

Janeth Rodríguez



Historiadores
Sociedad Civil

Junta Directiva

Elías Pino Iturrieta
Presidente

Rafael Strauss K.
Secretario

Pedro Enrique Calzadilla
Tesorero

Aristides Medina Rubio
Primer Vocal

Directores de la Colección

Elías Pino Iturrieta
Pedro Enrique Calzadilla

Coordinación Editorial

Enrique Nóbrega

© Janeth Rodríguez 1997

© Para esta edición **Historiadores SC**

Telefax 662.20.70
Apartado Postal 47.820
Caracas 1041-A - Venezuela

ISBN: 980-07-3245-4

Portada:

"Inmaculada Concepción". Oleo de Antonio José Landaeta.

Montaje:

Factoría Gráfica

Impresión:

Litotac C.A.

Caracas 1997

La Pintura Colonial en Venezuela

Introducción

Desde el siglo V cuando el Papa Gregorio Magno definió el papel de la imagen sacra como "la Escritura de los iletrados", la iconografía cristiana occidental se estableció como el instrumento ideal de conocimiento y propagación de la religión católica. La imagen pictórica o escultórica sería el medio pedagógico y catequizante, que conjugaría en ella, no sólo la historia sagrada, sino también el comentario de los teólogos que facilitaban la comprensión de los temas religiosos.

En diciembre de 1563, después de once siglos, la Iglesia reafirmaba el poder de la imagen en la última sesión del Concilio de Trento. En ella, se dictaminó su importancia como arma propagandística y pedagógica ante las acusaciones de idolatría que esgrimían los reformistas

protestantes. Una de las consecuencias de la Contrarreforma fue el reforzamiento de los métodos y doctrinas tradicionales de la Iglesia en todos los aspectos, incluyendo las artes. En aquella sesión del Concilio se definió el importante papel de la imagen sacra y se llegó a la conclusión de que mediante ésta, el pueblo se instruía en los artículos de la fe, aprendía de las ejemplares vidas de los santos, era inducido a amar a Dios y a cultivar la piedad alimentando su espíritu con tales imágenes. La institución eclesiástica velaría desde entonces por el decoro, la claridad, el realismo y la persuasión de las obras artísticas que estaban llamadas a contribuir activamente en el despertar de una nueva espiritualidad en el continente europeo. Además de volver a utilizarse como instrumento educativo en las nuevas

tierras americanas, a éstas llegaría en múltiples formas: desde los lienzos provenientes de diversos talleres europeos hasta las estampas devocionales y los libros ilustrados.

El poder de la imprenta en manos de la Iglesia contrarreformista se constituyó en un eficaz instrumento de propagación de los mensajes cristianos. En Amberes, Christophe Plantin (latinizado como Christophorus Plantinus) obtuvo del rey de España Carlos I y de los papas Pío V y Clemente VIII la exclusividad de la distribución de los libros litúrgicos y estampas religiosas en España y sus colonias. De esta forma miles de misales, Biblias y otros textos ilustrados llegaron a América durante los años de conquista y colonización del territorio, llevando consigo imágenes de los más diversos orígenes que serían asimiladas, copiadas e interpretadas por los artífices locales.

En el territorio americano la imagen sacra encontraría durante siglos un terreno fértil para su propagación, ejecución y devoción. Múltiples interpretaciones alcanzaría en manos de indígenas y colonos peninsulares, y posteriormente, en las manos mestizas. La Iglesia encontraba una vez más en la imagen el medio adecuado para adoctrinar, persuadir y renovar la fe del observador.

La pintura colonial venezolana como podremos analizar en el presente texto no es ajena a este panorama. Entendemos por pintura colonial la producción

pictórica que se realizó o que se importó a lo que actualmente conocemos como nuestro país durante el período histórico en el cual Venezuela formó parte de las colonias españolas. Debemos recordar que nuestro territorio estaba conformado por seis gobernaciones, incomunicadas entre sí en la mayor parte de los casos y dependientes de jerarquías eclesiásticas y jurisdiccionales diferentes. El extenso oriente venezolano llegó a formar parte de los anexos ultramarinos del Obispado de Puerto Rico, por encargo provisorio desde 1521 hasta 1790 por desidia gubernamental, cuando pasó a ser sufragánea de Santo Domingo. Durante este período los problemas jurisdiccionales dejaron a la intemperie esta región, hasta el siglo XVIII cuando se crea la diócesis de Santo Tomé de Guayana desmembrándola de Puerto Rico y haciéndola sufragánea de Santo Domingo. Por otra parte, la región andina (elevada a diócesis en 1777) estaba bajo la jurisdicción de Bogotá, la cual no realizaba visitas episcopales por lapsos hasta de ochenta y seis años. En 1804 se comprendió la conveniencia administrativa de incorporar dichas diócesis al Arzobispado de Caracas, lo cual trajo inconvenientes y reclamos a la corona española por muchas de las ciudades afectadas.

Para la historiografía del arte el período colonial se inicia con la fundación de la ciudad de Santa Ana de Coro en 1527, no tomando en consideración la población

anterior de Nueva Cádiz en la isla de Cubagua (1510-1539), por lo efímera de su existencia, y porque no quedaron obras artísticas que puedan ser estudiadas. El final del período colonial es más ambiguo, en ocasiones se considera la fecha de 1810 por ser el inicio de las luchas independentistas que finalizaron con la dominación española, pero en el mundo del arte es difícil precisar una fecha exacta, porque durante gran parte del siglo XIX se continuó la realización de obras siguiendo las técnicas y los temas característicos de la producción colonial.

La creencia de que el sistema artístico colonial finalizó en 1810 o en 1821 es un error producto del exacerbado culto al nacionalismo heroico que muchos autores han contribuido a crear. Los cambios políticos que trajo la independencia no modificaron en gran medida la estructura social y la mentalidad heredada de los tiempos coloniales, que continuaron como tradición y costumbre. La producción artística se dividió en dos corrientes durante el siglo XIX: una oficial que exaltaba los valores heroicos de las luchas independentistas y otra popular que continuaba elaborando las imágenes religiosas. La producción amparada por el ente oficial cambió la temática, las técnicas, el estilo y hasta la forma de concebir a los artistas y al arte. Pero estos cambios se dieron cuando los artistas becados por el Estado regresaron del exterior con las nuevas concepciones

europeas en boga, ya casi a finales del siglo XIX. Podemos observar como Juan Lovera (1776-1841) y otros artistas de la época, pese a pintar obras de temática histórica también realizaron piezas religiosas siguiendo las normas de la iconografía católica. Puede afirmarse que una parte importante de las obras religiosas que se han atribuido a los artesanos del período colonial, fue elaborada durante el siglo XIX. Esto trae a colación el problema de la datación y atribución de las obras coloniales que se ha realizado hasta ahora en base a la temática y al estilo. Es por ello que acostumbramos mantener una cierta prudencia y flexibilidad en lo que respecta a la periodización de las obras artísticas surgidas durante el período colonial, intentando en la mayoría de los casos, basarnos en las fechas de las piezas cuando están firmadas o, en todo caso, en otros documentos que nos permitan datar aproximadamente cada obra.

La Pintura durante el siglo XVI

El siglo XVI se caracterizó por años de conquista y exploración del ancho y desconocido territorio venezolano. En la tripulación del primer viaje de Alonso de Ojeda (1499) se menciona a un pintor simplemente llamado Juan. Posiblemente el primer artista que llegó a nuestro territorio, aunque quizá con la intención de dibujar mapas que describieran la geografía de las nuevas costas.

Muchos de los iniciales conquistadores no se caracterizaron por su alto nivel cultural, a menudo eran analfabetos reclutados en tabernas, calles, plazas e iglesias, aventureros buscadores de fortuna. Pero ante los peligros que corrían en estos lares desconocidos, se debía acentuar su religiosidad en la plegaria a los santos protectores, únicos aliados ante los enemigos: enfermedades, flechas, plagas, y animales. Este ambiente, a la vez peligroso y fascinante del paraje americano, debía agudizar su necesidad de protección divina. El conquistador portaba, sin duda, pequeñas imágenes de Cristo, la Virgen o sus santos predilectos a los cuales encomendaba su espíritu cada día.

Con los primeros asentamientos de colonos comenzaron los iniciales intentos de evangelizar a los indígenas y controlar la fe católica de los habitantes. La catequización del aborigen se realizó a través del sistema de doctrinas y encomiendas (estas últimas aparecen a partir de 1547). Esto significa que se buscaba la conversión haciendo convivir a los indígenas al lado de los españoles en las encomiendas, pueblos y caseríos, dando como resultado el mestizaje y la eliminación progresiva de las ancestrales tradiciones aborígenes, e incorporando así a los indígenas a la cultura occidental. Las conductas de los doctrineros con respecto a las culturas nativas no fue homogénea. Algunos respetaron ciertos elementos indígenas que no afectarían el

rito católico, en otras ocasiones se buscó la identificación de los elementos aborígenes con los cristianos para facilitar la ilustración de ciertos dogmas, llegando a formular un sincretismo religioso, otros –la mayoría– destruyeron cuanto encontraron a su paso por considerarlo diabólico.

Los doctrineros fieles a las tradiciones seculares del predominio de las imágenes, las utilizaron en conjunción con la música, procesiones, narración de historias bíblicas y otros medios auxiliares para inculcar el dogma católico. Estas imágenes eran en su mayoría estampas, tallas y cuadros que en algunos casos alcanzaron la calidad de milagrosas permaneciendo hasta hoy en la devoción popular.

Las imágenes eran instrumentos de primera necesidad en la vida de la Colonia. Con la derrota de las tribus indígenas más aguerridas y el asentamiento de las primeras poblaciones, las necesidades devocionales se hicieron mayores. El sistema de poblamiento hispano no desligaba la vida civil de la religiosa. Al fundarse cada ciudad se requería un santo patrón que velaría por el destino del nuevo poblado y la construcción de un templo. Una vez edificado el templo se hacía indispensable dotarlo de imágenes, ornamentos y utensilios para las labores eclesíásticas. Es así como las representaciones tanto pictóricas como escultóricas de temática religiosa, se constituían en objetos

indispensables en el proceso fundacional de cada población. Pese a que en nuestro país el poder económico de la Iglesia no era tan destacado como en otras regiones del continente, existió la preocupación por ornamentar dignamente aunque sin muchos lujos los pequeños y sencillos templos que se iban construyendo, tal como lo establecían las primeras Constituciones Sinodales del Obispo Fray Pedro de Agreda firmadas en 1574 en las que, según el investigador Alfredo Boulton, se establecía el mandato de dotar de imágenes los altares de iglesias y capillas. Lamentablemente sus actas no fueron conservadas. Posteriormente las Constituciones del Obispo Antonio de Alcega en 1609, establecían las normas urbanísticas de los pueblos de indios, la forma de construcción de las iglesias y capillas, y los ornamentos internos de las mismas. Por su parte el gobernador Hoz Berrío promulgó unas instrucciones el 2 de septiembre de 1620, en las que se instruían las normas que debían regir la fundación de los pueblos de indios. En éstas se especificaba que las viviendas de los aborígenes debían ser cómodas y limpias, además de tener en su interior imágenes de los santos, la Virgen María o Jesús, según la devoción particular de cada quien. En 1623 Fray Gonzalo de Angulo, Obispo de Venezuela, dió instrucciones al padre Gabriel Mendoza donde indicaba los ornamentos y utensilios que debían poseer las iglesias de la provincia, entre ellos destaca la

necesidad de tener, por lo menos, un retablo o imagen de la advocación de mayor devoción, una cruz pequeña para el altar, una de mayor tamaño para colocarse al frente del templo y otra para utilizarla en las procesiones.

Mientras en el país no se generaba una producción imaginera de mediana calidad es de suponer que para el cumplimiento de las leyes sinodales y otras instrucciones, se hacía necesario la importación de obras de los talleres de Sevilla, Amberes y Cádiz. Estas imágenes importadas no eran obras maestras sino piezas ejecutadas en series por los miembros del taller del pintor, debido a la falta de seguridad que constituía tan arriesgado viaje. Otra fuente importante de encargos artísticos, lo constituyeron los miembros de las diferentes órdenes religiosas que llegaron a nuestro territorio, con la intención de evangelizar a las tribus indígenas. Para ello formaban los pueblos de doctrinas compuestos por los poblados indígenas, encomiendas y haciendas que estaban bajo la jurisdicción de un cura doctrinero que intentaba evangelizar a las masas indígenas. Con el paso de los años y una vez evangelizados, los pueblos de doctrinas se entregaban a sacerdotes seculares que continuarían las labores religiosas. Las diferentes órdenes se distribuyeron en el territorio, pocas veces respetando las delimitaciones de acción geográfica que les imponía la Corona Española. En la región marabina y en

Cumaná dominaban los franciscanos; en parte de los Andes los dominicos procedentes de Tunja; en Mérida, Barinas y Táchira los agustinos; mientras los jesuitas se expandieron por todo el territorio. La presencia de estas órdenes religiosas fomentaría las representaciones artísticas de los santos de sus congregaciones, de manera que podemos precisar un mapa devocional basado en las imágenes que se han conservado.

Desde finales del siglo XVI las congregaciones religiosas comenzaron a establecerse en Caracas. La orden de los franciscanos llegó a la capital en 1575 en la persona del Padre Fray Alonso Vidal junto a otros religiosos procedentes de Santo Domingo, con la intención de construir los claustros del convento y la primitiva capilla. Por su parte los dominicos edificaban el Convento de San Jacinto en 1608. Estas órdenes al levantar sus iglesias y conventos, de igual forma, requerían de una gran cantidad de imágenes y ornamentos. Las órdenes promocionaban a sus santos fundadores como intercesores divinos, a los objetos tradicionales de la piedad cristiana, como los escapularios y rosarios, y a sus devociones marianas específicas. Un ejemplo de ello lo constituye la orden agustina que al entregar en 1778 sus pueblos de doctrina ya convertidos en la Parroquia de Guásimos (región andina) en manos de sacerdotes seculares, dejó en la iglesia las imágenes de San Agatón,

Santa Catalina, Santo Cristo, Limpia Concepción, Nuestra Señora de las Nieves con una valiosa corona de plata y rayos de oro, Santa Lucía, un cuadro de Santa Ana, otro de las Ánimas y finalmente un cuadro de Santa Rita.

La importación de imágenes fue inevitable durante los primeros años del siglo XVI mientras se continuaba a duras penas colonizando el territorio venezolano. Cabe destacar que el número de obras pictóricas importadas fue mucho mayor que las tallas del mismo origen. Sin embargo, es de creerse que debió existir una minoritaria producción local, seguramente rudimentaria y artesanal que copiaba las estampas religiosas, para satisfacer los requerimientos devocionales de aquellos iniciales pobladores que no podían sufragar los gastos de una imagen sacra importada.

La Pintura durante el siglo XVII

El siglo XVII marca en nuestro territorio los inicios de la actividad plástica al consolidarse el proceso de colonización. La pobreza aparente de la provincia, en contraste con las riquezas que producían los virreinos había retardado en demasía este proceso, además del escaso interés colonizador que mostró la gobernación de los Welser, más preocupados por hallar riquezas fáciles, unido a los constantes ataques de piratas holandeses, franceses e ingleses que devastaban los pueblos costeros.

Desde la población de El Tocuyo fundada el 7 de diciembre de 1545, se organizaban las expediciones hacia el centro del país. Este poblado fue una de las primeras ciudades a finales del siglo XVII que comenzó sus actividades artísticas locales. Otros núcleos artísticos importantes se desarrollaron en Barquisimeto, Maracaibo, Mérida, Valencia, San Carlos y la isla de Margarita. Es de considerar, la llegada de artífices europeos que fundaron sus modestos talleres, en los cuales transmitían sus conocimientos a sus hijos y familiares cercanos. En nuestro país no se fomentó la educación artesanal del indígena como ocurrió en otras regiones del continente, donde los artistas indígenas dejaron obras mestizas de gran calidad y profundamente simbólicas.

Entre los artesanos que estuvieron activos durante el siglo XVII encontramos a Tomás de Cocar, primer pintor del cual se tienen referencias precisas, llega a Coro en 1602 y realiza un cuadro de Santa Ana. Otros nombres aparecen como: Mauricio Robes (activo en 1641), Francisco Saballos y Torres (activo en 1652), Fray Diego de los Ríos (activo entre 1658 y 1681), Víctor Francisco de la Cruz (El Tocuyo, activo en 1682), Rebolledo (El Tocuyo, activo en el siglo XVII), etc. Mención aparte merece un anónimo artista, bautizado por el investigador Alfredo Boulton, con el título de El Pintor del Tocuyo. Su actividad pictórica se ha precisado a finales del

siglo XVII y principios de la centuria siguiente. Bajo su nombre se han relacionado una serie de nueve pinturas de temática religiosa con un estilo común, de brillante colorido y armonioso dibujo.

Pese a la existencia de algunos artesanos, la importación de cuadros continuaría, pero esta vez el comercio entre las provincias venezolanas y la Nueva España permitió la llegada de cuadros e imágenes de esa localidad, que servirían como modelos inspiradores a nuestros artífices.

La Pintura durante el siglo XVIII

El siglo XVIII se constituyó en un importante período de nuestra historia. Los siglos anteriores habían sido años de conquista y colonización del extenso territorio que configuraría después nuestra nación. En 1776 se creó la Intendencia y en el siguiente año se constituyó la Gran Capitanía de las Provincias Unidas de Venezuela, siendo Caracas la sede del poder administrativo. Se le anexan por decreto imperial las provincias de Maracaibo, Cumaná, Margarita y Guayana, creándose en 1786 la provincia de Barinas. Hasta esa fecha las provincias habían estado sometidas a la Capitanía General de Nueva Granada en cuanto a los asuntos políticos, y a las Audiencias de Santo Domingo hasta 1717 y posteriormente a la de Bogotá en cuanto a los asuntos judiciales.

En la provincia de Caracas vivía la mitad

de la población, se cosechaba el ochenta por ciento del cacao y la totalidad del café y del añil de toda Venezuela. En el puerto de la Guaira se efectuaba el noventa por ciento de las exportaciones con destino a España y a la Nueva España, siendo la misma la mayor productora de bienes de exportación. Caracas albergaba la única universidad desde 1717 y a partir de 1803 el Arzobispado de Venezuela tuvo su sede en ella. La Audiencia de Caracas se establece en 1786 y el Consulado en 1793. Toda esta centralización administrativa en una provincia, significaba el reconocimiento de su importancia sobre las demás y el producto de las reformas imperiales que al fin habían alcanzado nuestra región.

En 1728 se formó la Real Compañía Guipuzcoana para controlar las actividades agrícolas de la zona. Para fines del siglo XVIII la Provincia de Caracas estaba adquiriendo un papel relevante dentro del vasto imperio español. Hasta 1810 el cacao era el principal componente de las exportaciones, seguido del añil y el café. Los otros productos más importantes como la caña de azúcar, el tabaco y la ganadería cubrían mal que bien las necesidades del mercado doméstico. Mediante el contrabando con las colonias no españolas del Caribe se obtenían esclavos, circulante y productos diversos como los textiles.

Con la floreciente actividad económica del siglo XVIII aumentó la posibilidad

adquisitiva de muchas familias e instituciones coloniales, lo cual se reflejó en mejoras sociales, culturales y artísticas. Este factor económico impulsó a la pintura y contribuyó notablemente en el desarrollo de la escultura y de la arquitectura. La demanda de imágenes se hizo cada vez mayor. Las testamentarias de las familias mantuanas poseen numerosas referencias a gran cantidad de imágenes religiosas y profanas que formaban parte de sus bienes. Los oratorios particulares y la construcción de capillas anexas a los templos promovían la realización de imágenes, retablos y la orfebrería necesaria para el culto religioso.

Durante el período colonial, el poder económico de instituciones como la Iglesia no era tan destacado como en otras regiones del continente americano. El ingreso por diezmos era considerable, pero se usaba en los gastos de funcionamiento mientras que eran escasas las propiedades agrarias en manos de la Iglesia. En el siglo XVIII el número de clérigos en la Provincia de Caracas era reducido, concentrándose la mitad en la ciudad capital. Las misiones habían desaparecido de la provincia para establecerse en Cumaná y Guayana, donde lograron un floreciente crecimiento económico. Desde los primeros intentos de colonización, la Corona Española había descuidado la protección y asistencia de los clérigos en territorio venezolano. Las primeras

fundaciones en Maracaibo, oriente y el Orinoco fueron a menudo destruidas por ataques indígenas, cuando no por los corsarios ingleses, franceses y holandeses. Se enviaban pocos religiosos y las vacantes en la Silla Episcopal se prolongaban por años. Los pobladores del siglo XVI y XVII a menudo clamaban por protección, como lo demuestran gran cantidad de cartas e informes enviados a la corte española, siendo estos poblados abandonados por la aparente pobreza minera del territorio venezolano. El siglo XVIII modificó en gran parte la situación de negligencia que se venía viviendo en el territorio de la provincia de Venezuela. Las visitas pastorales durante esa centuria indican la naciente preocupación de Roma por el estado espiritual y material de su Iglesia. En este sentido es importante destacar la visita del Obispo Mariano Martí entre 1771 y 1784, que se dedicó a recorrer todos los templos de la Diócesis de Caracas, realizando un inventario de los objetos e imágenes que se encontraban en cada uno de ellos. Este inventario constituye la fuente de estudio más importante del período colonial y evidencia la abundancia de obras, tanto pictóricas como escultóricas que se encontraban en poder de la Iglesia.

Pese a los problemas suscitados por la ausencia de religiosos y la supervisión eclesiástica, la devoción de los pobladores no fue menor. La vida cotidiana giraba en torno a la religión, a la

creencia en los poderes divinos y en el cumplimiento de sus ritos. La asistencia a la misa era uno de los pocos actos sociales relevantes, seguido de las procesiones, los rezos del santo rosario y la preparación del pesebre decembrino. Las fiestas religiosas que se sucedían casi a diario, constituían las pocas diversiones y momentos para demostrar el prestigio social y económico alcanzado por el habitante de la colonia.

La Iglesia Contrarreformista había advertido sobre el cuidado que debía regir a la iconografía sacra. Las obras religiosas debían ser supervisadas por eclesiásticos para evitar errores, debían ser claras, sin ambigüedades de interpretación, realistas para motivar al creyente, y debían evitarse las figuras desnudas que atentaran contra la moral. Los santos debían llevar sus nombres o mostrar los atributos que los identificaran. En el territorio venezolano se siguieron las doctrinas tridentinas con flexibilidad, lo que demuestra la ignorancia de la iconografía sacra y la persistencia de la voluntad del que encarga la obra por sobre la doctrina, haciendo prevalecer ciertas devociones, por encima de las leyes católicas que habían censurado numerosas representaciones religiosas por considerarlas de difícil interpretación para el creyente común. Las imágenes prohibidas se representaron en nuestro país sin acatar las resoluciones al respecto, así como la representación de la

Trinidad antropomorfa, en la cual se representa al Espíritu Santo como una persona en vez de la tradicional paloma. Otra de las devociones censuradas por la Iglesia la constituía la imagen de la Virgen de la Luz, tema extremadamente popular en el territorio venezolano durante el siglo XVIII. Promovida precisamente por un obispo, Don Diego Antonio Díaz Madroñero durante su regencia entre 1757 y 1769, al fundar las cofradías bajo esta discutida imagen. La Virgen de la Luz se representa, sosteniendo por el brazo a un alma para que ésta no caiga en el infierno. En Europa la Iglesia, después de numerosas discusiones teológicas, prohibió su representación y ordenó la modificación de las ya existentes, sustituyendo el alma por un cetro, unas flores o un ángel. Se consideró que la imagen generaba confusiones sobre los poderes de María y podía interpretarse que rescataba a las almas del infierno y por lo tanto éste no era eterno. En algunas piezas coloniales se llegaron a realizar las modificaciones acordadas por la Iglesia, pero el tiempo ha aflorado los pigmentos originales mostrando la figura censurada del alma adolescente.

El obispo antes citado, desde 1761 estableció la denominación de la capital como Ciudad Mariana de Santiago de León de Caracas, colocando de esta forma a la ciudad bajo el patronato celestial de la Virgen. Posteriormente el Ayuntamiento capitalino obtuvo de su

majestad Carlos III la autorización de agregar al escudo de armas una orla con la inscripción: «Ave María Madre Santísima de la Luz, sin pecado concebida.» A este obispo se le debe el auge de la demanda pictórica y escultórica de imágenes religiosas, al ordenar a las familias caraqueñas, la elección de un santo patrón, que debían colocar en el portal de sus casas. De igual modo impuso la nomenclatura sacra a las calles ciudadinas, colocando en ellas nichos con las imágenes de los santos correspondientes.

La predominancia de la temática sacra en la iconografía colonial venezolana no constituye una sorpresa. Solamente en la ciudad de Caracas a finales del siglo XVIII, se contaba con cinco parroquias: Catedral, Santa Rosalía, San Pablo, Candelaria, cuyo templo fue edificado por los isleños, y Altigracia, construido a su vez por los pardos libres; también existían tres conventos de franciscanos, dominicos y mercedarios; una casa de oratorienses; un hospicio de capuchinos; dos conventos de monjas concepciones y carmelitas; una casa de educandas y tres iglesias o ermitas: San Mauricio, la Trinidad y la Divina Pastora. Tal cantidad de construcciones de carácter religioso reunidas en una sola ciudad nos indican el grado de devoción católica que regía a sus pobladores.

La Iglesia era la institución más sólida y ejercía su influencia espiritual sobre todos los habitantes, en especial sobre las

familias mantuanas, que contribuían económicamente con las necesidades de la Iglesia, a través de numerosas formas como las obras pías. Éstas nacen en Venezuela a fines del siglo XVI, se incrementan en los siglos XVII y XVIII, y posteriormente, en las primeras décadas del siglo XIX comienzan a declinar. Se originan con el propósito reiterado de los creyentes católicos de lograr la salvación de su alma a toda costa. Para ello no sólo colaboran con la Iglesia a través del pago de indulgencias, sino que también fundaban capellanías y cofradías para la salvación de las ánimas del Purgatorio, dejaban legados en testamentos para la celebración de misas por el alma del testador o por las ánimas en general. Se instauran cerca de cuarenta cofradías y hermandades religiosas sólo en la ciudad de Caracas durante el siglo XVIII. Esta preocupación por la salvación del alma era una de las fuentes económicas básicas de nuestra Iglesia colonial, incentivada a través de los sermones, predicas y los altares con sus consiguientes representaciones del Purgatorio, como constante recordatorio del fin último del alma creyente. Las cofradías adscritas bajo otras devociones también fomentaban la producción pictórica e imaginera local, al costear la ornamentación de capillas y la representación de sus santos patronos.

Las obras pictóricas se realizaban siguiendo modelos provenientes de las estampas, los libros litúrgicos ilustrados,

misales y hasta imágenes escultóricas. En ocasiones se coloreaba directamente la estampa y se pegaba a una tabla o lienzo. La presencia de grabados religiosos de origen europeo, específicamente de los talleres de Amberes, era habitual entre los habitantes, quienes los adquirían fácilmente. Esta variedad de modelos trajo como consecuencia una heterogeneidad de estilos en la pintura colonial, así como elementos renacentistas, manieristas y medievales.

Además de las fuentes citadas, el grabado se constituyó en un elemento indispensable para la actividad pictórica como modelos de composiciones "aceptadas" por la doctrina católica. Los grabados permitían la amplia difusión de imágenes y el estudio de obras de artistas maestros, estos impresos eran considerados como materiales de trabajo indispensables y posteriormente, legados en herencia a sus familiares. Esta práctica de tomar indistintamente modelos de épocas diversas, produce a su vez una atemporalidad iconográfica basada en las necesidades y conveniencias de la Iglesia o del donante, por lo cual podemos encontrar imágenes diversas en una misma composición, como santos, ángeles y vírgenes sin que se esté narrando una historia o exista relación entre cada figura. En algunos casos se tomaban elementos de diversos programas iconográficos como el Purgatorio y el Juicio Final, y se

mezclaban obteniendo extrañas síntesis. Es sobresaliente la inexistencia de pinturas de ex-votos narrando milagros ocurridos en el territorio, quizá por la complicación que entrañaba este tipo de composición, que no se basaba en un modelo previo sino que debía narrar la historia de la gracia concedida. Sin embargo, los devotos favorecidos por milagros y otros privilegios se encargaron de manifestar su agradecimiento a los santos de su preferencia a través de otros testimonios artísticos, como el encargo de costosos retablos, la pintura de la divinidad benefactora, la construcción de capillas o la importación de costosas imágenes talladas.

La aparición de rasgos étnicos en las figuras, sólo se encuentra en los cuadros de ánimas del Purgatorio, donde la finalidad moralizante de la obra permitía tal detalle. De igual modo las figuras desnudas sólo se representan en el Purgatorio sin llegar a constituirse en un motivo de indagación formal, por lo cual a menudo son figuras muy esquemáticas, apenas detalladas, las cuales representan las almas despojadas de los bienes terrenales.

La gran mayoría de las piezas están pintadas con óleo o tempera sobre soportes de tela que se fabricaban en el Tucuyo, y en algunas ocasiones sobre tablas de cedro o caoba. Cuando el soporte es la madera, se denominan tablas, para diferenciarlas de los lienzos,

éstos pintados sobre telas. Los pigmentos se importaban de la Nueva España y del continente europeo, aunque ya se producían algunos en nuestro territorio, utilizando materiales de procedencia vegetal como el añil, y colorantes fabricados con sulfatos obtenidos de la tierra como el acije.

Las imágenes se realizaban sobre un fondo neutro que podía ser de color oscuro o de tonalidades brillantes, también sobre un simple piso de color tierra y en raras ocasiones sobre paisajes más detallados. Las imágenes religiosas con espacios carentes de referencias físicas concretas, se interpretan como espacios metafóricos alejados del mundo profano, el observador no puede identificar la situación en la que se halla la divinidad ya que representa un mundo más allá de su comprensión.

En la pintura colonial encontramos un gusto por el tenebrismo –éste término define una tendencia artística muy popular en la pintura española de los siglos XVII y XVIII– que muestra a las figuras sumidas en una profunda oscuridad, sólo iluminadas en algunas zonas. Estos contrastes de iluminación, brindaban la sensación de un espacio invadido por la luz divina que baña la imagen del santo representado, y otorga una gran belleza y misticismo a la escena.

La pintura colonial se caracteriza en la mayoría de los casos, por representar las figuras aisladas para resaltar su importancia, sólo acompañadas con los

atributos u objetos que las identifican, los cuales pueden ser el instrumento de su martirio, su condición social, su vestimenta, una frase o elementos de su profesión. El atributo es el elemento que permitía al devoto identificar la figura, de manera que se podían leer, en sentido figurado, las historias representadas en los cuadros, simplemente identificando los objetos que poseía la imagen. De esta forma se reconocía, a modo de ejemplo, a San Rafael Arcángel, por llevar indumentaria de peregrino y sandalias, el cabello atado con una diadema y algunas veces con un morral o un cinturón de donde pende una bolsa o una calabaza para el agua. Puede llevar un bastón y usualmente porta un pez en su mano derecha. Estos objetos aludían a los textos bíblicos, donde se narra su viaje con el joven Tobías y su condición de protector de los peregrinos y viajeros. Es así como las imágenes religiosas más sencillas contenían una rica referencia simbólica, que los creyentes conocedores de la historia sagrada y de la vida de los santos podían recordar con sólo mirar las imágenes.

En muy contadas ocasiones se representa el momento del martirio, denotando un rechazo por las escenas en extremo violentas, aunque el sentido dramático del barroco español se encuentra presente en algunas composiciones. De igual modo se encuentran escasas alegorías, que representan ideas abstractas

simbolizadas en una figura.

En cuanto a la iconografía sacra, podemos observar lo que he denominado un eclecticismo devocional. El Concilio de Trento en 1563, recomendaba la contemplación de la imagen religiosa como una vía de persuasión sensible y didáctica. Se buscaba exaltar el sufrimiento de los mártires cristianos, con la finalidad de golpear la sensibilidad del creyente y además educar con el ejemplo de los santos. Desde entonces se popularizan las historias de los santos, como El Martirologio del Cardenal Barolio (1582), el Actas Sanctorum Vaticanas de Juan Bolland (1643), el Flos Sanctorum de Pedro de Ribadeneyra (1599), etc. Estos textos llegaron a nuestro país y promovieron la devoción a infinidad de santos de los más diversos orígenes y marcaron la forma, composición y atributos iconográficos de las imágenes pintadas.

La mayor parte del clero y el pueblo español mantenían una devoción a las imágenes y a los poderes intercesores celestiales que eran propias de la piedad medieval. La pintura en España era predominantemente religiosa, aún se conservaba el pensamiento medieval fuertemente arraigado en las costumbres del pueblo. La vida cotidiana giraba en torno a una serie de ritos y creencias en los poderes intercesores de la Virgen, los santos y los mártires. Esta actitud se transplantó a las colonias junto al bagaje cultural que trajo el español, conformado

por múltiples influencias: los aportes mudéjares, flamencos e italianos, unidos a su esencia ibérica.

En las desgracias naturales como los terremotos, plagas y epidemias, el creyente encontraba en las imágenes de los santos el patronato protector. Las numerosas desgracias que azotaron a los pobladores de Caracas como los terremotos, plagas de ratas, langostas y hasta epidemias motivaron la escogencia de diversos santos protectores de la ciudad. De esta forma encontramos la necesidad de contar con sus imágenes para la realización de misas y procesiones que elevaran las plegarias de los devotos. Prueba de este intenso fervor religioso de acudir a la divina misericordia, aparece en algunas crónicas como las de José de Oviedo y Baños (1671-1738), donde comenta la selección de San Mauricio como santo patrono en 1574 a causa de una plaga de langostas, de San Pablo Ermitaño en 1580 para controlar una peste de viruelas y sarampión, y de Santa Rosalía de Palermo en 1696 como benefactora contra una peste de vómitos negros.

De igual modo, encontramos numerosas imágenes religiosas con textos en los cuales se especificaban la cantidad y calidad de oraciones que el devoto debía brindarle al santo representado, lo cual se conoce como indulgencias. Éstas eran otorgadas por un obispo o alguna otra autoridad eclesiástica. De esta forma la imagen, sea

pictórica o escultórica, detentaba una función preservadora, conservadora y de protección, incentivada por la misma Iglesia que amparaba el culto desmedido a las imágenes, no tanto como divulgadoras de los mensajes cristianos sino como portadoras de la salvación, evidente en las indulgencias que se concedían a través de las plegarias a ciertas imágenes. De esta manera la obra pictórica deja de ser representación de una divinidad para transformarse en parte de esa divinidad, adquiere facultades de las que antes carecía, se destaca por sobre las demás. Al transmitir el perdón concedido por un sacerdote, deja de ser la presencia de éste requerida, es la imagen la que cumple sus funciones.

Por otra parte, la diversidad de imágenes milagrosas se constituyó en un orgullo regional que sustituyó la carencia de santos propios, y que confirmaba el beneplácito divino por los devotos. Las historias de esas imágenes se configuraron durante el siglo XVII y XVIII, mientras las imágenes a las cuales aluden pertenecen a la época más importante de la evangelización, el siglo XVI, lo que confirma su arraigo en las comunidades. En la mayoría de los casos la leyenda sobre la aparición milagrosa de la imagen se destaca por el protagonismo del indígena o del mestizo que, a través de estas historias se incorpora a la tradición religiosa como un protagonista importante aceptado por su nuevo Dios. Ejemplo característico de esta particular

manifestación de devoción lo constituye la pintura de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, mejor conocida como La Chinita, conservada en la Basílica del mismo nombre en la ciudad de Maracaibo. Su leyenda ampliamente difundida sobre su milagrosa aparición no comenta su verdadero origen, acaecida en Santa Fe de Bogotá a mediados del siglo XVII por encargo de Don Juan de Andrade, funcionario de las Cajas Reales y trasladado a la ciudad de Nueva Zamora de Maracaibo. La imagen fue venerada en la ermita de San Juan de Dios y posteriormente olvidada, hasta que fue recogida por una mujer que renovó su devoción, insertándose en la leyenda actualmente conocida.

Las devociones más populares son las relacionadas con la Virgen María y sus advocaciones. La pintura colonial venezolana es preferentemente mariana y ello se demuestra en la abundancia de imágenes de la Inmaculada Concepción, la Virgen de la Luz, del Carmen, de la Candelaria, del Rosario, de la Guía, de Chiquinquirá, de Caracas, de la Divina Pastora, de la Corteza, de Belén, de Venezuela, etc. Además de los temas de la Coronación, educación y dormición de la Virgen. Estos temas denominados piadosos no buscaban instruir las doctrinas sino suscitar sentimientos de amor hacia la Virgen y el Niño. También aparecen algunas advocaciones marianas locales, como la Virgen de la Corteza aparecida en el Valle de Araure, Nuestra

Señora de Carora y Santa Belén de San Mateo.

El anteriormente citado obispo don Diego Antonio Díaz Madroñero patrocinó la creación de nuevas advocaciones marianas como la Virgen de Caracas y la Virgen de Venezuela. La primera surge a mediados del siglo XVIII, cuando después de haberse obtenido la Real Cédula de Carlos III para titular la población como Ciudad Mariana de Santiago de León de Caracas, el obispo decide celebrar tan notable acontecimiento creando una advocación con el nombre de la ciudad. Para ello en una reunión con algunos devotos caraqueños, se eligen los santos que debían representarse rodeando a la Virgen y la disposición de los personajes. En la imagen figuraba la ciudad de Caracas, el escudo de armas y aquellos santos que tenían alguna relación con la ciudad, como Santa Ana, Santa Rosa de Lima, Santa Rosalía de Palermo y el Apóstol Santiago. Actualmente sólo se conocen dos representaciones de esta imagen: un anónimo de la colección de la Pinacoteca Municipal (que posee las imágenes de los santos mencionados) y una versión atribuida a la Escuela de los Landaeta perteneciente a una colección privada. En la representación de los Landaeta, la Virgen Coronada ocupa la posición central sentada en un trono, sostiene al Niño Jesús con su mano izquierda, mientras en la diestra porta una cruz de tres travesaños con una

banderola en la que se lee: Consolatrix Caracensi. Viste túnica blanca y manto azul con estrellas. En su pecho lleva el Espíritu Santo en una aureola brillante. A sus pies la media luna y bajo ésta la perspectiva de la ciudad de Caracas. En la parte superior Dios Padre como anciano aparece entre nubes bendiciendo con su cetro y el globo terráqueo. Algunos querubines se distribuyen por los alrededores de las dos figuras sagradas y al fondo se observa una escalera que remite a la ascensión a los cielos a través de su adecuada intervención.

En cuanto a la imagen de Nuestra Señora de Venezuela, su origen se remonta al temblor que sacudió a la ciudad de Caracas en 1766 que no causó grandes daños a las edificaciones. El citado obispo en acción de gracias a la protección mariana, dispuso que se realizara una imagen que él mismo tituló Nuestra Señora de Venezuela, para salir en procesión por las calles de la ciudad. De esta imagen se conoce un grabado de una colección privada, en el cual aparece la Virgen arrodillada frente a Santa Ana y bajo ellas los santos contrarreformistas San Carlos Borromeo y San Felipe de Neri.

Las representaciones de santos siguen en importancia, encontrándose los más diversos, desde los evangelistas Marcos, Lucas, Juan y Mateo; los doctores de la Iglesia; los apóstoles Pablo, Pedro, Santiago y Tomás; los profetas como San Juan Bautista; San José; los papas,

obispos y los fundadores y miembros de las órdenes como San Francisco, San Antonio y Santo Domingo de Guzmán. Las santas son menos populares encontrándose las más diversas devociones como las medievales Santa Bárbara, la contrarreformista Santa Teresa de Jesús y la americana Santa Rosa de Lima, entre otras. De la Pasión de Cristo son representadas la Crucifixión, el Nazareno, el Ecce Homo y la Piedad. Otros temas son igual de importantes y populares, las ánimas del Purgatorio, la Santísima Trinidad y los Arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael.

De la gran producción de obras religiosas, la mayoría presentan rasgos de marcado acento artesanal que nos habla de la incapacidad técnica de sus autores. Estos rasgos se definen por la composición simple, pincelada gruesa, colores puros, líneas esquemáticas, desproporciones, ausencia de volúmenes y matices que otorgan a las piezas un carácter espontáneo y popular. Este tipo de producción se congregaba en el occidente del país, en especial en las ciudades de Mérida y el Tocuyo, a estos centros se les denominó escuelas debido a su poder de irradiación en las zonas vecinas. Bajo el término de escuelas se engloba la producción artística que posee rasgos comunes. En Mérida se destacó el pintor José Lorenzo de Alvarado (Mérida, a. 1793- a. 1816) alrededor de quien se formó la llamada Escuela Merideña. Dicha escuela se caracterizó por utilizar

colores opacos y espesos, aplicando la tempera sin veladuras y transparencias y los marcos son decorados. Por su parte la Escuela de Río Tocuyo se distingue por el uso de la témpera como base, la aplicación del  leo en finas veladuras y los marcos simples, pocas veces ornamentados.

A menudo se considera que las obras "académicas" sólo se hallan en la ciudad capital mientras que las artesanales cubrían mal que bien las necesidades devocionales de la provincia. Contrario a esto se han encontrado excelentes piezas tanto pictóricas como escultóricas en diversos templos del occidente del país, realizadas por artistas locales aún anónimos, y otras producto de la importación foránea. En Maracaibo se destacan gran cantidad de obras de origen mexicano y otras de posible factura local. Es de creer que las piezas de carácter artesanal denominadas tablitas por su reducido tamaño, a menudo cubrían las exigencias de los pobladores de menores recursos económicos, mientras que la producción de los maestros de mayor talento, se destinaba a los templos y a las excelsas familias mantuanas tanto caraqueñas como de otras regiones.

Los temas profanos aunque en menor cantidad también aparecen en la pintura colonial venezolana. Se representaban naturalezas muertas, las cuatro estaciones y algunos paisajes que se denominaban "países". Por otra parte, era

muy popular la decoración mural conocida como cintas o zócalos estarcidos con motivos florales que se realizaba con plantillas de cuero sobre la pared encalada. También se representaban retratos de personalidades locales siguiendo el mismo esquema de los retratos cortesanos que se importaban de España: sentado con un fondo neutro o una cortina recogida, el rostro de frente o de tres cuartos, de busto y con la vestimenta que denota la condición social del retratado. Los abundantes retratos cortesanos que figuran en las testamentarias, son consecuencia de la costumbre diplomática que obligaba enviar retratos del soberano o de los miembros de la familia real a todos los confines del Imperio, como un medio de asegurarse la presencia de la monarquía y la lealtad de sus subditos. Como consecuencia de esta práctica las familias mantuanas adquirieron el gusto de inmortalizar a sus allegados a través de la imagen pictórica. El retrato de don Francisco Mijares de Solórzano y Díaz de Rojas (1638) es el más antiguo que se conoce en nuestro país, actualmente puede contemplarse en la Casa Natal del Libertador.

Pocos son los artistas plenamente identificados del siglo XVIII, debido a varios factores como la carencia de firmas en las obras, la ausencia de gremios establecidos, escuelas o academias, y la falta de registros de los encargos de las imágenes. Se ha considerado que el

anonimato de los autores se debe a la carencia de ordenanzas gremiales que obligaran a firmar las obras. Puedo agregar que, más allá de ese motivo, hay una concepción diferente de lo que es el arte. El artista no se considera a sí mismo como tal, se considera un artesano que realizaba diversas labores manuales como la ebanistería, carpintería, pintura, escultura, etc. La imagen que hoy denominamos artística cumplía una función y como tal no se destacaba por su originalidad, por la belleza formal o por el estilo individual que el artesano pudiera imprimirle, sino por su eficacia simbólica, por su capacidad para comunicar al devoto con la divinidad. El artesano aprendía su oficio en los talleres de los maestros de los cuales con seguridad copiaba su estilo y técnicas. Debido a ello puede afirmarse que las piezas que hoy se atribuyen a un sólo artista identificado en base a su estilo, son producto de varios artesanos que formaban parte de los talleres más importantes como discípulos de un maestro.

Los artesanos en la provincia de Caracas formaban una especie de dinastía artística, emparentados por lazos familiares, era innecesario la constitución de gremios que legislaran sus labores. Pertenecían en su gran mayoría a la clase de pardos libres y blancos pobres, en especial los canarios según señalan algunos autores basados en datos suministrados por las testamentarias caraqueñas. El aborigen y el negro

esclavo no dejaron una huella perceptible en la pintura colonial, aunque no se descarte su participación en estas labores, en especial en otras provincias. El aprendizaje se realizaba en el taller donde se ingresaba como ayudante, aprendiendo a preparar las telas o tablas y fabricar los colores, para posteriormente abordar la pintura de algunas pequeñas imágenes según la importancia del cliente. Además del aprendizaje en las técnicas pictóricas también se dedicaban a trabajos de ebanistería, dorado y en algunos casos tallas e imágenes escultóricas. El artesano se dedicaba usualmente a restaurar obras dañadas, valorar piezas y tasar las obras que formaban parte de los testamentos, ostentando el título de Maestro Pintor.

Usualmente se han atribuido las autorías de las obras, basándose en estudios comparativos de los estilos de las que se encuentren firmadas o de las que se posean documentos que ayuden a precisar la autoría. Para finalizar este balance de la actividad pictórica durante el periodo colonial enumeramos algunos artesanos de los cuales se conocen cuadros firmados. No incluimos los artistas de los cuales sólo se conocen piezas de escultura y ebanistería, aunque era costumbre que el pintor se dedicara también a otras actividades. De la mayoría de ellos se desconocen datos biográficos y sólo se puede precisar las fechas en las que se mantuvo en

actividad. Entre las decenas de nombres dedicados a la creación durante el siglo XVIII se destacan:

El Pintor De San Francisco

Bajo este título, el investigador Alfredo Boulton ha aglomerado diez obras que muestran semejanzas en estilos y técnicas. Se destaca, en cada caso, la similitud de la fórmula empleada para modelar las fisonomías y el uso del tenebrismo que oscurece los espacios ambientales. Es característico de este pintor, cierta rigidez poco académica en la expresión de los rostros y en la monótona pobreza de su paleta. Su obra muestra a un artista con limitado conocimiento de su oficio, dedicado a la copia sistemática de imágenes y ajeno a toda improvisación. Entre sus obras se conocen La Coronación de la Virgen, La Aparición de San Francisco al Papa Gregorio IX, La Muerte de San Francisco, San Agustín, entre otras que actualmente pueden apreciarse en la Iglesia de San Francisco en Caracas.

José Lorenzo de Alvarado

Pintor andino, posiblemente radicado en Mérida, del cual se conocen dos obras de temática religiosa firmadas, un lienzo que representa a San Lorenzo y otro a San Juan Nepomuceno. Gracias a estos datos se ha podido establecer su producción artística entre 1793 y 1816. Su particular forma de dibujar los personajes que muestran gran dulzura y el uso de

colores muy claros, marcaron la creación artística en la región andina, hasta el punto que se le han atribuido algunos discípulos.

Francisco José De Lerma y Villegas

De este artista se conocen pocos datos biográficos, sabemos que pertenecía a la clase de los pardos libres y que desarrolló su producción pictórica alrededor de 1753. Afortunadamente firmó una de sus obras, lo que contribuyó a identificar varias pinturas anónimas asociándolas con su particular estilo. La obra de Lerma es el resultado de la inspiración que constituían los grabados y estampas, por ello pueden evidenciarse una gran cantidad de rasgos estilísticos de diferente procedencia. Muestra un gran conocimiento en el manejo de luces y sombras, un esmerado dibujo, y un gusto por el colorido que aplicaba con armonía. Entre sus obras se encuentran el Martirio de Santa Bárbara y una Sagrada Familia, creaciones de gran belleza y muy cuidadoso apego a los modelos grabados.

José de Zurita

El trabajo pictórico de este artista se identifica desde 1727 hasta su fallecimiento en 1753. En numerosos documentos se menciona a este pardo libre como Maestro Pintor y Escultor. De Zurita sólo se conocen dos obras, La Coronación de la Virgen y La Ascensión que se encuentran en la Catedral de Caracas. Su estilo se caracteriza por su

calidad esfumada, la imprecisión de los rasgos que restan una definición clara. Las tonalidades son fuertes y el colorido es bastante pobre.

Escuela De Los Landaeta

Bajo la denominación de Escuela de los Landaeta se ha agrupado una serie de obras firmadas por diversos artistas con el mismo apellido, que formaban parte de una extensa familia de pardos libres dedicada al trabajo artístico en la ciudad de Caracas. La familia Landaeta brindó numerosos artistas en diferentes labores: plateros, pintores, doradores y músicos. Entre ellos se conocen los nombres de Juan José Landaeta (activo entre 1741-1810) y Antonio José Landaeta (activo entre 1748 y 1753). A todo lo largo de la trayectoria de los Landaeta se ha notado una unidad continua de coloración dominada por los ocre rosas que sirven de fondo en la generalidad de los temas. La manera de reproducir los destellos de las aureolas, a base de diferentes líneas de luz de variadas intensidades y separadas entre sí por espacios casi transparentes. Las formas características de dibujar las coronas y que éstas casi siempre aparecen adornadas con gruesas perlas. Otro rasgo que contribuye a identificar las obras de los Landaeta es la colocación de las doce estrellas que circundan las aureolas, en especial en las imágenes de la Inmaculada Concepción. Otras obras que se les atribuyen son la imagen de San Luis de Tolosa fechada en

1761, que se encuentra en la Iglesia de San Francisco en Caracas, y una Virgen del Rosario exhibida en la Casa Natal del Libertador.

Juan Pedro López

Nació en Caracas el 23 de junio de 1724. Sus padres José Antonio López González y su madre María Gutiérrez Domínguez eran de origen canario. Es de creerse que Juan Pedro aprendió su oficio en algún taller de los que funcionaban en la Caracas de entonces, para luego independizarse formando su propio negocio y posiblemente enseñando a otros sus conocimientos. Juan Pedro López no fue sólo pintor, también se dedicó a la escultura, al dorado de retablos y muebles, a la restauración y avalúo de imágenes, por ello durante casi cuarenta años (1724-1787) su nombre figuró como Maestro de Pintor, Tallador, Escultor, Dorador y Tasador. Falleció el 14 de agosto de 1787. Su estilo pictórico estuvo impregnado de ciertos rasgos de artistas españoles, como Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), José Antolinez (1635-1675) y Mateo Cerezo, y a veces enmarcado dentro de una imaginería mexicana de la escuela de Miguel Cabrera (1695-1768), de los cuales se conocían algunas de sus obras a través de innumerables grabados que servían de modelos a los artistas locales. Las obras de Juan Pedro López demuestran un sentido del espacio y de las dimensiones, un conocimiento del

concepto de construcción lineal, y un gusto por el color que prueban su buen dominio del oficio. Su lenguaje pictórico denota soltura del dibujo, correcta composición y armonía de valores. En sus obras podemos identificar la tendencia a llenar el lienzo con la totalidad de la figura. Algunas de sus pinturas poseen un marcado tenebrismo, y a través de ellas podemos observar la tendencia a la esquematización de determinados tipos humanos, ya que mantiene ciertas fórmulas que se repiten y que con toda certeza hallaron su origen en los libros y en los grabados que entonces existían para la consulta de los pintores. Sus creaciones iban más allá de lo pictórico al estar ricamente enmarcadas, con profusión de tallas, volutas y dorados, lo cual muestra un sentido muy definido de la ornamentalidad. La obra de Juan Pedro López, al igual que la de sus contemporáneos, mantiene esa mezcla heterogénea de estilos que en ciertas obras llega al más absoluto barroquismo. Las numerosas obras que el investigador Carlos Duarte le atribuye, a través del análisis estilístico y documental, se encuentran en diferentes colecciones privadas y públicas, en especial en el Museo de Arte Colonial Quinta de Anauco y en la Catedral e Iglesia de San Francisco, ambas en Caracas.

Juan Lovera

Este pardo libre nacido en Caracas en 1776, se inició en la creación artesanal representando imágenes de temática religiosa, como el lienzo de la Divina Pastora que actualmente se encuentra en la Colección Permanente de la Galería de Arte Nacional. Posteriormente, se dedicó con éxito a la pintura de retratos de personajes de su época y plasmó en imágenes los tumultuosos sucesos de la independencia de los cuales fue testigo. Gracias a su talento, contamos con las imágenes del 19 de Abril de 1810 y del 5 de Julio de 1811, escenas que aunque muy esquemáticas, representan verdaderos reportajes de la época. Falleció en Caracas en 1841.

Otros nombres se encuentran en los archivos y en algunas obras firmadas, y sin querer desmerecer su talento, simplemente enumeramos su presencia a modo divulgativo: Pedro Juan Alvarez Carneiro (Caracas, activo entre 1729-1761), Francisco Contreras (Caracas, act. entre 1785-1819), Fray Fernando de la Concepción (Caracas, act. entre 1737-1776), Francisco Hernández (Caracas, act. entre 1716-1717), Hispánico (Caracas, act. en 1724), Francisco Lovera (Caracas, act. 1795), Luis Francisco Maldonado (Caracas, act. 1710-1719), Francisco Atilano Moreno y Carrasquel (Caracas, act. 1720-1753), José Antonio Peñaloza (Caracas, act. 1776-1803), Alonso de Ponte (Caracas, act. 1749-1780), Lorenzo Ponte (Caracas, act. 1739-

1752), Porras (El Tocuyo, act. 1768), José Francisco Rodríguez (Caracas, act. 1744-1808), Vicente Rodríguez (Caracas, act. 1801), Manuel Zenón Romero (Caracas, activo en las primeras décadas del siglo XIX), J.P. Torres (Caracas, act. 1783) y J.M. Xedler (Caracas, activo a principios del siglo XIX). Mención especial merece el nombre de Fabiana González (activa en 1704), primera mujer reconocida históricamente que se desempeñó en el oficio de pintor.

Lamentablemente, debido a terremotos, guerras, saqueos, abolición de conventos, deterioro, dispersión, negligencia y falta de sensibilidad muchas obras se han perdido, desapareciendo con ellas parte importante de nuestra historia plástica. Pocas iglesias y templos albergan todas sus imágenes originales. En algunos casos ni siquiera el respeto por las imágenes sagradas las resguardó del más absoluto abandono. Pese a las pérdidas irreparables, el material pictórico que aún se conserva demuestra la existencia de un gusto estético y un auge del trabajo artístico durante el período colonial. Las obras coloniales pueden contemplarse en numerosos museos del área metropolitana como el Museo de Arte Colonial Quinta de Anaco, el Museo de Arte Sacro de Caracas, las exposiciones temporales de la Galería de Arte Nacional, la Colección de Imaginería Colonial de la Universidad Simón Bolívar. De igual modo varios templos aún conservan su preciado patrimonio como

la Catedral de Caracas y la Iglesia de San Francisco, entre otros. En el resto del país puede visitarse el Museo de Arte Colonial de Mérida, el Museo Arquidiocesano de Coro, el Museo del Tocuyo, el Museo Arquidiocesano Obispo Lazo en Maracaibo, el Museo de Arte Colonial de Barquisimeto y las iglesias y catedrales de la época que aún conservan numerosas piezas.

Bibliografía Mínima

- ARELLANO, Fernando
El arte hispanoamericano.
Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 1988, 402 pp.
- BOULTON, Alfredo
Historia de la pintura en Venezuela, Época Colonial.
Caracas, Armitano, 1975², v. I, 481 pp.
- BOULTON, Alfredo
El pintor del Tocuyo.
Caracas, Macanao, 1985, 81 pp.
- CALZADILLA, Juan
Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela.
Caracas, Mica Ediciones de Arte, 1982, 367 pp.
- DUARTE, Carlos F.
Pintura e iconografía popular de Venezuela,
Caracas, Armitano, 1978, 270 pp.
- DUARTE, Carlos F.
Historia de la Catedral de Caracas,
Caracas, Armitano, 1989, 238 pp.
- DUARTE, Carlos F.
Historia de la Iglesia y Convento de San Francisco de Caracas,
Caracas, Editorial Arte, 1991, 220 pp.

La Autora

Janeth Rodríguez, Nace en Caracas. Es Licenciada en Artes, mención Artes Plásticas graduada en 1994 en la Universidad Central de Venezuela, con mención honorífica Magna Cum Laude. Presentó su tesis de grado sobre "Las representaciones del purgatorio en la pintura colonial venezolana (1527-1810) un análisis iconográfico", obteniendo la mención Sobresaliente.

HISTORIADORES, Sociedad

Civil para la investigación y divulgación de la historia, es una asociación sin fines de lucro ni dependencia institucional integrada por un grupo de profesionales de la historia. Entre sus objetivos fundamentales se encuentran:

- 1.- Promover la discusión sobre la cultura venezolana en sus distintas manifestaciones.*
- 2.- Difundir a través de diversos mecanismos el conocimiento acerca de la historia de Venezuela.*
- 3.- Promover la investigación de los fenómenos históricos especialmente aquellos subestimados por la historiografía tradicional.*
- 4.- Ofrecer cursos y asesorías a estudiantes, educadores, federaciones y grupos culturales, dirigidos a la formación de profesionales para la investigación y difusión de los estudios históricos en Venezuela. En los fascículos Historia para todos se publicarán ensayos de especialistas con el objeto de informar de manera asequible y amena sobre temas relativos a un pasado venezolano destinados a un público masivo.*