Mercado de San Jacinto (colección Odalys de Saravo): por la técnica, el formato y la minuciosidad, aplicada tanto al entorno arquitectónico como al bien compuesto grupo de vendedores y compradores, entre mercancías. A un lado se capta, como testimonio elocuente de una época, el reloj de piedra obsequiado por Alejandro de Humboldt a la ciudad que lo acogió a principios del siglo XIX.

Bolet se había iniciado en los misterios de la química ya que su padre era un dedicado farmacéuta; de allí le resultó fácil interesarse en la fotografía. En sus imágenes cromolitografiadas es evidente su apoyo en esta técnica. Posterior a su muerte, se publicó una segunda serie de cromolitografías, con el título de *Album de Caracas y Venezuela* (1878). Pero es muy posible que la desproporción de las figuras y la arquitectura se deba atribuir a otra mano³⁹. Sin duda, al decir de Juan Calzadilla, fue Ramón Bolet "uno de nuestros mejores dibujantes y tal vez el más notable acuarelista venezolano del siglo XIX".⁴⁰

38. Reproducida en *El Cojo Ilustrado*, Caracas, a. 1, n. 14, 24 de julio, 1892, p. 252.

39. Cf. Perán Erminy, "Los Dibujos y las Acuarelas de la Madurez de Ramón Bolet". In: *AAVV, Ramón Bolet, cronista gráfico del ochocientos, 1836-1876*. Según observación de Alejandro Salas, este segundo *Album* debe atribuirse sólo al dibujante y litógrafo Neun.

40. Juan Calzadilla, "Ramón Bolet", *idem*, p. 71.



Conclusiones

Durante el siglo XIX, tanto en Europa como en América prosperó el interés por el paisaje; sin embargo, dadas las circunstancias derivadas de la guerra de independencia en las colonias hispánicas, los artistas nativos se dedicaron más a los retratos, a los cuadros de historia y, eventualmente, al costumbrismo. La asociación de dos de ellos, Carmelo Fernández Páez y Ramón Bolet Peraza, con empresas científicas, permitió que algunas de las ideas de Humboldt contribuyeran al descubrimiento del paisaje con un carácter fisionómico e ilustrativo; aun así, pareciera que – tal como ocurría en Europa – para el público general resultara más interesante conocer las particularidades sociales antes que los accidentes naturales, o, en el mejor de los casos, las características de sus ciudades antes que la de sus campos, y todo esto resuelto a través de la litografía, preferiblemente.

El desarrollo del paisaje en el caso venezolano fue pues, muy lento, y sólo al final del siglo XIX se pueden atisbar inquietudes académicas por un paisaje realista, alejado ya de la visión topográfica de ciudades: un Tovar y Tovar (1827-1902) o un Arturo Michelena (1863-1898). No tuvimos un representante criollo del paisajismo al óleo, de la categoría del mexicano José María Velasco (1840-1912)⁴¹ o del ecuatoriano Rafael Troya (1845-1920)⁴², pero la obra modesta de los venezolanos Carmelo Fernández y Ramón Bolet que hemos estudiado, hace honor a las ideas de Humboldt en torno a una visión fisionómica de la naturaleza, y en tal sentido constituye un valioso aporte a la construcción del imaginario del país.



41. Cf. María Elena Altamirano Piolle, *José María Velasco. Homenaje Nacional* (catálogo de exposición). México, Museo Nacional de Arte, 1993, 2 vol.

42. Cf. Alexandra Kennedy Troya, "Artistas y Científicos. Naturaleza Independiente en el Siglo XIX en Ecuador (Rafael Troya y Joaquín Pinto)". In: *Arte, Historia e Identidad en América, op. cit.*, t. I, pp. 223-241.