

Italia y Venezuela, unidas por el arte*

Italy and Venezuela, United by Art

Recibido: 21-05-07
Aceptado: 08-07-09

Roldán Esteva-Grillet

Universidad Central de Venezuela
E-mail: roldan@cantv.net

A Mario Sartor, dedico

Resumen

En las páginas siguientes se da un brevísimo paseo por algunos aspectos de las relaciones que nuestro país ha mantenido con Italia en materia de artes plásticas, desde tiempos coloniales a los actuales. Examinaremos principalmente la presencia de artistas italianos, de paso o residentes, su aporte al patrimonio nacional, a la educación artística y al mejor conocimiento del arte, sin dejar de lado a los venezolanos que, en diversas épocas, escogieron a Italia para mejorar su formación. No escapará tampoco de esta rápida revisión la presencia del arte italiano de origen antiguo y moderno, en nuestras colecciones públicas y privadas. Todo con el único propósito de sugerir, entre líneas, la necesidad de un estudio más profundo y detallado de estas relaciones y, llegado el caso, su conversión en catálogos de exposición donde el público pueda apreciar las obras y los autores que dan fe de esta profunda relación.

Palabras clave:

Historia del Arte, Venezuela, Italia, escultura académica, inmigración.

Abstract

This study will provide a very brief discussion of some aspects of the relationship between Venezuela and Italy in terms of fine arts, from colonial times until today. Principally, it will examine the presence of Italian artists, whether residents or visitors, their contributions to the national heritage, artistic education and improved knowledge of the arts, without leaving aside the Venezuelans who in different periods chose Italy to improve their training. This short review will also cover ancient and modern Italian art in private and public Venezuelan collections. The purpose is to suggest a deeper and more detailed evaluation of these relations, and given the chance, the creation of exhibit catalogs to help the public appreciate the artists and works of art that exemplify this profound relationship.

Key words:

Art history, Venezuela, Italy, academic sculpture, immigration.

* Agradezco al profesor y artista Leonel Durán la revisión del artículo.

Tiempos de sometimiento

No dispuso Venezuela como el virreinato del Perú, de maestros italianos manieristas de la formación de Angelino Medoro (1567-1618 ca.), del jesuita Bernardo Bitti (1548-1610) o de Mateo Pérez de Alesio (act. 1588-1628), de cuya actividad se beneficiaron los diversos artistas criollos y mestizos. Nuestros maestros iniciales en pintura y escultura fueron españoles, y ninguno notable en su lugar de origen, como será en el resto de América. En el mismo inventario levantado por nuestros más eximios investigadores del arte colonial, Alfredo Boulton (1906-1995) y Carlos F. Duarte (1930), no se registra un solo nombre de origen italiano, aunque ello no obsta a que entre los tantos cuadros devotos en manos privadas se encontrase alguno traído de Italia.

Lo cierto es que más allá del señalamiento de algunas imágenes marianas o de santos cuyas fuentes estarían en grabados italianos, como las de Ntra. Sra. de la Luz, Santa Rosalía de Palermo o las de la vida de San Francisco, resultaría sumamente difícil señalar aquellos rasgos artísticos de influencia en la producción nacional atribuibles al arte italiano, salvo en el caso muy notorio del claroscuro introducido por Micheangelo Merisi da Caravaggio (1571-1664) y llevado a España a su máxima expresión por artistas de la talla de Francisco de Zurbarán (1598-1664). Si tomamos en cuenta que, particularmente durante los siglos XVI y XVII, España concentró el mayor poder del mundo conocido por su dominio sobre América y algunas partes de la misma Europa y Asia, y que muchos artistas, tanto flamencos como italianos, acudieron a ese país, es fácil colegir que el arte español que nos llegaba venía impregnado de esas influencias postrenacentistas, propias del manierismo. Mínimos rasgos de ese manierismo inicial: las bocas femeninas en forma de corazón, los dedos de las manos separados en pares, los cuerpos alargados.

No se ha emprendido un inventario sobre la obra de origen italiano que entrara en tiempos coloniales, como sí se ha hecho con la de origen mexicano por el mismo Duarte (1998)¹; baste señalar algunas muy representativas vinculadas por supuesto con la orden misionera italiana por excelencia, la fundada por San Francisco de Asís: en el altar de la cabecera de la nave de la epístola (Capilla de Forasteros) del templo caraqueño franciscano, se rinde culto a la imagen del Niño de Belén, que la tradición identifica como una imagen hecha en Nápoles, aunque traída desde Tierra Santa, a donde la había regalado el Dux de Venecia (Gasparini y Duarte, 1991: 30-32). Igualmente, en la misma fachada del templo se contemplan todavía tres tallas en mármol ofrendadas por don Juan de Angulo a mediados del siglo XVII, traídas desde Génova, quizá las únicas esculturas en ese noble material que existieron en sitio público antes de que nuestras plazas se poblaran con bustos, estatuas pedestres, ecuestres y sedentes tanto en mármol como en bronce en el período republicano. Representan a la Inmaculada Concepción, advocación original del templo; San Francisco, la orden religiosa, y San Juan Bautista, el patrono del donante (Gasparini y Duarte, 1991: 21-24) (Fig. 1).

Quizás sea mayor la deuda, o por lo menos más visible, en el campo arquitectónico² o en el mismo campo musical³. Si tenemos presente que España vivió retrasada con respecto a los movimientos modernos europeos hasta mediados del siglo XVIII -y, aún así, la misma Enciclopedia fue adaptada a sus fines regalistas como estado confesional- y que la propia Italia perdió su hegemonía artística desde el siglo XVII ante el avance de Francia y de Holanda, mal podemos rastrear con seguridad absoluta la presencia italiana si no es ya atenuada por las nuevas directrices europeas. El Renacimiento italiano, por ejemplo, se sirvió de los materiales nobles (mármol y bronce) tanto en el campo de la escultura religiosa como en la tradición civil de la estatuaría pública, mientras que

-
- 1 En Venezuela, la investigadora Janeth Rodríguez Nóbrega ha iniciado un catálogo de obras coloniales provenientes del Ecuador. Para la presencia italiana en la escultura académica venezolana del siglo XIX y principios del siglo XX, puede leerse con provecho a Carlos Silva (1999). Desde Italia, la revista *Ricerche di Storia dell'arte*, dedicó en 1996 un número monográfico sobre el tema "Artisti italiani in America Latina. Presenze, contatti, commerci", con textos de Mario Sartor, Rodrigo Gutiérrez Visuales, Ramón Gutiérrez y Francisco Manuel Vidargas. Por último, en 2005, se realizó en Cartagena de Indias un "Encuentro entre la cultura de los países andinos y la tradición humanística italiana", al que asistieron por Venezuela, los arquitectos Graziano Gasparini y Hannia Gómez.
 - 2 Por ejemplo, en las fachadas manieristas de los templos de la Asunción y Coro (Gasparini, 1976: 9-18, 121-125), en el uso de manuales de arquitectura de Vignola y Serlio (Gasparini, 1972) o en las fortificaciones de los ingenieros militares Antonelli (Gasparini, 1985).
 - 3 Desde la Escuela de Chacao, con el Padre Juan Pedro Palacios y Sojo (Padre Sojo) de fines del siglo XVIII (Calcaño, 1980: 68-93).



Figura 1

Anónimo italiano, San Juan Bautista, siglo XVII, mármol.
Iglesia de San Francisco, Caracas.

España continuó apegada -como también Alemania- a la práctica de la talla en madera policromada de origen medieval, con las variantes propias del catolicismo hispánico, de los estofados y los santos de vestir. En nuestro país, el patrimonio escultórico colonial no cuenta con imágenes talladas en piedra para lucir en nichos exteriores, como en Centroamérica o en el resto de los países andinos. De allí la excepcionalidad de esas tres imágenes en mármol, de origen genovés, que adornan la fachada del templo de San Francisco de Caracas⁴.

Tiempos de rebelión

Dos pioneros podemos proponer para apadrinar cualquier necesidad de buscar la raíz de la presencia

de italianos relacionados con el arte en Venezuela: Onofre Padroni (act. 1796-1810), pintor romano itinerante; Francisco Isnardi (1750-1820ca.), médico, comerciante y periodista. El primero se apareció por Caracas a principios del siglo XIX queriendo instaurar una academia de pintura pero fueron tales las limitaciones impuestas por las autoridades que sólo logró captar para su trabajo de decorador de paredes a varios jóvenes discípulos que lo ayudaron y a quienes enseñó. Uno de ellos, José de la Cruz Limardo (1787-1851), además de retratista, médico y militar, con actividad en El Tocuyo (Edo. Lara); el segundo, Pedro Castillo Inojosa (1790-1858), muralista y retratista, autor de las decoraciones de la casa del general José Antonio Páez (1785-1973) en Valencia (Esteva-Grillet, 2004: 25-27). De Caracas, Onofre Padroni siguió su itinerancia hacia el Nuevo Reino de Granada y las últimas noticias que de él se tienen lo ubican en el Virreinato de la Nueva España, donde fue apresado por sospechoso. No era para menos, sus ideas eran revolucionarias a favor de la república, y algo de ellas sembró en los dos discípulos venezolanos que le reconocemos.

El segundo, Isnardi, ya había estado en Holanda y en la Guayana Holandesa, y de ahí pasó a la Isla de Trinidad donde se naturaliza, cuando ésta era todavía española. Se interna a Venezuela, sufre un juicio que lo lleva a España, lo liberan, regresa al Caribe y desde la isla de Margarita vuelve a Caracas donde hizo amistad con Andrés Bello (1781-1865), con quien comparte la redacción de la *Gaceta de Caracas*; cuando el personaje de marras reaparece a la luz pública es ya el secretario del Congreso Nacional de 1811, corredactor del Acta de Independencia junto a Juan Germán Roscio (1753-1821), y periodista sucesivo de *El Mercurio* y *El Publicista de Venezuela*. Finalmente, a la caída de la primera república se le apresa y remite a España; después de 1820, nuevamente libre, no se volvió a saber de él. Demostró tener conocimientos artísticos, por lo menos del dibujo, pues Vicente Emparan (1747-1820), siendo gobernador en Cumaná, le había encomendado un plano de las costas orientales; también se le atribuye el diseño del catafalco que se levantara en 1810 en la iglesia de Altigracia de Caracas a las víctimas de Quito de 1808 (Salvador, 2001: 267, 285 notas 1 y 2); pero por encima de todo, se le identifica como el primer autor que se ocupara en una página de periódico de pro-

4 Por desgracia, el vandalismo caraqueño ha desaparecido la vara terminada en cruz del Bautista, como la lanza del general Páez en El Paraíso o la espada (varias veces repuesta) del Francisco de Miranda en El Silencio, y no por fetichismo sino para reciclar el material metálico.

mover el arte, de llamar la atención sobre dos artistas venezolanos: el grabador José Juan Franco (1779-1820ca.), a quien se atribuye el diseño de los primeros billetes venezolanos; y el pintor Juan Lovera (1776-1841), autor luego de los dos primeros cuadros históricos de carácter civil, *El tumulto del 19 de abril de 1810* y *El 5 de Julio de 1811*, cuando el país decide independizarse de España (Planchart, 1979: 91-105; Duarte, 1985: 78-80, 86-92).

Si a Onofre Padroni lo podemos nombrar el primer pedagogo republicano de las artes, Francisco Isnardi ya se le identifica en nuestra historiografía como el iniciador de la crítica del arte o, más modestamente, del periodismo cultural en cuanto promoción de nuestros artistas (Noriega, 1982: 64-68). Ambos fueron de ideas republicanas, tuvieron una vida azarosa, sufrieron cárceles y dejaron huella de su paso por el país en vísperas de la guerra que se desataría para afianzar la Independencia.

Tiempos de reivindicación

Una vez lograda la Independencia, entre la Batalla de Carabobo en 1821 y la de Ayacucho en 1824, pero dentro de una federación de países (Nueva Granada, Ecuador y Venezuela) y la división de un virreinato (Perú y Bolivia), se fue desmoronando el sueño de Simón Bolívar (1783-1830) y se impuso la fórmula nacionalista de Páez, Francisco de Paula Santander (1792-1840) o Juan José Flores (1800-1864), con la plena separación y soberanía de cada región en 1830 contra la Colombia unificada. Se hizo frecuente la presencia de artistas extranjeros, fuera como viajeros o que se decidieran a quedarse y probar fortuna. Lamentablemente, éstos procedían más de países como Gran Bretaña, Francia o Alemania que de Italia, que no era todavía un país unificado. En el campo de la pintura, el miniaturista italiano Antonio Meucci (act. 1818-1843) retrató a Bolívar en 1830 estando el Libertador en Cartagena con la ilusión de embarcarse hacia Londres; por supuesto –a petición del efigiado–, mejorando su aspecto de hombre acabado pues su imagen la regalaría a su lejana prima y amante de París, Fanny de Villars (1775-1845) (Esteva-Grillet, 2006: 179-180).

Si bien privaba en nuestras culturas y dirigentes la clásica idea de Italia como el país del arte por excelencia, su prestigio local fue representado a través de la estatuaría heroica que surge para homenajear al máximo héroe nacional, en plan de remover las malas conciencias. Así, versiones o copias de las estatuas ya levantadas en Lima o en Bogotá –donde fue menor la mezquindad– se mandaron a reproducir. Así lo ha sostenido Carlos Silva:

Desde las excavaciones de Pompeya, en el siglo XVIII, Winckelmann y otros autores como Lessing y Mengs, habían convertido a Italia en un auténtico vivero donde además de los artistas nativos allí, convivían otros venidos de los más distantes parajes del Viejo Mundo a hacer copias del arte antiguo. Y las cortes, desde Madrid a San Petersburgo, pasando por París, solicitaban artistas y obras en las cuales reviviera el culto por la antigüedad clásica. Canova y el danés Thorvaldson residenciados en Roma, ejercieron una “dictadura” con el neoclasicismo en Europa, incluso más intensa que la influencia tenida por el gran pintor francés David. Durante más de un siglo, cuando de escultura se hablaba, había que mirar hacia Italia (1999: 14. Subrayado mío).

Con motivo de la traída de los restos de Bolívar desde San Marta, en 1842, se inició el movimiento reivindicador de su memoria, pero la delantera la tomaron Colombia y Perú. En ambos países se habían encomendado estatuas a escultores italianos, discípulos del célebre neoclasicista Antonio Canova (1757-1822). De la pedestre en bronce de Bogotá en 1846 (2,70 m.), hecha por Pietro Tenerani (1789-1868), se obtuvo una versión más civil en mármol, para ser colocada en el sepulcro de Bolívar en la catedral caraqueña en 1852, y luego trasladada al Panteón Nacional junto con sus cenizas en 1876 por orden de Guzmán Blanco. Lleva una corona de laureles en la mano derecha y la otra sobre el pecho, dos figuras alegóricas (La justicia y la magnanimidad) y las tres repúblicas, con el añadido de un templete griego adosado a la pared; Bolívar aparece cubierto por una gran capa y con la espada en su vaina. En cambio, en Ciudad Bolívar se erigió una réplica de la bogotana, es decir, con la espada empuñada, en 1869.

Para la Plaza Bolívar de la capital del país, en 1874 se solicitó al alemán Ferdinand von Muller una réplica de la estatua ecuestre realizada por el boloñés Adamo Tadolini (1788-1868), para la Plaza de la Constitución de Lima, erigida en 1858, en respuesta tardía a un decreto peruano de 1825. Otro monumento, más complejo pues alcanzaba las cinco figuras, se le había encomendado a Tenerani por el Congreso colombiano, para guardar el corazón del héroe en la iglesia matriz de Santa Marta; lamentablemente el barco naufragó en las costas venezolanas en 1869. Algo semejante casi ocurre con la copia de Tadolini para nuestra Plaza Bolívar, pues el buque “Thora” que traía la estatua encalló en Los Roques aunque el monumento pudo sal-

vase (Pineda, 1973; 1983, 1997: 97). Bolívar aparece saludando con el bicornio en la derecha, y con la izquierda sujetando las riendas de un caballo encabritado. Así pues, Venezuela se reconcilió en torno a un nuevo culto que no por laico dejaba de ser religioso y, como tal, vehículo fácil de manipulaciones políticas.

La estatuaria guzmancista, a excepción de ésta de Tadolini, fue mayormente de encargo francés o estadounidense (las del propio Guzmán Blanco, por ejemplo). Mientras que la escultura funeraria resultó en su gran mayoría de procedencia italiana, igual que los monumentos conmemorativos de los héroes patrios en el Panteón Nacional (*Vide infra*). El tema de los héroes fue especialmente cultivado desde ese entonces por los distintos regímenes y casi siempre los homenajeados son de índole militar, muy excepcionalmente científicos o literatos: José María Vargas por (Vital Dubray, 1813-1892), Manuel Antonio Cagigal (Charles Cordier, 1827-1892), en la Universidad de Caracas y fundidas por Thibeaut Frères; Rafael María Baralt (Giovanni Turini, 1841-1899) en Maracaibo.

Ya en el siglo XX, los países bolivarianos, coordinados por Venezuela, lograron el patrocinio del gobierno italiano de Benito Mussolini (1883-1945) para el levantamiento de un monumento a Bolívar en Roma. La estatua ecuestre se le encomendó a Pietro Canonica (1869-1959) y fue inaugurada en 1934, en Villa Borghese, con discursos de Caracciolo Parra Pérez (1888-1964) y del mismo *Duce*. Con la guerra sufrió daños y tuvo que ser retirada luego de concluida ésta; se reinauguró en 1960 con Rómulo Betancourt (1908-1981), ahora en Villa Giulia (Pineda, 1983, 1997: 216-219). En esa forma se refrendaba –en un contexto democrático– la alianza entre dos países vinculados en la lucha por la libertad, desde que el joven Bolívar, ante su maestro Simón Rodríguez (1751-1854), jurara dedicarse a ella en el Monte Sacro, frente a Roma en 1805. Del mismo Canonica se conserva el monumento funerario al poeta Andrés Mata en el Cementerio General del Sur (1932).

Tiempos de mecenazgo

En el último tercio del siglo diecinueve, con la llegada de Antonio Guzmán Blanco (1829-1899) al poder, se inició una política de protección y estímulo a las artes y las ciencias que marcó época, junto a la adulancia y el pecula-

do en torno al Autócrata Civilizador. Dominó en la mente oficial la selección de Roma como ciudad ideal para mejorar la formación de nuestros jóvenes artistas becados. Néstor Hernández (1832-1909), Pedro Jáuregui (act.1872-1883), Manuel Cruz (1827-1886), Jacinto Inciarte (1846-1892, Antonio Herrera Toro (1857-1814) estudiarían pintura, en tanto que Rafael de la Cova (1858-1896) y Felipe Rada, escultura, pero éste último murió en la Ciudad Eterna (Esteva-Grillet, 2001: I, 398). De la experiencia italiana quedan huellas en algunas pinturas de Antonio Herrera Toro como *La romana* y *Calle con monjes* (Galería de Arte Nacional) o en sus plafones para la catedral de Caracas, aires de Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770).

A su regreso al país, casi todos ellos se integraron a labores docentes en la Academia de Bellas Artes o decorativas de la nueva edificación que emergía de los planes de reforma urbana inspirados en el Barón Haussmann (1809-1891) de París, según los propósitos de modernización de Guzmán Blanco. Un equipo de decoradores dirigidos por el italiano Enrico Daville, integrado por Manuel Otero (1837-1892), pintor escenógrafo, Pedro Jáuregui y Jacinto Inciarte, ejecutó las decoraciones del *foyer* del Teatro Municipal, del Salón Bolívar en la Exposición Nacional de 1883, y del baptisterio y cúpula en el templo de Santa Ana y Santa Teresa; sólo se conservan estas últimas. (Esteva-Grillet, 1986: 99, 108-109).

Otro italiano figuró en las páginas de *El Cojo Ilustrado* y *La Opinión Nacional*, el genovés Francesco Davegno (1842-1890ca.) quien firmaba sus colaboraciones como "Rugil", inversión de Liguria, su provincia de origen. La misma revista *El Cojo Ilustrado* contribuyó mucho a la divulgación de los valores artísticos italianos a través de sus fotograbados. Además de escritor, Davegno era dibujante y pintor: se conserva en la Fundación Boulton, su copia en acuarela del *Estandarte de Pizarro*, obsequiado a Bolívar a raíz de la liberación del Perú, y una *Vista de Caracas*; fue igualmente muy activo en el teatro caraqueño como diseñador de escenarios. Se registra su participación en el diseño de los escudos de los Estados, junto a Ramón Bolet.

Por la misma época, en Maracaibo, algunos italianos trabajan sea como pintores decoradores sea como profesores: Luigi Fontana (act.1883) y Luigi Bicinetti (act.1882-1890), responsables de las decoraciones alegó-

ricas del Palacio de las Águilas⁵, sede del gobierno regional (Esteva, 1986: 79). Bicinetti fue el primer director de la Escuela de Dibujo y Pintura, fundada en 1882 (González Peña, 1924).

Hacia fines del siglo diecinueve, con Joaquín Crespo (1841-1898), destacarán en Caracas varios italianos: el pintor Gaetano Cappone (1864-1920), pintor de paisajes exóticos; Rafael Balzaret (act. 1884-1886), decorador de la Villa Santa Inés, una de las residencias crespistas; Arturo Faldi (1856-1911), acuarelista ilustrador del libro *ll Venezuela* (1897), de Tommaso Caivano, ambos florentinos contratados por Crespo para su publicidad en el exterior cuando el conflicto de límites con la Guayana inglesa; por último, el estatuario radicado en Nueva York, Giovanni Turini –ya mencionado-, quien acaparó numerosas encomiendas cuando un solo artista venezolano era mimado del régimen: Arturo Michelena (1863-1898), y a los mismos escultores Eloy Palacios (1847-1919) y su discípulo Rafael de la Cova se le regateaban encomiendas.

A pesar de la mala prensa que tuvo Turini –la cual reproducía los comentarios adversos a su Bolívar ecuestre para el Central Park de Nueva York, finalmente no admitido⁶– obtuvo muy buenos dividendos gracias a su relación con el ingeniero Giuseppe Orsi de Mombello, quien fungía casi de Ministro de Obras Públicas, principal responsable de las obras públicas del régimen crespista, incluida la residencia palaciega de Miraflores, que el Presidente no alcanzó a ocupar. Del hábil estatuario Turini se conservan en el país varias obras: *Cristóbal Colón* (El Cal-

vario, Caracas; hoy en Macuro, Edo Sucre), *Bolívar* (El Calvario, Caracas; hoy en Lobatera, Edo. Táchira), *Baralt* (Maracaibo, Edo. Zulia, copia en Caracas), *Sucre* (Cumaná, Edo. Sucre), *La Libertad* (copia de la de Bertholdi, de Nueva York, en Valencia, Edo. Carabobo)⁷, además de los bustos de sus mecenas *Joaquín* y *Jacinta Crespo* (Galería de Arte Nacional). Su obra más reconocida es la de *Garibaldi* (1888), en Nueva York.

Otro escultor italiano dejó obras: Emilio Gariboldi (1860-1930ca.), pero más que todo de carácter funerario, en el Cementerio General del Sur, que aunque no pueda competir con el de Génova o el de la Recoleta de Buenos Aires en número y calidad de monumentos, dispone de una respetable representación de la estatuaría extranjera y especialmente la itálica, como veremos. Sin embargo, debemos señalar un monumento público de carácter patriótico encomendado a Gariboldi para el primer centenario de la Independencia en 1910 por Juan Vicente Gómez (1857-1935): el monumento al 19 de abril de 1810 con las figuras en bronce de *José Cortés de Madariaga* y *Vicente Salías* y sendos relieves en el pedestal (Plaza Madariaga, El Paraíso, Caracas); el tema de uno de los relieves, tomado del cuadro de Juan Lovera, lo lleva al mármol para la fachada de la catedral, pero con líneas y figuras mejor definidas, y una victoria alada con una corona de laureles. De Gariboldi fueron también las estatuas ecuestres de Bolívar de Tadolini para las plazas de Maracay (la más extensa del país), Mérida y Trujillo en

5 Resulta curioso cómo el “cóndor” como animal emblemático de nuestros Andes, ha sido desplazado en el siglo XX a favor del “águila”. En 1911, el Monumento a la Batalla de Carabobo (La “India” del Paraíso), en Caracas, realizado por el venezolano Eloy Palacios (1847-1919), incluye cóndores. En Mérida, desde 1927 como recuerdo del punto más alto alcanzado la Carretera Transandina, se instaló en la cima del entonces denominado Collado del Cóndor, un monumento en bronce realizado ese año por el escultor colombiano Marcos León Mariño (1881-1965); representa un cóndor que lleva en el pico un medallón con la efigie de Bolívar. Sin embargo, en la misma Mérida se hizo popular una leyenda narrada por Tulio Febres Cordero (1860-1938) sobre el origen de los cinco picos nevados, como cinco águilas blancas que se hubiesen posado (1895). Es posible que esta leyenda haya influido en que se hablase del Pico del Águila, y se olvidara el nombre original. Se está retomando la tradición. En Maracaibo, el Palacio de Gobierno, por lo menos desde 1919, luce unas águilas en las esquinas de la fachada, encomendadas a Hermes Romero (Romís); diez años después, en una remodelación el Palacio, fueron objeto de una polémica por si eran o no cóndores (Portillo, 2004: 60-64). Este desplazamiento del ave emblemática de nuestros Andes, a favor del águila, que pertenece al norte de América, cundió en el Zulia, tanto en el béisbol como en una cerveza regional, quizá por la presencia de compañías petroleras estadounidenses. Si bien la casa de los Austrias –que gobernara España entre 1500 y 1700-, llevaba en su escudo un águila bicéfala, varias repúblicas andinas portan al cóndor en su heráldica (Colombia, Ecuador, Perú, Chile), incluso el escudo concebido por José Vasconcelos para la Universidad Nacional Autónoma de México, lleva un cóndor acompañado de un águila, para simbolizar la unión de toda Latinoamérica. Valga la aclaratoria que Venezuela es andina, caribeña y amazónica.

6 El primer monumento había sido del venezolano Cova, inaugurado por Guzmán Blanco en 1884, pero fue desmantelado por deficiencias en la fundición.

7 La obra, realizada en galvanoplástica, fue destruida por vandalismo político en 2003.

1930 (Fundición de Vittorio Lera, Viareggio) con motivo del centenario de la muerte de El Libertador.

Por último, vale la pena señalar un escultor no registrado en las revisiones de la historia de la escultura en el país (Calzadilla y Briceño, 1977; Esteva-Grillet, 1986)⁸: Juan Olinto Bartoli, a quien se le reconocen varias estatuas pedestres de Bolívar, “en yeso y piedra especial molida con base de mampostería” o en “cemento romano”, para las Logias masónicas de Ciudad Bolívar (1883) y San Fernando de Apure (1887) (Fig. 2). Es muy posible que sea un descendiente de italianos. En el mismo San Fernando trabajó un pintor italiano todavía no identificado que decoró el Palacio de los Barbarito, familia rica por la exportación de las plumas de garza y donde se hospedará en los años veinte el escritor Rómulo Gallegos, antes de iniciar su investigación sobre ese personaje que luego llamará “Doña Bárbara”.

En la provincia, Italia continuó siendo meta preferida de los jóvenes artistas que aspiraban a mejorar su formación: desde Barquisimeto fueron becados Teodoro Arze (1868-1934) o Eliécer Ugel (que no viajó); desde Maracaibo, Manuel Puchi Fonseca (1871-1941) y Julio Árraga (1872-1928). Ninguno de ellos sobresalió como pintor, más allá de su limitada proyección local.

Ese mecenazgo iniciado por Antonio Guzmán Blanco con destino a Roma, cambió por influencia de Martín Tovar y Tovar (1827-1902), hacia París; en efecto, Cristóbal Rojas (1860-1890) y Arturo Michelena irán ahora a París, y esa elección será, supuestamente, motivo de disgusto para el Plenipotenciario en la Ciudad Luz, que la habría considerado no apta para nuestros jóvenes, aunque ideal para él, pues allí vivió su exilio dorado, falleció y fue enterrado en 1899. Ambos pintores rindieron tributo, a su manera, a los temas clásicos de origen literario moderno (*Dante y Beatriz en el Leteo*, Rojas) en clave simbolista, o antiguo (*Pentesilea*, Michelena), homenaje más bien a Pier Paul Rubens (1577-1640) y Eugène Delacroix (1792-1863). Todavía, a principios del nuevo siglo, un Tito Salas (1887-1974) o un Andrés Pérez Mujica (1873-1920) seguirán ese mismo destino pues, París, con sus célebres Salones, se había convertido en capital mundial del arte. Ambos también abordarán temas italianos, Pérez Mujica, en *manera* clasicista la estatua sedente de *Lucrecia Borgia*, 1905 (Gale-



Figura 2

Olinto Bartoli, Bolívar, 1883, cemento. Logia Asilo de la Paz No. 13. Ciudad Bolívar.

ría de Arte Nacional, fundida en bronce por Blas Campa-
nella); Salas en *La San Genaro*, 1907 (Fundación Polar), un cuadro costumbrista con cierta modernidad en el trazo y en el manejo de la luz. Junto con Ignacio Ramella viajaron los dos por Italia desde París (Esteva-Grillet, 2001: I, 593).

Uno de los últimos artistas venezolanos académicos que seguirá la ruta romana, será el pintor y dibujante Pedro Centeno Vallenilla (1904-1988), sólo que él va en misión diplomática pues contaba con un título en Ciencias Políticas en la Universidad Central; estaba emparentado con, nada menos, el historiador e ideólogo del régimen gomecista Laureano Vallenilla Lanz (1870-1936), autor de *Cesarismo democrático* (1919) donde el historiador expone su tesis del “gendarme necesario” con que quedaba plenamente

8 En mi libro *Guzmán Blanco y el arte venezolano* (1986: 148) atribuí por error a Rafael de la Cova el Bolívar pedestre de la Logia “Asilo de la Paz No.13” de Ciudad Bolívar, error que repitió Rafael Pineda en su monumental *Las Estatuas de Simón Bolívar en el mundo* (1997:112 y 114). El escultor Bartoli había sido señalado por Landaeta Rosales (1900) y rescatado por Nava (1954), antes de ser incorporado finalmente en la última edición del *Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela* (2005: I, 133-134).

justificada la dictadura. En Roma nuestro pintor frecuentó el mundo artístico local y bebió en las fuentes clásicas del movimiento "Valori plastici", y en el neoclasicismo propagandístico instigado por el régimen de Mussolini, aunque también se dejó permear por la "Metafísica" de Giorgio de Chirico (1888-1978). El americanista italiano G. V Gallegari publicó un largo ensayo sobre la pintura de Centeno Vallenilla en la revista *La Razza* (1940). Dos obras romanas representarían esa doble faceta que luego se fundiría: *El fascista*, con la típica "camicietta nera", y *Quezalcoatl* (Fig. 3).

La identificación de este pintor venezolano con la ideología fascista, como exaltación de la raza blanca, la trasvasa en los nacionalismos culturales latinoamericanos impulsados por las ideas del mexicano José Vasconcelos (1882-1959) y su *Raza cósmica*, 1925, y del argentino Ricardo Rojas (1882-1957) y su *Euroindia*, 1924, durante los años treinta y cuarenta. Su famosa serie de *Caciques venezolanos*, 1955, en medallas de oro y plata, fue troquelada en Italia por la firma Pizzorni para la casa de bolsa Italcambio.

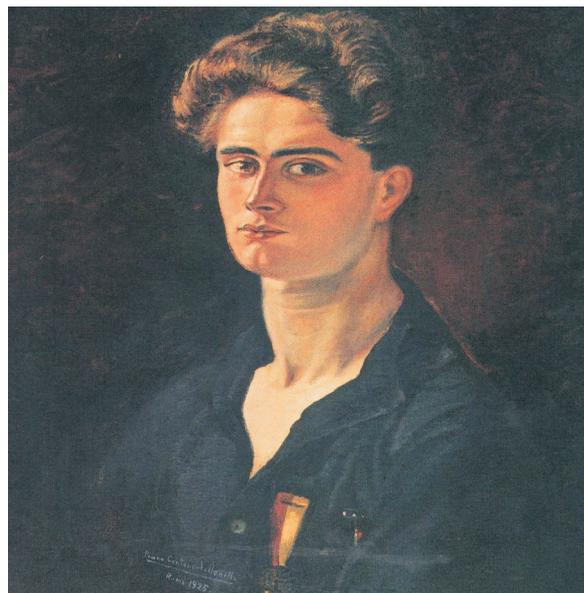


Figura 3

Pedro Centeno Vallenilla, *El fascista*, Roma 1925, óleo sobre tela. Colección privada.

Tiempos funerarios

El cementerio General del Sur, en Caracas, es hoy reconocido como uno de los mayores depositarios venezolanos de monumentos funerarios (bustos, alegorías, estatuas, medallones, lápidas, columnas). Gracias al inventario encomendado por la municipalidad caraqueña al escultor italiano Domenico Casasanta (1935-1994) y al crítico Francisco Da Antonio (1930), hoy disponemos de una extraordinaria información sobre la presencia italiana en este rubro artístico⁹. El nombre más repetido es el de Gariboldi de quien se identificaron 26 obras en total; luego el de Pietro Ceccarelli (act. 1925-1942) con 11 obras¹⁰. Esta alta representación sólo se explica por haber vivido ambos escultores en el país. Otras firmas, menos representadas, corresponden a Davide Ventura, A.U. Morini, Julio Roversi (Panteón Castillo, 1890), F. Palla (Panteón Casano Brandt, 1888), G.B. Vigna (act. 1889), Federico Fabiani (Panteón Eraso, 1887; panteón Rolando Planchart, 1893), V. Lami (panteón Zuloaga, 1910), Rossi, J. Comunelli (Panteón Angrisano, 1910), Santo Saccomanno (Panteón Lange Ricardo), D. Gallino (Panteón Prim, 1890), además del Cannó-

nica ya citado. Algunos escultores venezolanos trabajaron como marmolistas funerarios: Rafael de la Cova, Eloy Palacios, Manuel Pérez Mujica.

En el Panteón Nacional, además del monumento ya citado de Tenerani dedicado a Bolívar, hay otros tres de italianos: el cenotafio de Miranda (1896), encargado por la marmolería de Julio Roversi e hijos a escultor italiano desconocido; el monumento que dedicaran los médicos, enfermeros y comadronas en 1911 al Dr. José María Vargas, del escultor Franco Bianchini; y el monumento a Rafael Urdaneta, de Pietro Ceccarelli. Al escultor Pietro Ceccarelli, marmolista en la tradición de Gariboldi, se deben muchas esculturas fúnebres, tanto en Caracas –ya referidas– como en Barquisimeto y hasta en Puerto Cabello. De él es la máscara mortuoria en bronce del presidente Juan Vicente Gómez, sacada en su lecho de muerte, 1935 (Fundación Boulton), también algo menos tétrico y más grato a la vista: una copia de *Las tres Gracias*, vale decir *Talia, Aglaya y Eufrosina*, para la plaza homónima en Caracas, según el modelo que Canova realizara en 1816 (El Ermitage, San Petersburgo; Victoria and Albert Museum, Londres). Suyo es también la estatua pedestre de Miguel José Sanz, para el Colegio de Abogados (Av. Páez, El Paraíso, Caracas).

9 Una vez realizado este inventario, se convirtió en exposición fotográfica con su respectivo catálogo en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, con el título "Un siglo de escultura inédita en el Valle de Caracas: 1884.1984".

10 Tanto el catálogo de la exposición como el libro de Carlos Silva incorporan fotos de algunos de estos panteones.

Un obra de carácter civil y alegórica, la estatua de *La Libertad*, en la Plaza Italia, frente a la iglesia de Palo Grande (Ave. San Martín, Caracas), fue encomendada por la colonia italiana al escultor G. Chiaromonte en 1912. Y la firma de A. Bianchini, la reencontramos en el Luis Razetti de la Plaza de San Isidro, en San José, y el Agustín Cozzazi, de la Ave. Paéz (1962, El Paraíso); se le atribuyen las alegorías en cemento que decoran el puente sobre el río Guaire en Bello Monte (Caracas).

Tiempos de migración

De dos grupos de inmigrantes llegados en el siglo XIX, los alemanes en la Colonia Tovar, los italianos hacia la zona andina, ambos con propósitos agrícolas, los segundos fueron los únicos que penetraron en la vida civil y cultural del país. Los alemanes, en cierta forma, fueron abandonados a su suerte, sólo descubiertos por el turismo capitalino en los años sesenta del siglo XX; en tanto que los italianos supieron aprovechar el auge del nuevo producto de exportación: el café. Sus apellidos se mezclan rápidamente y es común encontrarlos en tres o cuatro generaciones posteriores. Un testimonio pictórico de esa fraternidad lo encontramos en la decoración anónima de la antigua casa de hacienda del general Godofredo Massini, en Escagüey (Edo. Mérida, 1911), donde dos matronas ondean las respectivas banderas de Italia y Venezuela.

No contó Venezuela con maestros italianos en la Academia decimonónica, como sí los tuvo México con el paisajista Eugenio Landésio (1810-1879), los arquitectos Saverio Cavallari (1810-1896) y Adamo Boari (1863-1928) o el escultor Enrico Alziati (1858-1911 ca.). Incluso, sus primeros becados de 1825 tuvieron como destino la Academia de San Lucas en Roma, y los maestros españoles contratados cuando la Academia reemprende sus labores con buen apoyo financiero hacia la primera mitad del siglo XIX, lo fueron por haberse formado allí. El mismo Tenerani fungió de asesor de la Academia de San Carlos, aunque no aceptó alumnos mexicanos en su estudio. De esta fuerte relación se derivó que la Academia se mantuviese italianizante a lo largo del siglo, filiación aupada por las obras adquiridas en Roma y los materiales de enseñanza (Sartor, 1996: 533; Sartor, 1997:10-11, 21). Prueba máxima del provecho sacado a esa formación estaría en que *la galleria dei pensionati coincide per buona parte con i nomi di spicco in México nella seconda metà del secolo* (Sartor, 1996: 534).

Tanto Argentina y Uruguay como Brasil se vieron favorecidos por una gran inmigración italiana en el último tercio del siglo XIX, lo cual redundó en la aparición de artistas que contribuyeron al patrimonio y a la enseñanza (Gutiérrez Viñuales, 1997: 35). No es de extrañar que muchos de los pintores importantes vinculados con las vanguardias europeas del siglo XX, sean descendientes de italianos como Emilio Pettoruti (1892-1971) en Buenos Aires o Eliseo D'Angelo Visconti (1866-1944), Anita Malfatti (1889-1964), Emiliano di Cavalcanti (1897-1967) y Candido Portinari (1903-1962) entre Sao Paulo y Río de Janeiro.

Una segunda oleada de migración italiana la producirá la II Guerra Mundial, junto a otras nacionalidades, golpeadas por la destrucción de la economía, las ciudades y el desánimo general. En Venezuela, particularmente durante la última dictadura (1948-1958) se planificó una migración, preferentemente europea, cuando en otros países como México, Cuba, Perú y Brasil se habían importado chinos y japoneses desde mediados del siglo XIX. El arte venezolano se ha beneficiado en múltiples aspectos de estos nuevos talentos, algunos que vinieron ya formados y otros que adquirieron su formación en nuestras Escuelas.

La escultura moderna venezolana de la época poco se destacaba, aparte del casi único escultor, Francisco Narváez (1905-1982), merecedor del Premio Nacional de Escultura en 1941. A su lado, Alejandro Colina (1901-1976) representaba una versión algo retrasada del culto a los héroes, sólo que enfocado a los caciques y chamanes de un tiempo entre mítico y legendario. En muchas ocasiones el Premio Nacional de Escultura debió declararse desierto, y cuando tuvo algún destinatario de mérito, era por lo regular un inmigrante, no necesariamente italiano. Entre 1940 y 1963, por ejemplo, los únicos venezolanos premiados, además de Narváez, fueron apenas Eduardo Francis (1909-1966?) en 1955 y Víctor Valera (1926) en 1958; en cambio un artista uruguayo, Germán Cabrera (1903-2990) obtuvo el premio dos veces, en 1940 y 1944: en tanto que el italiano Giorgio Gori (1910-1990) obtuvo sucesivamente el máximo premio en escultura en 1954 y en pintura en 1955. Cuando el español Eduardo Gregorio (1903-1974) recibió el premio de escultura en el Salón de 1957, se originó una polémica que ha quedado como referencia histórica; al año siguiente se le tuvo que conceder a quien lo merecía, el venezolano Víctor Valera (1926) de acuerdo a los nuevos parámetros del arte abstracto. La tradición figurativa, derivada de la esta-

tuaria tradicional, pesó mucho al momento de valorar la escultura, y sin duda los italianos en su buena mayoría habían sido estatuarios¹¹.

Los años cincuenta del siglo XX fueron de transformación urbana y humana de nuestra capital, y los estatuarios y fundidores italianos recibieron encargos diversos para las obras públicas del régimen perezjimenista: Giuseppe Pizzo, autor de la fuente alegórica ("El Indio") a la entrada a Cumaná, 1955, entre innumerables bustos de próceres y del monumento a José Antonio Páez, en el Panteón Nacional; Ugo Daini (1919-1976) autor del monumento a la Primera República, en el Panteón Nacional; junto a Arturo Dazzi (1881-1966) y Alilio Selva (1888-1970) intervino en el Paseo de Los Próceres en 1956; Giorgio Gori, autor del Miranda, en Los Teques (Edo. Miranda). De Montagutelli hay un Petición en la avenida Guzmán Blanco (1956, Caracas). De A. Bianchini son las alegorías en cemento que luce el puente sobre el Guaire, en Bello Monte, así como un Agustín Codazzi en la avenida Páez, y un Luis Razetti en la Plaza de San Isidro, San José, Caracas. Entre los fundidores radicados están Blas [Biagio] Campanella (1922) –ya mencionado– y Mario Ghio Barbieri.

En 1945, año de publicación del hoy clásico poemario de Vicente Gerbasi (1913-1992), *Mi padre, el inmigrante*, un pintor formado en la academia de Brera, Vitaliano Rossi (1902-1970), llegaba a Maracaibo para trabajar como docente, restaurador y retratista. Allí abrió una galería de arte que pronto se convirtió en Museo de Bellas Artes, luego asimilado a la Casa de la Cultura "Andrés Bello", y también dirigió la Escuela de Artes "Neptalí Rincón" en 1957. Su obra permanece desconocida aunque es fácil de suponer que no superó los cánones clásicos. Todo lo contrario pasa con un paisano, llegado dos años más tarde: Renzo Vestri (1906-1976), ingeniero con preparación artística, que se había destacado en su juventud como campeón de canotaje. La pintura y la escultura, ejercidas casi como un *hobby*, lo llevaron de manera muy independiente a búsquedas abstractas de corte informalista ya desde 1955. No resulta pues rara su incorporación al movimiento venezolano, de los "Espacios vivientes", promovido por Juan Calzadilla (1930), con una exposición homónima en Maracaibo a fines de 1959 y al año siguiente en Caracas. Al año de fallecido, el

pintor Carlos Contra maestre (1933-1996) le rinde un homenaje y público reconocimiento a su condición de pionero en la galería La Otra Banda, en Mérida.

Tiempos de proyección

La mejor comprobación del impacto que vuelve a causar el arte italiano en esa época estaría en varias exposiciones que dan a conocer las colecciones venezolanas con pinturas de "antiguos maestros", muchas de ellas introducidas desde la década anterior en el coleccionismo venezolano a través del Museo de Bellas Artes, al darle espacio éste al *marchant* Karger que las traía de los Estados Unidos. En los catálogos respectivos, la responsabilidad del Museo queda siempre salvada en cuanto a las atribuciones. La colonia italiana, en 1950, dona un Tiepolo al Museo de Bellas Artes de Caracas. Por su parte, en 1956 coleccionistas venezolanos exhiben en el mismo museo, obras atribuidas a Donatello (1386-1466), Benvenuto Cellini (1500-1571), Tiziano Vecelio (1476?-1576), Filippino Lippi (1457-1502), Ambrogio Lorenzetti (1290ca.-1348ca.), Giambologna (1529-1608), Agnolo Bronzino (1503-1572), Francesco Guardi (1712-1793), Rafael Sanzio (1483-1520), Giacomo Tintoretto (1518-1594), Paolo de Verona o Veronese (1528-1588), Giovanni Antonio Canal o Canaletto (1697-1768), Guido Reni (1575-1642), Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), Domenico Ghirlandaio (1449-1494), Francesco Mizzola il Parmigianino (1503-1540), Pietro Longhi (1701-1785), Piero da Cortona (1596-1669).

La excelencia del coleccionismo venezolano privado en torno al arte italiano clásico estaría cifrada en dos piezas de verdadera excepcionalidad, ambas sometidas a experticias extranjeras: las terracotas de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), correspondientes a sus famosísimas esculturas para la tumba de los Medici en Florencia, *La Noche y la Aurora*, Col. *Alejandro Pietro*; y un *Autorretrato* de Rafael Sanzio, Col. Eloy Pérez Alfonso, "Mr. Chips" (Pineda, 1967). Sin embargo, todavía es escaso el esfuerzo por valorar ese patrimonio o en exponerlo, cuando ya en Argentina o Uruguay existen aportes bibliográficos (Brughetti, 1952; Laroche, 1963); en tanto que en Lima existe desde 1921 el Museo de Arte Italiano y

11 El resto de los premios fueron éstos: los españoles Ernesto Maragall (1903-1990) en 1943 y Abel Valmitjana (1810-1974) en 1961; el italiano Giuseppe Pizzo (1912) en 1948; los holandeses Cornelis Zitman (1926) en 1951 y Harry Abend (1937) en 1963; la estadounidense Elizabeth Evans (1914-1974) en 1955; la rumana Eva Lote de Brizney (1915-1970) en 1953; el cubano Max Pedemonte (1936) en 1962.

en Ciudad de México, desde 1968, la Colección de arte europeo de la Academia, con un predominio de pintura italiana, se exhibe en el Museo San Carlos.

Venezuela inicia la proyección internacional de su arte moderno desde la Bienal de Venecia, ocasión que nos sirve para presentar a un pintor y arquitecto, además de galerista, Graziano Gasparini (1924) quien será comisario de la primera selección en 1954, una muestra por cierto muy recatada pues recogía la plana mayor de la tradición paisajista y realista. Pero en el segundo envío, va de subcomisario Alejandro Otero (1921-1990) y el vuelco es total pues el arte venezolano que se verá en Venecia será el que está promoviéndose en la Ciudad Universitaria de Caracas: la abstracción geométrica, signo del cambio de los tiempos. El Pabellón venezolano es obra del arquitecto italiano Carlo Scarpa (1902-1978) (Rodríguez, 1984: 21-24, 25-27). Y ya que Venezuela ha comenzado a participar en la Bienal de Venecia, en 1957 viene la muestra desde Italia de sus pintores modernos desde el futurismo: Massimo Campigli (1895-1971), Carlo Carrá (1881-1966), Renato Guttuso (1911-1987), Giorgio Morandi (1890-1964), Emilio Vedova (1919-2006) y otros.

En cuanto a la arquitectura –tema que requeriría un desarrollo especializado- debemos señalar la intervención del Gio Ponti en el diseño y construcción de la Quinta del Cerrito, encargo de los esposos Planchart, hoy en día hito de ese “espíritu moderno” que acogía al arte abstracto en la Ciudad Universitaria y la Galería “Cuatro Muros” desde 1952.

El mundo artístico tradicional, el de los Salones oficiales y el de los coleccionistas, todavía nos depara agradables notas a favor de esa presencia italiana. Desde 1954 la representación diplomática de Italia en Venezuela instaura el Premio Roma que permitirá a muchos jóvenes venezolanos retomar la vía italiana del arte moderno: Virgilio Trompiz (1927), Gabriel Marcos (1938), José Antonio Dávila (1935), Manuel Espinoza (1937), Carlos Hernández Guerra (1936), Alirio Palacios (1944), Gladys Meneses (1938-2008), Manuel Mérida (1939), Francisco Hung (1937-2002), Edgar Sánchez (1940)... Ya uno de Los Disidentes de 1950, Luis Guevara Moreno (1926), debía a un viaje por Italia y su encuentro con la obra de Renato Guttuso, el regreso a la figuración pero sin olvidar la lección abstracta (Fig. 4).

Cuando al final de la década se dé la muy divulgada polémica de Alejandro Otero y Miguel Otero Silva (1908-1985), éste –defensor del realismo-, reconocerá en Guevara Moreno y su nueva figuración, el camino que conviene al arte para retomar los fueros del humanismo (Alejandro Otero, 1993: 142-199).



Figura 4

Luis Guevara Moreno, *Mediodía*, 1959, óleo y carboncillo sobre tela. Galería de Arte Nacional.

Una muestra de la fascinación que pudo despertar el arte italiano en Venezuela se revelaría cuando en 1965 la galería de la Fundación Eugenio Mendoza exhiba ochenta obras del pintor boloñés Giorgio Morandi, de la colección de José Luis y Beatriz Plaza. Fue invitado a disertar sobre el pintor y en general sobre el arte italiano, el entonces director de la Pinacoteca de Brera, en Milán: Franco Russoli (1922-1977). Dicha colección pudo haber pasado al Museo de Bellas Artes en la década siguiente, y con ese propósito se promovió su ampliación, pero al crearse la Galería de Arte Nacional en 1976, ocupar el edificio original y quedarse con parte de su patrimonio, las diligencias adelantadas por Miguel Arroyo (1920-2004) –entonces director- se frustraron. Una segunda oportunidad tuvo el público caraqueño de apreciar esta rica colección de Morandi once años después –ya fallecido el coleccionista- con óleos, dibujos, acuarelas y gráficas del pintor, con museografía de Arroyo, en la sala de la Fundación del Banco Consolidado. Para la ocasión se volvió a invitar a un crítico, esta vez al estudioso de la obra de Morandi, el también boloñés Renato Barilli (1935). En 1988, nuevamente, otra colección, esta vez dedicada a los “macchiaioli” es presentada en el Museo de Bellas Artes, bajo la curaduría de José María Salvador (1946). En otras colecciones es dable encontrar artistas como Amadeo Modigliani (1884-1920), Gino Severino (1883-1966), Giorgio De Chirico, Bruno Cassinari (1912-1992), Giuseppe Capogrossi (1900-1972), Roberto Crippa (1921-1972), Aberto Magnelli (1888-1971) y otros. (Pineda, 1967).

Otras iniciativas que revelan ese interés desatado por el arte italiano estarían en la publicación por parte de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de un texto de Edgardo Alberto Alberti sobre *Los primiti-*

vos italianos y su mundo espiritual, en 1958. En la Universidad de los Andes, en Mérida, Ettore Rognoni dicta una serie de charlas sobre arte, música y literatura italianas que son publicadas luego por la misma institución con el título *Charlas merideñas y otras notas* (1963). Para el VII Centenario del Dante Alighieri, la *Revista Nacional de Cultura*, No. 173, dedicó un número monográfico a la vida y obra del poeta, con ensayos de los venezolanos Eduardo Crema (1892-1974), Arturo Uslar Pietri (1906-2001), Rafael Pineda (1926-2004), Ludovico Silva (1937-1988), y los italianos Giuseppe Ungaretti (1888-1970), Eugenio Battisti (1924-1989), Mauricio Faggiolo dell'Arco (1939-2002) y otros.

Tiempos de integración

Destacaremos en esta última etapa de nuestro recorrido algunas constantes y otra novedades. Italianos de nuevas generaciones se han ido integrando al país, como el pintor, diseñador gráfico y docente Nedo (Mion Ferraro), diseñador de la revista *Cal* (1962-1967) dirigida por Guillermo Meneses (1911-1978); el escultor Doménico Casasanta, de vocación constructivista y a quien ya hemos mencionado: Graziano Gasparini, quien se irá distinguiendo como fotógrafo con libros como *Promesa de Venezuela*, 1964, con prólogo de Mariano Picón Salas (1901-1965), y *Muros de Venezuela*, 1967, con texto de Alfredo Armas Alfonso (1921-1990); paralelamente desarrolla su carrera como restaurador e historiador de la arquitectura colonial venezolana. Por otra parte, su hermano Paolo Gasparini (1934), también fotógrafo, comprometido con los temas sociales y las luchas del continente con obra publicada junto a Alejo Carpentier (1904-1980), *La ciudad de las columnas*, 1970, a Edmundo Desnoes (1932), *Para verte mejor, América Latina*, 1972, y autor de las mejores imágenes del patrimonio artístico de la Ciudad Universitaria de Caracas (Premio Nacional de Fotografía, 1993). Otros fotógrafos de origen o ascendencia italiana han sido reconocidos en el país como Luiggi Scotto (1920-1992), Roberto Fontana (1952-2004), el arquitecto Ramón Paolini (1949) y el cineasta Rafael Salvatore (1946).

Algunos nacidos allá se forman aquí como artistas: la ceramista napolitana Tecla Tofano (1927-1995), discípula de Miguel Arroyo, se distinguió por su propuesta escultórica, no utilitaria ni formalista, con un discurso final fuertemente feminista en sus *collages* y en sus escritos testimoniales; Claudio Perna (1938-1997), geógrafo y fotógrafo experimental y conceptualista a quien la Galería de Arte Nacional le rindió un merecido homenaje. En las nuevas promociones artísticas destacan nombres como los de Pedro Tagliafico (1944), Pancho Quilici (1954), Rita Daini

(1954) -hija del escultor Ugo Daini-, Angel Ramos Giugni (1934-1992) y Alessandro Balteo (1972).

Se ha mantenido viva la tradición de viajar a Italia, claro ya no como única opción pues el mismo París ha ido siendo desplazada por Nueva York como nueva capital del arte. Las ciudades italianas por excelencia para mejorar la formación artística han seguido siendo Roma y Florencia –ya visitadas por venezolanos desde el siglo XIX– a las que se han añadido la isla de Murano, Faenza, Turín, Milán y Ravena. Y son muchos los artistas que se han beneficiado de las bondades del genio itálico, sus escuelas y ambientes estimulantes como Pedro Barreto (1935), Rubén Chávez (1936), Rita Daini, Humberto Jaimes Sánchez (1930-2003), Manuel de la Fuente (1932), Víctor Lucena (1948), Gladys Meneses, Minumboc (Ciro Benítez, 1933-1988), Nicolás Piquer (1930), Oswaldo Subero (1934), Carlos Medina (1953), Luis Brito (1945) y otros.

A la exigua producción bibliográfica venezolana sobre temas artísticos italianos, además de las señaladas de Edgardo Giorgio Alberti y Ettore Rognoni, habría que sumar los aportes de autores nacionales, desde el *Leonardo da Vinci, profeta de profetas* (1939) por Carlos Brandt (1875-1964), hasta *La Escultura en Venezuela y la presencia italiana* (1999), de Carlos Silva (1937-2002), pasando por su inmediato antecedente: el libro de Rafael Pineda (1926-2004) sobre *Tenerani y Tadolini, los escultores de Bolívar* (1973). Una ciudad italiana, cuna del Renacimiento y del Humanismo, ha retenido la atención de Miguel Otero Silva: *Florenzia, ciudad del hombre*, 1974.

En cuanto a la participación italiana en la construcción del país, el interesado cuenta con la muy seria y sistemática investigación académica de la profesora Marisa Vannini de Gerulewicz (1929), *Italia y los italianos en la historia y en la cultura de Venezuela*, publicada en 1966 (Oficina Central de Información) y ya con dos ediciones más (1980, 1998) por la Universidad Central de Venezuela. Su libro llenó de tal manera una laguna que algún inescrupuloso autor se atrevió a plagiarlo y tuvo que vérselas con un tribunal. En 1967, por la Oficina Central de Información, sale el libro de Rafael Pineda, *Italo-venezolano, (notas de inmigración)*: un libro ilustrado, entre erudito, periodístico y antológico, poco sistemático y más bien farragoso. Añadamos las rescatables páginas de muchos de nuestros literatos y ensayistas, desde los clásicos Ramón de la Plaza (1830-1886), Cecilio Acosta (1818-1881), Pedro César Dominici (1872-1954), Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), hasta los modernos como Mariano Picón Salas, Arturo Uslar Pietri o Rafael Arraiz Lucca (1959).

Como contraprestación, dos empresarios italianos han contribuido enormemente con la divulgación y

valoración del arte venezolano: el editor Ernesto Armitano y el galerista Peppino Acquavella (1905-2000), a los que se suma el anticuario Baptiti Rinaldi. En tanto que la empresa Pirelli, desde el año 1993, ha patrocinado siete Salones de arte experimental para menores de treinta y cinco años, siempre desde el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Por su parte, la embajada y el consulado italianos, junto al Instituto Italiano de Cultura, ha promovido desde 2005 los Premios Italia. Con una primera selección de veintinueve artistas italo-venezolanos, de sesenta que participaron, se hizo una primera exposición en La Estancia.

Para concluir, es justo reconocer que no sólo Italia sigue atrayendo a las nuevas generaciones para mejorar su formación artística, también ha servido para que una nueva camada de investigadores de la historia y la crítica del arte encuentren nuevos modelos de interpretación. Simón Noriega (1940) tuvo de maestros a Cesare Brandi (1906-1988) y Carlo Giulio Argan (1909-1992) en Roma; Carlos Silva a Gianni Vattimo (1936) en Florencia; Christian Páez Rivadeneira a Carlo Volpe (1926-1984) en Bolonia, y -en la misma ciudad *rossa e turrita*-, quien suscribe esta breve relación: a Umberto Eco (1932), Luciano Ancheschi (1911-1995), Renato Barilli (1935) y Omar Calabrese (1949).

Tanto los interesados en especializarse en la historia del arte como los jóvenes deseosos en mejorar su formación en alguna técnica artística siguen acudiendo a Italia, y de allá continúan viniendo artistas y expertos para incrementar este intercambio cultural que junto a la histórica migración de postguerra afianza la solidez de unas relaciones entre países que han hecho del arte una forma de vida civil.

Referencias

- Brughetti, Romualdo. (1952). *Italia y el arte argentino. Itinerario de una emulación plástico-cultural*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri.
- Calcaño, José Antonio. (1985). *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas*. Caracas, Monte Ávila Editores, [1958].
- Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela (2005). Caracas, Galería de Arte Nacional, Fundación Cisneros.
- Duarte, Carlos F. (1985). *Juan Lovera, el pintor de los próceres*. Caracas, Edit. Arte.
- Duarte, Carlos F. y Gasparini, Graziano. (1991). *Historia de la Iglesia y Convento de San Francisco de Caracas*. Caracas, Banco Venezolano de Crédito.
- Esteva-Grillet, Roldán. (1986). *Guzmán Blanco y el arte venezolano*. Caracas, Academia Nacional de la Historia.
- Esteva-Grillet, Roldán. (Comp. 2001). *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Esteva-Grillet, Roldán. (2004). *Vida y obra de Pedro Castillo (1790-1858). El pintor de la casa del general José A. Páez en Valencia*. Caracas, Academia Nacional de la Historia.
- Esteva-Grillet, Roldán. (2006). "Iconografía europeo-americana de Bolívar". *Estudi Latinoamericani. Estudios Latinoamericanos*, No. 2 [Coloquio Internacional "Nazioni e Identità Plurime"], Udine (Italia), Forum; pp. 161-188.
- Gasparini, Graziano. (1976). *Templos coloniales de Venezuela*. Caracas, Banco Nacional de Descuento [1959].
- Gasparini, Graziano. (1972). *América, barroco y arquitectura*. Caracas, Armitano Editor.
- Gasparini, Graziano. (1985). *Las fortificaciones del período hispánico de Venezuela*. Caracas, Armitano Editores.
- González Peña, Simón. (1924). *Historia de las artes en el Zulia*. Maracaibo, Imprenta Excelsior.
- Gutiérrez, Ramón. (1996). "Arquitectos italianos en Sudamérica. Siglos XIX y XX", en *Ricerche di Storia dell'arte*, No. 63, Roma, La Nuova Italia Scientifica; pp. 53-72.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. (1997). "Presencia de Italia en la pintura y la escultura de los países sudamericanos durante el siglo XIX", en *Ricerche di Storia dell'arte*, No. 63, Roma, La Nuova Italia Scientifica; pp. 35-52.
- Landaeta Rosales, Manuel (1900). *Grandes honores acordados al Libertador Simón Bolívar*. Caracas, Imprenta Bolívar.
- Laroche, W.E. (1963). *Pintores italianos del siglo XIX. Su permanencia y su obra en Uruguay*. Montevideo, Cuaderno de vida y cultura italiana, No. 3, Instituto Italiano de Cultura.

- Nava, Ciro. (1954) "Monumentos bolivarianos en la Venezuela del siglo XIX". *Revista de la Sociedad Bolivariana de Venezuela*, XIV, 45. Caracas, 17 de diciembre; pp. 408-420.
- Noriega, Simón. (1979). *La crítica del arte en Venezuela*. Mérida (Vzla.), Universidad de los Andes.
- Otero, Alejandro. (1993). *Memoria crítica*. Caracas, Monte Ávila Editores (Comp. de Douglas Monroy y Luisa Pérez Gil).
- Planchart, Enrique. (1979). *La pintura en Venezuela*. Caracas, Equinoccio, Universidad Simón Bolívar [1956].
- Pineda, Rafael. (1967). *Italo-venezolano: Notas de inmigración*. Caracas, Oficina Central de Información.
- Pineda, Rafael. (1998). *Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo*. Caracas, Cenro Simón Bolívar [1983].
- Portillo, Julio (2004). *El Palacio de las Águilas*. Caracas, Fundación de la Cultura Zuliana, B.O.D, Edit. Arte.
- Salvador, José María. (2001). *Efímeras efemérides: Fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX*. Caracas, Universidad Católica "Andrés Bello".
- Sartor, Mario. (1996). "L'Academia de Bellas Artes' di Messico e la cultura artistica italiana", en *Il Veltro. Rivista della Civiltà Italiana*, No. 5-6, año XL setiembre-diciembre; pp. 523-561.
- Sartor, Mario. (1997). "Le relazione fruttuose. Arte e artisti italiani nell'Accademia di San Carlos de Messico", en *Ricerche di Storia dell'arte*, No. 63, Roma, La Nuova Italia Scientifica; pp. 7-33.
- Silva, Carlos. (1999). *La escultura en Venezuela y la presencia italiana*. Caracas, Armitano Editores.
- Vannini de Gerulewicz, Marisa. (1998). *Italia y los italianos en la Historia y en la Cultura de Venezuela*. Caracas, Universidad Central de Venezuela [1966].
- Vidargas, Francisco Manuel. (1996). "Dos arquitectos italianos de transición: Cavallari y Boari", en *Ricerche di Storia dell'arte*, No. 63, Roma, La Nuova Italia Scientifica; p. 73.