

## **Pintura venezolana del siglo XIX**

### **Lo trágico en la obra de Cristóbal Rojas**

*Freddys René Pérez Figueroa  
Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado  
Barquisimeto, Venezuela*

*freddys.perez@ucla.edu.ve*

*Recibido: 13 de octubre de 2018 / Aprobado: 26 de febrero de 2019*

*Licenciado en Letras, Mención Historia del Arte de la  
Universidad de Los Andes; docente del Programa  
Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad  
Centroccidental Lisandro Alvarado; bailarín, actor,  
curador y museógrafo. Miembro de la Fundación  
Danza – T, del estado Mérida, Venezuela*

## **Pintura venezolana del siglo XIX**

### **Lo trágico en la obra de Cristóbal Rojas**

#### **Resumen**

El siglo XIX, en la pintura venezolana se determina e instaure nuevas imágenes que educan al pueblo entre nuevas y viejas creencias, personificadas en la figura del héroe, donde los hombres son exaltados a través del valor, del sacrificio por ideales patrióticos. Estos elementos ya han sido utilizados por artistas de periodos precedentes y, los mismos anuncian preceptos de una modernidad que se encargará de civilizar al hombre latinoamericano para igualarlo al hombre europeo. Esta modernidad latinoamericana, se presenta por medio del héroe en la pintura, como símbolo de independencia, de la liberación, creando una nueva historia a partir del cuadro, como se evidencia en la representación de La muerte de Atanasio Girardot en Bárbula en 1883, realizado por Cristóbal Rojas, quien usa lo trágico como hecho histórico desde un punto de vista poético, romántico y conmovedor.

**Palabras clave:** historia del arte, arte decimonónico, Cristóbal Rojas, pintura, tragedia.

## **19th century Venezuelan painting**

### **The tragic in Cristobal Rojas' painting**

#### **Abstract**

In the 19th century, Venezuelan painting is determined and establishes new images that educate people between new and old beliefs, personified in the figure of the hero, where men are exalted through courage, sacrifice for patriotic ideals. These elements have already been used by artists of previous periods and, they announce precepts of a modernity that will be in charge of civilizing the Latin American man to equal it to the European man. This Latin American modernity is presented through the hero in the painting, as a symbol of independence, liberation, creating a new history from the painting, as evidenced in the representation of The Death of Athanasius Girardot in Barbara in 1883, made by Christopher Rojas, who uses the tragic as a historical fact from a poetic, romantic and moving.

**Key words:** art history, 19th century art, Cristóbal Rojas, painting, tragedy.

La centuria del XIX, es el espacio temporal que marca un inicio e instauración de nuevos rostros en el pensamiento de los habitantes de la nación caribeña venezolana, pero también es la consecución de los principios coloniales de una educación del pueblo a través de la imagen. Se conjugan la independencia y liberación del reinado español y se aprovechan sus maneras de asentamiento para plantar una nueva mirada.

La imagen se ve invadida y llena de características de diversos estilos artísticos que parten desde el barroco hasta el romanticismo entre otros, muchas veces todos en una misma obra pictórica. Del estilo barroco, las imágenes mantienen la exaltación de los personajes representados para la inspiración de un modelo a seguir y, quienes admiren las obras sientan una conexión, y simultáneamente una sumisión ante lo representado, al cual se le rinde un culto. Las imágenes van a proponer una lectura y esta es supeditada al artista, pero este a los ideales republicanos que se gestan en la naciente región sudamericana.

Algunos códigos son influencia del teórico y pintor Charles Le Brun, de su tratado *méthode pour apprendre à dessiner les passions* del año 1698, donde se promovía la expresión de emociones en la obra pictórica, lo cual genera una apreciación, contemplación o respuesta a la belleza y al arte, este delirio “se distingue por el hecho mismo de las emociones irracionales que toman posesión de la mente, llevándola hacia un estado de exaltación, y alejándola de su curso normal”. (Tatarkiewicz, 2001).

Al estilo rococó se asemejan, en algunos retratos que presentan una atmósfera sublime, de ensoñación a pesar de la temática tratada y de manera simbólica se muestran elementos que distinguen al personaje, caso ejemplar el *Miranda en la Carraca* (1896) de Arturo Michelena, también mostrando algunos libros que identifican al protagonista de la escena como un hombre ilustrado y culto:

...en la composición domina el sentido horizontal. El precursor se encuentra pensativo en su lecho, a medio arreglar, con una parte de la sábana que descuidadamente cae en el suelo, una pierna en el

piso y otra extendida sobre el colchón y la mano derecha en el mentón en inequívoco signo de reflexión. (Noriega, 2001).

De otros estilos como el neoclásico las representaciones destacan un ídolo y este es exaltado al estatus de mártir o dios griego, un héroe perfecto, se deshumaniza y se diviniza por las hazañas y proezas como el Napoleón cruzando los Alpes (1800) de Jacques Louis David. Esta composición del óleo, es una escena dinámica y llena de movimiento que muestra una naturaleza indefinida, un caballo de crines ligeras al son del viento, es dominado por el hombre y lleno de elementos simbólicos retóricos como la mano alzada que señala el camino a conquistar.

Del romanticismo, lo exótico cobra valor, los paisajes llenos de una fauna y flora particular son representados aunque en muchos casos no concuerdan con la realidad, la mente de los artistas juegan con el conocimiento aprehendido en occidente. Según Pas, Herman, “Lo que estas imágenes ofrecen es la representación estereotípica de la otredad Cultural, ya sea en su modulación exótica – culturas extranjeras, desconocidas –, o en su versión de la cultura interior, campesina o rural” (s.f).

El término de estereotipo según lo explica Burke, “constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos existentes entre imagen visual e imagen mental. El estereotipo puede no ser completamente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros (...)”. Con estas ideas no solo se evidencian en la representación de seres humanos sino de paisajes y otros objetos característicos de Sudamérica, los cuales muestran en “las imágenes europeas de los indios americanos eran a menudo compuestas, utilizando rasgos de indios de otras regiones para crear una imagen global simple” (2001).

Todo se convierte a su vez en una retórica de lo visual, ejemplo de ello se observa en la creación y uso de los panoramas en el país, por artistas plásticos como Cristóbal Rojas, Martín Tovar y Tovar y Arturo Michelena, entre otros, quienes “fueron aficionados a este “arte”, apreciando más

bien sus fines pedagógicos para las masas populares”. (González - Stephan, 2006).

Las expresiones artísticas de las Bellas Artes como las pinturas, la escultura y la arquitectura empleadas por separado o en conjunto, fueron herramientas para civilizar al hombre, para modernizarlo y así acercarlo a los ideales de occidente como punto de referencia del siglo XIX. Lo artístico es atrapado por la lógica evolucionista de progreso, desplegada en las ciudades de Roma, Florencia y París. El aprendizaje estaba marcado por la experiencia visual sea a través de las propuestas de panoramas o de viajes (Malossetti, 2006). Esto influye en los estudios de los artistas, quienes viajarán becados, para obtener el mayor conocimiento de la evolución del arte y a su regreso experimentar con sus propuestas artísticas.

En Europa, están activos los principios del pensamiento positivista entre los cuales reina la comprobación científica que deja de lado todo ideal, esto apoya y conduce al arte a una función pedagógica, educar al hombre para continuar ideales de revolución y emancipación del dominio español, en el caso venezolano.

Entonces, el Estado, asume una educación, muchas veces elitista y es a través de las Exposiciones Universales e Internacionales, donde se muestran todos los productos de innovación de cualquier índole y artísticos resaltantes de la época. Cabe destacar que en Venezuela, se realizó:

...la celebración en 1883 del Centenario del Natalicio del Libertador Simón Bolívar con la primera gran Exposición Nacional venezolana, al transformar el antiguo convento colonial de San Francisco en una moderna estructura neo-gótica que fungió de Palacio de la Exposición. Como acontecía en este tipo de eventos, las exposiciones universales—y la venezolana lo fue—al aprovechar alguna efeméride significativa, servían para condensar los bienes materiales y simbólicos de la nación, convirtiéndose en los lugares por excelencia del progreso. (González - Stephan, 2008).

Convirtiendo así a la nación caribeña, en vías de desarrollo en el siglo XIX, en un lugar análogo de las ciudades europeas modernas y de vanguardia. Por otro lado, la educación laica se iba fundamentando a través de la formación de un complejo sistema de referencias equiparables a las divinidades griegas, los héroes de la independencia, estos serán los personajes que forjarán las mentes de los nuevos ciudadanos y, sus realizaciones en vida, hazañas y celebraciones avivarán un nuevo culto solo hacia ellos. Despojándose de algunas relaciones con la religión católica, ya que solo es un cambio de imagen, se suplantaban santos, vírgenes y reyes por la de los héroes y alegorías. Se afianza el rescate de los hechos históricos reales, las celebraciones patrióticas y la alfabetización de los futuros ciudadanos a través de la pintura, la escultura y todos los medios, para entonces, ilustrados de la imagen paralelo a las letras (Malossetti, 2006).

Un ejemplo de las imágenes asumidas como divinidad o de la realeza, es la representación del Libertador, en primera instancia, son signos patriotas que atañen más al ritual que lo simbólico, un discurso de heroización que relaciona modernidad con el Libertador, se sustituye al rey por Bolívar. En el caso de la representación de Simón Bolívar, realizada por Gil de Castro, la imagen religiosa cambia por un héroe nacional, como símbolo de la independencia americana, pero con la intención de su consumo para la instauración de ideales liberales por su independencia de la corona española “los óleos del pintor peruano José Gil de Castro circularon intensamente en un primer momento. (Malossetti citada en Venegas, 2011).

La imposición de las nuevas imágenes se fundamenta en la desaparición de las anteriores a las cuales se les rendía culto:

la estrategia consistía en crear un tránsito simbólico entre el antiguo régimen a un régimen republicano, pero en el cual no bastaba con el retiro de los retratos y otros símbolos monárquicos a la oscuridad de algún depósito, éstos debían ser destruidos en actos públicos como una forma de alterar violentamente la memoria

histórica; su conservación era incompatible con la independencia. (Rodríguez, 2011).

La pintura de los héroes es para creación de la nueva historia, de ello se jactan los cuadros de Lovera, el pintor de la transición de la colonia hacia la República y evidencia de su trabajo son *El tumulto del 19 de abril de 1810* (1835), “se trata de una pintura en homenaje a los ilustres miembros del Cabildo” (Arias, 2004) al igual que el *5 de julio de 1811* (1838) (Rodríguez, 2011). Cuadros que representan el nuevo panteón de dioses y héroes sudamericanos equiparados a cualquier obra pictórica europea con la misma intención.

A mediados del siglo XIX, las pinturas aun serán la vanguardia que presenta a los ciudadanos cultos y no tan cultos el testimonio más realista y veraz de las facciones de los héroes destacados y de los acontecimientos importantes que forjaron las nuevas naciones sudamericanas. Pero con el advenimiento de la fotografía cambian algunos elementos de la veracidad y autenticidad, la función crítica de los retratos y de sus protagonistas, versó sobre la aceptación de los mismos partiendo de los relatos hegemónicos, que utilizó la fotografía para su presentación ideal. La imagen habla de los sentidos antes que de la inteligencia, era el concepto manejado por los retratistas pintores y fotógrafos, quienes idealizaban sus trabajos de manera escénica y manual al intervenir sus producciones, caso especial de las miniaturas y sus coloristas intervenciones (Malosetti, 2009).

La pintura del siglo XIX, ya contextualizada en las palabras anteriores de manera general ayudará a analizar y explicar mejor el retrato de *La muerte de Atanasio Girardot*, realizado por Cristóbal Rojas, insigne pintor venezolano, de dicha época, quien formado algunos años en París junto a otros venezolanos como Michelena, produce un trabajo pictográfico digno de ser revisado.

Primeramente sobre Cristóbal Rojas Poleo, se sabe que nació en Miranda en el año de 1858, hijo de médico y de buena familia que luego por los desastres de la guerra federal tuvo que trabajar en la tabaquería de su abuelo, para mantener a su familia, signado por la tragedia en 1878, luego



de un terremoto en su zona natal queda en la ruina y pospone sus estudios de pintura. Los cuales comenzó a partir de 1880, año de sus cuadros *Las ruinas de Cúa* (imagen 01) y las *Ruinas del templo de la merced*, ambas de 1882 (Imagen 02).



Imagen 1: *Las ruinas de Cúa*



Imagen 1: *Las ruinas del templo de la Merced*.

En estos cuadros reconocidos del artista se manifiesta lo trágico de algunos personajes en sus contextos, los primeros van a mostrar un estudio cercano al romanticismo que destaca la naturaleza dominada e indomable por el hombre, pero través de un suceso real, un desastre natural. Diluidos en unos tonos sepia que envuelven la atmósfera y domina el cielo radiante.

Lo trágico natural se evidencia en el cuadro, no solo a través de las ruinas arquitectónicas, sino a través de la paleta de colores sepias, que inducen al espectador a una vivencia austera de lo que observa, una sensación de que la abrumadora naturaleza recae sobre el hombre con dura potencia. El pintor retoma aspectos románticos en sus obras cuando presenta un cielo abierto y de grandes dimensiones sobre las construcciones humanas derruidas. En otras palabras “Nietzsche ve en el fenómeno de lo trágico la verdadera naturaleza de la existencia, del vivir del hombre, con lo que el tema estético adquiere un carácter ontológico: solo el arte y la poesía trágicos son capaces de mostrar la esencia del mundo”. (Giraldo, 2014).

En cuanto al quehacer del artista demuestra una pintura académica donde domina un cierto carácter científico por el estudio del espacio y sus elementos y del paisaje en la composición, sin embargo:

...el encuentro con la verdad se traslada a la idealización y exaltación de emociones, con énfasis en la representación de las realidades del contexto natural. Son expresiones de estados emocionales que satisfacen las intenciones plásticas (Bravo, 2008).

En este mismo orden de ideas, el pintor, realiza los cuadros de *La Taberna*, 1887 (imagen 03) y *La Miseria*, 1886 (imagen 04), los cuales fueron expuestos en el salón Oficial de París. En el primero se observa un parentesco por la temática, con los bebedores de absenta de Edgar Degas en 1876, por lo cual puede inferirse que los participantes de la pintura son actores o modelos, un estereotipo. Este óleo de grandes dimensiones (212 x 272 cm), plasma la presencia de cinco personajes, dos mujeres y tres hombres y destaca el personaje central, sentado con la mano en la cara y con una actitud típica del lugar en que se encuentra. Una luz teatral, como en el barroco, arropa de frente los sujetos y otra lateral

se escabulle fuertemente por la ventana enmarcando así la escena.



Imagen 3: *La Taberna*

Lo trágico en el cuadro es expresado a través del personaje femenino de la derecha y sentada frente a la mesa, de expresión tímida y la mirada hacia la otra mujer. Lo que hace pensar, por el lugar donde se encuentran y la vestimenta utilizada, que está por iniciarse en el mundo de la prostitución, ya que la mujer al mirar a la otra, pudiera estar visualizando su futuro comportamiento y como se debe desenvolver en el trabajo en la taberna. Es por eso que el pintor:

Cristóbal Rojas asume en la pintura venezolana la representación de lo trágico; pintor atormentado por dudas y vacilaciones, temeroso del porvenir y poseído por la premonición de su muerte temprana cuya presencia adopta la forma persistente de sus vaporosas e irreales figuras de mujeres. (Calzadilla citado por Silva, 2000).



Imagen 4: *La Miseria*

La segunda pintura, *La Miseria*, gana una mención de honor en el Salón Oficial de París de 1886, igualmente que la anterior. El cuadro, bañado en luces diagonales de derecha e izquierda, iluminan a un hombre sentado, turbado, acongojado y atribulado, con la mirada fija hacia el piso de madera, el cual está desgastado. La mano izquierda posa sobre una cama, junto a un cuerpo o cadáver de una mujer, posiblemente su esposa, la misma está cubierta de sábanas roídas, que dejan ver una de sus pechos y con los ojos cerrados. Puede notarse la disparidad del tono de piel de ambos personajes que indica la vida y la muerte de los mismos. Un trágico momento de aceptación de una realidad humilde se ve en el personaje principal, la cual está basada en un hecho frecuente y cercano al pintor en dicha época.

Otra clara señal de lo trágico en la ágil pincelada de Rojas, se observa en las paredes oscuras, manchada y viejas en “esa oscuridad que es atenuada por el foco de luz que

entra por una ventana que no se ve” (Silva, 2000).



Imagen 5: *Dante y Beatriz en la orilla del Leteo*

Posteriormente en el Salón de París, el artista gana en 1889, con su hermoso cuadro *Dante y Beatriz en la orilla del Leteo* (imagen 05), este fue premiado con la tercera medalla. La obra presenta una atmósfera onírica, al estilo rococó, es un estudio inspirado en la literatura universal como la Divina Comedia del siglo XIV, donde se narra el tránsito de Dante por el infierno, el purgatorio y el paraíso, este último donde se encuentra como guía a Beatriz, un personaje que aparece en la pintura con una mirada perdida, mientras Dante la mira controvertido, frente al río. Es uno de los “lienzos donde el pintor llega a tocar el alma del simbolismo y sin duda alguna el mundo del impresionismo” (Noriega, 2001). Este cuadro no narra una tragedia directamente, sino una escena posterior a la experiencia de vida y pesares del protagonista de la historia con la cual el pintor se identifica.



Imagen 6: *La primera y última comunión*

En el cuadro *La primera y última comunión* de 1888 (imagen 06), se observa una escena central iluminada una niña que cercana a su muerte asume por última vez, el cuerpo de Cristo. Es un tema “melodramático, también se recurre a la enfermedad, a la miseria física, para construir un bello óleo donde las claridades de los velos contrastan con la oscuridad del resto” (Silva, 2000). Dicho contraste recuerda el estilo barroco y el tenebrismo de Caravaggio, donde las luces entran por una ventana e iluminan el interior del recinto, en este caso de izquierda a derecha, la diagonal incide sobre el personaje principal, la niña agonizante, dejando a oscuras, en las sombras los demás personajes. Por esto es que “el arte trágico imitará así a la naturaleza en aquellas acciones que sean capaces por excelencia de despertar el afecto compasivo” (Acosta, 2008).

La realización pictórica del venezolano muestra una inspiración de lo trágico, de la miseria, de los problemas sociales y de las enfermedades vinculadas de su propia vida y que afectan al ser humano en general. Es un pintor

postrromántico, quien explora también elementos artísticos pictóricos sobre lo dibujístico, el contraste de luz y sombras, junto al simbolismo y el impresionismo.

La obra de Cristóbal Rojas, se enmarca en los términos de lo trágico como categoría estética, ya que puede expresar la condición del hombre y enseñar a este a comprenderse por medio de sus pasiones, sus valores de grandeza y dignidad así como también de su mezquindad y otros vicios. Al respecto Manjarez citando a Givone y Nietzsche (2010) expresa lo siguiente “La experiencia estética es sobre todo, experiencia de lo trágico”, entendiéndose que lo trágico es una categoría que a través del dolor aproxima a lo humano, pero que mantiene una carga elevada de lo sublime, no es solo algo triste, es una situación que no sigue el curso natural de la vida.

### **La muerte de Atanasio Girardot en Bárbula el 30 de septiembre**

El fallecido coronel Atanasio Girardot, como personaje relevante se instaura a través del retrato como un héroe en la historia de Venezuela, además de ser parte dirigente del ejército patriota junto a El Libertador. Como personaje relevante sus “sentimientos, las palabras, los actos del héroe trágico derivan de su carácter, de su ethos, en el momento mismo en que revela la manifestación de un poder del más allá, de un daímon (...) el drama como fenómeno primitivo” (Manjarez, 2010).

El cuadro La muerte de Girardot en Bárbula, de temática histórica de 1883, del prócer colombiano muerto en territorio venezolano y asesinado por las tropas realistas, cuando intentaba colocar la bandera nacional como señal de conquista, fue merecedor del segundo premio y medalla de plata en la Exposición Universal de Caracas de 1883, en conmemoración del centenario de la muerte del Libertador, propuesta por Guzmán Blanco, para modernizar al país. Luego de que el presidente comprara la obra, le ofreció una beca de 50 pesos mensuales, al artista Cristóbal Rojas, para sus posteriores estudios en París.

Las características del óleo del pintor, son una composición rectangular dominada por la verticalidad, con dimensiones de 287 cm. por 217 cm. (imagen 07), donde se

presenta en el primer plano un hombre, un militar de chaqueta o casaca azul y pantalones blancos, traje militar de alto rango, un coronel. El personaje central tiene la mano izquierda estirada y en ese mismo lado, atado a su cintura y colgando la vaina, mientras que la espada aparece frente al mismo, tirada en el suelo. El brazo derecho levantado sobre el hombro y cabeza, sostiene una bandera nacional tricolor, ondeante, que nos recuerda la figura de la Libertad guiando al pueblo de Delacroix de 1830, unos atrás, ambos cuadros definen que:

La existencia para el sujeto trágico romántico es la angustia existencial que experimenta ante una vida que en aparente libertad choca con las leyes superiores interiorizadas, pensemos en el Werther o en el Fausto de Goethe. Y es que aquí debemos señalar que un problema que subyace a la noción de lo trágico romántico es que dentro del discurso hay una finalidad de redención cristiana, como por si por medio de la culpa, el dolor, el fallo y la caída de la gracia pudieran restituirse, no sólo en un acto redentor sino en la historia misma (Bras, s/f).



Imagen 7: *La muerte de Girardot en Bárbula*



Continuando con el personaje principal que se mantiene en pie, en una pose dramática se encuentra cayendo de espaldas, reflejo de esto se divisa en la sombra proyectada en el suelo detrás de Girardot, es una escena que precisamente “capta al héroe de manera monumental, al recibir un balazo en el pecho en lo alto de una colina, herida mortal que lo obliga a soltar el sable y a aferrarse con la izquierda a la bandera” (Esteva, 2009). Frente al personaje principal se observa otro soldado yacente boca arriba y de brazos extendidos a cada lado e igualmente a cada lado del mismo, la espada del prócer, un fusil y una tela roja, recurso pictórico que recuerda a los venecianos desde el renacimiento, como Tiziano, quienes lo utilizaron para fijar un punto de interés dentro del cuadro.

A la derecha y a la izquierda del cuadro, se encuentran soldados del mismo ejército patriótico, que luchaban en la campaña admirable, moribundos tirados en el suelo, del lado izquierdo aun sentado un soldado sostiene un arma entre sus brazos, pero cabizbajo, del lado derecho boca abajo se arrastra otro soldado ya desarmado, todos ellos portadores de mangas rojas que los distinguen del enemigo. Con estos recursos se puede afirmar que el artista “lograba atrapar al espectador en la ficción del cuadro, para sumergirlo completamente en la escena representada en la pintura” (Majluf citada en Malossetti, 2006).

Cabe destacar el logro de los escorzos de los cuerpos tirados en el piso, define un estudio ejemplar de la anatomía humana a través de lo pictórico, por parte del artista. Por otro lado la escena trágica de ensueño que resulta admirable en belleza a pesar de la temática expuesta, ya que al ser una batalla, el derrame de sangre es casi imperceptible en los cuerpos heridos. Asemejándose a los posteriores trabajos pictóricos del mismo artista como *La Miseria* y *La Primera y Última Comunión*, que exponen cuerpos yacentes, pálidos y agonizantes en momentos en que se escapa la vida de ellos, sin exagerar los elementos mortuorios y que resultan en una escena compasiva.

Para crear un fondo que contraste con la escena se divisa un cielo azul, y se conjugan dos estilos el primero, el romanticismo que presenta una naturaleza que se apropia de toda la composición, un cielo que arropa todo, como lo hizo con sus primeras pinturas sobre las ruinas de Cúa o el

templo de la Merced. El segundo, el neoclásico se evidencia por la expresión heroica del coronel, aunque cae abatido en una montaña cercana a un precipicio, se asemeja por el paisaje a la pintura de Jacques Louis David, *Napoleón Cruzando los Alpes*, cuando se observa también del lado izquierdo el cielo, con algunas nubes brumosas, entre blancos y grises, asoman una pequeña tormenta que se acerca. Del lado derecho, poco perceptible dejan entrever unas piernas estiradas y en el suelo, perteneciente a un cadáver un personaje anónimo, pero a su lado otro soldado del ejército enemigo con una rodilla al suelo y enérgico apunta hacia el frente con su fusil, elemento que alude a otro personaje anónimo, quien pudo haber disparado la bala que dio mató a Girardot.

La luz que ilumina los personajes en el cuadro es amplia, solo existen algunas sombras que hacen equilibrio y resaltan el volumen de todas las figuras de los seis personajes presentes. Esto es antecedente de las luces empleadas en las pinturas *La Taberna* y *Dante y Beatriz en la orilla del Leteo*, la cual se asemeja al estilo rococó, donde la atmósfera envuelve todo con cierta brumalidad y que destella ante los ojos del espectador para dar una sensación de ensueño, pero que enmarca e idealiza una historia real en el caso de la muerte de Atanasio Girardot.

Lo trágico como temática en la obra pictórica de Cristóbal Rojas, envuelve gran parte de su producción desde sus inicios con los paisajes, personajes y cuadros históricos, pero que se van gestando y desarrollando en su obra futura, a través de destacados conocimientos adquiridos en sus estudios en el país y en el extranjero, al igual que sus coterráneos Michelena y Toro, quienes dejan entrever la esencia de la pintura del siglo XIX, la cual,

Tenía que resultar conmovedor y – sobre todo, edificante y “elevado”. Los cuadros debían proporcionar un buen punto de partida para largas y minuciosas descripciones de su tema, a menudo “explicado” en sus connotaciones políticas, patrióticas, moralizantes. Para producir esa ilusión de realidad, de presencia del acontecimiento suprimiendo la distancia histórica, los medios pictóricos debían procurar hacer desaparecer todo rastro del artificio. Sostiene Majluf

que esas imágenes que lograron en su momento conmover multitudes han perdido su poder de persuasión y quedaron fijadas en su propia historicidad, detenidas en el tiempo. Y esto parece incontestable, al menos respecto de esas grandes reconstrucciones históricas (Malossetti, 2006).

Lo trágico como hecho histórico se vuelve romántico, porque “añoramos a veces no lo que hemos perdido sino lo que podríamos tener, o bien a quienes podríamos tener” (Bras, s.f.). Es así como la pintura de Cristóbal Rojas, se entremezcla con su vivencia personal y la historia misma, es una pintura idealizada, simbólica que el artista refleja a través de elementos como el dominio técnico, uso de la luz y los personajes moribundos o lugares desolados ese sentir y pesar propio.

La obra de Cristóbal Rojas, desde su pintura *La muerte de Girardot en Bárbula*, se mantiene en los preceptos y lineamientos de lo trágico entendiéndose esto como:

...toda aquella que realice una imitación de las acciones de los hombres buenos en el orden moral y social. La tragedia como representación encierra un conflicto que presenta al personaje trágico intentando realizar un determinado ideal, un empeño que se contradice con el destino que, a su vez, tiene que enfrentar para tratar de vencer los obstáculos. El personaje trágico, al chocar con el destino, no puede llevar a feliz término lo propuesto. Media dentro de la sucesión de acontecimientos trágicos el reconocimiento entre personajes, la toma de conciencia del mal (anagnórisis). El fin de este personaje es el infortunio, la desdicha. La obra trágica mueve a la compasión y al terror; compasión por la desdicha del personaje trágico, y el terror por la ruina del personaje (muerte o sufrimiento). Frente a estos términos extremos viene la catarsis como purificación de los sentimientos. (Placencia, 2011).

El retrato de Girardot representa las acciones del hombre heroico que vive una tragedia, pero que la misma

resalta al personaje con mayor importancia al reconocer su valor y osadía como una meta moralizante, es un cuadro que propone educar a quien lo contempla a través de la historia, las consecuencias de la misma y la purga de las creencias en los ideales patrióticos. Es un cuadro simbólico que presenta la entrega de la vida del prócer por la creencia de la libertad, a través de la guerra de lo trágico. Finalmente se puede concluir que la obra de Cristóbal Rojas a partir de su pintura de *La muerte de Girardot en Bárbula*, encarna la tragedia, entendida esta como “hecho estético por excelencia” (Giraldo, 2014).

### Referencias

Acosta, María. (ed.). (2008). *Friedrich Schiller: Estética y libertad. Sobre el Arte Trágico*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia. Recuperado de: [https://www.academia.edu/9005328/F.\\_Schiller\\_Sobre\\_el\\_arte\\_tr%C3%A1gico\\_](https://www.academia.edu/9005328/F._Schiller_Sobre_el_arte_tr%C3%A1gico_)

Arias, Cordelia. (2004). El tumulto del 19 de abril de abril de Juan Lovera. Una pintura histórica en el periodo de transición 1810-1841. *Estudios*, tomo LXXXVIII, 113-127.

Barclay, Vivian. (2007). *A Latin America in Paris: Cristóbal Rojas (1858 – 1890). Between Academicism and Modernism*. Universidad de Texas y Dallas. Richardson, Texas, Estados Unidos.

Bravo, Carola. (2008). Tres Visiones de Caracas. La ciudad decimonónica a través de sus testimonios pictóricos y gráficos. *Argos*. 25 (48), 44-69.

Bras, Ismene. (s.f.) La construcción de lo trágico en la modernidad y la tragedia griega. Recuperado de: <http://www.posgrado.unam.mx/filosofia/wp-content/uploads/2018/09/III01brass.pdf>

Burke, Peter. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen*

como documento histórico. Barcelona, Editorial Crítica. Cabo, Javier. (1992). La revisión Historiográfica de Pompiers. *Adaxe*. 8, 13-28.

Esteva, Roldan. (2009). *La muerte del héroe en la pintura Colombo-Venezolana durante el siglo XIX*. Ponencia presentada en el I Congreso Internacional "Arte del Caribe", Cartagena de Indias, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia e Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar. 25 – 38.

Giraldo, Conrado. (2014). Nietzsche: una visión estética de la vida a través de la tragedia. *Clave Social*. 3 (1). 76–85.

González-Stephan, Beatriz. (2006). ¡Con leer no basta! Límites de la ciudad letrada (La cultura de las exposiciones). *Revista Iberoamericana*, LXXII (214), 199-225.

González-Stephan, Beatriz. (2008). El arte panorámico de las guerras independentistas: el tropo militar y la masificación de la cultura. *A contracorriente, una revista de historia social y literatura de América Latina*, 6 (1), 159-178.

González-Stephan, Beatriz. (2006). *La construcción espectacular de la memoria nacional: cultural visual y prácticas historiográficas (Venezuela siglo XIX)*, Jalia, Bogotá, ponencia, 1-37.

Lommé, George. (1991). La revolución francesa y la simbólica de los ritos bolivarianos. *Crítica Cultural*, 5.

Malossetti, Laura. (2009). ¿Verdad o Belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia. *Crítica Cultural*, 4 (2), 111-123.

Malossetti, Laura. (2006). Poderes de la pintura en Latinoamérica. *Studi Latinoamericani/Estudios latinoamericanos*. 2. Universidad de Udine.

Pas, Herman. (2011). La seducción de las imágenes. El

ingreso de la litografía y los nuevos modos de publicidad en Latinoamérica. *Caracol*. 2, 12-41.

Manjarez, Graciela. (2010). Inventar lo trágico. Nietzsche. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. 2 (3), 18 – 26.

Placencia, Yisliany. (2011). *Estudio de lo Trágico y lo Cómico en el Teatro de Virgilio Piñera*. (Tesis de pregrado). Universidad Central Marta Abreu de Las Villas. Cuba. Recuperado de: <http://dspace.uclv.edu.cu/bitstream/handle/123456789/655/Estudio%20de%20lo%20tr%C3%A1gico%20y....pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Noriega, Simón. (2001). *Venezuela en sus artes visuales*. Mérida, Venezuela.

Rodríguez, Janeth. (2011). *La pintura venezolana de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Lenguajes en tránsito*. Ponencia presentada en V Cátedra Latinoamericana de Historia y Teoría del Arte Alberto Urdaneta. Artes, sociedad y cultura en la Colombia de Bolívar 1770-1830. Universidad Nacional de Colombia. Instituto de Investigaciones Estéticas, Bogotá, Popoyan, Rioancha.

Rodríguez, Janeth. (2011). *El rey en la hoguera. La destrucción de los retratos de la monarquía en Venezuela*. Ponencia en VI Encuentro Internacional sobre Barroco. La imagen del poder, Santa Cruz Bolivia.

Silva, Carlos. (2000). *Historia de la Pintura en Venezuela Siglo XIX del Neoclásico al Academicismo*. Tomo II. Venezuela: Armitano Editores.

Tatarkiewicz, Wladislaw. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España: editorial Tecnos.

Vanegas, Carolina. (2011). *Iconografía de Bolívar; un estado del Arte*. Ponencia en VI Jornadas de Historia y Cultura de América. Congreso internacional y primer encuentro de jóvenes americanistas. La construcción de las independencias: la guerra de independencia española y el levantamiento hispanoamericano. Universidad de Montevideo.