



Anales del Instituto de Investigaciones
Estéticas

ISSN: 0185-1276

iieanales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas
México

Esteva-GRILLET, Roldán

La decoración mural en Venezuela: apuntes para una historia

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXII, núm. 77, primavera, 2000, pp. 211-250

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36907708>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ROLDÁN ESTEVA-GRILLET
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

La decoración mural en Venezuela: *apuntes para una historia*

Introducción

ENTRE NOSOTROS NO SE dio propiamente una pintura parietal dentro del arte prehispánico, como en Teotihuacan o Bonampak (México), sólo esquemáticos petroglifos, más vinculados al pensamiento mágico o mítico que a una conciencia histórica o a un registro naturalista del mundo circundante.¹ La práctica del muralismo en Venezuela la podemos datar, pues, desde los tiempos de la Colonia, tanto en conventos como en casas particulares, y en ambos ambientes privó la importación de técnicas y motivos europeos. Por otra parte, nuestra tradición carece de un arte tributario que pudiera encubrir una práctica autóctona, con simbolismos indígenas soterrados, mezclada con técnicas e imágenes aprendidas del cristianismo hispánico, como en el convento agustino de Ixmiquilpan (México).² A lo más, uno que otro caso de incorporación de la fauna y la flora tropical, sea como concesión al entorno natural del indígena, sea como identificación de la riqueza del trópico.

1. AA.VV., *El diseño en los petroglifos venezolanos*, Caracas, Fundación Pampero, 1987.

2. Rodolfo Vallín Magaña, "La pintura mural en Hispanoamérica", en Ramón Gutiérrez, coordinador, *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1995.

Con las exigencias de una nueva iconografía republicana, la pintura mural adquiere el relieve artístico académico que hoy le reconocemos. Durante el máximo periodo de mecenazgo artístico del pasado siglo (1870-1898), los mejores artistas fueron llamados a tareas decorativas de dimensiones murales e ilustraron temas patrióticos, religiosos, mitológicos. En el siglo XX, el muralismo de autor se fue bifurcando entre una práctica oficialista, agotada prontamente en la peripecia bolivariana, y una propuesta americanista de influencia mexicana y contenido sociopolítico o supuestamente revolucionario.

La experiencia de la Ciudad Universitaria en los años cincuenta da cabida a corrientes vanguardistas no figurativas. Sin embargo, otras intervenciones artísticas de esos años, signadas por el realismo social, han quedado marginadas por la historiografía y aquí van referidas.

A lo largo, pues, de estos cinco siglos, la decoración mural ha ido variando de técnicas y motivos, desde la utilización de la pintura al temple sobre paredes encaladas, a los revestimientos con base en mosaicos, relieves o, sustituyendo al muro, mediante vitrales; sin olvidarnos de las prácticas de cubrir paredes con mantas, cuadros o papeles con motivos geométricos o florales. Por decoración mural entenderemos aquí también aquella destinada a los techos, sea en aplicaciones al maderamen de las iglesias (alfarje), sea en cielos rasos o bóvedas de otras edificaciones.

El país ha seguido viviendo, en variedad de soluciones técnicas y estilísticas, la práctica mural, a veces entendida como integración plástica, ampliada ahora de lo arquitectónico a lo urbanístico. La continuación más noble de aquella experiencia integracionista la constituye hoy sin duda el Metro de Caracas.

Como tardía derivación habría que reseñar la muralística de origen o carácter popular y anónimo, de tan variada utilidad para las comunidades suburbanas y rurales que no tienen acceso a los grandes medios de información y publicidad. Un arte que no pretende sino comunicar con sencillez mensajes de urgencia cotidiana o ideales de felicidad colectiva, que revelan hasta dónde puede ser también útil la imagen artística al hombre común y corriente.

La tradición colonial

Entre las artes decorativas desarrolladas en Venezuela algunas tuvieron un especial destino: el de decorar los muros interiores o exteriores de las edifica-

ciones de carácter privado o público.³ La decoración aplicada a los muros podía ser, simplemente, sobrepuesta a éstos, como era el caso de “mantas” o tapices, según se estilaba en Europa desde tiempos medievales, o ser pegada a ellos con engrudos, como los “papeles” pintados a mano o estampados (papel tapiz), o finalmente, pintando o dibujando directamente los muros, fuese con escenas de género, con motivos florales o geométricos. Habría que incluir, dentro de este último tipo de decoración mural, los relieves y molduras de las fachadas de mampostería o, excepcionalmente, de piedra labrada: portadas, dinteles, pilastras, quitapolvos y escudos.⁴ Los muros exteriores fueron también soporte de dibujos esgrafiados.

Desde el punto de vista cronológico, algunas formas decorativas convivieron; otras desaparecieron ante el empuje de nuevas modas, para reaparecer luego. Sólo por las testamentarias y los pocos ejemplos que nos han llegado se ha podido establecer cierta periodización. Las primeras referencias nos remiten a las “mantas” con figuras y símbolos heráldicos en la casa de don Pedro de Barrionuevo, en Nueva Cádiz (siglo XVI).

Ya en Tierra Firme, iniciado el proceso de colonización, fue la Iglesia por necesidad doctrinaria la impulsora de todas las artes, incluida la decoración mural. Lamentablemente, de las iglesias y conventos, lugares por excelencia del adoctrinamiento cristiano, esa decoración ha desaparecido casi por completo. Se sabe por fray Antonio Caulín que el convento franciscano de La Grita (estado Táchira) lucía escenas bíblicas y santos de la orden en las paredes del claustro, gracias al pincel de fray Francisco Orellana; el primitivo monasterio y sus pinturas desaparecieron a raíz de un terremoto en 1610.⁵ También quedan sólo testimonios fotográficos de las decoraciones del testero del templo de Clarines (estado Anzoátegui). Como una concesión a la cultura mestiza, debemos señalar el testimonio de Alejandro de Humboldt en su visita al oriente del país en 1799:

3. El primero y hasta ahora el único autor que se ha ocupado de este tema, con datos de archivo, es Carlos F. Duarte, a quien seguimos en parte según su texto “La decoración mural durante la época colonial venezolana”, en *Revista M*, núm. 74, Caracas, enero-marzo de 1982.

4. Graziano Gasparini, *La casa colonial venezolana*, Caracas, Centro de Estudiantes de Arquitectura, Universidad Central de Venezuela, 1962.

5. *Historia corográfica, natural y evangélica de la Nueva Andalucía, Provincia de Cumaná, Guayana y vertientes del río Orinoco*, Madrid, Real Hacienda, 1779 (concluida en 1759); edición venezolana por la Academia Nacional de la Historia, 1966, en 2 vols.

Pasamos por la aldea de Arenas [Estado Sucre], habitada por indios de la misma raza que los de San Fernando; pero Arenas no es misión, y los indígenas, gobernados por un cura, están allí no tan desnudos y más educados. Su templo es conocido en el país, a causa de algunas pinturas informes. Un angosto friso incluye figuras de armadillos, de caimanes, jaguares y otros animales del Nuevo Mundo.⁶

Lo excepcional de Nueva Cádiz, de rápida prosperidad y decadencia, explicaría un caso que sólo se volverá a verificar en la segunda mitad del siglo XVIII, en Tierra Firme, debido a las nuevas circunstancias de riqueza social aportadas por la Compañía Guipuzcoana. Gracias a las investigaciones de archivo de Carlos F. Duarte, hoy sabemos, por ejemplo, que la casa de don Miguel de Aristiguieta, en Caracas, se presentaba con una lujosa decoración interior al gusto del momento; igual la casa de los condes de San Javier, construida en 1773; para 1774 su recibo se hallaba cubierto de un tapiz de vaqueta de moscovia, plateado y pintado; otra sala disponía de tapices de seda de Messina, afelpados. En el inventario de doña María de la Concepción Palacios y Blanco, madre del Libertador, se señalan ocho tapices de lana con “figurones” de varios tamaños.

Los muros que en algunas casas ricas más apegadas a la tradición se cubrían con cuadros religiosos, en otras, más atentas a las modas, fueron cubiertos con tapices. La revolución industrial europea trajo, sin embargo, la sustitución de la tela (lana, damasco, seda) por papeles estampados o pintados a mano. La casa de hacienda de don Ignacio Aristiguieta, en El Valle, tenía su estrado cubierto con este nuevo papel tapiz. Una variante era el “papel espolvoreado” que imitaba en ciertas partes la textura original como el registrado en 1782 en la casa de don Clemente del Valle, en Petare: “tapicería de papel moldeado en lana”. Para fines del siglo XVIII este tipo de decoración entra también en las edificaciones públicas, como en la sala capitular del Ayuntamiento de Caracas. Los diseños de estos papeles pintados a veces incluían imágenes: vistas de ciudades, paisajes exóticos y figuras (aves, flores, jarrones).

Esto estimuló la aparición de decoraciones autóctonas encargadas a pin-

6. Alejandro de Humboldt, *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*, Caracas, Monte Ávila Editores (1941) 1985, t. II, p. 39.

tores locales, en sustitución del papel tapiz importado. En 1782, en Caracas, la casa del presbítero Juan Félix Aristiguieta tenía zócalos pintados al fresco y al temple, pero también figuras en la alcoba. La casa “del vínculo”, donada por Aristiguieta al niño Simón Bolívar, estaba situada en la esquina de Gradillas, y fue residencia oficial del capitán general Juan Vicente Emparan (1747-1820) antes de ser ocupada por María Antonia Bolívar, hermana del Libertador. De esa época derivarían las decoraciones descritas y criticadas en 1822 por el coronel inglés William Duane:

Los españoles han dejado, en varias casas [de Caracas] testimonio de su típico gusto. La de doña Antonia Bolívar [tiene] la habitación principal [...] decorada en forma que diera la impresión de una galería con balaustrada. Frente a un seto vivo de flores, todo ello pintado al fresco. La ejecución está bien trabajada, pero las flores son monstruosas, muy al estilo de la “palampoa” de la India, con laureles y adormideras, rosas y lirios, tulipanes y alteas, codesos y maravillas del Perú, que aparecen surgiendo todos del mismo tallo como si fuese el áureo candelabro de siete brazos. La buena señora, abochornada, expresó su repugnancia ante aquella profanación de los muros solariegos y afirmó que no debía pensarse que ella hubiese permitido tales incoherencias que afeaban su morada.⁷

La moda de la decoración ilusionista se divulgó desde Europa por influencia de los descubrimientos de Pompeya y Herculano. Ese gusto neoclásico por los medallones con bustos de filósofos o escenas mitológicas perdurará durante el siglo XIX (Casa de Boves, Villa de Cura, y Casa de Páez, y Valencia, ambas decoradas por Pedro Castillo; figuras 1 y 2).

Contemporáneamente a este tipo de decoración se desarrolló desde fines de la Colonia la pintura al temple de zócalos, por medio de estarcidos hechos con plantillas de cuero o cartulina: entre franjas se repetían diseños geométricos o florales en la parte baja de los muros. Se les denominó cintas. Las del antiguo convento de San Francisco de Caracas se copiaron y se reprodujeron en la casa natal del Libertador al perderse los originales de ésta (mazorcas y hojas de cacao como motivos), cuando se dispuso su restauración en tiempos

7. William Duane, *Visit to Colombia in the Years 1822-1823, by La Guayra and Caracas, over the Cordillera to Bogota and thence by Magdalena to Cartagena*, traducción y notas de Ángel Raúl Villasana; *Viaje a la Gran Colombia en los años 1822-1823*, Caracas, Instituto Nacional de Hipódromos, 1968, t. I (Col. Venezolanista, Serie Viajeros, núm. 11), p. 65.

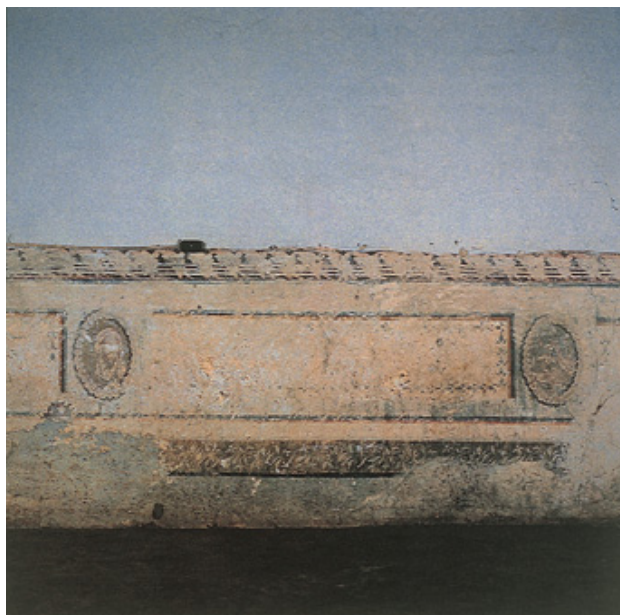


Figura 1. Pedro Castillo, zócalo con figuras de filósofos, salón principal de la Casa del Santo o de Bobees, Villa de Cura, estado Aragua, ca. 1808.

de Juan Vicente Gómez (1857-1935); también la antigua Casa de Llaguno dispuso de cintas, cuyos modelos se han repetido para la Quinta de Anauco en ocasión de ser restaurada y acondicionada como sede del primer Museo de Arte Colonial (1958);⁸ la Cuadra Bolívar (casa campestre de los Bolívar) exhibe todavía sus muros completamente decorados con estarcidos en un afán de imitar el papel tapiz; lo mismo la llamada casa de San Isidro o del tamarindo, en Ciudad Bolívar.

El ilusionismo no sólo imitaba cortinajes, con sus borlas y cordones o balaustradas y figuras escultóricas; se llegaba a imitar los mismos diseños de las telas importadas, como puede verse en los decorados de los altares laterales de la Iglesia del Buen Nombre de Jesús, en Petare (ca. 1780).

8. Carlos F. Duarte, *El Museo de Arte Colonial de Caracas. Quinta de Anauco*, Caracas, Armitano, 1991.



Figura 2. Pedro Castillo, *Casamiento de Venus*, salón principal de la Casa de Páez, Valencia, estado Carabobo, ca. 1830.

La popularidad de los zócalos estarcidos o cintas estribaría en que no sólo reducían visualmente la gran altura de las paredes, sino que también protegían los vestidos del roce directo con la cal usada normalmente para blanquear los muros. El trabajo artesanal era desarrollado por los pintores coloniales, como era su tradición: en 1780 Pedro Nolasco Picón pinta las cintas del convento de las monjas concepcionistas; en 1793 Juan José Landaeta (1780-1812) pinta para la Universidad de Caracas una cinta en los corredores, escalera y en la capilla de Santa Rosa de Lima; en 1794, su hermano, Antonio José Landaeta, pinta los cielos rasos y cintas para las paredes de dos casas pertenecientes a la iglesia y dejadas en alquiler; posiblemente a él le haya encargado el Cabildo Eclesiástico las cintas de la Catedral. En los primeros años del siglo XIX, el italiano Onofre Padroni decoró casas en Caracas en compañía de sus discípulos, entre ellos Pedro Castillo y José de la Cruz Limardo

(1787-1851); el mismo Juan Lovera trabajó en estos menesteres buena parte del año 1808 para la iglesia de La Victoria, estado Aragua.⁹

El siglo republicano

Luego de la guerra de Independencia, la decoración mural revivirá, como tantos otros oficios impulsados por la Sociedad Económica de Amigos del País, tanto en la tradición de las cintas o zócalos, como la del papel tapiz importado. El mismo Simón Bolívar, desde el Perú, envía instrucciones en carta del 26 de mayo de 1826 a su hermana María Antonia en Caracas para que se gaste en la decoración de la casa de San Mateo:

El Coronel O'Leary tiene orden de decir al arrendatario de San Mateo que le haga un patio al frente de la casa, para que sirva de jardincito, y que componga toda la casa según el mismo Coronel le diga. Manda a empapelar con papeles lindos las piezas principales de la casa y pintar todo el resto del modo más elegante. En una palabra, que gasten tres mil pesos en todo esto [...] Compón pues, [...] la casa de San Mateo.¹⁰

Otro buen ejemplo lo da el diplomático inglés Robert Ker Porter, empapelando por sí mismo su estudio en 1831, como artista que era.¹¹ Pero, a la vez, se retoma la pintura mural a partir de imágenes, ya no mecánicamente copiadas de estampas exóticas sino producidas con un sentido creativo dentro de los parámetros románticos de la narración histórica. Dos ejemplos relevantes, de diferente calidad y cariz ideológico, se han preservado: los paisajes y batallas pintados por Pedro Castillo para la casa del general José Antonio Páez en Valencia¹² (figuras 3 y 4), y las escenas de la emigración a Oriente y

9. Sobre Lovera, los datos los aporta Carlos F. Duarte, en su libro *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, Caracas, Fundación Pampero, 1985.

10. Carta transcrita de los apoyos museísticos de la Casa de San Mateo, estado Aragua.

11. *Sir Robert Ker Porter' Caracas Diary. A British Diplomatic in a Newborn Nation, 1825-1842*, prólogo de Walter Dupouy, Caracas, Fundación Instituto Otto y Magdalena Blohn, Arte, 1966; hay nueva edición, traducida al castellano y publicada por la Fundación Polar, 1997.

12. La otra serie pintada en la Casa de Gobierno se perdió al ser demolida ésta en 1925; las batallas habían sido cubiertas por un papel tapiz y sólo se descubrieron cuando el daño era irreparable: J. M. Gornes Mac Pherson, *Venezuela gráfica*, Caracas, Patria, 1929, t. 1. Sobre las



Figura 3. Pedro Castillo, cenefa con paisajes europeos, sala de las Aguas, Casa de Páez, Valencia, estado Carabobo, ca. 1830.

el sitio de Puerto Cabello, en la Quinta de Anauco, entonces residencia del marqués Francisco Rodríguez del Toro, atribuidas éstas a Hilarión Ibarra.¹³ Ambas experiencias de pintura mural fueron realizadas alrededor de 1830.

La Iglesia, cuyo mecenazgo se vio decrecido a raíz de la instalación de la República, acudió excepcionalmente a la pintura mural; se sabe de un *Bautizo de Jesús* pintado por Félix Vázquez para la iglesia de La Concepción de Barquisimeto en 1853,¹⁴ y en Mérida, a fines del siglo XIX, Rafael Picón hizo murales en iglesias. Por su parte, las familias pudientes de provincia no escatimaron este tipo de decoración. De La Grita se conoce el caso del pintor Francisco Escalante, con estudios en Bogotá, y quien decorara la casa de un rico propietario. Entre las escenas costumbristas pintadas se sugería el “en-

batallas de Castillo, hemos publicado “Una visión idílica de una guerra sin cuartel”, en *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y violencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

13. Carlos F. Duarte, “Los murales de la Quinta de Anauco”, en *Revista Arte Armitano*, núm. 7, Caracas, 1984.

14. Willy Aranguren, “Apuntes para la historia del paisajismo en Lara”, en *Ciudad de Segovia: Homenaje en sus 434 años*, Barquisimeto, Fundalara, 1986.



Figura 4. Pedro Castillo, *Batalla de Naguanagua en 1822*, corredor de la Casa de Páez, Valencia, estado Carabobo, ca. 1830.

tendimiento” de la esposa de un hombre rico, con su amante, algo que al parecer había presenciado el pintor. El atrevimiento le costó la vida.¹⁵

Otro tipo de decoración que todavía para la segunda mitad del siglo XIX podía observarse, pero en los muros exteriores de casas o iglesias, eran los dibujos esgrafiados.¹⁶ En la antigua casa de Llaguno se descubrieron bajo capas de pinturas junto a una cenefa que corría bajo el alero, y en un grabado antiguo de la iglesia de San Francisco de Caracas, en torno a los nichos de la fachada, se observan decoraciones en estilo rococó. Estos dibujos, por lo regular, eran de corte geométrico y los más imitaban los almohadillados tan característicos del Renacimiento italiano.

15. Emilio Constantino Guerrero, “El arte en el Táchira: pintores, escultores, músicos”, en *El Táchira físico, político e ilustrado*, Caracas, Herrera Irigoyen, 1905.

16. Francisco Davegno, “Dibujos esgrafiados que se usaban antiguamente en las pinturas de paredes”, en *El Cojo Ilustrado*, Caracas, 15 de noviembre de 1893.

Para la decoración de interiores, en competencia con el papel tapiz que alcanzó cierta popularidad —junto con los cortinajes reales, las alfombras y los tapetes y forros que cubrían mesas y muebles—, lo más solicitado era, sin embargo, la pintura de imágenes de género, fija sobre los muros. En sus investigaciones sobre la pintura de la época nacional, Alfredo Boulton refirió dos noticias sobre nuestro tema.¹⁷ Ya en 1842, dos pintores vascos se ofrecían por *El Venezolano* “[...] para toda obra de pintura al óleo [...] En cuanto al adorno de la casa [...] también pueden entapizar y alfombrar las habitaciones, ya sea con tapices verdaderos, ya con papel pintado, ya con ules, alfombras, petates o lo que se quiera”.

Al año siguiente era el francés Eugenio Forjonel quien se ofrecía por *El Liberal* para satisfacer “los deseos de todas las personas que quieran tener sus salones decorados a la última moda de París”. A él se debe, incluso, el haber introducido la flor nacional, la orquídea, como motivo pictórico en la casa de la familia Becker. Los zaguanes de las casas, cuando no fueron recubiertos por mosaicos, se decoraban sus zócalos con florones o guirnaldas; los cielos rasos (*plafonds* de paleta empapelada) se adornaban con molduras en estuco remediando ramilletes estilizados. Hacia 1870 el calígrafo, acuarelista y dibujante Ramón Bolet Peraza se dedicaba a decorar casas en Caracas combinando su experiencia de ilustrador y de creador de alegorías; como decorador había dejado testimonio en los interiores del antiguo templo masónico de Barcelona.¹⁸

En el periodo guzmancista (1870-1888) la decoración mural recibirá un fuerte estímulo a nivel oficial. En Caracas se constituyó un equipo de pintores decoradores dirigido por Enrico Daville e integrado por los pintores Pedro Jáuregui, Jacinto Inciarte y Manuel Otero, junto a los escultores Manuel González y Rafael de la Cova. A este equipo se deben algunas de las decoraciones del Templo de Santa Teresa y Santa Ana, las del Teatro Municipal (ya desaparecidas, a excepción de la pintura del *plafond* de la bóveda, que fue importada de París; figuras 5 y 6), las del Palacio Legislativo y del Federal (en proceso de restauración) y las del Palacio de la Exposición Nacional (edificio

17. Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela (época nacional)*, Caracas, Armitano, [1968] 1973.

18. Leopoldo Terrero, *Biografía del malogrado artista venezolano Ramón Bolet*, Caracas, La Opinión Nacional, 1877.



Figura 5. Jacinto Inciarte, Manuel Otero, Pedro Jáuregui y Enrico Daville, baptisterio de la Basilica de Santa Ana y Santa Teresa, Caracas, *ca.* 1877.

correspondiente a la antigua sede de la Corte Suprema de Justicia). De estas últimas sólo nos queda el testimonio del sabio alemán Adolf Ernst:

La fachada principal del edificio da acceso a su interior por un espacioso vestíbulo que separa sus dos salones principales: el oriental, destinado a la exposición de las obras de Bellas Artes, y el occidental, a la exposición de los objetos que pertenecieron a nuestro Libertador y de las ofrendas que se le tributaron en su Centenario. Ambos salones, de trece metros de largo por seis de ancho, están lujosamente decorados. Las pinturas en sus techos rasos han sido ejecutadas por los artistas venezolanos Manuel Otero y Pedro Jáuregui, ayudados por el decorador italiano señor Daville.

El salón oriental contiene en ocho viñetas, sostenidas por figuras de niños, alegorías correspondientes a los ocho ministerios que constituyen el Ejecutivo Nacional, en medio de una bien ejecutada ornamentación de rosetones y ramajes imitando el yeso.

El del salón occidental tiene en su medio una figura alegórica de Venezuela, representada por una mujer que desciende del cielo envuelta en un pabellón tricolor, con una cota de malla en su pecho y un casco de acero coronado del alegórico caballo de nuestro escudo, símbolo de la libertad. Trae esta figura en cada



Figura 6. Taller parisino, *La tragedia*, detalle de la bóveda del Teatro Municipal de Caracas, 1876.

mano una corona de laurel. Completan la parte plana del techo, dos rectángulos pintados al estilo pompeyano, la parte que descansa sobre los muros está ricamente ornamentada con ramajes y emblemas propios de este salón, destacándose en medio de ellos y en ángulos cuatro cuadros que representan las Batallas de Carabobo, de Boyacá y de Junín, todas decisivas y que fueron mandadas personalmente por el Libertador; el cuarto cuadro representa una vista de la ciudad de Caracas con las fechas del natalicio y el Centenario de Bolívar.¹⁹

En Maracaibo fungieron de decoradores Eliseo Cañas, José del Carmen Tinero y Simón González Peña (primer Teatro Baralt) y los italianos Fontana y Luis Bincinetti (Palacio de las Águilas, originalmente Escuela de Bellas Artes).²⁰ Estas decoraciones abundaban en alegorías patrióticas, mitológicas o religiosas según el destino del edificio, como es el caso de la bóveda del panteón del general Joaquín Crespo en el cementerio General del Sur, en Caracas. En Valencia, quien sucede a Pedro Castillo como decorador es su nieto

19. Adolf Ernst, *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*, Caracas, La Opinión Nacional, 1884-1886.

20. Simón González Peña, *Historia de las artes en el Zulia*, Maracaibo, Excelsior, 1924.

Arturo Michelena, de quien se conservan unos medallones con animales de caza menor, y un bodegón en la tradición naturalista holandesa, que decoraron el comedor de una casa particular. Pero, sin duda, la obra cumbre de este periodo fue el gran lienzo de Martín Tovar y Tovar, *Batalla de Carabobo*, adosado a la cúpula del Salón Elíptico del Palacio Legislativo de Caracas, según la técnica del *marouflage*, también usada en la bóveda del Teatro Municipal.²¹

A fines de siglo, en tiempos del general Joaquín Crespo, será el pintor Antonio Herrera Toro quien lleve la batuta de la decoración oficial (Teatro Nacional, Catedral y Teatro de Valencia), si bien se ocupó asimismo de las residencias privadas del presidente, especialmente de la Quinta Santa Inés (Caño Amarillo). De Herrera Toro fueron las decoraciones de dos casas de Valencia, la de los Mancera y la de los Dalvane Sucre, hacia 1880.

En el Palacio de Miraflores, última residencia crespista, llega a su culminación un sentido fastuoso de la decoración decimonónica; allí colaboró Arturo Michelena con pinturas de temas mitológicos. A su muerte en 1898, lo sucedió el hispano-peruano Julián Oñate (1843-*ca.* 1900), de quien son casi todas las decoraciones de los plafones y paredes con motivos naturalistas y grutescos, más ocho lienzos con figuras alegóricas entre pompeyanas y simbolistas²² (figuras 7 y 8). Otro artista extranjero, el francés Rafael Balzaretti, se especializó en el estilo pompeyano y dejó decoraciones en las casas de los generales Fonseca y Uslar, donde el señor Smith, y en la misma Villa Santa Inés.²³ Para principios del siglo xx la familia de exportadores Barbarito, de origen italiano y radicada en San Fernando de Apure, hizo decorar las salas principales de su residencia con motivos alegóricos y míticos, paisajes venecianos y llaneros, éstos inspirados en las imágenes de Anton Goering; tales decoraciones, de muy buena factura académica y ya restauradas, requieren todavía de un estudio especializado.

21. La técnica del *marouflage*, de origen francés, permitía a los pintores cubrir amplias superficies cóncavas o abovedadas mediante la colocación de trozos de tela de tamaños irregulares que luego se empataban y adosaban *in situ* y según un código preestablecido, facilitando las necesarias correcciones pictóricas sobre los empates.

22. Roldán Esteva-Grillet, *Julián Oñate y Juárez, un artista de ultramar en el arte latinoamericano del siglo XIX*, Caracas, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela, 2000.

23. Manuel Segundo Sánchez, *Las acuarelas de [Arturo] Faldi*, Caracas, Del Comercio, 1940; en *Obras. Estudios bibliográficos e históricos*, Caracas, Banco Central de Venezuela, 1964.



Figura 7. Arturo Michelena, *La aurora*, *plafond* de la sala principal del Palacio de Miraflores, Caracas, 1897.



Figura 8. Julián Oñate y Juárez, *plafond* de la sala principal del Palacio de Miraflores, Caracas, 1897-1898.

Continuidad de la tradición en el siglo XX

Estas tareas decorativas de la pintura académica de fines de siglo conviven con una tradición artesanal de modestas intervenciones en casas de cierta alcurnia cuyas paredes cobraban vida gracias a la inclusión de imágenes de género: bodegones para el comedor, paisajes exóticos para el recibí, escenas mitológicas para la alcoba, florones o cornucopias para zaguanes y ambientes exteriores. La más modesta casa disponía de cuadros oleográficos llenos de ninfas y bacos, o paisajes de ensueño con volcanes y lagos románticos. Los exteriores de las casas tienden a fines del siglo pasado a perder su uniformidad (blanco y azulillo) como consecuencia de la importación de las pinturas de aceite que introducen la posibilidad de individualizar por medio del color cada residencia. En zonas costeras, sobre todo, se nota mayormente esa predilección por combinar colores fuertes en las fachadas (Paraguaná, Maracaibo), práctica que venía de las Antillas (Curazao). Esta decoración cromática abarca no sólo los muros, sino que incluye las ventanas y las puertas. En algunas zonas la decoración de las fachadas simula pilastras y tímpanos como tardíos elementos neoclásicos.²⁴

Como influencia, también antillana, especialmente en la zona de Maracaibo, se señala la incorporación de las gárgolas de curiosos e ingenuos diseños (cabezas de caimán, delfines, perros, leones, etc.) para verter el agua desde las cornisas levantadas en sustitución de los aleros; obra, si se quiere, de albañilería, pero que sin duda enriquecía con dichos salientes el aspecto de las fachadas.²⁵

Dentro de esta tradición popular de decoraciones ingenuas encontramos, con el inicio del nuevo siglo, a pintores como Jesús María Arvelo (ca. 1888-1925) y Bárbaro Rivas (1893-1967) en Petare, y a Salvador Valero (1903-1976) en Trujillo, junto a un pintor de mediana formación académica como Juan de Jesús Izquierdo (1876-1952), en Caracas (familia Torti, esquina de Cipreses).²⁶ Posiblemente a Izquierdo se puedan atribuir las decoraciones de la Villa Niza, levantada en 1903 en El Paraíso (Caracas) con sistema antisísmico y demolida en 1987.

24. Miguel Sempere, César Chirinos y Enrique Romero, *Frisos de Maracaibo*, Maracaibo, Editorial del Lago, 1982.

25. Julio Portillo, *Gárgolas de Maracaibo*, Maracaibo, Zulía, 1974.

26. Francisco Da Antonio, *El arte ingenuo en Venezuela*, Caracas, La Huella, 1974, y *Textos sobre arte*, Caracas, Monte Ávila y Galería de Arte Nacional, 1982.

Para las primeras décadas del siglo XX todavía es posible encontrar, eventualmente, artistas salidos de la Academia de Bellas Artes de Caracas que realicen decoraciones murales en casas o iglesias más por necesidad que por vocación; sería el caso de Rafael Monasterios (1884-1961) en el estado Lara, quien decorara la casa materna de Pío Tamayo (1898-1935) en El Tocuyo o el Templo de San Juan en Cabudare (estado Lara). En estas tareas lo secundaba a veces el también pintor Ezequiel Jiménez. Ya en Caracas decorará Monasterios la casa de la familia Otengo y la capilla de la hacienda “Pacheco”, en Capaya (estado Miranda). En 1932 volverá a los muros, acompañado de Rafael Ramón González (1894-1975): juntos decorarán la Capilla del Santísimo en el Templo de San José, en Cagua (estado Aragua).²⁷ También Armando Reverón (1889-1954), primero con Carlos Salas y luego con Nicolás Ferdinandov (1886-1925), hizo decoraciones, hoy desaparecidas. Salas revela su *modus operandi*:

Viví dos años en la casa de los Reverón. Armando ya había regresado de España y yo incursioné de nuevo en la pintura. Emprendimos los dos el contrato con algunos señores después que decoramos la casa de su parienta María Antonia Díaz. Tuvimos mucha acogida con las novedades que Armando trajo de París. ¿Qué era lo que se hacía? Por ejemplo, la alcoba la pintábamos haciendo imitaciones de papeles europeos muy finos. Se diseñaba el calado y la pared quedaba como vestida de encajes, pero era de cartulina. Y las guirnaldas se hacían de rosas y claveles.²⁸

En Mérida estos trabajos los realizaba un artista colombiano formado en la Academia de Bellas Artes de Bogotá: Marcos León Mariño, pintor y escultor, con obra en el templo del Carmen de Mérida, en la parroquia matriz de Ejido, en Santa Cruz de Mora y en Mucuchíes.²⁹ Antes de la llegada de Mariño a la ciudad andina, un pintor anónimo dejó pintado uno de los muros del salón principal de la casa de hacienda del general Golfredo Massini, en Esca-

27. Roldán Esteva-Grillet, *Rafael Monasterios, un artista de su tiempo*, Caracas, Trópykos, 1988.

28. Marisela Montes, “¡Coge tu cruz, Carlos Salas, y arriba!” (entrevista), en *El Nacional*, Caracas, 5 de septiembre de 1962.

29. Irlanda Chalbaud Zerpa, *Mérida y la obra de Marcos León Mariño*, Mérida, Escuela de Letras, Facultad de Humanidades, 1985 (mimeografiado).

güey, una matrona republicana con las banderas de Venezuela e Italia, posiblemente con motivo de los cien y cincuenta años de las independencias respectivas de ambos países en 1911.

El nuevo mecenazgo artístico

En la capital, la decoración oficial va a recibir un nuevo impulso con las pinturas que cubrirán, por mandato del general Juan Vicente Gómez, los muros internos de la recién restaurada casa natal del Libertador, a manos del celebrado pintor Tito Salas (1888-1974). Más tarde seguirá la encomienda con los techos del Panteón Nacional. Un trabajo al que dedicó casi dos décadas y en el que el tema absoluto fue la vida de Bolívar.³⁰ En ocasión del centenario de la muerte del Libertador (1930), siendo canciller Pedro Manuel Arcaya (1874-1958), la Casa Amarilla lució sobre sus muros internos una serie de lienzos adosados con vistas folklóricas de varios países de Europa y América, debidas al pincel del decorador francés Octave Denis Victor Guillonet (1872-1967), en una mezcla de postimpresionismo y *art nouveau*. Absurdos pruritos políticos del postgomecismo destrozaron esa decoración de la que hoy sobreviven retazos.³¹

Para estos mismos años las nuevas edificaciones dedicadas a espectáculos teatrales o cinematográficos incorporaron, sea en su *foyer* o en el *plafond* de la platea, decoraciones modernistas; son los casos del Nuevo Teatro Baralt, en Maracaibo, decorado dentro de un estilo *art déco* por Antonio Angulo; el cine-teatro Principal, en Caracas, por Carmen Helena de las Casas junto con el arquitecto Gustavo Wallis, y el cine Boyacá, decorado en 1940 con un mural de Rafael Rosales (1908-1962). La iniciativa oficial se vería reflejada en 1941, en un concurso para decorar el *hall* del Ministerio de Relaciones Exteriores; el jurado —integrado por Mariano Picón Salas (1901-1965), Enrique Planchart (1894-1953) y Manuel Cabré (1890-1984)— decidió a favor del proyecto presentado por Raúl Moleiro (1903), con una escena campestre. Con

30. Rafael Pineda, *La pintura de Tito Salas*, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1970.

31. Vicente Lecuna, *La casa natal del Libertador*, Caracas, Sociedad Bolivariana de Venezuela, 1954; Rafael Pineda, *Catálogo de las obras de arte del Ministerio de Relaciones*, Caracas, Impresos Moranduzzo, 1977.

un espíritu más modernista, Francisco Narváez (1905-1982) interviene con unos relieves decorativos en los frisos de los museos de Ciencias y de Bellas Artes, frente al parque de Los Caobos, en 1938-1940. Por parte de la Iglesia, el español Ramón Martín (1904-1967) emprende la ejecución de unos frescos para la bóveda de la Iglesia de San Agustín, en Caracas.

Curiosamente, estas decoraciones se realizan al tiempo que en algunos sectores provinciales se sigue apelando a la tradición colonial de los estarcidos; es el caso del nuevo Palacio de Gobierno del estado Lara, en Barquisimeto, cuyos salones principales fueron pintados con el viejo recurso de las plantillas, sólo que aquí se repetía el emblema del Estado, enmarcado, desde las esquinas superiores en ángulo con el cielo raso, con motivos florales en estilo *art nouveau*.

A raíz de la muerte del general Juan Vicente Gómez (1935) el país se vio sacudido por una serie de cambios en todos los aspectos. La Escuela de Artes Plásticas se reforma bajo la dirección de Antonio Edmundo Monsanto (1890-1948), para incluir las artes aplicadas. Con los años se incorporan maestros extranjeros, como los españoles Ricardo Arrue Valle (1889), traductor entre nosotros del *Libro del arte o tratado de la pintura* de Cennino Cennini;³² Ramón Martín Durbán, pintor y dibujante, y los chilenos Armando Lira (1903-1959) y Marcos Bontá (1898), del grupo Montparnase. Bontá inaugura los talleres de artes del fuego y de pintura mural. La escuela mexicana de pintura comienza a ser conocida por los jóvenes artistas venezolanos en este periodo de apertura democrática, en especial a partir del gobierno civilista del general Isaías Medina Angarita (1897-1953), con Arturo Uslar Pietri (1906-2001) como ministro de Educación.

El gobierno otorga becas y algunos estudiantes prosiguen sus estudios en México, como Héctor Poleo (1910-1989), o en Chile, como Gabriel Bracho (1915-1995) y Elbano Méndez Osuna (1918-1973), o en los Estados Unidos, como Miguel Arroyo (1920). Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, se reiniciará la peregrinación hacia Europa, París antes que cualquier otra ciudad. Quienes eligen países latinoamericanos seguirán con preferencia las huellas de Diego Rivera (1886-1957), con lo que se aseguraron una formación en su tarea muralista. Pedro León Castro (1913), de origen dominicano, se integra a los realistas sociales.

32. Ricardo Arrue Valle tradujo sólo fragmentos de la tercera parte, que trata de la pintura al fresco, en *Revista Nacional de Cultura*, núm. 34, Caracas, julio-agosto de 1942.

El otro modelo mexicano fue David Alfaro Siqueiros (1896-1974), el cual, por su expresionismo y politicismo, contó con un único y pertinaz seguidor: Gabriel Bracho. Más allá de las derivaciones formales, estuvieron los temas tanto historicistas como sociologistas, junto a las tendencias indigenistas de Alejandro Colina (1901-1976) con un mural en el Hospital Psiquiátrico, y mulatistas de Francisco Narváez, estas últimas en el campo escultórico por medio de frisos y fuentes decorativas. Tanto el realismo social como un surrealismo de corte dalineano sirvieron para el culto a la raza, tan en boga desde los años veinte en América después de haber sido execrado el mestizaje por el positivismo.

La efervescencia política y partidista del medinismo sentó las bases para un movimiento artístico de carácter social y pedagógico, que aspiró vanamente al apoyo institucional. En 1943 se constituyó la Unión de Jóvenes Artistas Plásticos, en cuyo subcomité de exposiciones y actos culturales encontramos a Gabriel Bracho, César Rengifo (1915-1980) y Pedro León Castro, y como secretario de propaganda a Miguel Arroyo. Un Manuel Vicente Gómez (1918) desde 1945 quebró lanzas a favor de lo que sólo una nueva dictadura supo aprovechar para sus propios fines. Este pintor y pedagogo sostenía que “el objetivo perseguido a través de la Pintura Mural, es formar conciencia artística-social partiendo de los planteles educacionales hacia las masas en función orientadora para realce de las artes populares”.³³

Las vertientes del Nuevo Ideal Nacional

Durante el brevísimo paréntesis democrático-populista de Rómulo Gallegos (1947-1948) se aupó la cultura popular con el Festival del Folklore, organizado por Juan Liscano (1915-2001), y la vinculación con las vanguardias americanas: Wifredo Lam (1902-1982), Roberto Matta, Rufino Tamayo (1899-1991), Cándido Portinari (1903-1962) y otros en la Exposición Panamericana organizada por José Gómez Sicre (1916), para dar paso, abruptamente, a la década militarista. La política cultural se mantendrá interesada en cultivar lo popular y lo vanguardístico, ahora al servicio del Nuevo Ideal Nacional. Así, se estimulan dos tendencias: la de la nueva tradición académica (arquitectura

33. Manuel Vicente Gómez, “La función y misión de la moderna pintura mural”, en *El Heraldo*, Caracas, 20 de noviembre de 1945, pp. 3 y 9.

déco, realismo social no politizado) y la de la modernidad (arquitectura funcionalista, arte abstracto geométrico y lírico). A esta segunda tendencia quedaban adscritos los artistas “disidentes” que habían formado grupo en París (1950). La política del Nuevo Ideal Nacional, que proscribía la lucha partidista en aras de una unidad venezolanista, identificó al país con la transformación urbana, gracias al automóvil, y con el desarrollo industrial, merced al petróleo. Pero a la hora de decorar sus edificaciones no discrimina entre las escuelas o tendencias artísticas, ni mucho menos en las ideologías particulares de los creadores. Un pragmatismo se impone a cualquier disidencia.

De la primera época (Junta de Gobierno, 1948-1952) data la Exposición Objetiva Nacional, un evento todavía no examinado por nuestra historiografía artística a pesar de la participación de una apreciable cantidad de pintores en calidad de muralistas ilustradores de ese Nuevo Ideal Nacional, como Elbano Méndez Osuna, Rafael Rosales, Ramón Vázquez Brito (1927), Manuel Vicente Gómez, Ramón Martín Durbán y otros menos conocidos. Los temas iban desde los más anodinos de la flora y fauna nacionales, el joropo, las artes populares, hasta los más comprometidos con una idea propagandística del arte: alfabetización, inmigración, construcción, educación, deportes, etc. Por el carácter efímero que tuvo esta exposición (noviembre de 1952) se entiende la no-conservación de tales murales, pero muchos de ellos se reprodujeron como ilustración en revistas del momento, al estilo *El Farol*, de compañías petroleras.³⁴ No se olvide la destacada presencia de varios intelectuales en la redacción de estos medios culturales como Guillermo Meneses, Ramón Díaz Sánchez, Alfredo Armas Alfonso (1921-1984) y Arturo Uslar Pietri.

En cuanto a la decoración mural permanente, el repertorio temático podía retomar la iconografía bolivariana —casi exclusiva cuando Juan Vicente Gómez— con un retroceso a la pintura relamida finisecular como la del austriaco Edward Wolterberg y sus alegorías patrióticas en los *plafonds* del Palacio Municipal de Caracas; o exaltar las riquezas agropecuarias como imágenes idílicas del campo en vías de industrialización: el mismo Wolterberg en los *plafonds* del Palacio de Gobierno de Barquisimeto y el húngaro Velsky en el cubo de la escalera del Palacio de Gobierno de Mérida, remodelado en estilo neocolonial por el español Manuel Mujica Millán (1907-1963).

En la capital, entretanto, se levantaba un nuevo complejo de edificaciones

34. Junta de Gobierno de Venezuela, *Venezuela progresa. Guía de la Exposición Objetiva Nacional (1948-1952)*, Caracas, 24 de noviembre de 1952.

para sede de ministerios, el Centro Simón Bolívar, cuyas dos torres fungirán como hitos del modernismo urbano. La arquitectura funcionalista de Cipriano Domínguez (1904) podía recibir, sin mayor contradicción, el aporte decorativo de artistas de reconocida militancia izquierdista: el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (1919-1999) y el venezolano César Rengifo, también renombrado dramaturgo, o del español Abel Vallmitjana (1910-1974), colaborador de Liscano en cuestiones de folklore. El mural de Rengifo ha tenido mejor fortuna crítica, aunque no conservacional. El tema, desarrollado en mosaicos, es el mito orinoquense de Amalivaca y Vochi, los gemelos benefactores. Si la obra de Guayasamín se remonta al expresionismo de José Clemente Orozco (1883-1949), la de Rengifo recuerda el sentido narrativo y dibujístico de Diego Rivera.

Otra edificación oficial de la época, el Círculo Social de las Fuerzas Armadas (hotel, piscina, salas de recreación, baile, cine, gimnasio, comedores, lago artificial, etc.), de Luis Malaussena (1900-1962), combinó una estructura funcionalista y cierta monumentalidad de *art déco*. El autor privilegiado para la decoración de una galería dedicada a los símbolos de la Nacionalidad (1956) fue Pedro Centeno Vallenilla (1904-1988), quien ya había decorado la embajada de Venezuela en Washington. En una mezcla de simbolismo nacionalista, metafísica chiriqueana, surrealismo dalineano y realismo ultraacadémico, desfilan tipos venezolanos, apuestos, atléticos, que marchan con fe en el futuro, bajo la protección de una gigante matrona (la Patria) y dioses tutelares indígenas (figuras 9 y 10). El mural del centro congrega los héroes epónimos, todos rozagantes y acicalados para la ocasión. Si no fuese por las alusiones tropicales e indígenas o negras, podría pasar por un ejemplo de realismo socialista, pero téngase presente que durante los regímenes hitlerianos y mussolinianos también proliferó ese tipo de arte propagandístico. Pedro Centeno Vallenilla encarnó, equívocamente, un supuesto estilo oficial tanto por su monumentalidad como por su culto a la raza y a los símbolos patrios.

Paralelamente, el arte abstracto era favorecido en otras edificaciones públicas, en especial en la Ciudad Universitaria de Caracas, bajo la dirección del arquitecto Carlos Raúl Villanueva (1900-1975). Aquí la arquitectura funcionalista —contraria en principio a toda decoración— incluirá la obra de artistas nacionales y extranjeros según los ideales de la integración artística. Como un eco de los principios revolucionarios mexicanos y de las vanguardias productivistas rusas, el pintor francés Fernand Léger sostenía en 1952 lo siguiente:



Figura 9. Pedro Centeno Ballenilla, *La patria*, panel del mural *Venezuela* en el Círculo Militar, Caracas, 1956-1958.



Figura 10. Pedro Centeno Ballenilla, *La conquista*, panel del mural *Venezuela* en el Círculo Militar, Caracas, 1956-1958.

La pintura de caballete [...] es un hecho creativo estrictamente individual, no tiene valor público, se agota en un apartamento privado [...]. Pero existe un acontecimiento que día a día va tomando mayor importancia y es la demanda de “pintura mural” [...] Las masas modernas son sensibles a ella, una vez preparadas por los cartelones, las vitrinas, por los objetos presentados aisladamente en el espacio. Pienso que sea posible, rápidamente, una recepción favorable de estos grandes murales pintados con colores libres, capaces de destruir el escuálido esquematismo de cierta arquitectura, estaciones, vastos espacios públicos, oficinas. ¿Por qué no?³⁵

Y ante el reclamo de la prensa por su condición de comunista que “colabora” con el gobierno de un dictador, el pintor supo defender su libertad con estas palabras: “la dictadura pasará y mi obra quedará”.

Así pues, Víctor Vasarely (1908), Fernand Léger (1881-1955), Alexander Calder (1898-1976), Baltasar Lobo (1911), Wifredo Lam (1902-1982), Jean Arp (1886-1966), Antoine Pevsner (1880-1962), André Bloc (1896-1966), Sophie Taeuber Arp (1889-1943) y Henri Laurens (1885-1954) constituyeron la compañía prestigiosa de un grupo de venezolanos mal vistos por el poder cultural contrario a la desaparición del tema o el mensaje en el arte: Mateo Manaure (1926), Carlos González Bogen (1920-1988), Oswaldo Vagas (1926), Alirio Oramas (1924), Omar Carreño (1927), Pascual Navarro (1923-1985), Miguel Arroyo (1920), Víctor Valera (1927), Braulio Salazar (1917), Alejandro Otero (1921-1990) y Jesús Soto (1923). Los murales, colocados en exteriores, se realizaron en mosaico a fin de preservarlos de los daños del polvo, la lluvia y el sol (figuras 11 y 12).

A estos artistas se suman otros que todavía apelan a la figura humana, al relato y al simbolismo, como para equilibrar la selección: Francisco Narváez, Héctor Poleo y Pedro León Castro, el primero con monumentos escultóricos y murales: uno al fresco para la capilla de la Ciudad Universitaria, y otro en cerámica para el Hospital Clínico; en tanto que los dos últimos artistas con sendos murales al fresco en el recinto de la Rectoría y el Consejo Universitario, con el tema de la historia de la educación superior.³⁶

35. Fernand Léger, *Fonctions de la peinture murale*, París, Gouthier, 1965.

36. Antonio Granado Valdés, *Guía de las obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1974, y Marina Gasparini *et al.*, *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*, Caracas, Monte Ávila Editores y Consejo Nacional de la Cultura, 1991 (edición bilingüe).



Figura 11. Mateo Manuare, mural al exterior de la Sala de Conciertos, Ciudad Universitaria de Caracas, *ca.* 1954.



Figura 12. Mateo Manuare, mural en la Plaza Cubierta del Rectorado, Ciudad Universitaria de Caracas, *ca.* 1954.

Hay, por último, otro autor, el escultor indigenista Alejandro Colina, a quien se le encomendó una obra para los Juegos Bolivarianos. Su versión monumental y heroica de la reina María Lionza, cabalgando sobre un tapir (como reza la leyenda), con sus brazos alzados para sostener la antorcha alusiva a los juegos, no resultó del agrado de Carlos Raúl Villanueva y, mediante un subterfugio, fue desplazada hacia fuera de la Ciudad Universitaria al borde de la autopista del Este “Francisco Fajardo”, donde arriesgados devotos le llevan flores.

Alejandro Colina, quizá, fue el único artista “censurado” en el periodo perezjimenista y ni siquiera de parte del gobierno sino de una institución histórica, la Sociedad Bolivariana dirigida por el ingeniero, banquero e historiador Vicente Lecuna; todo por el proyecto de un monumento al Padre de la Patria en la cima del Ávila, desnudo sobre su caballo.³⁷ Otro caso de censura, esta vez sí oficial, se ensañó hasta la destrucción con unos frescos realizados por Pedro León Castro en el liceo Miguel José Sanz de Maturín, al recrudecerse la represión policial de la dictadura, después del fraude electoral de 1952.³⁸

La alternativa del realismo social

En oposición a este muralismo de carácter oficial (es decir, financiado por el Estado), surge un grupo de pintores identificados con la tradición del paisajismo y del folklore, instaurada por el Círculo de Bellas Artes (1912), a la que añaden el tema socio-político. Sus integrantes, dirigidos por el chileno Armando Lira, promoverán el arte en ciudades de provincia, donde pintarán murales en *clubs* obreros o casas sindicales con el advenimiento de la democracia (1958).³⁹ En el nuevo clima político, donde parece cosa del pasado la polémica entre la abstracción y la figuración, este grupo de artistas, identifi-

37. Roldán Esteva-Grillet, “Bolívar *versus* Macho” [1983]; ahora en *Para una crítica del gusto en Venezuela*, Caracas, Fundarte, 1992.

38. Francisco Da Antonio, “Pedro León Castro. Objetos metafísicos”, en *Invitación al génesis* (catálogo de exposición), Caracas, Fundación Museo Arturo Michelena, 1993.

39. Los miembros del grupo fueron, aparte de Lira: Jorge Arteaga, Gabriel Bracho, Claudio Cedeño (1916), José Antonio Dávila (1935), Hugo Daza (1935), Luis Domínguez Salazar (1931), Sócrates Escalona (1935), Rafael Ramón González, José Domingo Márquez (1919), Nicolás Piquer (1930), José Requena (1913) y Antonio Rodríguez Llamozas. Cfr. *A treinta años del Taller*

cados con la idea de un arte público acorde a los postulados de la escuela mexicana, se constituyen en Taller de Arte Realista (1958-1959) y divulgan sus ideas y actividades a través de una “Página de arte público” en el diario *La Esfera*. Promovieron la primera exposición de grabados de Siqueiros, lo invitaron a dictar varias conferencias en el Museo de Bellas Artes, el Ateneo de Caracas y la Universidad Central de Venezuela y, finalmente, las publicaron con el título *Historia de una insidia* (1960). El aguerrido pintor, al volver a México, fue sometido por cuatro años a prisión acusado del delito de “disolución social” por su liderazgo en una huelga.

A la espera de encargos oficiales para llevar al muro sus planteamientos socio-políticos —que no divergían mucho de los ideales socialdemocráticos del gobierno de turno—, muchos de estos pintores se mantuvieron en la pintura de caballete. Del grupo, los más consecuentes muralistas fueron Jorge Arteaga (1925) y Gabriel Bracho. Ambos buscaron en los temas nacionales (los héroes de la Independencia, el folklore y las riquezas del país) reproducir ese arte público, ya académico en México, pero todavía socorrido para muchos gobiernos latinoamericanos de la época como José Sabogal (1888-1956) en Perú, Oswaldo Guayasamín en Ecuador o Cândido Portinari en Brasil. La visita del mismo David Alfaro Siqueiros a inicios de la década de los sesenta atizó los ánimos, pero no cautivó a ningún gobierno socialdemócrata para que se diseñara y ejecutara una política cultural apoyada en la pintura mural. Sólo instituciones privadas (escuelas o gremios profesionales) aceptaron este tipo de decoración, siempre y cuando se tratara de evocar la historia patria o de exaltar valores universales como la salud o la educación. Sin embargo, Carlos González Bogen —un artista del grupo anterior, Los Disidentes—, al abandonar la abstracción pura y retomar la figuración, logra incluir en edificaciones públicas alguna figura del guerrillero, nuevo héroe contra la dependencia y la neocolonización, ya vencido el movimiento de guerrillas.

No puede negarse que, de todos los artistas modernos venezolanos, nadie con mayor tenacidad se mantuvo en el ideal de un arte público de carácter socio-pedagógico como Gabriel Bracho, aunque nunca disfrutara del elogio

de Arte Realista. Obras y documentos de la época (catálogo de exposición), Caracas, Galería Durban, 1988.

de la crítica.⁴⁰ El mismo Premio Nacional de Artes Plásticas se le concederá casi *post mortem*, por lo cual nos permitimos un comentario específico sobre su trayectoria.

Siguiendo los consejos de su maestro chileno en Caracas, Marcos Bontá, escoge Santiago de Chile para seguir sus estudios de arte. Allí, junto al maestro José Venturelli (1923), que había trabajado con Siqueiros, afinará sus instrumentos. Los temas indígenas y el expresionismo marcan esa primera época, entre la escultura y la pintura de caballete. Su primer mural, de técnica muy elemental y efímero soporte, lo realiza sobre un ventanal de una escuela pública de Manhattan (Nueva York, 1944). Los motivos son tropicales, decorativos. Su contacto con la *New School for Social Research* —donde Orozco había pintado murales una década antes— lo debió haber confirmado en esa línea expresionista; pero será el modelo siqueirano, conocido desde Chile y más de cerca en su exilio mexicano de 1956-1958, el que aplicará con mayor convicción.

En efecto, lo ensaya en la primera versión de su mural para el Instituto Escuela de Caracas, posteriormente destruido al pasar el local a funciones médicas. Allí aplicó la perspectiva poliangular, haciendo desaparecer las esquinas y extendiendo las escenas hasta el *plafond*. Desde el óleo original (nunca el fresco), Bracho fue pasando a productos industriales como las lacas nitrocelulosas y las acrílicas de uso industrial, tal como lo exigiera Siqueiros. A raíz de la destrucción de ese mural (reconstruido años después en la nueva sede del Instituto Escuela; figura 13), Bracho desconfió de la pintura directa sobre los muros; así acudió a paneles de visopán, o de madera contraenchapada, adosados a la pared y, últimamente, láminas de metal. Estos soportes, independientes del muro, permitieron al artista trabajar en su propio taller para luego transportar las partes y ensamblarlas con los retoques necesarios en el sitio de destino. Otra ventaja estaba en la eventual demolición del inmueble: los murales podían salvarse. Las láminas de metal serán especialmente tratadas con barnices anticorrosivos.

Los temas abordados por Bracho fueron muy variados: cultura precolombina, folklore (figura 14), flora y fauna, industria petrolera, proletariado y campesinado, contaminación, guerra y paz. En lo histórico cultivó el interés por la exaltación de los héroes patrios y en lo socio-político todo lo relacio-

40. Roldán Esteva-Grillet, "Gabriel Bracho, al derecho y al revés" [1985]; en *Desnudos no, por favor, y otros estudios sobre artes plásticas venezolanas*, Caracas, Alfadil, 1990.



Figura 13. Gabriel Bracho, mural *Venezuela*, Instituto Escuela de Caracas, 1970-1971.

nado con la explotación petrolera fue su *leit motiv*. Lo segundo tenía cierto carácter biográfico, por haber nacido en Los Puertos de Altagracia, cerca del Lago de Maracaibo, zona petrolera. Bracho desarrolló también el “mural translúcido”, es decir, el vitral. Eran en realidad diseños suyos trasladados por expertos artesanos del vidrio, guiados por el artista Leonel Durán (1949); algunos de esos diseños habían sido concebidos como simple decoración en casas particulares, pero los más notables, por su monumentalidad y por el tema patriótico, en edificaciones públicas. Su obra más importante en este sentido es el vitral cupuliforme para la nueva sede del Ministerio de la Defensa (1978). En el bulevar costanero de Cabimas (estado Zulia) dejó una glorieta hexagonal en donde alternan tres murales con tres vitrales.

No fue Bracho el único artista moderno en Venezuela que asumió el reto del vitral como arte decorativo monumental. Hay ejemplos de artistas como Héctor Poleo en el Aeropuerto Internacional de Maiquetía “Simón Bolívar”; Alirio Rodríguez (1934), en la nueva sede del Ministerio de Justicia, Caracas; Mercedes Pardo (1922) en el Metro de Caracas. Todos tienen, por igual, su



Figura 14. Gabriel Bracho, *Folklore y artesanía*, Hotel Guaicamacuto, Los Caracas, La Guaira, 1960.

mejor antecedente en el de Fernand Léger para la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria de Caracas.

El arte público no comprometido

Dos experiencias muralísticas, con apoyo oficial pero a iniciativa de un artista, Rafael Bogarín (1946), se dieron en la década de los ochenta: el “museo vial”. La primera consistía en una disposición de una treintena de paneles metálicos a los costados de una carretera (la de El Tigre a Ciudad Bolívar), a semejanza de las vallas publicitarias, cada uno realizado por un pintor con

absoluta libertad creativa. Las limitaciones eran de formato, materiales resistentes a la intemperie y soporte metálico, cero seguridad o medidas de conservación.

Participaron artistas de diversas generaciones y países, sin variar el lenguaje plástico con que se les identifica en el mercado artístico. Las obras fueron donadas por los artistas, y el Estado sólo financió el traslado y permanencia por una semana, además del costo y colocación de las vallas. Entre los venezolanos estuvieron Alirio Palacios (1938), Édgar Sánchez (1940), Margot Römer (1938), Carlos Hernández Guerra (1939), Luis Guevara Moreno (1926), Pedro León Zapata (1929), José Antonio Dávila, José Campos Biscardi, Roberto González (1941) y Carlos Cruz-Diez (1923). Entre los extranjeros más conocidos, son dignos de mencionar el colombiano Omar Rayo (1928) y el brasileño Antonio Amaral (1935). Pudo haber colaborado la boliviana María Luisa Pacheco (1919), pero falleció. En su memoria, la valla que le correspondía quedó en blanco con la firma de todos los participantes.⁴¹

La segunda experiencia trató de ligar las fronteras de Venezuela y Colombia mediante idéntico recurso, como Museo de la Paz, por los aires de guerra que soplan ante cada incidente militar entre ambos países.⁴²

No deja de parecer contradictorio que el Estado legisle contra las vallas publicitarias ubicadas cerca de autopistas o carreteras por la desatención que pueden provocar en el conductor, y considere un buen paliativo su sustitución con imágenes de arte contemporáneo. La iniciativa se justifica por dos razones: financiar una obra pública en provecho de los artistas y del arte y sacar el arte de las galerías y los museos. La segunda razón estaría fundamentada en el supuesto romántico-populista de acercar el arte al pueblo, en tanto que éste apenas está escolarizado.

Venezuela, y en particular Caracas, constituye un buen ejemplo de un arte público monumental no marcado políticamente, ni siquiera en cuanto a preferencia exclusiva de un estilo o una escuela. Una ventaja para esa amplitud de criterios ha sido la significativa presencia de entidades privadas interesadas en “adornarse” con obras de autores de prestigio que le proyecten una imagen de solidez económica y modernidad (Torre Capriles, con dos obras de Jesús Soto; Seguros La Previsora, con una de Carlos Cruz-Diez).

Podría argumentarse que instituciones públicas de fuerte representati-

41. Juan Carlos Palenzuela, *Arte en la carretera*, Caracas, Cuadernos Lagoven, 1982.

42. María Elena Ramos, *Un museo para la paz*, Caracas, Cuadernos Lagoven, 1984.

dad, con recursos para erogaciones generosas, siempre optarán por artistas consagrados (Carlos Cruz-Diez, Hall Central del Aeropuerto de Maiquetía, 1974; Jesús Soto, telón de boca del Teatro Teresa Carreño, Caracas, 1983; Alejandro Otero, *Abra Solar*, represa “Raúl Leoni”, en Guri, estado Bolívar) y que éstos coinciden con una propuesta plástica, el cinetismo, el cual desde el pabellón para la Exposición de Montreal (Carlos Raúl Villanueva, Jesús Soto, 1967) ha identificado al país en el exterior. Incluso, a mediados de los setenta, época del *boom* petrolero, el gobierno capitalino patrocinó una especie de cinetismo masivo por el cual desde los autobuses y los pasos peatonales hasta los muros de contención de autopistas, silos y salas de máquinas recibían la impronta de Carlos Cruz-Diez.

Por su parte, Juvenal Ravelo (1931) organizaba en Caripito (estado Sucre), una redecoración de todas las fachadas de las casas de su barrio natal, con participación del vecindario, como para contradecir la acusación de ser un arte extraño al país, sólo concebible desde París. La experiencia, denominada “modulación cromática”, la ha repetido en otros lugares del oriente del país.⁴³

Un crítico brasileño, Federico Morais, defensor de la vocación constructivista de América Latina, fustigó tales excesos populistas en 1977:

Es cierto que, como tendencia internacional, el cinetismo se vuelve repetitivo y mecánico, haciendo triviales efectos y sensaciones. Tales aspectos negativos son enormemente acentuados cuando el cinetismo venezolano es llevado a la calle, diluyéndose en la ciudad. En este caso es francamente decepcionante, haciendo fracasar la utopía de la integración arquitectónica y/o urbanística de las artes plásticas, y tampoco logra resolver el acariciado proyecto de “arte en la calle”, o sea, de dar a las artes plásticas el sentido de plasticidad previsto por Vasarely. [...] Algunas de esas obras, a pesar de los títulos sofisticados, de carácter técnico, que les son dados por sus autores, rayan en el ridículo por la nulidad de su función y por la ausencia de placer estético.⁴⁴

La situación ha venido cambiando en la década de los ochenta gracias a la progresiva extensión del Metro de Caracas. En 1947 se había iniciado el estu-

43. Albor Rodríguez, “Juvenal Ravelo: transformar el barrio en color”, en *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, 18 de agosto de 1996.

44. Federico Morais, *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*, La Habana, Casa de las Américas, 1990.

dio de su factibilidad hasta que en 1979 se procedió en firme a su construcción; finalmente se inaugura en 1983, año del bicentenario del nacimiento de Simón Bolívar. Un siglo atrás, también se había reservado dicha fecha para la inauguración del tren que uniría Caracas con La Guaira. En cada una de sus estaciones, tanto en el interior como en el exterior, se han ubicado obras de arte (esculturas, relieves, estructuras colgantes o adosadas, vitrales, etc.) de artistas venezolanos de las más variadas tendencias contemporáneas y en acuerdo con la arquitectura-ingenieril y la remodelación urbana. En la lista de artistas representados volvemos a encontrar los consagrados, pero junto a ellos muchos valores nacionales de novedosa trayectoria como Teresa Casanova (1932) y Lía Bermúdez (1923).

Al contrario de la selección realizada por Villanueva para la Ciudad Universitaria, ahora no hubo necesidad de acudir a representación extranjera de prestigio, salvo en el caso de Marisol Escobar (1930), cuya nacionalidad se la disputamos a los Estados Unidos. Otros artistas, de origen europeo pero radicados en nuestro país y nacionalizados, como el holandés Cornelius Zitman (1926) o la alemana Gego (1912-1994), se integran a esta muestra colectiva de nuestro arte actual.

En términos generales, podemos considerar, sin embargo, que se mantiene una preferencia por las formas puras, abstractas, y que esta vez la escultura ha sido la gran beneficiada.

El mural callejero como arte efímero

En una relación panorámica de lo que ha sido la decoración mural en Venezuela, no podrían soslayarse las expresiones populares, en especial de las dos últimas décadas, objeto ya de algunos estudios.⁴⁵ El muralismo callejero de nuestros días tiene su más cercano precedente en las decoraciones de factura ingenua y autor anónimo de modestos negocios, tanto de provincia como de la capital; tales decoraciones fungían de enseña publicitaria junto a los letreros que identificaban el tipo de comercio o servicio y el nombre del local o,

45. Cfr. Roldán Esteva-Grillet, "Imágenes contra el muro", en *Suplemento Cultural de Últimas Noticias*, Caracas, 15 y 30 de septiembre de 1984; Karen Jerierski, *Un pueblo pinta su historia: el muralismo en Venezuela*, Caracas, Cuadernos Lagoven, 1987, y M. Al-Chalabi, *Arte mural popular en Venezuela*, Caracas, PB Venezuela Ltd. y The British Petroleum Cia., 1987.

incluso, el nombre del propietario.⁴⁶ La introducción de formas publicitarias modernas, como el uso de la luz neón, ha ido arrinconando la tradición, pero, hoy, el deseo de atrapar al turista (nacional o extranjero) ha revivido esa pintoresca manera de llamar la atención hacia el propio negocio.

La asunción de otras funciones menos comerciales y más políticas es un fenómeno que hinca sus raíces en la contestación de la marginalidad urbana. Así, organizaciones populares se expresan delimitando su terreno por medio de “pintas” o consignas enriquecidas con figuras o escenas a manera de iconos. El trabajo en común se impone y las técnicas de la representación (trazo y relleno) pueden ayudarse con proyecciones fotográficas o con plantillas.

Los murales callejeros no pretenden perdurar por diversas razones: se apropian de un soporte (pared por lo regular ajena) amenazado siempre de ser derribado o repintado; la obra “fijada” escapa por ello a su custodia o conservación la mayor parte de las veces (es pública pero no es producto de un mecenazgo que la proteja como patrimonio); la escasa calidad de los materiales pictóricos empleados (pintura al óleo para exteriores) y la exposición a la intemperie (sol, polvo, lluvia); añadamos los eventuales daños por vandalismo o por censura; la independencia arquitectónica y la autoría anónima más su accesibilidad les otorgan una insegura sobrevivencia.

A pesar de todo esto, el muralismo callejero es ya un fenómeno universal. Al autor de estos murales no preocupa tanto su conservación como el impacto sobre el espectador, la posible modificación de sus actitudes en torno a un problema. Éste puede ser de índole política, ideológica, ecológica, social, educativa (figura 15), religiosa, urbana, histórica. Pero también el mural puede obedecer al simple deseo de embellecer una pared y para ello se acude a la representación de la fauna, la flora o cualquier motivo decorativo, incluso formas abstractas que valorizan plásticamente una superficie.

Resulta más fácil caracterizar el muralismo histórico, aquel que entra en las escuelas de arte y es reseñado en prestigiosas publicaciones: por lo regular está ubicado en edificios importantes, hitos arquitectónicos, con los cuales buscan cierta integración plástica; los materiales son caros, el acabado fino, los diseños originales, las técnicas variadas, los autores son artistas profesionales, el tiempo invertido en su realización es largo, el trabajo es encomenda-

46. Margarita D'Amico, “Arte de botiquín: las pinturas más vistas del país”, en el suplemento *Séptimo Día* de *El Nacional*, Caracas, ¿1976? (La duda sobre la fecha se debe a que se trata de un recorte incompleto.)



Figura 15. Anónimo escolar, *Bolívar conservacionista*, Avenida Lecuna, Caracas, 1983 (ya desaparecido).

do y bien pagado y hay cierta conciencia patrimonial que ayuda a su conservación: tiene dolientes.

Aunque ha habido artistas reconocidos que se han prestado a la elaboración de murales partidistas como Pedro León Zapata o Régulo Pérez (1929, figura 16), en general esta actividad sigue estando en manos de jóvenes con una precaria formación artística; por ello no es raro encontrar estilemas propios de escuelas vanguardistas ya consumidas. Algunos autores, los más comerciales, incluyen su firma y número telefónico para cualquier encargo. En contraste con el muralismo oficial o más artístico, aquí sigue recurriéndose al discurso figurativo realista y hasta a géneros tradicionales como el paisaje o el retrato. En los últimos años, particularmente en Caracas, han proliferado grupos de grafitistas que trabajan bajo encomienda para el anuncio de ciertos eventos (conciertos de *rock*, por ejemplo), pero también tiendas de ropa juvenil, con empleo estridente del color y una gráfica cercana al *comic strip*, según las fórmulas del arte decorativo *underground* de los años sesenta en los Estados Unidos de América.

Una invitación a estudiar esta práctica cultural urbana puede encontrarse en el hecho de contar ya con una mínima bibliohemerografía que da cuenta



Figura 16. Régulo Pérez, *Movimiento al socialismo (MAS)*, mural para campaña electoral, Avenida Bolívar, Caracas, 1980 (ya desaparecido).

de algunos nombres para esa historia: Pedro Fuentes, famoso en el estado Lara por sus mariachis; Emiro Vásquez, en Paraguaná, Edo. Falcón, reconocido por sus José Gregorio Hernández. Y en Caracas, Pastor Tellerías, activo en Sabana Grande, con sus murales azules, o Pedro Elías Cruz, de la Pastora, impulsor de una muralística de concientización popular. Según el crítico de arte Roberto Guevara:

Los grandes partidos disponen de un amplio número de mensajes difundidos por los llamados “grandes medios audiovisuales”. Las pequeñas agrupaciones deben, en cambio, recurrir a las versiones contemporáneas del heraldo y la proclama: los simples muros convertidos en murales y carteleras.⁴⁷

El carácter efímero de este arte decorativo y propagandístico, en una ciudad tan cambiante y agresiva como Caracas, viene a representar un breve apunte

47. Roberto Guevara, *Arte para una nueva escala*, Caracas, Lagoven, 1978.

de colorido e ingeniosidad para el transeúnte o el chofer que, en su prisa diaria, apenas alcanza a descifrar el cometido de la pinta. La irrupción cromática y signica en un ambiente de concreto y de *stress* siempre será bienvenida aun cuando ponga en entredicho el principio cívico de “no ensuciar las paredes”.✿

Bibliografía

- AAVV, *El diseño en los petroglifos venezolanos*, Caracas, Fundación Pampero, 1987.
- Al-Chalabi, M., *Arte mural popular en Venezuela*, Caracas, PB Venezuela Ltd. y The British Petroleum Co., 1987.
- Aranguren, Willy, "Apuntes para la historia del paisajismo en Lara", en *Ciudad Segovia: Homenaje en sus 434 años*, Barquisimeto, Fundalara, 1986.
- Boulton, Alfredo, *Historia de la pintura en Venezuela (época nacional)*, Caracas, Armitano, [1968] 1973.
- Caulin, fray Antonio, *Historia corográfica, natural y evangélica de la Nueva Andalucía, Provincia de Cumaná, Guayana y vertientes del río Orinoco*, Madrid, Real Hacienda, 1779 (concluida la redacción en 1759); edición venezolana de la Academia Nacional de la Historia, 1966, dos volúmenes.
- Chalbaud Zepa, Irlanda, *Mérida y la obra de Marcos León Mariño*, Mérida, Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de los Andes, 1985 (mimeografiado).
- D'Amico, Margarita, "Arte de botiquín: las pinturas más vistas del país", en suplemento *Séptimo Día* de *El Nacional*, Caracas, 1976.
- Da Antonio, Francisco, *El arte ingenuo en Venezuela*, Caracas, La Huella, 1974.
- , *Textos sobre arte*, Caracas, Monte Ávila y Galería de Arte Nacional, 1982.
- , "Pedro León Castro. Objetos metafísicos", en *Invitación al génesis* (catálogo de exposición), Caracas, Fundación Museo Arturo Michelena, 1993.
- Davegno, Francisco, "Dibujos esgrafiados que se usaban antiguamente en las pinturas de paredes", en *El Cojo Ilustrado*, Caracas, 15 de noviembre de 1893.
- Duane, William, *Visit to Colombia in the Years 1822-1823, by La Guayra and Caracas, over the Cordillera to Bogota and thence by Magdalena to Cartagena*, traducción al castellano y notas de Ángel Raúl Villasana, *Viaje a la gran Colombia en los años 1822-1823*, Caracas, Instituto Nacional de Hipódromos, 1968, 2 vols. (Col. Venezolanista, Serie Viajeros, núm. 11).
- Duarte, Carlos F., "La decoración mural durante la época colonial venezolana", en *Revista M*, núm. 74, Caracas, enero-marzo de 1982.
- , "Los murales de la Quinta de Anauco", en *Arte Armitano*, núm. 7, Caracas, 1984.
- , *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, Caracas, Fundación Pampero, 1985.
- , *El Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco*, Caracas, Armitano, 1991.
- Durban, Galería, *A treinta años del Taller de Arte Realista. Obras y documentos de la época* (catálogo de exposición), Caracas, 1988.
- Esteva-Grillet, Roldán, "Bolívar versus Macho" [1983], en *Para una crítica del gusto en Venezuela*, Caracas, Fundarte, 1992.
- , "Imágenes contra el muro", I y II, en *Suplemento Cultural de Últimas Noticias*, Caracas, 15 y 30 de septiembre de 1984.
- , "Gabriel Bracho, al derecho y al revés" [1985], en *Desnudos no, por favor, y otros estudios sobre artes plásticas venezolanas*, Caracas, Alfadil, 1990.
- , *Rafael Monasterios, un artista de su tiempo*, Caracas, Trópicos, 1988.
- , "Una visión idílica de una guerra sin cuartel. Los murales de Pedro Castillo en la casa del general Páez, en Valencia", en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte*

- y *violencia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.
- Ernst, Adolf, *La Exposición Nacional de Venezuela en 1883*, Caracas, La Opinión Nacional, 1984-1986, 2 vols.
- Gasparini, Graciano, *La casa colonial venezolana*, Caracas, Centro de Estudiantes de Arquitectura, Universidad Central de Venezuela, 1962.
- Gómez, Manuel Vicente, "La función y misión de la pintura mural", en *El Herald*, Caracas, 20 de noviembre de 1945.
- González Peña, Simón, *Historia de las artes en el Zulia*, Maracaibo, Excelsior, 1924.
- Gornes Macperson, J. M., *Venezuela gráfica*, Caracas, Patria, 1929, 2 vols.
- Granado Valdés, Antonio, *Guía de las obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1974.
- Guerrero, Emilio Constantino, *El Táchira físico, político e ilustrado*, Caracas, Herrera Irigoyen, 1905.
- Guevara, Roberto, *Arte para una nueva escala*, Caracas, Lagoven, 1978.
- Humboldt, Alejandro de, *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente*, Caracas, Monte Ávila Editores, [1941] 1985, 5 vols.
- Jerieski, Karen, *Un pueblo pinta su historia. El muralismo en Venezuela*, Caracas, Cuadernos Lagoven, 1987.
- Junta de Gobierno de Venezuela, *Venezuela progresa. Guía de la Exposición Objetiva Nacional. 1948-1952*, Caracas, 24 de noviembre de 1952.
- Ker Porter, sir Robert, *Sir Robert Ker Porter's Caracas Diary. A British Diplomatic in a New-born Nation. 1825-1842*, prólogo de Walter Dupouy, Caracas, Fundación Instituto Otto y Magdalena Blohn, Arte, 1966; nueva edición, traducida al castellano, por la Fundación Polar, 1997.
- Lecuna, Vicente, *La casa natal del Libertador*, Caracas, Sociedad Bolivariana de Venezuela, 1954.
- Léger, Fernand, *Fonctions de la peinture murale*, París, Gouthier, 1965.
- Montes, Marisela, "¡Coge tu cruz, Carlos Salas, y arriba!" (entrevista), en *El Nacional*, Caracas, 5 de septiembre de 1962.
- Morais, Federico, *Las artes plásticas en la América Latina. Del trance a lo transitorio*, La Habana, Casa de las Américas, 1990.
- Palenzuela, Juan Carlos, *Arte en la carretera*, Caracas, Cuadernos Lagoven, 1982.
- Pineda, Rafael, *La pintura de Tito Salas*, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1970.
- , *Catálogo de las obras de arte del Ministerio de Relaciones Exteriores*, Caracas, Impresos Moranduzzo, 1977.
- Portillo, Julio, *Gárgolas de Maracaibo*, Maracaibo, Zulia, 1974.
- Ramos, María Elena, *Un museo para la paz*, Caracas, Cuadernos Lagoven, 1984.
- Rodríguez, Albor, "Juvenal Ravelo: transformar el barrio en color", en *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, 18 de agosto de 1996.
- Sánchez, Manuel Segundo, *Las acuarelas de Faldi*, Caracas, Del Comercio, 1940; en *Obras. Estudios bibliográficos e históricos*, Caracas, Banco Central de Venezuela, 1964.

- Sempere, Miguel, César Chirinos y Enrique Romero, *Frisos de Maracaibo*, Maracaibo, Editorial del Lago, 1982.
- Terrero, Leopoldo, *Biografía del malogrado artista venezolano Ramón Bolet*, Caracas, La Opinión Nacional, 1877.
- Vallín Magaña, Rodolfo, "La pintura mural en Hispanoamérica", en Ramón Gutiérrez, coordinador, *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica. 1500-1815*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1995.
- Villanueva, Marina *et al.*, *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas* fotografías de Paolo Gasparini; edición bilingüe, Caracas, Monte Ávila Editores y Consejo Nacional de la Cultura, 1991.