



## Pintores venezolanos durante el monagato (1847-1858)

José María Salvador González

Profesor Titular Interino  
Universidad Complutense de Madrid

[jmsalvad@ghis.ucm.es](mailto:jmsalvad@ghis.ucm.es) [jmsg05@telefonica.net](mailto:jmsg05@telefonica.net)

---

**Resumen:** Este texto documenta en fuentes primarias la copiosa actividad que, durante el decenio de hegemonía de los hermanos José Tadeo y José Gregorio Monagas (1847-1858), llevaron a cabo en Venezuela doce artistas nacionales: los pintores Antonio José Carranza, Martín Tovar y Tovar, Carmelo Fernández, los hermanos Celestino y Gerónimo Martínez, Ramón Bolet, Juan Antonio Michelena, José Manuel Maucó, Manuel Cruz, Manuel Espinal, Amenodoro Urdaneta y, en especial, Gabriel José Aramburu. La investigación pone en relieve una gran abundancia de obras artísticas (sobre todo, retratos), producidas bajo el estímulo de una creciente demanda por parte de la burguesía y, en menor medida, de la élite política. **Palabras clave:** Arte venezolano, pintura, litografía, fotografía, José Gregorio Monagas, Venezuela

**Abstract:** This paper reveals in primary sources the plentiful activity that, during the decade of the hegemony of José Tadeo and José Gregorio Monagas (1847-1858), twelve native artists carried out in Venezuela: the painters Celestino Martínez and Gerónimo Martínez, Ramón Bolet, Juan Antonio Michelena, José Manuel Maucó, Manuel Cruz, Manuel Espinal, Amenodoro Urdaneta and, specially, Gabriel José Aramburu. The investigation highlights a great deal of art works (mainly, portraits), produced under the stimulus of a growing demand by the bourgeoisie and, in smaller measure, by the political elite. Key Words: Venezuelan art, painting, lithography, photography, José Gregorio Monagas, Venezuela

A contrapelo de la general creencia de que, por su carácter represivo, el régimen de los hermanos José Tadeo y José Gregorio Monagas, dueños del poder supremo entre 1847 y 1858 [1], provocó una casi total ausencia de arte y cultura en Venezuela, nuestra investigación en fuentes primarias nos revela una amplia serie de manifestaciones en artes plásticas, escénicas y musicales. En el ámbito de las artes figurativas casi una veintena de pintores, dibujantes y litógrafos nacionales y extranjeros se hallan activos en dicho país durante el “monagato” [2], entre ellos doce artistas venezolanos y media docena de creadores foráneos.

Una vez que ya hemos analizado en otro texto la actividad de los artistas extranjeros en Venezuela durante este mismo lapso temporal [3], veamos ahora la contemporánea actuación de los pintores y dibujantes criollos. La trayectoria de **Antonio José Carranza** en dicho decenio se concentra en su labor como director y único docente en la Escuela Normal de Dibujo y Pintura, patrocinada por la Diputación y la Municipalidad de Caracas. En dicho centro este modesto ingeniero-pintor se consagra con ejemplar diligencia a instruir en los rudimentos del dibujo y la pintura a una innumera cohorte de jóvenes, alguno de los cuales alcanzará años más tarde en su propio lar cierto relieve como artista. Por desgracia, esa exclusiva dedicación a la docencia artística impedirá a Carranza dedicarse a su *opus* pictórico, lo que se traduce, a la postre, en magros frutos de interés para la historia de la pintura local.

De entre la falange de jóvenes inscritos en esa Escuela Normal de Dibujo y Pintura, comienzan a prosperar a la vera de Carranza otros talentos, entre quienes sobresalen para 1852-1853 **Cristóbal Rojas** (padre del homónimo pintor, maestro del

academicismo finisecular), **Manuel Cruz**, **José Manuel Maucó** y el futuro brillante escritor **Amenodoro Urdaneta**, cada uno de los cuales merece de su preceptor las mejores calificaciones: “Asistencia Constante, Conducta Intachable y Adelantamiento Sobresaliente”. Algo menos positivas son las calificaciones de **Manuel Otero** y **Manuel Espinal** [4]. De hecho, en la exposición de obras de los alumnos de dicho centro, abierta en Caracas en noviembre de 1852, el primer premio de pintura al óleo (50 pesos), sorteado entre los dos escogidos, Cristóbal Rojas y Pedro Herrera, recae en Rojas; el primer premio de dibujo (30 pesos) es adjudicado sin otros competidores a Manuel Cruz; Amenodoro Urdaneta y José Manuel Maucó, pese a haber sido nominados (el primero, en pintura y dibujo; el segundo, en dibujo), se quedan sin recompensa en el sorteo [5]. En una similar exhibición de fin de curso en noviembre del año siguiente (1853), Amenodoro Urdaneta presenta los cuadros al óleo *El martirio de San Bartolomé*, *Estudio académico de hombre* y *Cabeza de Sócrates*, junto con los dibujos a tinta china *El sabanero* y *El sudor*. Manuel Cruz exhibe los óleos *Muerte de Lucrecia* y *Estudio de expresión*, como también los dibujos a lápiz *Prometeo* y *Salvator Rosa*. En el ramo de dibujo a lápiz José Manuel Maucó presenta *Juegos de la niñez* y *Diana Vernon*, y Manuel Espinal *El Ángel de la Guarda*, *Guerrero de la Edad Media* y *Estudio de pie* [6].

Contadas son las incidencias del eximio maestro académico **Martín Tovar y Tovar** durante estos diez años. De regreso a Venezuela el 22 de enero de 1855 - después de sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (1850-1852) y en la Academia de Bellas Artes de París (1852-1854)-, dirige el 1 de diciembre de 1855 al presidente de la Diputación Provincial de Caracas una instancia con dos propósitos: al enterarse de que en la Academia de Dibujo y Pintura se va a crear una clase para enseñar copia del natural, ofrece su candidatura, juzgándose con la aptitud suficiente para desempeñar tal docencia, luego de estudiar durante cinco años en Europa los diversos ramos de la pintura [7]. Convencido de que los miembros de la Diputación darán el puesto a quien acredite mayor aptitud, Tovar y Tovar solicita que el cargo se otorgue por oposición mediante un ejercicio de academia: “la copia de un hombre desnudo, con el deber de hacerla á la vez y en el local que se designe, p<sup>a</sup> q<sup>e</sup> los inteligentes que tenga á bien nombrar la H. Diputacion con esta prueba y las demas que quieran hagan la eleccion.” [8] En ese mismo documento, el artista, al conocer que la Diputación quiere encargar un retrato del presidente José Tadeo Monagas, propone pintarlo de cuerpo entero y de tamaño natural por 600 pesos, o por la mitad de esa suma, si es sólo un retrato de más de medio cuerpo [9]. Pese a que ambas solicitudes paralelas son remitidas dos días después a la Comisión de Peticiones de la Cámara provincial, no nos consta que hayan sido atendidas. En todo caso, Tovar y Tovar no obtiene el cargo de profesor de copia al natural, pues la Escuela Normal de Dibujo y Pintura continuará en los años subsiguientes teniendo como único preceptor a Antonio José Carranza.

Unos meses más tarde Tovar y Tovar logra que el Congreso de la República emita el 18 de abril de 1856 un decreto legislativo (cuyo ejecútese pone el presidente José Gregorio Monagas el 23 del mismo mes) creando un Museo Nacional de Pintura [10]. Por ese decreto el Congreso acepta la propuesta del pintor de “trasladarse á Europa con el objeto de copiar los cuadros de los mejores artistas y remitirlos á Venezuela á fin de que ellos sirvan de base á la formacion de un Museo Nacional de Pintura.” Para cumplir tal cometido, la Cámara alta prestaría a Tovar y Tovar 3.000 pesos anuales durante un cuatrienio, en pago de las copias que remitiría cada año a Caracas, “cuyo valor será fijado por dos peritos nombrados, uno por el Poder Ejecutivo y otro por el interesado ó su representante.” Según el decreto, “Las copias que Martín Tovar y Tovar ha manifestado tener ya en esta capital serán compradas por el Poder Ejecutivo, según el juicio de expertos, conforme á lo dispuesto por el artículo anterior, si tuvieren el mérito que requiere según el objeto que propone el Congreso.” [11]

Breve debe de haber sido la estadía de Tovar y Tovar en Europa -si por casualidad llegó a emprender tal viaje- para llevar a término su decretado encargo oficial, pues el 13 de septiembre de ese año el presidente José Tadeo Monagas ordena al secretario del Senado ceder en préstamo al pintor el retrato de Bolívar que preside el salón de sesiones de dicha Cámara [12]. Es lógico suponer que se presta a Tovar y Tovar tan preciosa imagen con el fin de que éste haga una simple copia de ella, o tal vez una interpretación personal del Libertador inspirada en tan histórico modelo. Nada sabemos sobre el destino de esa eventual copia o reinterpretación del retrato de Bolívar, si tal vez llegó a hacerla el maestro caraqueño.

Por su consanguinidad con el expresidente José Antonio Páez, de quien era sobrino y protegido, **Carmelo Fernández** no la tiene nada fácil en Venezuela durante la nepótica administración presidencial de los hermanos Monagas, encarnizados adversarios del “León de Payara” [13]. En instancia fechada el 20 de agosto de 1847 este pintor-militar solicita al presidente de la República su ascenso a capitán, el cual le es concedido [14]. Como apunta Alfredo Boulton, poco después de los sucesos políticos de 1848-1849, sobrevenidos tras el sangriento asalto al Congreso en febrero de 1848, Carmelo Fernández se exilia en Bogotá, donde trabajará -al servicio del también desterrado Agustín Codazzi- como dibujante en las dos primeras expediciones de la Comisión Corográfica (1850 y 1851), encargada por el gobierno de Colombia de trazar el mapa de dicho país y sus provincias. Con tal encomienda Fernández dibuja y colorea veintinueve minuciosas estampas. De Bogotá, donde da clases particulares y enseña en varios colegios militares, Carmelo Fernández sólo regresará a Venezuela a la caída de los Monagas, por lo cual no deja ninguna huella en su patria durante el período monaguista.

Destinos relativamente similares comparten en este intervalo los hermanos pintores Gerónimo [15] y Celestino Martínez Sánchez, al auto-imponerse el exilio en la vecina Colombia para evitar ser arrastrados por las fratricidas contiendas civiles en su patria. El 9 de enero de 1847 se hace pública la actuación de Celestino Martínez como uno de los tres miembros de la comisión municipal que examina los trabajos finales de los alumnos de la Escuela Normal de Dibujo, exhibidos en noviembre de 1846 en la sede del gobierno provincial de Caracas: ese trío de comisionados aprecia la alta calidad de las obras expuestas, al extremo de calificar a algunas como “sobresalientes” y dignas de los siguientes premios: 1° *El favorito del serrallo*, de Ramón Ramírez, entre los trabajos de tinta china; 2° *La rosa de mayo*, de Alejandro Romero, *La inocencia*, de Amenodoro Urdaneta, y *El sueño del Niño Jesús*, de Juan Antonio Michelena, como trabajos de fantasía; 3° *La Venus en pie*, de Juan Vicente Camacho, y *Gladiador*, de Fabricio Aponte, en igual categoría; y *Venus acuclillada*, del referido Camacho, en el ramo de copias [16]. Dos semanas más tarde (23 de enero de 1847) se informa de que Celestino Martínez, por mediación del subsecretario de Hacienda colombiano, envía al presidente de la Nueva Granada un retrato del expresidente venezolano José Antonio Páez, que el Primer Mandatario neogranadino le agradece, entusiasta [17]. Esa misma nota de prensa menciona además otro “famoso cuadro” de Celestino Martínez, “en que está representado el General A. J. de Sucre en el campo de Ayacucho; cuadro espuesto en la actualidad en el Hotel Delfino, y destinado según tenemos entendido, al ilustrado autor de la Biografía del Gran Mariscal, publicada en tiempos pasados en el Repertorio de Carácas.” [18] A mediados de noviembre de 1847 Celestino y su hermano Gerónimo se autoexilian en Bogotá [19], donde ambos cumplirán durante años fecunda labor como dibujantes y litógrafos. El más discreto de los hermanos Martínez Sánchez, Gerónimo, apenas deja rastros durante este decenio. El 9 de julio de 1851 se anuncia en Caracas que “Gerónimo Martínez parte para ultramar” [20], lo que permite inferir que regresaba a Bogotá tras alguna breve visita a su ciudad natal.

Nacido en Caracas el 13 de diciembre de 1836, **Ramón Bolet** se instala pocos años después con sus padres en Barcelona, en cuyo Colegio Nacional recibe la educación

primaria. Luego de aprender por su cuenta dibujo, pintura y litografía, en 1856 ilustra en blanco y negro la revista cultural *El Oasis*, primer periódico ilustrado producido en la provincia venezolana, editada por él mismo, junto con su padre y su hermano Nicanor. Ramón Bolet práctica por entonces en Barcelona el diseño arquitectónico, diseñando las fachadas del mercado y de la logia masónica, “cuyos salones pintó al óleo”, antes de dedicarse a la fotografía [21]. Al margen de esos datos, los rastros de Bolet se pierden durante un tiempo, pues el régimen monaguista empuja al artista y a su padre a un breve exilio en las Antillas holandesas.

En Barcelona se distingue también **Bernardo González**, cuya obra, poco conocida, se expresa en 1855 en algunos dibujos para ilustrar *El Oasis*, la ya mencionada revista barcelonesa de sus amigos, los Bolet. En el período bajo análisis **Juan Antonio Michelena** -quien en 1863 será padre de Arturo Michelena, el futuro maestro de la pintura venezolana- se manifiesta apenas en fugaz aparición en un par de oportunidades. Como ya vimos, en la muestra de los alumnos de la Escuela Normal de Dibujo a inicios de diciembre de 1846, Juan Antonio Michelena obtiene - con su obra *El sueño del Niño Jesús*, como “trabajo de fantasía”- un premio, concedido por el jurado compuesto por Celestino Martínez, Miguel Carmona y A. Dastas [22]. El 14 de marzo de 1853 Juan A. Michelena logra que la Municipalidad de Caracas le preste un retrato del Libertador, para hacer en su casa una copia para el Concejo Municipal de Portuguesa. [23]

El pintor que con mayor frecuencia y solidez aparece en este decenio es el polifacético artista caraqueño **Gabriel José Aramburu**. Ya desde mediados de 1845 el joven Aramburu actúa como dibujante y litógrafo, pues el 9 de mayo de ese año Simón Camacho anuncia la próxima edición de la revista ilustrada *El Album*, editada por él con la colaboración artística de los venezolanos Antonio José Carranza, Ramón Irazábal y Gabriel José Aramburu, y del danés Torvaldo Aagaard. [24]

Al inicio de su trayectoria Aramburu aparece unido en Caracas con el fotógrafo francés Basilio Constantin. El 27 de septiembre de 1850, al anunciar sus miniaturas en daguerrotipo a colores, Constantin presume de ser “conocido ya en esta capital por la perfeccion de sus retratos”, y de ser el “único poseedor en Venezuela del célebre método de Beard, en Lóndres, para dar al daguerreotipo los colores naturales y toda la animacion de la pintura en miniatura” [25]. Tras anunciar su próxima ausencia de Caracas para visitar las principales poblaciones venezolanas, el daguerrotipista galo brinda esta sorprendente oferta:

Deseoso de propagar un arte tan interesante que puede servir de noble entretenimiento al mismo tiempo que de utilidad para sacar retratos vistas, paisajes &a., se ofrece á abrir un curso de enseñanza y demostrar á todos los secretos que corresponde al daguerreotipo, incluso la preparacion de sustancias, ó ingredientes hasta dejar á los discípulos en completa aptitud para ejercer este arte. [26]

Dos años más tarde Constantin emprende una audaz iniciativa, que deja inerme a más de un venezolano. El 30 de marzo de ese año el francés comienza por suscribir un contrato mediante el cual sus daguerrotipos serían iluminados por Gabriel José Aramburu, contrato en el que Constantin afirma con dolo que “pone en práctica en Carácas por primera vez los retratos sacados por su máquina y con la ayuda de sus secretos químicos, en papel i en marfil, ya sean en sombra oscura ó adaptables para la miniatura.” [27] El virtud de semejante contrato el dibujante y pintor caraqueño se compromete durante un año a “retocar con su pincel todos los retratos q<sup>e</sup> en papel ó en marfil sean solicitados en el establecimiento de Constantin, para q<sup>e</sup> queden con toda perfeccion pocible, tanto los de miniatura como á los de sombra oscura, imitando en estos últimos las tintas que salen de la máquina.” [28] En pago por ese trabajo de iluminación -que haría todos los días, salvo los domingos, dos horas por la

mañana y otras dos por la tarde-, Aramburu recibiría de Constantin por cada retrato en papel (después de deducidos dos pesos fuertes por los materiales y el trabajo de la toma fotográfica) la mitad del valor del retrato en miniatura, y la tercera parte de los retocados en tinta china, según los precios convenidos por ambos en función de la urgencia del trabajo [29].

Menos de mes y medio más tarde (10 de mayo de 1852) Constantin solicita al presidente de la República la patente exclusiva para introducir en Venezuela la fotografía con la técnica del talbotipo o calotipo [30]. En su solicitud oficial el francés manifiesta “que introduzco en Venezuela por primera vez el Talbotipo, que es el arte de sacar en papel por medio de la máquina Daguerreana ó cámara oscura, los retratos en toda perfeccion”. Acogiéndose a la ley del 21 de abril de 1842 sobre patentes de invención, mejora e introducción de artes e industrias, Constantin pide al Primer Magistrado el otorgamiento de la patente que le garantice por tres años el privilegio exclusivo para “perfeccionar estos retratos hasta iluminarlos en miniatura tanto en papel como en marfil”, no sólo en la Provincia de Caracas, sino en todas las demás provincias de la República [31]. Para obtener el privilegio, Constantin anexa una “Traducción abreviada del Método Talbotipo ó Calotipo. Preparación del papel negativo” [32], en la que mediante complejas explicaciones técnicas sobre materiales y procesos, presume de que “Este procedimiento ha sido a base de mi estudio; y en ocho meces de ensayos lo he modificado, segun mis propias esperiencias, hasta ponerlo en el estado de perfeccion que lo presento” [33]. A su juicio, eso demuestra que él es el introductor en Venezuela del arte de retratar en papel con la máquina fotográfica.

Después de que el Consejo de Gobierno analizase el 5 de junio de 1852 el informe sobre la solicitud de patente de Constantin para toda la República, tres días más tarde el Gobierno ordena expedir al fotógrafo galo el privilegio de exclusividad, una vez cumplido el juramento de ley [34]. El 11 de junio Constantin jura ante el Gobernador Superior Político de la Provincia de Caracas “que realmente es y se reputa así (sic) mismo introductor del arte de sacar en papel por medio de la máquina Daguerreana ó cámara oscura, los retratos con toda perfeccion.” [35] Apenas hecho el juramento, la patente entra en vigor ese mismo 11 de junio de 1852, al sancionar el presidente José Gregorio Monagas el siguiente documento:

Hago saber que el Señor Basilio Constantin se ha presentado declarando ser introductor del arte de sacar en papel y marfil por medio de la máquina Daguerreana ó Camara oscura, los retratos en toda perfeccion, conforme á la descripcion presentada que obra en el espediente respectivo en la Secret<sup>a</sup> del Interior, junto con el modelo acompañado. Y habiendo el referido Señor Constantin prestado el juramento legal, accediendo á su solicitud por la presente, que le servirá de título en forma, le pongo en posesion del dcho. esclusivo de ejercer por el término de tres años en esta prov<sup>a</sup> y las demas de la República, contados desde esta fecha, la introduccion arriba indicada con arreglo á lo dispuesto por la ley de 21 de Abril de 1842, sin que se entienda sin embargo que el Gbno. se constituye garante de la propiedad, ni del mérito de la introduccion. [36]

Pese a tan resonante triunfo “legal”, su leonino contrato con Gabriel José Aramburu y su privilegio trienal de exclusividad, conseguido con tan fraudulenta estratagema, suscitarán a la postre la reacción indignada de algunos venezolanos. Así el 15 de septiembre de 1854, en respuesta a una carta que le remitiera la víspera José María Montbrún [37], Aramburu declara haber iluminado muchos retratos de Constantin desde meses antes de iniciarse su contrato con éste, e incluso antes del 11 de junio de 1852, fecha en que el francés obtuvo la patente [38]. Tras acotar que nunca le había iluminado a Constantin ningún retrato en marfil, Aramburu confirma

haber hecho, antes que el francés consiguiese su exclusividad, la iluminación de muchos retratos fotográficos, entre los cuales menciona por su nombre los de unas quince personalidades bien conocidas. [39]

Con semejante testimonio, ese mismo 15 de octubre José Leandro Montbrún Otero (sin duda, familiar de José María Montbrún) introduce ante el presidente de la República un reclamo contra el privilegio de exclusividad obtenido mediante falacias por Constantin. Alega el demandante que, por culpa de esa patente, “están privados multitud de venezolanos y extranjeros de ejercer libremente esa industria [del retrato fotográfico]”, y que él “probará de una manera clara y concisa que hay ilegalidad en el privilegio concedido y derecho para reclamar la cesación del perjuicio que causa.”[40] Montbrún Otero aclara que, al obtener su patente, Constantín no introducía ningún arte nuevo, pues desde mucho antes éste ya practicaba en Venezuela la fotografía en papel, como lo prueban los avisos insertos por él mismo en la prensa antes de obtener la exclusiva. Por lo demás, la patente se otorgó a Constantin para sacar retratos en papel y en marfil, pese a que éste jamás presentó, como lo exigía la ley, “el modelo ó diseño de los de marfil”. Aun sin pedir la nulidad de la exclusiva (a punto de expirar), Montbrún Otero destaca que “él está perjudicando á multitud de *venezolanos*, por la sencilla razón de haber el Sr. Constantin conseguido que se le diera para toda la República, y hasta ahora, Exmo Señor, ni ha salido de la capital y el puerto de la Guaira” [41]. Según el reclamante tal conducta “no es obrar con el principio de igualdad ni tampoco con la liberalidad que debiera un extranjero que pisa las playas del territorio que le protege, y con mas razón este que el favor que recibe cede en perjuicio de los naturales, hasta privarlos hoy de artes é industrias con que mejorar su suerte y cuidar de sus familias” [42]. Por tal motivo, en nombre propio y en el de otros fotógrafos venezolanos, Montbrún Otero solicita al Primer Magistrado no otorgar a Basilio Constantin la prórroga del privilegio exclusivo, a la que tendría derecho por el artículo 15 de la ley del 1º de mayo de 1854. [43]

Una vez analizado el caso, el 25 de octubre de 1854 la Secretaría de Interior y Justicia refrenda todas y cada una de las pruebas aducidas por Montbrún Otero para probar la ilegalidad de la patente de exclusividad, confirma que Constantin ha incumplido la ley al no presentar modelos o diseños para los retratos en marfil, y termina por aceptar la opinión del reclamante, en el sentido de que

el Sr. Constantin no ha sacado ni sabe sacar, en el arte que egerce con privilegio, retratos con colores, sino una sombra i delineacion confusa de la imágen que corrige ó forma el pintor retratista, y que por consiguiente causa perjuicio á una multitud de venezolanos que ejercerían con mejor éxito esta industria no solo en la capital sino en las demas provincias de la República. [44]

Por ello, la Secretaría decide no prorrogar a Constantin la patente de exclusividad. Con tan abrupto desenlace concluye así la injusta relación profesional entre el gallo y el caraqueño.

Once meses antes, el 23 de noviembre de 1853, acatando la ley del 19 de abril de 1839 sobre propiedad de obras literarias, Aramburu consignaba ante el gobernador de la Provincia de Caracas “dos ejemplares del retrato del Illmo. Señor Arzobispo de Carácas y Venez<sup>a</sup>, doctor Silvestre Guevara y Lira, que he dibujado y litografiado conforme á la ley citada.” [45] Mucho más relevante para la historia del arte nacional es el oficio que la Cámara de Representantes remite el 3 de mayo de 1854 al Secretario de Interior y Justicia y Relaciones Exteriores [46], con la transcripción del siguiente acuerdo parlamentario, sancionado ese mismo día [47]:

Vuestra Comision 1ª del Interior ha visto el cuadro que el Sr. Gabriel Arámburu ha presentado á la Camª como un monumento que recuerde á la posteridad la accion gloriosa del Congreso de 1854, de haber dado libertad i derechos á una parte de nuestros hermanos, para completar así las miras de la Independencia, los votos del Libertador, i el programa de la civilizacion.[48]

La Cámara Baja se deshace en elogios para Aramburu, por los méritos que, en su forma artística y en su contenido ético-conceptual, manifiesta aquel significativo cuadro:

La obra está admirablemente ejecutada, pero mas que la obra el pensamiento que la creó es el que debe llamar poderosamente la atencion del cuerpo Legislativo. El númen merece hasta culto cuando se dedica á inmortalizar aquellos hechos magnánimos que constituyen el título de grandeza de los Estados. Retratar un crimen, retratar un acontecimiento deplorable, aunque extraordinario, si el cuadro está bien ejecutado, tiene el mérito del artista i nada mas; pero retratar una accion que es en principio la apoteósis de un derecho i la gloria de la humanidad es añadir á un mérito otro mérito, i dar á un solo acto dos inmortalidades. [49]

Por tales motivos, los Diputados concluyen el acuerdo legislativo manifestando su gratitud al pintor caraqueño con este doble estimulante reconocimiento:

El Sr. Arámburu merece por su esquisito presente bien de la patria, bien del Congreso, bien de todo sentimiento noble i generoso; i la Comision opina en justo premio de él que se coloque el cuadro presentado en el salon de las sesiones, que se le den las mas espresivas gracias, i que se le acuerde una remuneracion de seiscientos pesos.[50]

Tan gratificante recompensa tiene rápido efecto, cuando el ministro Simón Planas ordena, a nombre del presidente José Gregorio Monagas, enviar el acuerdo legislativo a la Secretaría de Hacienda para tramitar el correspondiente pago al pintor. [51]

A nuestro entender, esa alegoría de la ley de abolición de la esclavitud que Aramburu plasma en el referido cuadro es exactamente la representada en la litografía anónima que aquí reproducimos. Sin duda, esa profusa cohorte de retratos individuales reunidos en la estampa a la vera del arco de triunfo de la Libertad, ante los bustos de dos grandes paladines de la Humanidad (Simón Bolívar, el Libertador de Venezuela, y José Gregorio Monagas, el Libertador de los Esclavos en su país), refleja a carta cabal el estilo típico de Aramburu: antes, durante y, sobre todo, después de 1854 este eximio dibujante y pintor se distinguirá siempre por el uso del retrato cuasi-fotográfico, interpretado casi siempre en técnica litográfica.





Alegoría de la Ley de  
Abolición de la Esclavitud,  
litografía, ca. 1854.

Esta estampa, hasta hoy  
considerada anónima, sería  
obra de G.J. Aramburu, como  
copia litográfica del óleo de  
su autoría

Ahora bien, considerando que 600 pesos es una cifra elevadísima como precio de una simple litografía [52], y que además resulta hartamente improbable que la Cámara de Diputados decida comprar una pequeña estampa litográfica para presidir su salón de sesiones, la conjetura más plausible en este caso es la siguiente: Gabriel J. Aramburu habría pintado al óleo un cuadro de grandes dimensiones (el adquirido por 600 pesos para presidir el salón de la Cámara Baja), obra pictórica que luego el propio Aramburu -dibujante y litógrafo al fin- habría copiado en dibujo e impreso en estampa litográfica a múltiples ejemplares en el usual pequeño formato obtenible entonces; así habría difundido entre el público la imagen del premiado cuadro al óleo, con el que ensalzaba no sólo la ley abolicionista, sino también a sus principales impulsores, a cuya cabeza figura el presidente José Gregorio Monagas (en persona real, en el centro del cuadro, e idealizado en el busto de la izquierda).

Esta firme base documental (el referido acuerdo de la Cámara de Representantes) y la concordancia morfológico-conceptual de dicha estampa con el peculiar estilo manifestado ulteriormente por este dibujante-litógrafo-pintor-fotógrafo caraqueño nos permiten en buena lógica aventurar como razonable la hipótesis de que la referida

estampa -hasta hoy considerada anónima- es la interpretación litográfica que el propio Gabriel José Aramburu dibujó y estampó a partir de un gran cuadro al óleo de su autoría, hoy desaparecido. Por lo demás, nadie mejor que el propio pintor del cuadro podría dibujarlo y estamparlo en litografía, sobre todo teniendo en cuenta que para entonces eran muy escasos en Caracas los dibujantes-litógrafos capaces de competir en buena lid con el prestigioso Aramburu.

Desde el 6 de octubre de 1855 Aramburu, tras señalar que ha “recibido de París una máquina y los enseres necesarios para hacer retratos sobre placa y papel”, ofrece en su taller caraqueño (calle de Los Bravos, n° 45) hacer retratos fotográficos, con el servicio adicional de que “los iluminará, al que así lo exigiere, los de placa como hasta hoy se conocen, y los de papel á la aguada y al *Óleo*.” [53] Mes y medio después, mudado a su nuevo taller en Caracas -el que antes ocupó el daguerrotipista Santiago Brito en la calle de Leyes Patrias-, Aramburu vuelve a anunciar los mismos “Retratos por medio de la Máquina Daguerriana. Sobre placa, sobre papel iluminados á la aguada y al óleo, y sobre vidrio.” [54] Este último servicio lo brinda el artista como una novedad, tras haber “recibido ya las placas de vidrio y demas enseres necesarios para sacar retratos de esta clase”. El retratista ofrece también fotografiar a personas muertas, con tal de que se le avise con antelación.

En los decenios posteriores Gabriel José Aramburu desarrollará una prolífica, fecunda y multifacética labor en Venezuela como pintor, dibujante, litógrafo y editor de revistas ilustradas, e incluso como promotor cultural (al frente de una compañía infantil de zarzuela). Por exceder con mucho los estrictos límites cronológicos de este breve estudio, nos resulta imposible analizar ahora esa producción ulterior de Aramburu, mucho más cuantiosa e importante que la que acabamos de documentar para los inicios de su carrera artística.

## Abreviaturas

**AGN, SIJ** Archivo General de la Nación, Caracas. Papeles de la Secretaría de Interior y Justicia

**AHCMC** Archivo Histórico de Concejo Municipal de Caracas

**col.** columna (en la diagramación de la página de periódico)

**fol.** folio

## Notas:

[1] José Tadeo y José Gregorio Monagas se alternaron en la Presidencia de la República entre 1847 y 1858, antes de que el primero de ellos, a poco de iniciar su segundo mandato, fuese derrocado por una revolución, que a la postre desembocaría en la sangrienta y larga Guerra Federal (1858-1863).

[2] Denominación popular para designar el largo decenio de hegemonía de los hermanos Monagas (1847-1858).

- [3] “Pintores y dibujantes extranjeros en Venezuela durante la hegemonía de los hermanos Monagas (1847-1858)”. Comunicación que leí en el *IV Congreso Internacional del CIAL: “Itinerarios artísticos, culturales y comerciales”*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 8-10 de noviembre de 2006.
- [4] AGN, SIJ, 1853, Tomo DXIII, fols. 48-49; e *Ibidem*, 1854, Tomo DXLI, fols. 202 y 205.
- [5] AGN, SIJ, 1853, Tomo DXIII, fols. 42-43.
- [6] AGN, SIJ, 1854, Tomo DXLI, fols. 203-204.
- [7] AGN, SIJ, 1855, Tomo DLXXIV, fol. 236.
- [8] *Ibidem*.
- [9] *Ibidem*.
- [10] *Recopilacion de Leyes y Decretos de Venezuela. Formada de orden del Ilustre Americano General Guzman Blanco*, Caracas, Imprenta de Evaristo Fombona, 1874, Tomo III, n° 1.008, p. 287.
- [11] *Ibidem*.
- [12] AGN, SIJ, 1856, Tomo DXCII, fol. 261.
- [13] “León de Payara” era uno de los retóricos títulos con que era conocido popularmente en Venezuela el expresidente José Antonio Páez, en recuerdo de una de sus hazañas en la Guerra de Independencia.
- [14] Carmelo Fernández, *Memorias de Carmelo Fernández*, Caracas, Cooperativa de Artes Gráficas, 1940, p. 15.
- [15] Este pintor escribía su nombre con G. Así lo corroboran todos los documentos primarios por él suscritos o a él referidos, en los que indefectiblemente se lee siempre: *Gerónimo Martínez*.
- [16] “Escuela Normal de Dibujo”, *El Liberal*, Caracas, 9 enero 1847, p. 3, 1ª-2ª col.
- [17] “El retrato del Ciudadano Esclarecido”, *El Liberal*, Caracas, 23 enero 1847, p. 1, 2ª col. (Passim).
- [18] *Ibidem*.
- [19] *La Prensa*, Caracas, 20 noviembre 1847.
- [20] “Gerónimo Martínez”, *Diario de Avisos y Semanario de las Provincias*, Caracas, 9 julio 1851, p. 8, 2ª col.
- [21] Leopoldo Terrero, *Vida del malogrado artista venezolano Ramón Bolet*, Caracas, Imprenta Nacional, 1876, 62 pp.

- [22] “Escuela Normal de Dibujo”, *El Liberal*, Caracas, 9 enero 1847, p. 3, 1-2ª col.
- [23] AHCMC, *Actas del Ilustre Concejo Municipal de Caracas, Sesión de 14 marzo 1853*, fol. s/n. (Agradezco a Carina del Pilar Martínez González el hallazgo y la transcripción parcial de este documento).
- [24] “El Album”, *El Venezolano*, Caracas, 9 mayo 1845, p. 3, 5ª col.
- [25] “Retratos al Daguerreotipo”, *La Prensa Eleccionaria*, Caracas, 27 septiembre 1850, p. 4, 3ª col.
- [26] *Ibidem*.
- [27] AGN, SIJ, 1852, Tomo CDLXIV, fol. 53.
- [28] *Ibidem*.
- [29] *Ibidem*.
- [30] *Ibidem*, fol. 45.
- [31] *Ibidem*.
- [32] *Ibidem*, fol. 46.
- [33] *Ibidem*.
- [34] *Ibidem*, fols. 49-50.
- [35] *Ibidem*, fol. 51.
- [36] *Ibidem*, fol. 50.
- [37] *Ibidem*, fols. 54-55.
- [38] *Ibidem*.
- [39] AGN, SIJ, 1852, Tomo CDLXIV, fols. 54-55.
- [40] *Ibidem*, fol. 56.
- [41] *Ibidem*.
- [42] *Ibidem*.
- [43] *Ibidem*.
- [44] *Ibidem*, fols. 57-58.
- [45] AGN, SIJ, 1853, Tomo DVIII, fol. 228.
- [46] *En ese momento se hallaban unidas ambas carteras ministeriales.*

[47] AGN, SIJ, 1854, Tomo DXLVI, fol. 160.

[48] AGN, SIJ, 1854, Tomo DXLVI, fol. 160.

[49] *Ibidem*.

[50] *Ibidem*.

[51] *Ibidem*.

[52] *Por algo más del doble de esa suma podía entonces comprarse una buena casa en un lugar prestigioso de Caracas. Por ejemplo, en septiembre de 1851 estaba en venta por 1.500 pesos una casa en la céntrica Plaza y Puente de San Pablo en dicha capital. ("Venta de una casa", Diario de Avisos y Semanario de las Provincias, Caracas, 17 septiembre 1851, p. 1, 1ª col.)*

[53] *"Photografía. Retratos sobre papel iluminados al óleo", Diario de Avisos y Semanario de las Provincias, Caracas, 6 octubre 1855, p. 1, 2ª col. (Passim).*

[54] *"Photographie", Diario de Avisos y Semanario de las Provincias, Caracas, 21 noviembre 1955, p. 1, 2ª col. (Passim).*

© José María Salvador González 2008

*Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**