

*Glorificación de San José,  
firmada Espinoza, siglo XVIII,  
óleo sobre tela. Museo de Arte  
Colonial de Mérida.  
Foto Janeth Rodríguez  
Nóbrega.*



## ARTE QUITENO EN VENEZUELA

Janeth Rodríguez Nóbrega\*

Cuando decidimos aceptar la invitación para asistir a este importante evento, nos encontramos ante un dilema de proporciones abrumadoras: ¿cómo escribir sobre la presencia del arte quiteño en Venezuela, si aún desconocemos una parte considerable de la historia de nuestro arte colonial?, ¿valdría la pena indagar en la presencia de piezas procedentes de regiones tan lejanas, cuando aún

no contamos con una visión clara de la producción artística caraqueña, y ni hablar de los centros más provinciales como Mérida o El Tocuyo?

Estas preguntas encontraron sus respuestas al revisar la historiografía artística venezolana, escrita en buena medida con un tinte nacionalista, que ha dejado en el silencio cualquier vestigio del arte mal denominado "extranjero", olvidando que, durante la época colonial, las actuales fronteras geopolíticas no existían. Así, la oportunidad resultaba propicia para probar la necesidad de aplicar nuevas metodologías y enfoques que nos permitan apreciar nuestro arte en su particular contexto histórico.

Sin embargo, el problema no era tan simple como querer mirar con nuevos ojos un panorama que hoy luce fragmentario y confuso. Ante las preguntas de si existió un comercio de piezas artísticas entre los territorios que conformaron la Real Audiencia de Quito y las provincias venezolanas, y dónde están esas piezas, no existen respuestas escritas, ni siquiera unos antecedentes que pudieran brindarnos pistas a seguir. No sólo no se ha indagado en las posibles rutas comerciales entre las provincias, tampoco se ha catalogado por entero el patrimonio colonial conservado, sea de la procedencia que sea, lo cual constituye en un obstáculo formidable. A su vez no se ha elaborado una historia del coleccionismo público y privado en Venezuela, y mucho menos en América Latina, que nos permita comprender la circulación y recepción de obras durante los siglos XIX y XX. Esto nos obligó a iniciar un rastreo<sup>1</sup> por los museos y algunas colecciones privadas que han sido exhibidas públicamente, dejando a un lado las iglesias, capillas y ermitas que, por su número, resul-

\* Historiadora del arte venezolana. Actualmente se desempeña como profesora asistente en la Escuela de Artes en la Universidad Central de Venezuela, Caracas. Especialista en arte colonial, se ha destacado como investigadora participando en varios congresos internacionales y publicando artículos en revistas especializadas.

<sup>1</sup> Esta investigación está siendo financiada por el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela.



taban imposibles de revisar personalmente. Por lo cual, estas líneas son más una serie de hipótesis y un tentativo inventario, que una teoría acabada.

### Hacia un estado de la cuestión

Al aproximarnos a la historiografía artística venezolana no sorprende encontrar un silencio casi total sobre cualquier testimonio de arte quiteño en el país. Nuestra historia del arte colonial se inició tardíamente, como consecuencia de la severa corriente antihispánica que las contiendas bélicas independentistas trajeron consigo. Esta corriente promovió el desprecio de todas aquellas manifestaciones, incluso las artísticas, que recordaran la época de dominación española. Al punto que las reformas republicanas dieron al traste con edificios, pinturas y tallas coloniales. Tan sólo bastaría recordar que casi todos los monasterios masculinos fueron suprimidos gradualmente desde la década de 1820; mientras que los conventos femeninos fueron exclaustrados en 1874, perdiéndose con ello innumerables tesoros artísticos. A su vez, el patrimonio de numerosas iglesias y capillas fue cayendo en el olvido, sobreviviendo a muy duras penas ante el descuido, el afán modernizador y la

sustracción despiadada producida durante las guerras federales de mediados del siglo XIX. Lo que la mano del hombre no dispersó y destruyó, lo habría hecho la naturaleza en el devastador terremoto de 1812.

Así, los iniciales estudios acometidos a finales del siglo XIX y principios del XX no encontraron nada que rescatar de la cultura colonial, y las mejores piezas fueron calificadas erróneamente como producción española. Tal como podemos apreciar en Ramón de la Plaza<sup>2</sup>, considerado primer historiador del arte en Venezuela quien, en 1883, señalaba que:

“Fueron los reyes de España los primeros que enviaron a América algunos cuadros místicos con el designio de adornar sus templos y monasterios. Estos cuadros pertenecen en su generalidad a la escuela española, siendo en Venezuela muy escaso el número de los que corren como de Murillo, Zurbarán, Ribera y otros no menos raros de la escuela flamenca; y que forman unidos la reducida colección que de los tiempos de la colonia ha venido imponiéndose como base del arte en el país; sin que por ello háyase conocido su importancia, por el poco o ningún provecho, que de su estudio se haya derivado, y antes más bien tomándola de preferencia como objeto de antigüedad arqueológica y de admiración de las viejas devotas, y no de estímulo a la gente que en el beneficio de su estudio ha debido pensar”<sup>3</sup>.

Los continuadores de la obra de Ramón de la Plaza, persistieron en su idea de atribuir al arte español cualquier pieza medianamente destacable, mientras la producción local estaba conformada por obras carentes de cualquier valor estético, histórico y patrimonial. Todo ello se evidencia, por ejemplo, en *La pintura en Venezuela*, texto escrito por el crítico Jesús Semprum en 1919, cuando, repitiendo las observaciones anteriores, afirmaba que:

“España enviaba a las iglesias de sus colonias los retablos, no siempre excelen-

<sup>2</sup> Ramón de la Plaza (ca. 1831-1886), músico y pintor. Su texto *Ensayos sobre el arte en Venezuela* publicado en 1883, fue escrito por encargo del gobierno venezolano como homenaje al primer centenario del nacimiento de Simón Bolívar. Se considera como el primer libro sobre historia del arte en Venezuela.

<sup>3</sup> Ramón de la Plaza, *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Caracas, Presidencia de la República, 2ª edición, 1977, p. 185.

Página anterior, *Dolorosa*, anónimo quiteño, siglo XVIII, óleo sobre tela, 43 x 35,5 cm. Museo de Arte Colonial de Mérida. Foto Janeth Rodríguez Nóbrega.

tes, a pesar de la opulencia y esplendor de la escuela española de la época. Por lo demás, el sistema colonial no era propicio al amor a las bellas artes, ni mucho menos a su cultivo<sup>4</sup>.

Sin embargo, para 1939, se organizó la primera exposición de arte colonial en el recién inaugurado Museo de Bellas Artes en Caracas. Entre las ciento veintiséis piezas expuestas, facilitadas por incipientes coleccionistas, ya se evidenciaba que las apreciaciones anteriores eran incorrectas. La mayoría de las obras se atribuyeron a pinceles venezolanos, destacándose el nombre del pintor caraqueño Antonio José Landaeta, mientras unas pocas parecían proceder de regiones como la Nueva España, Nueva Granada, Perú y Europa. En el breve catálogo tan sólo se mencionan dos piezas quiteñas: una "Purísima Concepción" y un "San Vicente Ferrer"<sup>5</sup>, de los cuales desconocemos su apariencia y paradero actual. En definitiva, comenzaba a reconocerse cierta calidad de la producción local que no desmerecía de las piezas importadas, al tiempo que encontramos la primera referencia a la presencia de piezas quiteñas en Venezuela<sup>6</sup>.

Pese a este importante aporte, ciertos críticos persistieron en la idea de señalar a la península española como el único origen de las piezas artísticas que llegaron al territorio venezolano. Nos referimos concretamente al periodista y diplomático José Nucete Sardi quien, en 1940, en sus "Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela", señalaba que:

"De España llegaban en aquellos tiempos, junto con los conquistadores y capitanes generales, algunos cuadros de asunto bíblico o religioso que iban a quedar en la penumbra de las iglesias y conventos o en los salones mantuanos, formando modesto tesoro de arte"<sup>7</sup>.

Nada se comenta en su escrito sobre piezas arribadas de otras regiones circunvecinas. Para 1951, el crítico Enrique Planchart fue pionero en advertir la existencia en territorio venezolano, de piezas

procedentes de otros centros productores distintos a España. Así, señaló que:

"Las investigaciones sobre historia la pintura venezolana de la época colonial presentan serias dificultades y ni los más versados en esta materia han logrado aclararlas satisfactoriamente. No es su menor obstáculo lo inseguro de casi todas las atribuciones debido, en parte, además, a que en el siglo XVIII, con el incremento de la riqueza agrícola venezolana, se hizo frecuente importación de cuadros religiosos de México, Quito y Puerto Rico, amén de los que solían venir de España. Como en Venezuela no se destacó ningún pintor, y casi nunca por razones fáciles de comprender, las obras importadas eran de artistas afamados, aquello que pudiera constituir los rasgos personales de cada autor, resulta apenas notas confusas e inasibles, perdidas en el conjunto escasamente significativo de esta pintura"<sup>8</sup>.

Pese a esta visión, que reconocía la existencia de una cierta producción local - distanciándose de las corrientes antihispánicas que habían prevaecido en autores anteriores, y ampliando la mirada hacia la importación de piezas procedentes de otras regiones americanas-, en realidad, Planchart aportó muy poco al conocimiento del arte colonial venezolano.

Otro humanista destacado se sumó a este enfoque. Mariano Picón Salas, en 1954, publicaba su artículo "Perspectiva de la pintura venezolana". En este texto precisaba que gracias a la pobreza del territorio no había florecido el arte, por ello:

"Las imágenes del culto, venían, es claro, desde Sevilla. Por la ruta del cacao: La Guaira-Maracaibo-Veracruz nos llegaba alguna influencia del Virreinato de México (lozas de Puebla de los Ángeles se usaron en nuestro país desde el siglo XVII) como por los caminos marítimos a Cartagena de Indias, y terrestre a Santa Fe de Bogotá con las importantes escalas de Mérida, Pamplona y Tunja, recibíamos obras de Nueva

<sup>4</sup> Jesús Semprum, *Crítica, visiones y diálogos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2006, p. 198.

<sup>5</sup> La primera en la colección Luis A. López Méndez y la segunda en la colección Carlos Möller.

<sup>6</sup> Museo de Bellas Artes, *Exposición Arte Colonial*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1939.

<sup>7</sup> Simón Noriega, *La crítica de arte en Venezuela*, Mérida, Talleres Gráficos Universitarios, 1982, p. 28.

<sup>8</sup> Enrique Planchart, *La pintura en Venezuela*, Caracas, Equinoccio, 1979.



Granada, Quito y el virreinato peruano. En nuestras tierras andinas fueron frecuentes los ingenuos Niños Jesús quiteños con su monjil y primoroso vestido de batista y los cuadros neogranadinos, de epígonos e imitadores de Gregorio Vázquez. Artífices de maestría parecida a los que repujaron los dorados baldaquinos y frondosos altares de los templos de Santo Domingo y Santa Clara en Tunja debieron pasar a Mérida [...]<sup>9</sup>.

Por lo que podemos apreciar en las palabras de Picón Salas, la producción local carecía de interés, mientras se continuaba atribuyendo a artistas de otras provincias y virreinos cualquier obra de importancia. Así, Picón Salas advertía, después de la exposición de 1939 ya men-

cionada, sobre estas piezas antes ignoradas por los especialistas y el público:

"No caigamos en la exageración romántica de idealizarlas demasiado. Así como nos enorgullecemos de nuestra música colonial que resulta impar en la América de aquellos días, esa pintura anónima no se eleva de lo sencillamente detallista y rudimentario. Ni por asomo brotó un Gregorio Vázquez, un Echave, un Miguel de Santiago. No hubo imagineros o retratistas como los de Bogotá, Quito, el Cuzco, Guatemala"<sup>10</sup>.

Sin embargo, estas primeras alusiones a la importación de obras procedentes de Quito no volverán a repetirse en los siguientes estudiosos de la cultura colonial. Salvo, quienes inspirados en estos mismos textos, transitaron por ideas semejantes, como fue el caso de Alfredo Armas Alfonso quien tardíamente en 1977, aún insistía en señalar que:

"En Venezuela no existió nunca tradición artesana imaginera, y el cumplimiento de las leyes sinodales padecía las naturales carestías a menos que España en un principio y México y el Ecuador, como ocurrió posteriormente, viniesen en auxilio de una demanda sobre la que se sustentaba la cultura impuesta por el conquistador y el misionero"<sup>11</sup>.

Felizmente, las apreciaciones anteriores sobre la producción artística local serían corregidas categóricamente a mediados del siglo XX, cuando se inició un auténtico interés por la investigación documental del arte colonial venezolano. Alfredo Boulton con su *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*, publicado en 1964, descubrió numerosos artistas, piezas y referencias hasta entonces ignoradas, que demostraron que Caracas era un importante centro productor y consumidor de imágenes.

Pese a los importantes hallazgos de Boulton, que cambiaron la historiografía artística venezolana de manera contundente, su texto aportó muy poco a nuestra investigación. En su libro no menciona la exis-

<sup>9</sup> Mariano Picón Salas, *Las formas y las visiones. Ensayos sobre arte*, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1984, p. 24.

<sup>10</sup> Mariano Picón Salas, *Las formas y las visiones. Ensayos sobre arte...* (Op. Cit.), p. 27.

<sup>11</sup> Alfredo Armas Alfonso, *La tierra de Venezuela y los cielos de sus santos*, Caracas, Ediciones Llanoven, 1977, p. 57.

Página anterior, *Inmaculada Concepción*, anónimo quiteño, siglo XVIII, óleo sobre tela, 83 x 61.8cm, Museo de Arte Colonial de Mérida. Foto Janeth Rodríguez Nóbrega.

tencia de ninguna pieza quiteña, ni siquiera refiere contactos entre ambas localidades. Aunque Boulton planteaba la necesidad de estudiar la pintura colonial venezolana como una parte del vasto imperio español para, según sus propias palabras:

"[...] poder fijar con ecuanimidad su justo alcance, es preciso apreciar tanto las manifestaciones de la propia Península como las que se llevaron a cabo en México, en Quito, en el Cuzco, o en la Provincia de Venezuela"<sup>12</sup>.

No obstante, Boulton no cumplió con esas premisas. En su estudio se consagró casi por entero a las piezas caraqueñas, dando muy poca cabida a las manifestaciones artísticas conservadas en otras regiones del país. Aunque no descartó la importación de piezas procedentes de otras provincias y virreinos, no registró su presencia ni estudió en detalle su posible aporte al arte local. Simplemente, identificó "el carácter santafereño de algunos lienzos merideños, mucho más afines con los pintores neogranadinos, que con los artistas que estuvieron activos en Caracas"<sup>13</sup>. Aspecto muy importante pero que, hasta ahora, permanece poco explorado.

Al mismo tiempo, Boulton determinó, a través de documentos, que la mayoría de las pinturas llegadas a las provincias venezolanas durante el siglo XVII "provenían de Sevilla, de Flandes, de Nueva España, -ya desde antes de 1653- y de Italia"<sup>14</sup>. Agregando que:

"En lo que respecta al siglo XVIII, se mantiene esa misma situación con algunas nuevas adiciones: países españoles, imágenes isleñas, láminas grandes romanas; de hechura francesa; pinturas de Sevilla; poblanas, o sea de Puebla de los Ángeles; de Campeche; de Canarias y también de Guatemala"<sup>15</sup>.

Para concluir con la mención de la llegada de piezas procedentes de las islas antillanas, "ya para finalizar el siglo XVIII se recibió de Puerto Rico un buen número de pinturas de José de Rivafrecha y Jordán

(1751-1809), llamado José Campeche"<sup>16</sup>. Pese a todos estos datos, para Boulton la producción artística local era deudora casi en exclusiva del arte español.

Si bien el propio Boulton reconoció el carácter inacabado de su estudio y la necesidad de continuar la investigación, pocos han sido los trabajos posteriores que realmente han producido nuevos datos sobre el arte colonial venezolano. Entre los mejores aportes sobresalen las investigaciones de Carlos Federico Duarte, quien ha abordado casi todas las manifestaciones artísticas coloniales, y fue el primero en elaborar la, hasta ahora única, *Historia de la escultura en Venezuela. Época colonial*, publicada en 1979.

En este texto aborda la presencia en territorio venezolano de tallas españolas desde 1516. Situación que se mantiene durante el siglo XVII, a pesar que durante esa centuria se inicia un fructífero comercio con México, a través del cual se reciben numerosas tallas novohispanas. Al respecto señala:

"La posición geográfica del territorio venezolano y la ubicación de sus poblaciones en gran parte cerca de la costa, facilitó la recepción de los productos de ultramar. Por ello se justifica el mayor número de envíos de México y aún de España, en comparación a los envíos de los vecinos virreinos de Santa Fe y del Alto Perú, cuyos productos sólo beneficiaron algunas poblaciones de la región andina venezolana, o a las que estaban situadas en la ruta hacia ellos"<sup>17</sup>.

Nos refiere Duarte, de manera conclusiva, que "pocos datos se tienen sobre la importación de tallas de otros países, especialmente de aquellos reputados por su buena escultura"<sup>18</sup>. Por ello, se concentra en precisar la existencia de algunas piezas guatemaltecas, sin llegar a mencionar en ningún momento tallas quiteñas.

En otras publicaciones de Carlos Federico Duarte, referidas a ebanistería, cerámica, pintura popular y orfebrería -así como en sus completos repertorios documentales sobre carpinteros, talladores, doradores, pintores y orfebres-, no se brindan

<sup>12</sup> Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela. Época Colonial*, T. I, Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1975, p. VIII.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>17</sup> Carlos Federico Duarte, *Historia de la escultura en Venezuela. Época colonial*, Caracas, J. J. Castro y Asociados, 1979, p. 14.

<sup>18</sup> *Ibid.*

*San Antonio de Padua y el Niño Jesús, anónimo quiteño, siglo XVIII. Talla en madera policromada y estofada, 29 cm de alto, Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anaco. Foto Janeth Rodríguez Nóbrega.*



datos sobre alguna posible vinculación entre la Real Audiencia de Quito y las provincias venezolanas. Por lo cual, vamos a excusarnos de analizar detenidamente la variada producción intelectual de este autor.

En líneas generales, este es el panorama que nos presenta la historiografía local que, ciertamente, no nos brindaba pistas a seguir en nuestra búsqueda. Ante ese silencio, optamos por intentar corroborar estas afirmaciones.

### **La provincia de Venezuela: centro productor y receptor del arte en el período de dominación hispánica**

Comencemos por precisar que el extenso territorio, hoy conocido como Venezuela, estaba conformado por distintas regiones autónomas, con límites geográficos imprecisos y cambiantes, en función de las distintas entidades gubernativas que la monarquía española fue creando desde el siglo XVI. Antes de la instauración de la Capitanía General de Venezuela en 1777, las primeras provincias de Tierra Firme dependieron de la Audiencia de Santo Domingo

o de Santafé de Bogotá. Estas provincias fueron Margarita (1525), Venezuela o Caracas (1528), Nueva Andalucía o Cumaná (1568), Mérida (1570) y Guayana (1591). No vamos a detenernos en los múltiples cambios jurisdiccionales que sufrieron estas provincias durante la época. Pero sí conviene advertir que sólo las provincias de Mérida y Guayana fueron dependientes de la Real Audiencia de Santafé de Bogotá, mientras que el resto generalmente quedó subordinado a la Audiencia de Santo Domingo en la actual República Dominicana, salvo por el interludio de la existencia del Virreinato de la Nueva Granada (1717 a 1723 y nuevamente en 1739). En 1742 la provincia de Venezuela se desprendió del Virreinato y para 1777 fue convertida en Capitanía General de Venezuela, anexándose las provincias antes mencionadas, que fueron también desligadas del Virreinato. Para 1786 se creó la Real Audiencia de Caracas, concluyendo con la dependencia de Santo Domingo y de Santafé de Bogotá.

Por su parte, la jurisdicción eclesiástica tampoco contribuyó a una cierta unidad geográfica, si recordamos que el territorio del actual país era sufragáneo de tres diócesis distintas: Puerto Rico (las provincias de Margarita, Cumaná y Guayana), Santafé de Bogotá (Mérida) y la diócesis de Caracas dependiente del arzobispado de Santo Domingo. Fue con la creación del arzobispado de Caracas en 1803 que se integró el territorio a nivel eclesiástico. Agréguese a esto que tal panorama fragmentario poco ha contribuido a favorecer el estudio de la época, especialmente si recordamos que muchos documentos se encuentran dispersos en archivos foráneos como Bogotá, Santo Domingo, Sevilla, y San Juan de Puerto Rico.

En este panorama hay que recordar que la provincia más importante fue la de Venezuela, cuya capital se trasladó desde Santa Ana de Coro a Santiago de León de Caracas en 1577, cuando el gobernador Juan de Pimentel fijó su residencia en este valle.

La ciudad de Caracas albergó la sede catedralicia desde 1637; el Seminario de Santa Rosa de Lima desde 1648, elevado a Real y Pontificia Universidad en 1727;

*San Francisco de Asís, anónimo quiteño, siglo XVIII. Talla en madera policromada, 31 x 8 x 8 cm, Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco. Foto Janeth Rodríguez Nóbrega.*

tres conventos masculinos (de franciscanos desde 1576, dominicos a partir de 1630 y mercedarios desde 1637); tres conventos femeninos (de concepcionistas desde 1637, carmelitas desde 1727 y dominicas a partir de 1819); dos templos parroquiales (San Pablo y Nuestra Señora Altagracia); así como algunas ermitas como San Mauricio e iglesias como la Divina Pastora y Santa Rosalía de Palermo; un oratorio de San Felipe Neri; y una brevísima estancia desde 1752 de la Compañía de Jesús, que no llegó a concluir la construcción de su colegio e iglesia antes de la expulsión en 1767.

Pese a su condición capitalina, tuvo una expansión demográfica lenta, afectada por continuas epidemias de viruela, además de los destructivos terremotos que la arruinaron en par de oportunidades.

Si bien la provincia de Venezuela estuvo sumida en el olvido de la Corona española durante buena parte de su historia -al igual que el resto de las provincias de Tierra Firme, por la pobreza minera del territorio-, a mediados del siglo XVII comenzó un florecimiento económico producido por las labores agrícolas. El cultivo y exportación del tabaco dominó los últimos años del siglo XVI y principios del XVII, para luego ser sustituido por la producción de cacao, que se convirtió en el motor de la economía local. Al punto que la mayor parte de la elite caraqueña estaba conformada por hacendados y mercaderes, dueños de una flota de barcos que distribuía el codiciado producto hasta los puertos de Veracruz y Campeche en la Nueva España. El consumo novohispano del cacao caraqueño alcanzó proporciones importantes, tanto así que la provincia de Venezuela luchó por ostentar el monopolio de su venta en el Virreinato durante buena parte del siglo XVIII, compitiendo con el cacao de Guayaquil<sup>19</sup>.

Gracias a esta producción, la periférica provincia de Venezuela alcanzó un nuevo protagonismo entre los reinos hispanos. No sólo fue incorporada a las reformas borbónicas al convertirla en centro político y económico de Tierra Firme, sino también se intentó controlar y dominar su creciente



comercio a través de la creación de la Real Compañía Guipuzcoana en 1728, lo que motivó quejas permanentes y algunos motines de violencia considerable.

Desde Caracas se establecieron entonces varios circuitos comerciales. Los más importantes se volcaron hacia el área del Caribe y el Atlántico: Veracruz, Campeche, La Habana, Santo Domingo, San Juan de Puerto Rico, Isla de Margarita, Sevilla, Cádiz e Islas Canarias fueron los destinos de las flotas que partían desde el puerto de la Guaira. Lo que confirma las afirmaciones sustentadas por Boulton y Duarte sobre la fuerte presencia de piezas mexicanas, puertorriqueñas y europeas en Venezuela. Igualmente confirma la llegada de numerosos artistas procedentes de las Islas Canarias, Portugal, Italia y España durante los siglos XVII y XVIII, los cuales establecieron sus talleres en Caracas. Agréguese a esto el importante contrabando de mercancías holandesas, francesas e inglesas que arribaba a la provincia a través de las islas vecinas, sobre todo de Curazao.

Por su parte, los circuitos comerciales terrestres se desplegaron desde Caracas

<sup>19</sup> Eduardo Arcila Fariás, *Economía colonial de Venezuela*, Vol. 2, Caracas, Italgráfica, 1973.

hacia el oriente, concretamente hacia la provincia de Cumaná; y hacia occidente, a los pueblos de Valencia, El Tocuyo, Coro, Barquisimeto y Guanare, y la vecina provincia de Mérida.

El auge económico facilitó en gran medida el florecimiento de la producción artística. Numerosas reformas se acometieron en las iglesias caraqueñas, las cuales habían sido arruinadas con el terremoto de 1641. Aunque los sismos no dieron tregua a la ciudad, por lo que en 1812 otro devastador terremoto arruinó totalmente la urbe, al punto que buena parte de esa producción artística desapareció sepultada entre los escombros.

No debe extrañar, entonces, que durante el siglo XVIII se encontraran en actividad en la ciudad de Caracas, cerca de una centena de pintores y talladores, de los cuales no se ha podido identificar aún su producción. Numerosas obras caraqueñas se llevaron a los rincones más apartados de la provincia de Venezuela, así como también se contrataron a diversos artistas caraqueños. A su vez, las recuas llevaron algunas piezas hasta las provincias circunvecinas como Mérida y Cumaná. Tal como lo prueban los testimonios recogidos por Carlos F. Duarte en su *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela* (2000). Estas cifras y datos ponen en entredicho la condición meramente receptora que se le ha adjudicado al arte venezolano en la historiografía artística continental.

Aunque la producción caraqueña posee una notoria calidad, los habitantes de esta provincia no se privaron de adquirir piezas de manufactura extranjera. Al revisar los documentos, especialmente los inventarios de bienes y testamentos, llama poderosamente la atención la alusión constante a obras provenientes de la Nueva España, región que a los ojos de los caraqueños era sinónimo de prestigio y calidad. Las familias más adineradas se preciaban de contar entre sus posesiones con muebles, biombos, platería, cerámica y cuadros novohispanos. En mucha menor proporción se encuentran referencias a piezas procedentes de España, Italia y Flandes. Mientras el silencio se impone cuando buscamos noticias documen-

tales sobre piezas quiteñas, cuzqueñas, potosinas y neogranadinas. Tales preferencias son evidentes cuando se revisa el *Catálogo de obras artísticas mexicanas en Venezuela*, publicado por Duarte en 1998 que, aunque incompleto, muestra una generosa presencia de pinturas, tallas, muebles, orfebrería y cerámica novohispana en colecciones venezolanas desde el período colonial.

A estos testimonios, debemos sumar una revisión de los inventarios elaborados durante la visita pastoral del obispo Mariano Martí por todas las iglesias, capillas, conventos y oratorios de la diócesis de Caracas, efectuada entre 1772 y 1784, cuyo territorio, prácticamente, coincidía con las fronteras de la provincia. En estos documentos, pocas veces se menciona la procedencia de las imágenes que se encontraban en los altares. No obstante, resulta llamativo que sí se acotaron algunas piezas de procedencia novohispana y española, sin encontrar ninguna referencia a obras de otras regiones, salvo por las afamadas "alfombras del Reino", que eran producidas en la vecina provincia de Mérida<sup>20</sup>.

Ante la carencia de información precisa sobre un posible comercio entre Quito y Caracas, optamos por explorar las posibles conexiones a través de las órdenes religiosas asentadas en la ciudad. Así, encontramos que los franciscanos, mercedarios y monjas concepcionistas, dependían de las provincias establecidas en Santo Domingo, lo que confirmaría cierta ascendencia caribeña. Por su parte, el convento femenino de carmelitas fue fundado con monjas mexicanas traídas por el obispo José Félix Valverde (act. 1731-1741) a principios del siglo XVIII. Mientras la orden dominica y la Compañía de Jesús asentadas en la ciudad formaban parte de las provincias neogranadinas. Al examinar estas conexiones, encontramos que buena parte de los jesuitas establecidos en la ciudad de Caracas, habían transitado por colegios, universidades y misiones de regiones tan diversas y distantes como Tunja, Santafé de Bogotá, Pamplona, Maracaibo, etc. Nos faltaría explorar el tránsito de frailes dominicos, que podría revelar una situación semejante. Así, esta circulación de personas puede ser

<sup>20</sup> Carlos Federico Duarte, *Historia de la alfombra en Venezuela*, Caracas, Editorial Arte, 1979b.

Niño Jesús, anónimo quiteño, siglo XVIII, talla en madera policromada, 35 x 12 x 6 cm. Colección particular, Barquisimeto. Foto Janeth Rodríguez Nóbrega.



el origen de algunas de las piezas quiteñas conservadas en la actualidad.

Si bien la investigación sobre el comercio de la provincia de Caracas no ha arrojado aún datos importantes sobre una relación con la Real Audiencia de Quito, ni tampoco referencias concretas a la llegada de piezas quiteñas durante la época colonial, no podemos soslayar la presencia de unas pocas obras que arribaron en esos años. Sin embargo, el mayor porcentaje de piezas que hemos catalogado hasta el presente han sido adquiridas y trasladadas a Venezuela durante las primeras décadas del siglo XX. Así, la creación de museos dedicados al arte colonial y el interés de algunos coleccionistas particulares le abrieron las puertas al arte quiteño. En ambos casos reina el hermetismo sobre la procedencia de estas piezas, adquiridas en anticuarios o donadas por sus antiguos propietarios, que generalmente desconocían sus orígenes. Es útil recordar que no existe una catalogación del patrimonio colonial conservado en Venezuela, por lo que la información que presentamos aquí se ha obtenido de un intenso rastreo por los museos y colecciones privadas del conocimiento público.

Nuestra exploración se inicia en el Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco. Esta institución fue fundada en 1942. La colección ha sido el producto de donaciones de particulares y compras por

parte de la Asociación Venezolana de Amigos del Arte Colonial. En este museo se conservan dos tallas quiteñas de pequeño formato. Se trata de un "San Antonio de Padua" y un "San Francisco de Asís" que fueron adquiridos en 1957 por Carlos Manuel Möller en Almacenes La Perla<sup>21</sup>, en Caracas, tienda que se especializaba en la venta de pinturas, esculturas y muebles coloniales mexicanos, quiteños y venezolanos. Se desconoce si ambas arribaron a Venezuela durante el periodo de dominación hispánica.

Otra institución que alberga piezas quiteñas es el Museo Diocesano de Coro Lucas Guillermo Castillo, ubicado en la ciudad de Coro, primera capital de la antigua provincia de Venezuela. Esta institución museística se creó por iniciativa de monseñor Francisco Iturriza Guillén en 1946. Las piezas que conforman su colección fueron recolectadas por el prelado durante sus visitas pastorales a la diócesis, e incrementadas por donaciones de particulares. En esta colección se conserva un "Niño Jesús yacente", que sigue los modelos quiteños, aunque en el museo se encuentra catalogado como una pieza de manufactura local. La talla perteneció a monseñor Víctor José Díez Navarrete, obispo de Coro y Barquisimeto entre 1868 y 1893<sup>22</sup>. La pequeña figura está adornada con collares y pulseras de perlas y coral. Posee un hermoso encarnado rosa, ojos de vidrio de color azul, y una cabellera dorada, con sus tres potencias colocadas en el siglo XIX,

<sup>21</sup> Agradezco a Carlos Federico Duarte la información suministrada sobre estas piezas.

<sup>22</sup> Fue donada a la institución por María Luisa Carías de Senior.

*San Francisco de Paula, atribuido al taller de Caspicara, siglo XVIII, talla en madera policromada y estofada. Colección privada, Barquisimeto. Foto Janeth Rodríguez Nóbrega.*



al perderse las originales. La imagen se halla sobre un lecho rococó "tapizado con viejas telas de listado"<sup>23</sup>.

Esta institución también posee una "Virgen de los Dolores" y un "San Juan Evangelista" que, evidentemente, formaban parte de un Calvario. Pero la figura de Cristo crucificado ha desaparecido. Las anónimas piezas poseen las características usuales de la escultura quiteña del siglo XVIII: policromía brillante, empleo del estofado y cuidadosa talla que acentúa el naturalismo expresivo.

Por último, en este museo se custodia una llamativa "Crucifixión" que rompe con los esquemas tradicionales de la escultura venezolana, y que nos recuerda la exageración dramática que alcanzan algunas tallas quiteñas que muestran a cristos sufrientes con impactantes heridas. No obstante, su estado de conservación impide adelantar conclusiones al respecto.

Otras piezas quiteñas se encontraban en la colección privada de Arnold Zingg en Caracas, la cual estaba conformada por pintura europea y latinoamericana de los

siglos XVI al XVIII. Las piezas que integraban la muestra habían sido adquiridas a través de anticuarios europeos y latinoamericanos a partir de 1950. Lamentablemente, su propietario se ha desprendido gradualmente de muchas de las obras, por lo cual hoy día no se conoce a ciencia cierta el paradero de algunas.

La colección fue estudiada en dos ocasiones por Rafael Ginnari y Juan Calzadilla, quienes publicaron dos libros profusamente ilustrados: *Pinacotecas venezolanas, colección Arnold Zingg* (1974) y *Una colección de pintura en Venezuela. Obras de arte en la colección Arnold Zingg* (1981). Gracias a estas publicaciones podemos conocer parte de las obras que se encontraban en esta colección, en la cual se destacaban veinte lienzos atribuidos a la escuela quiteña, en su mayoría anónimos con una calidad bastante disímil. En este punto necesitamos advertir que no hemos podido acceder físicamente a estas piezas, sólo las conocemos a través de las reproducciones que figuran en ambos libros. Tal procedimiento no nos permite asegurar la procedencia, ni la autenticidad de cada obra. Así pues, hemos preferido respetar las atribuciones efectuadas por Rafael Ginnari y Juan Calzadilla, quienes en su momento sí pudieron observar y estudiar las piezas directamente, aunque sospechamos que pueden existir algunos errores.

Sabemos que Arnold Zingg, para la década de 1970, era propietario de varias pinturas quiteñas -fechadas entre los siglos XVII y XVIII. Entre ellas se encontraban un lienzo que representa a "San Cayetano", una "Santa Gertrudis de Helfta", una "Virgen de la Sierra", unos "Desposorios de Santa Catalina" con un característico marco ornamentado con pequeños espejos, un lienzo sobre "El triunfo de la Iglesia", una tela con un "Ecce Homo", y un "San José y el Niño" sobre lámina de cobre. También se destacaban una "Inmaculada Eucarística" atribuida a Miguel de Santiago y una "Santa Rosalía de Palermo" atribuida a Manuel Samaniego y Jaramillo.

Una década después Arnold Zingg se había desprendido de una "Santa Gertrudis de Helfta", un "San Francisco de

<sup>23</sup> Carlos González Batista, Museo Diocesano de Coro Lucas Guillermo Castillo, Coro, CI-HPMA/UNEFM, 1998, p. 73.

*San Juan Evangelista, anónimo quiteño, siglo XVIII, talla en madera policromada y estofada, 45 x 21 x 12cm. Museo Diocesano de Coro Lucas Guillermo Castillo. Foto Janeth Rodríguez Nóbrega.*

*Dolorosa, anónimo quiteño, siglo XVIII, talla en madera policromada y estofada, 44,5 x 24 x 13cm, Museo Diocesano de Coro Lucas Guillermo Castillo. Foto Janeth Rodríguez Nóbrega.*



Paula" y un "San Mateo". Estos lienzos no figuran en el estudio de Juan Calzadilla, y no conocemos su paradero actual. Sólo contamos con reproducciones de muy baja calidad a blanco y negro. Nos llama la atención que el coleccionista se desprendiera de la última pieza, cuando era poseedor de un "Santiago el Mayor" que repite las mismas formas, evidenciando que ambas obras integraban un apostolado. Al cual se sumaría un "San Felipe Apóstol" con las mismas características compositivas. Estos últimos lienzos fueron atribuidos por Juan Calzadilla a Miguel de Santiago (1626-1706)<sup>24</sup>.

Al mismo tiempo, Arnold Zingg aumentó su colección al incorporar otras piezas quiteñas como una "Virgen de la Merced", un interesante "San José con donantes", una "Educación de la Virgen", una artesanal "Santa Rosa de Lima", una "Virgen del Rosario", un "San Cristóbal" y un supuesto retrato de "Isabel la Católica" (aunque creemos que se trata de una Virgen María que repite la iconografía bizantina de la Madonna de San Lucas). También adquirió una "Adoración de los reyes magos" atribuida a Bernardo Rodríguez (siglo XVIII) y una "Historia de

Tobías" atribuida a Manuel Samaniego (1767-1824).

En líneas generales podemos señalar que estas atribuciones se basan posiblemente en los testimonios de anticuarios y anteriores propietarios de las piezas<sup>25</sup>, que impulsados por la fama alcanzada por algunos artistas en la historia del arte ecuatoriano, los aprecian como sinónimos de prestigio cultural y mercantil, ante lo cual se tiende a atribuir gratuitamente obras de mediana calidad a sus pinceles. Sin embargo, las fotografías publicadas nos revelan que tales atribuciones no resisten a los análisis comparativos con las piezas documentadas de estos artistas. A su vez, una parte de las piezas anónimas de esta colección carecen de elementos significativos en cuanto a técnica, estilo e iconografía que faciliten su atribución indiscutible a la pintura quiteña, por lo que fácilmente podrían ser atribuidas a otros centros pictóricos regionales.

En otras colecciones privadas caraqueñas se pueden encontrar imágenes de la "Virgen de Quito", en su mayoría anónimas, que testimonian la devoción hacia esta imagen que traspasó las fronteras de la Real Audiencia. En 1992 en el Museo

<sup>24</sup> En el estudio de Ginnari el lienzo de "Santiago El Mayor" es atribuido a un anónimo quiteño. Ver Rafael Ginnari, *Pinacotecas venezolanas. Colección Arnold Zingg*, Caracas, Editorial Pregón, 1974, p. 182.

<sup>25</sup> Así se encontraban en la colección en 1974 varias piezas mal catalogadas como quiteñas, cuando se correspondían con formas estilísticas andinas (Rafael Ginnari, *Pinacotecas venezolanas. Colección Arnold Zingg...* (Op. Cit.), p. 223). Por ejemplo, una anónima "Virgen del Carmen" con un magnífico marco barroco que Juan Calzadilla atribuyó posteriormente a la pintura boliviana, y un "Cristo de los Milagros" que repite los esquemas iconográficos característicos de esta devoción en el arte peruano. Esa última pieza fue exhibida para su venta en la exposición "Arte colonial venezolano/latinoamericano" realizada en la sala de Corp Banca en junio de 2003.

de Bellas Artes de Caracas se exhibieron cinco tallas con esta temática, en el marco de la exposición "Magna Mater. El sincretismo hispanoamericano en algunas imágenes marianas". Las tallas repiten la fórmula iconográfica de Bernardo Legarda, aunque con diferencias en cuanto a técnica y calidad.

En la colección de la Casa de Estudio de la Historia de Venezuela Lorenzo Mendoza Quintero, en Caracas, se encuentra una talla de "San Rafael Arcángel", que a nuestro entender reúne ciertas características que podríamos considerar típicas de la escultura quiteña, como el rico estofado, la vivaz policromía, el encarnado pálido y la talla delicada del rostro.

Otras piezas se encuentran en colecciones de familias de origen ecuatoriano, quienes han apreciado el arte quiteño como un medio de estrechar los lazos con sus raíces culturales y familiares. Así en la ciudad de Barquisimeto, en el Estado de Lara, pudimos fotografiar algunas piezas que han sido custodiadas por varias generaciones de la misma familia. Entre las obras conservadas se destaca un "San Francisco de Paula" atribuido al taller de Caspicara, cuya talla muestra un cuidadoso afán por los detalles, delicado estofado y policromía brillante. También sobresale un anónimo "Niño Jesús" de dulce expresión, que repite los modelos tradicionales de esta iconografía en la escultura quiteña. A su vez, han adquirido en Venezuela las figuras de la "Virgen María y San José" que integraban un pesebre. Otro miembro de la misma familia custodia un "Niño Jesús", atribuido al taller de Caspicara. La imagen posee un encarnado brillante, tonos sonrosados en labios y mejillas, ojos de vidrio y un excelente conocimiento de la anatomía<sup>26</sup>, aunque no podríamos aventurar conclusiones sobre estas atribuciones.

En las cercanías de la ciudad de San Felipe, estado Yaracuy, se encuentran varias piezas quiteñas exhibidas al público en el pequeño Museo del Parque de la Flora Exótica Tropical Misión Nuestra Señora del Carmen<sup>27</sup>. Este parque, de gerencia privada, posee una capilla y una pequeña exposición que intenta recrear

la vida en una misión capuchina durante la Colonia. Para ello su propietario, Esteban von Fedak exhibe varias piezas quiteñas, como un "Calvario" en el altar mayor de la capilla. Las cuatro figuras muestran una delicada manufactura en la talla, policromía y encarnado brillante, uso del chinesco y el apego a las fórmulas compositivas tradicionales.

En el Museo del Parque también se exhiben algunas piezas sueltas como un "San José", una "Virgen de Quito", un "San Juan Evangelista", un "Nacimiento" y otras figuras como una "Virgen María" y un "San José", de medianas proporciones, que también habrían formado parte de un incompleto pesebre. Una buena parte de estas piezas se encuentra en un lamentable estado de conservación, producto del ataque de xilófagos que abundan en la región.

Otra interesante colección es la conservada por la Fundación John Boulton en Caracas. Esta institución custodia obras de arte y documentos diversos procedentes del período colonial y republicano, además de una importante colección bolivariana conformada por retratos, objetos y documentos que fueron recopilados desde mediados del siglo XIX por el cronista Arístides Rojas, ampliada por John Boulton Rojas durante las primeras décadas del siglo XX y complementada por las adquisiciones que a partir de 1940 realiza Alfredo Boulton. Así en esta colección se conserva una pequeña talla quiteña que representa a "Bolívar a caballo", fechada hacia 1823; la cual fue adquirida por Alfredo Boulton en Quito en 1963<sup>28</sup>.

Aunque las piezas elaboradas en Ecuador durante el siglo XIX no son de nuestro particular interés, también debemos consignar la existencia de un retrato de "Simón Bolívar" en la Casa Natal del Libertador, que fue realizado en óleo sobre hojalata por un anónimo artista quiteño, en fechas cercanas a 1823. Según la tradición, este retrato perteneció al general Bartolomé Salom y fue adquirido en Quito por Alfredo de la Sota y Urbaneja en 1920<sup>29</sup>.

Para concluir con este apartado, la mayoría de las piezas conservadas en el territorio que pertenecía a la antigua pro-

<sup>26</sup> Queremos agradecer a la licenciada Myriam Robles y al doctor Segundo Ceballos por informarnos sobre esta colección, así como a los miembros de la familia que nos permitieron fotografiar y estudiar las piezas.

<sup>27</sup> Nuestro agradecimiento al licenciado Luis Alfonso Rodríguez quien nos advirtió sobre esta colección.

<sup>28</sup> Fundación John Boulton, *Colección bolivariana: año bicentenario del natalicio del Libertador Simón Bolívar 1783-1983*, Caracas, Editorial Arte, Caracas, 1983, p. 27.

<sup>29</sup> Carlos Federico Duarte, *Historia de la Casa Natal de Simón Bolívar y aportes documentales sobre la catedral Bolívar*, Caracas, Fundación Cisneros, 2003, p. 162.

*Calvario de cuatro figuras, atribuido a Caspicara, siglo XVIII, talla en madera policromada y estofada, dimensiones desconocidas, Museo de Arte Colonial de Mérida. Foto Janeth Rodríguez Nóbrega.*



vincia de Venezuela fueron adquiridas durante las primeras décadas del siglo XX. Prácticamente son muy pocas las obras que llegaron durante la época colonial, las cuales parecen obedecer más al tránsito de personas, que a un comercio sistemático entre Quito y Caracas.

### **La región andina: ¿puerta de entrada del arte quiteño?**

Por la cercanía geográfica entre la provincia de Mérida y la Audiencia de Santafé de Bogotá, además de sus vínculos jurí-

dicos, políticos y económicos, creímos que sería más fácil encontrar piezas quiteñas, así como testimonios sobre un comercio sistemático entre ambas regiones.

Durante la época de dominación hispánica el núcleo urbano más importante de la región andina venezolana fue la ciudad de Mérida, fundada en 1558. En 1622 se convirtió en la capital del extenso territorio de la provincia del Espíritu Santo de la Grita, o de Mérida y La Grita como también se la conoció. Para aquel momento la ciudad gozaba de una pros-

*Jesús Crucificado y la Magdalena, atribuido a Caspicara, talla policromada, siglo XVIII Museo de Arte Colonial de Mérida. Foto Janeth Rodríguez Nóbrega.*



teñas, quince tallas quiteñas y cuencanas, y tres bargueños. Sin embargo, la colección actual es mucho mayor de lo mencionado en el catálogo, que fue enriquecida por algunos traslados de piezas que se encontraban custodiadas por otras instituciones públicas. Estas piezas presentan características muy disímiles, por lo que requieren de un estudio que despeje las dudas sobre procedencia y datación<sup>33</sup>.

Entre las obras pictóricas atribuidas a la escuela quiteña, encontramos varias que, por sus características formales, bien podrían ser atribuidas a cualquier otro centro productor del continente, ya que no presentan ningún elemento estilístico y/o temático singular que nos permita verificar su posible procedencia. A su vez, el hecho de que su anterior propietario señalara su adquisición en el Ecuador, tampoco resulta determinante para asegurar su manufactura quiteña. Así podemos mencionar varias piezas anónimas como una "Dolorosa",

enmarcada en un llamativo marco barroco y una "Familia de la Virgen", de reciente restauración. Ante tales obras nos preguntamos si el prestigio alcanzado por la escuela quiteña en la historiografía artística continental ha traído como consecuencia la atribución gratuita de muchas piezas. Al tiempo que la poca difusión de las investigaciones recientes que se han efectuado en Ecuador sobre el arte quiteño, ha favorecido también esta práctica.

A su vez, algunas pinturas sí reúnen algunos elementos comunes a la escuela quiteña y a su continuidad durante el siglo XIX. Tal es el caso de "La glorificación de San José" firmada por Espinoza<sup>34</sup>; un "Calvario" sobre lámina metálica que servía de limosnero; y una "Inmaculada Concepción", óleo posiblemente decimonónico, que por su composición evidencia que se trataba de una obra de grandes dimensiones que fue recortada.

Entre las piezas con manufactura característica del siglo XIX encontramos varias pinturas atribuidas a la familia Salas, como una "Virgen de la Merced" acompañada de un lienzo con el mismo formato con la imagen de "San José y el Niño". También, con la firma de Carlos Salas (acaso un nieto del pintor Antonio Salas Avilés), se conserva un óleo que representa "La Piedad". Mientras un "Sagrado Corazón de Jesús" lleva firma de A. Salas. En ambos casos es indispensable un análisis comparativo con otras piezas conocidas de estos artistas.

Por su parte, la escultura quiteña se encuentra bien representada aunque, con atribuciones discutibles que exigen estudios estilísticos y documentales. Así, figura un "San José", atribuido al círculo de Juan Bautista Menacho con su pequeño retablo; un "San José" de vestir atribuido al círculo de Toribio Ávila; un "Calvario" con piezas de vestir, atribuido al círculo de José Olmos, cuya policromía acentúa el exacerbado realismo. Asimismo, al taller de Caspicara se le atribuye un "Jesús Crucificado y la Magdalena", y un "Calvario" con las figuras de Cristo, la Virgen María, la Magdalena y San Juan. También se conserva un "Cristo en agonía" de gran-

<sup>33</sup> Queremos expresar nuestro agradecimiento al director Luis Homero Carrillo por su total generosidad al permitirnos fotografiar las piezas quiteñas expuestas y en depósito. Asimismo al personal del museo, Carolina Carrero y Juan Dugarte, quienes nos brindaron su apoyo durante nuestra visita a la institución.

<sup>34</sup> Nos preguntamos si podría tratarse del pintor español Juan Esteban Espinoza de los Monteros, establecido en Quito alrededor de 1620, en donde falleció en 1690 (Ver Alfredo Costales Samaniego, "El arte en la Real Audiencia de Quito. Artistas y artesanos desconocidos de la Escuela Quiteña", en Fernández Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteña. Renovado enfoque y nuevos actores*. Quito, FONSA, 2007, p. 232). Pero se requieren más estudios que puedan comprobar esta hipótesis.

*Nuestro Señor en la silla, anónimo, talla articulada, y de vestir, siglo XVIII, Museo de Arte Colonial de Mérida. Foto Janeth Rodríguez Nóbrega.*



des proporciones y dramático movimiento, atribuido a Gaspar Sangurima.

El museo posee varias piezas anónimas, entre las cuales queremos destacar un "Nuestro Señor en la Silla", pieza articulada y de vestir; y un retablo o cajón barroco con la figura de la "Inmaculada Concepción", en cuyas puertas se encontraban dos figuritas de los arcángeles, las cuales desaparecieron en fechas no precisadas. Sobre este retablo estamos tentados a creer que la figura de la Virgen es una pieza de manufactura posterior que reemplazaría la imagen original, ya que la figura mariana no se ajusta a los cánones tradicionales de representación de la "Inmaculada" hallados en la escultura quiteña.

La institución también custodia algunas figuras procedentes de pesebres o belenes, santos diversos y calvarios. Además, de algunos bargueños exhibidos en su exposición permanente, que han sido atribuidos a la escuela quiteña, aunque por su manufactura parecen corresponder a otros centros productores.

Por su parte, nos llama poderosamente la atención apenas encontrar un par de piezas quiteñas en las colecciones privadas y públicas de la ciudad de Maracaibo, que tanto Mónica Domínguez

(1993) como Julio Portillo (2005) han catalogado. En las colecciones marabinas estudiadas por Portillo y Domínguez encontramos una marcada presencia del arte novohispano, lo que nos confirma la voluntad caribeña de las provincias venezolanas, y algunas piezas españolas y neogranadinas. En estas colecciones se destacan una talla anónima que representa a "San José" en la colección privada Oscar D'Empaire, y una pintura sobre metal con una alegoría del "Buen Pastor" en la colección Ildebrando Rossi<sup>35</sup>.

### Conclusiones

Para finalizar, debemos partir por reconocer que la mayoría de las piezas registradas llegaron al territorio venezolano durante las primeras décadas del XX, gracias al afán de coleccionistas interesados en la calidad del arte quiteño, aunque el mercado del arte para ese momento era más favorable a la adquisición de piezas europeas debido al empobrecimiento que produjo la Segunda Guerra Mundial. Este coleccionismo privado que se inició tímidamente durante las últimas décadas del siglo XIX, y adquirió mayor impulso en el primer tercio del XX, fue la base de una considerable parte de los museos locales, que hoy exhiben algunas piezas quiteñas. Entre estos coleccionistas privados, se encontraron no pocos miembros del cuerpo diplomático que en sus desplazamientos por el continente se interesaron por el arte colonial latinoamericano. En algunos casos estas colecciones donadas o vendidas al Estado venezolano, estaban conformadas por los gustos de sus propietarios lo que favoreció su carácter disímil y la presencia de formatos muy diversos: desde grandes figuras hasta piezas pequeñas para la devoción doméstica. También hay una predilección por la adquisición de esculturas, en detrimento de la pintura y otras manifestaciones artísticas.

A su vez, los temas más frecuentes entre las tallas son las imágenes de la Virgen de Quito, los calvarios, los cristos crucificados, los pesebres, las figuras del Niño Jesús y las imágenes de San José. Mientras que las pinturas ostentan una mayor variedad iconográfica con advocaciones de

<sup>35</sup> Julio Portillo, *Arte sacro en Maracaibo*, Caracas, Editorial Arte, 2005.

la Virgen María, imágenes de la Pasión de Cristo, el Sagrado Corazón de Jesús, santos diversos, y escenas bíblicas.

Son pocas las piezas que posiblemente arribaron a las provincias venezolanas durante la época de dominación hispánica. Esta escasa presencia obedece a las grandes distancias geográficas y a la inclinación caribeña del comercio local. Creemos que estas piezas quiteñas habrían llegado gracias al tránsito de personas, como por ejemplo miembros de órdenes religiosas, aspecto que hay que explorar.

Queremos finalizar este rastreo citando un lienzo de Federico Brandt (1898-1932), artista venezolano, quien a principios del siglo XX plasmó en sus obras algunos espacios íntimos de las casas caraqueñas. Entre estas piezas se destaca esta "Naturaleza muerta con Virgen", fechada en 1925, en donde se retrata indiscutiblemente una talla de la "Virgen de Quito". Su representación en este cuadro testimonia sin lugar a dudas el aprecio que el arte quiteño ha disfrutado entre los venezolanos, pese a su exigua presencia en nuestro país.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARCILA FARIAS, Eduardo,  
*Economía colonial de Venezuela*, Vol. 2, Caracas, Italgráfica, 1973
- ARMAS ALFONSO, Alfredo,  
*La tierra de Venezuela y los cielos de sus santos*, Caracas, Ediciones Llanoven, 1977.
- BOULTON, Alfredo,  
*Historia de la pintura en Venezuela. Época Colonial*, T. I, Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1975
- CALZADILLA, Juan,  
*Una colección de pintura en Venezuela. Obras de la colección Arnold Zingg*, Bilbao, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1981.
- COSTALES SAMANIEGO, Alfredo,  
"El arte en la Real Audiencia de Quito. Artistas y artesanos desconocidos de la Escuela Quiteña", en Fernández Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*, Quito, FONSA, 2007.
- DOMÍNGUEZ, Mónica,  
"Aproximación historiográfica a la pintura colonial del Estado Zulia", Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, 1993. Texto inédito.
- DUARTE, Carlos Federico,  
*Historia de la escultura en Venezuela. Época colonial*, Caracas, J.J. Castro y Asociados, 1979a.
- Historia de la alfombra en Venezuela*, Caracas, Editorial Arte, 1979b.
- Catálogo de obras artísticas mexicanas en Venezuela. Período hispánico*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.
- Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y dorados en Venezuela. Período hispánico y comienzos del período republicano*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 2000.
- Historia de la Casa Natal de Simón Bolívar y aportes documentales sobre la cuadro Bolívar*, Caracas, Fundación Cisneros, 2003.

FUNDACIÓN JOHN BOULTON,

*Colección bolivariana: año bicentenario del natalicio del Libertador Simón Bolívar 1783-1983*, Caracas, Editorial Arte. Caracas, 1983.

GINNARI, Rafael,

*Pinacotecas venezolanas. Colección Arnold Zingg*, Caracas, Editorial Pregón, 1974.

GONZÁLEZ BATISTA, Carlos,

*Museo Diocesano de Coro Lucas Guillermo Castillo*, Coro, CIHPMA/UNEFM, 1998.

GRADOWSKA, Anna,

*Magna Mater. El sincretismo hispanoamericano en algunas imágenes marianas*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1992.

MARTÍ, Mariano,

*Documentos relativos a su visita pastoral de la Diócesis de Caracas, 1771-1784*, 7 Vols., L. Gómez Canedo, Edit., Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1998.

MÉNDEZ SALCEDO, Ildefonso,

*La Capitanía General de Venezuela, 1777-1821*, Caracas, UCAB/ULA, 2002.

MUSEO DE BELLAS ARTES,

*Exposición Arte Colonial*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1939.

MUSEO DE ARTE COLONIAL,

(1963) "Catálogo". Talleres Gráficos Universitarios. Mérida.

NORIEGA, Simón,

*La crítica de arte en Venezuela*, Mérida, Talleres Gráficos Universitarios, 1982.

PLANCHART, Enrique,

*La pintura en Venezuela*, Caracas, Equinoccio, 1979.

PLAZA, Ramón de la,

*Ensayos sobre el arte en Venezuela*, Caracas, Presidencia de la República, 2ª edición, 1977.

PICÓN SALAS, Mariano,

*Las formas y las visiones. Ensayos sobre arte*, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1984.

PORTILLO, Julio,

*Arte sacro en Maracaibo*, Caracas, Editorial Arte, 2005.

RAMÍREZ MÉNDEZ, Luis Alberto,

*De la piedad a la riqueza. Convento de Santa Clara de Mérida 1651-1874*, T. I, Mérida, Archivo Arquidiocesano de Mérida, 2005.

SAMUDIO, Edda,

"El Colegio San Francisco Javier en el marco histórico, social, religioso, educativo y económico de la Mérida colonial", en José del Rey Fajardo, Edit., *Virtud, letras y política en la Mérida colonial*, Mérida, Universidad de los Andes/Universidad Católica del Táchira/Pontificia Universidad Javeriana, 1995.

SEMPRUM, Jesús,

*Crítica, visiones y diálogos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2006.

**AUGUSTO BARRERA GUARDERAS**  
Alcalde Metropolitano de Quito

**MIGUEL MORA WITT**  
Secretario de Cultura del Distrito Metropolitano de Quito

**GUIDO DÍAZ NAVARRETE**  
Director Ejecutivo del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito

### **ARTE QUITEÑO MÁS ALLÁ DE QUITO**

Gloria Cortés Aliaga; Francisca del Valle Tabatt; Marta Fajardo de Rueda; Carmen Fernández-Salvador; Patricio Guerra Achig; Fernando Guzmán Schiappacasse; Ángel Justo Estebaranz; Alexandra Kennedy-Troya; María del Pilar López Pérez; Jaime Mariazza Foy; Ricardo Morales Gamarra; Alfonso Ortiz Crespo; Adriana Pacheco Bustillos; Jesús Paniagua Pérez; Pedro Querejazu Leyton; Jannet Rodríguez Nóbrega; Olaya Sanfuentes Echeverría; Suzanne Stratton-Pruitt; Bozidar Darko Sustersic, Rodolfo Vallín Magaña; Laura Vargas Murcia; Gustavo Vives Mejía.

Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, FONSAL  
Venezuela 914 y Chile / Teléfonos (593-2) 2 584-961 / 2 584-962  
www.fonsal.gov.ec

Coordinación editorial:  
**Alfonso Ortiz Crespo**

Cuidado de la edición:  
**Alfonso Ortiz Crespo**  
**Adriana Pacheco Bustillos**

Primera edición, abril de 2010

Diseño Gkha & Asociados  
**María Gloria Vallejo**

Impresión **Noción Imprenta**  
Quito - Ecuador  
Telfs.: (593 2) 334-2205  
Impreso en Ecuador  
ISBN 9978-366-38

709.866  
A786

Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional llevado a cabo en Quito entre el 13 y el 17 de agosto de 2007 / Cuidado de la edición: Alfonso Ortiz Crespo y Adriana Pacheco Bustillos.—Quito : FONSAL, 2010. 412 p. ilus.

ISBN: 9978-366-38  
Incluye bibliografía.

1.ARTE QUITEÑO. 2. ARTE COLONIAL. 3. ARTE RELIGIOSO.  
4. COMERCIO DE ARTE - AMERICA LATINA - EPOCA COLONIAL.  
3. ARTE - COLECCIONISTAS Y COLECCIONES.

Los derechos pertenecen al FONSAL, en la primera edición.  
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL SIN AUTORIZACIÓN