



¿ECOS DEL MANIERISMO EN LA PINTURA COLONIAL VENEZOLANA? REFLEXIONES SOBRE UNA AUSENCIA

Janeth Rodríguez Nóbrega / Venezuela

La valoración estética e histórica de la pintura colonial venezolana se inicia con cierto retraso, si la comparamos con el desarrollo historiográfico de otros países del continente. Durante el siglo XIX la producción pictórica del período de dominación hispánica fue apreciada como carente de buen gusto y símbolo perenne de un pasado oprobioso. La corriente antihispánica producida a raíz del conflicto independentista en las primeras décadas decimonónicas se extendió por toda la centuria y promovió la destrucción de una parte considerable de las manifestaciones artísticas coloniales. Bajo estas circunstancias, los primeros historiadores y cronistas dedicados al mundo del arte no encontraron nada rescatable en aquel patrimonio, así el general Ramón de la Plaza (ca. 1831-1886)¹, autor del primer texto sobre pintura en Venezuela en 1883, señalaba que:

Durante la época de la Colonia, algunos profesores venidos de España y de otros países, iniciaron la enseñanza del dibujo y la pintura sin resultado de mayor provecho al parecer; ya sea por la insuficiencia de los maestros, ya por la desfavorable disposición de los que a tales estudios se dedicaban; así, los trabajos que han sobrevivido de entonces, son testimonio del atraso e ignorancia de un arte, dado

exclusivamente a reproducir en figuras informes, sin la observancia de las reglas más elementales del dibujo, y embadurnadas de un colorido atroz, todos aquellos asuntos de la Biblia que en los templos y en los dormitorios podían hallar refugio, haciendo de este tráfico su negocio largamente los pintores².

Estas ideas se mantuvieron en los textos de cronistas, aficionados al arte y ensayistas de muy diverso tenor, durante las primeras décadas del siglo XX. Situación que comienza a cambiar a partir de 1942, cuando un grupo de coleccionistas se abocó a la tarea de reunir algunas piezas para fundar el primer museo de arte colonial en Venezuela. Aunque estas obras se “conservaban más por un sentimiento nostálgico que por un verdadero conocimiento científico en torno a su origen³.” De este modo permanecieron expuestas durante décadas sin una investigación sobre sus orígenes, hasta 1979 cuando Carlos E. Duarte (n. 1939)⁴ publicó un catálogo razonado sobre la colección⁵.

Es a mediados del siglo XX cuando el arte colonial recobró su valor histórico y estético, gracias a la labor de Alfredo Boulton (1908-1995)⁶, quien fue el primero en abordar desde una perspectiva documental, iconográfica y estilística la producción pictórica de esos tres siglos de



Pintor del Tocuyo. *Nuestra Señora del Rosario*. Fines del siglo XVII. Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción. El Tocuyo. Estado Lara.

dominación hispánica. Su texto *Historia de la pintura en Venezuela*. Época colonial, publicado en 1964, rescató del olvido los nombres de numerosos artistas, reprodujo piezas hasta entonces ignoradas y demostró la presencia de una riqueza cultural desconocida. Esta obra se convirtió en el pilar sobre el cual se ha construido toda la historiografía posterior. Al punto que —sin querer desmerecer los aportes que los autores subsiguientes han realizado a nuestro conocimiento de la pintura venezolana— pocos se han atrevido a cuestionar lo escrito por Boulton.

Resulta interesante observar en este libro la ausencia de clasificaciones estilísticas, ya que Boulton utilizó como instrumento de periodización la simple datación cronológica, estructurando su texto en dos grandes apartados que

abordan consecutivamente los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, pese a esta clasificación que soslaya ingresar al pantanoso terreno estilístico, no pudo evitar tipificar bajo la categoría de “*manierismo criollo*”⁷ las piezas atribuidas a un anónimo artista activo a finales del siglo XVII, a quien bautizó como El Pintor del Tocuyo. En sus imágenes Boulton identificó como manierista la acentuada preocupación por el volumen de las masas, la inexpressividad facial y la aguda angulación en los pliegues de las vestimentas⁸. En un texto posterior añade que “sus figuras logran cierta monumentalidad escultórica que nos permitiría pensar en una forma de manierismo criollo en donde se siente un aislamiento y una dignidad de expresión muy curiosa, en contraste con ciertas torpezas en las dimensiones de las figuras⁹.” Este “manierismo criollo” es una interpretación de las ideas expresadas por Martín Soria en *La pintura del siglo XVI en Sudamérica* (1956), a quien cita en varias oportunidades a lo largo de su texto. Pero es conveniente advertir que Boulton no utilizó esta categoría para definir la existencia de un estilo uniforme que identificara a toda la producción pictórica de un contexto y momento particular de nuestra historia artística.

Asimismo Boulton indicó la presencia de una “*influencia italianizante de carácter manierista*”¹⁰ en la concepción lineal de algunas pinturas firmadas por el pardo Francisco José de Lerma y Villegas, en actividad en la Caracas de comienzos del siglo XVIII. Al tiempo que señaló la mezcla de estilos ya superados en sus lugares de origen, presente en las pinturas de Lerma y Villegas que imposibilita catalogarlas bajo una sola tendencia.

Este empleo algo informal de la terminología estilística favoreció, entre algunos especialistas venezolanos, su aplicación sin una discusión adecuada sobre sus alcances y limitaciones. Como parece evidenciarse en un texto de Carlos F. Duarte, quien recurre al término manierismo para describir un par de piezas atribuidas al caraqueño Juan Pedro López (1724-1787). Así menciona el “*bellísimo rostro de la Virgen, algo manierista*”¹¹ o “el carácter manierista”¹² de un Cristo flagelado, sin explicar las razones que lo llevan a calificar a estas piezas como manieristas, al tiempo que define la producción de López como la más “*característica del rococó hispanoamericano*”¹³. No nos toca aquí polemizar sobre la pertinencia de clasificar la obra de López bajo los parámetros del rococó, lo que podría ser motivo para otro ensayo, pero no podemos negar que este empleo de la terminología estilística no hace más que confundir al desprevenido lector.

Otro tanto ocurre con un pequeño y ambicioso estudio titulado *Las artes visuales en Venezuela*. Desde la colonia



Francisco José de Lerma y Villegas. *Sagrada Familia*, 1719. Colección Boulton, Caracas.

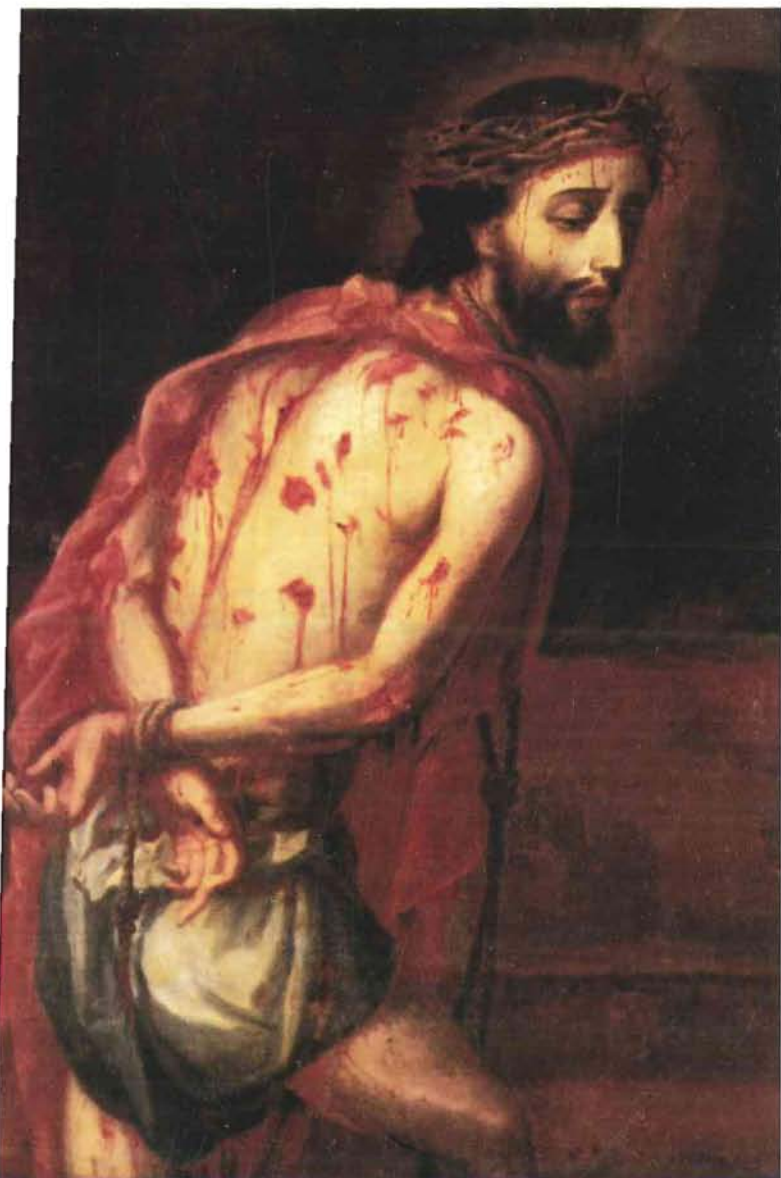
hasta el siglo XX, escrito a finales de los noventa por Simón Noriega¹⁴. En la parte concerniente a la pintura colonial clasificó unas pocas piezas representativas en dos grandes grupos: “los ecos del manierismo” y “los ecos del barroco”. Tales denominaciones obedecen al desfase cronológico que Noriega encontró entre la pintura venezolana y la europea, lo que lo llevó a juzgar a la pintura local como una versión tardía y por ende, débil reflejo de Europa¹⁵. A su vez Noriega advierte sobre la imposibilidad de aplicar los términos estilísticos a la pintura venezolana utilizando la “lógica histórica de los países europeos”, y por ello propone: “Hablar de formas manieristas, si éstas se entienden como el eco de un estilo en el hacer pictórico de la colonia, o si se quiere, como citas de un repertorio estilístico que, en el hacer colonial, adquieren una valencia distinta a la de su mundo figurativo original¹⁶.”

A pesar de esta coherente propuesta no dejó de comparar a nuestras piezas con obras emblemáticas del manierismo italiano. Por lo que al estudiar el anónimo lienzo *La Visitación de la Virgen María a su prima Santa*

Isabel (1660), conservado en el Museo Arquidiocesano de Mérida, explica que esta pintura:

Se conecta con el tardo manierismo, una fase del estilo donde se acentúa el culto al refinamiento, la elegancia formal, la búsqueda de la variedad, la complejidad y la aspiración a una belleza artificial dirigida al logro de la perfección, tal como podemos constatar en las obras de Parmigianino y de otros pintores de la época. La estructura de los personajes de la *Visitación* merideña, está definida por una S alargada, recurso muy usual en las vírgenes de Andrea del Sarto, Francesco Salviati y el mismo Parmigianino.

Una aproximación semejante se halla en un texto del crítico Rafael Pineda, –también citado por Noriega– quien señala que este lienzo es “un reflejo directo, si bien provincializado, del óleo del mismo tema, del más fino manierista florentino, Pontormo¹⁷,...” A nuestro modo de ver, este enfoque no sólo resulta desfavorable y desconcertante, sino que además elude el estudio contextual de



Atribuido a Juan Pedro López. *Cristo Flagelado*, 2da mitad del siglo XVIII. Colección Josefa de Araujo, Caracas.

nuestra pintura. Hasta donde conocemos La Visitación es una obra encargada en 1660 por Luisa de San Agustín, una religiosa del convento de Santa Clara de Mérida, según testimonia una inscripción en la parte inferior de la pieza. Por la constante comunicación comercial y los vínculos administrativos y religiosos de la ciudad de Mérida con Santafé de Bogotá, creemos que la pintura fue encomendada a un taller neogranadino. En este sentido, falta por investigarse la particular influencia que la pintura santafereña pudo ejercer sobre los artistas merideños, ya que nuestra historiografía ha privilegiado generalmente un enfoque nacionalista, basado en las fronteras geopolí-

ticas actuales. De esta suerte, se ha estudiado a la producción pictórica merideña desligada de su contexto geográfico original al eludirse su relación con los talleres neogranadinos, y entremezclándola con obras caraqueñas, cuando en realidad estas provincias eran regiones autónomas con rutas comerciales, culturales y políticas divergentes. Toda la región merideña se encontraba bajo la jurisdicción de la Audiencia de Santafé de Bogotá, mientras la gobernación de Caracas dependía de la Audiencia de Santo Domingo (actual República Dominicana), lo que favoreció sus contactos con el Caribe. La unificación administrativa y política es una creación borbónica de 1777, cuando se instituyó la Capitanía General de Venezuela, cuya capital definitiva se asentó en Caracas tras la fundación de una Real Audiencia en 1786, quedando bajo su égida las provincias circunvecinas.

Volviendo al tema que nos ocupa, Noriega finaliza su disertación señalando la presencia de “ecos manieristas” en la producción pictórica de finales del siglo XVII y principios del XVIII. Así, partiendo de las observaciones efectuadas por Boulton, analiza algunas obras atribuidas a Francisco José de Lerma y Villegas. En *El martirio de Santa Bárbara* identifica como elementos manieristas “el



Anónimo. *La Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel*, 1660. Museo Arquidiocesano, Mérida.

alargamiento de la figura de la Santa en forma de S¹⁶” y cuando se refiere a la *Sagrada Familia* señala “la manera artificiosa de plasmar las manos¹⁹.” También indica los “marcados rasgos manieristas” en la obra del anónimo Pintor del Tocuyo, en quien aprecia “colorido rico y armonioso, a la par de una acentuada preocupación por los volúmenes que el artista logra mediante la construcción de ángulos agudos muy pronunciados en los plegados de los trajes²⁰”, llegando a comparar sus piezas con las de Bernardo Bitti y Melchor Pérez Holguín. Por último, descubre una “brisa manierista” en las obras *La coronación de la Virgen* y *la Ascensión* de José Lorenzo Zurita (act. 1695-1753), las cuales le recuerdan “un poco el dramatismo propio de los cuadros del Greco y de Tintoretto²¹.”

Resulta innegable que estos análisis poco ayudan a comprender la pintura venezolana, y se convierten en estereotipos que marcan la percepción y el estudio futuro de estas piezas.

De este modo una parte considerable de los historiadores y críticos que han abordado el arte colonial, emplean de modo recurrente el término manierismo, para calificar la producción pictórica de finales del siglo XVII y principios del XVIII, con la peyorativa inferencia que tal producción posee “rasgos arcaizantes²²,” por su obvio desfase cronológico con la historia europea. Sin tomar en cuenta el grado de aceptación que estos artistas disfrutaron en su sociedad. Recordemos la obra de Francisco José de Lerma y Villegas, apreciada como arcaizante por la crítica actual, pero a quien se le calificaba en su época como “oficial entendido en artes” y en otras oportunidades se le distinguió como “Maestro profesor del arte de la pintura²³”. Estamos ante un artista reconocido por sus contemporáneos, por lo que mal podríamos juzgar su trabajo como “arcaizante”.

¿Ecos del manierismo a principios del siglo XVIII?

Esta infructuosa necesidad de clasificar a la pintura venezolana bajo etiquetas europeas, ha llevado a desdeñar el complejo proceso de síntesis que se produce a finales del siglo XVII en la ciudad de Caracas, y del cual por razones de tiempo y espacio sólo podremos brindar una breve aproximación.

Aunque las costas venezolanas fueron exploradas desde 1498, la inexistencia de importantes vetas de oro y plata suscitaban el desinterés de la corona española. Al tiempo que la población aborígen, pobre y rebelde, estaba dispersa en núcleos pequeños de difícil sometimiento. La gobernación de Venezuela creada en 1528 tuvo un lento



José Lorenzo Zurita. *La coronación de la Virgen María*, 1747. Catedral de Caracas.

desarrollo económico, social y político, sumado a limitadas comunicaciones con la metrópoli. Para mediados del siglo XVI sólo se habían fundado siete pueblos de españoles, entre los que podemos mencionar Coro (1527), El Tocuyo (1545), Borburata (1548), Barquisimeto (1552), Valencia (1555), Trujillo (1557) y Caracas (1567), que juntos sumaban un centenar y medio de familias asentadas en todo el territorio. Sin una riqueza minera a explotar, la población se dedicó a las faenas agrícolas que comenzaron a generar cierta prosperidad hacia mediados del siglo XVII y principios del XVIII. Es gracias a la producción y exportación del cacao venezolano hacia las islas Canarias, España y los puertos de Campeche y Veracruz, cuando la gobernación de Venezuela logró consolidar un cierto progreso social y económico que favoreció a todas las manifestaciones artísticas.



Atribuido a Fray Fernando de la Concepción. *Retrato del obispo fray Antonio González de Acuña*, 2da mitad del siglo XVII. Palacio Arzobispal, Caracas.

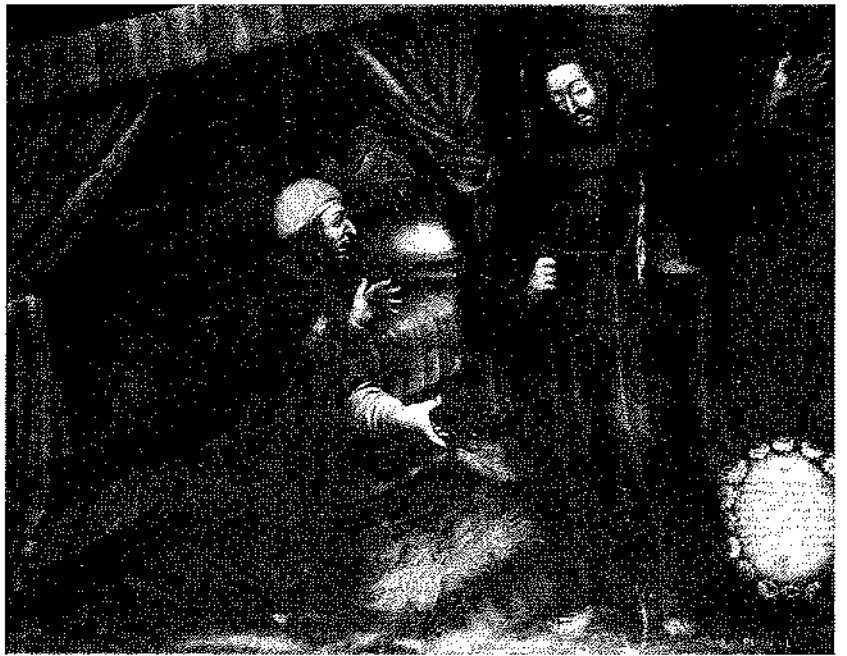
En este contexto, las primeras imágenes documentadas son pequeñas piezas importadas que cubren las demandas devocionales y representativas de la población. La mayor parte de las obras que llegaron al territorio durante la primera mitad del siglo XVII fueron estampas, tallas y objetos de culto encargados a talleres sevillanos. Al tiempo que arribaron artistas españoles como Tomás de Cocar, del cual sólo se conoce un contrato firmado en 1607 con el cabildo eclesiástico en Coro. En éste se indica que Cocar era "Maestro del Arte de Pintor, experto y bueno"²⁴, por lo cual se le encarga el retablo dedicado a Santa Ana y sus imágenes según un modelo previamente concertado. En 1609 trabaja en la misma ciudad el pintor y escultor Juan Agustín Riera (act. 1609-1632). Pero al desconocerse la producción de estos artistas nos resulta imposible discernir qué estilos e influencias pudieron traer a Tierra Firme.

El núcleo artístico más importante se desarrolló en Caracas, que se había convertido en la capital de la provincia y desde 1638 en la sede del obispado, al trasladarse éste desde Coro a Caracas. Para 1641 la ciudad capital sufre un devastador terremoto que destruyó todas las iglesias, conventos y buena parte de las viviendas. El sismo obligó a la reconstrucción total, que se despliega con lentitud en una provincia carente de recursos, como lo manifiesta el largo periodo de 24 años que debió esperar el cabildo eclesiástico para iniciar la construcción definitiva de la catedral. No es una exageración afirmar que el sismo de 1641 se convirtió en un hito que marcó una nueva etapa en la producción artística, al forzar la reconstrucción arquitectónica y la reposición de las imágenes de culto. Son tan exiguas las obras catalogadas anteriores al sismo²⁵, que no nos permiten formarnos una idea clara sobre el o los estilos imperantes en nuestra pintura antes del terremoto. Si bien podríamos aceptar como hipótesis la predominante influencia del tenebrismo sevillano en la producción caraqueña, que algunos historiadores identifican hasta mediados del siglo XVIII formando una arraigada tradición pictórica²⁶.

La segunda mitad del siglo XVII demuestra a nivel documental un incremento de la actividad artística, pero si revisamos el patrimonio catalogado nos encontramos con un panorama desolador. De esas décadas son escasas las obras conservadas. Apenas podemos mencionar las imágenes atribuidas a Fray Fernando de la Concepción (act. 1656-1683), al criollo Fernando Álvarez Carneiro (act. 1696-1744) y al pardo Lorenzo de Ponte (act. 1736-1752). O las contadas piezas firmadas por el español Bartolomé Alonso de Cazales (act. en Caracas 1722-1726), el pardo Luis Francisco Maldonado (act. 1704-51) y el anónimo artista que firmó bajo el pseudónimo "Hispanico" (act. 1724) un lienzo para la iglesia de San Francisco en Caracas, que representa a San Francisco de Asís comiendo en compañía del cardenal Hugolino (ca. 1724). Además de los antes citados Francisco José de Lerma y Villegas, José Lorenzo Zurita, y el anónimo Pintor del Tocuyo a quien Carlos F. Duarte ha identificado como Francisco de la Cruz²⁷. Mientras aún existen decenas de nombres sin una obra conocida, a la par de numerosas imágenes anónimas.

Esta producción pictórica se desarrolló bajo influencias externas muy heterogéneas. Sabemos que a partir de 1641 la mayor parte de las obras importadas proceden de la Nueva España y en menor medida de la metrópoli. Esta presencia del arte novohispano se extiende hasta finales del siglo XVIII, con la continua llegada de piezas de

Fernando Álvarez Carneiro, *Aparición de San Francisco al papa Gregorio IX*, ca. 1724. Iglesia de San Francisco, Caracas.



Bartolomé Alonso de Cazaes. *El maestro de campo Don Antonio Pacheco y Jovar*, primer conde de San Javier, 1722. Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas.



Luis Francisco Maltorizado. *Nuestra Señora de los Desamparados*, 1710. Palacio Arzobispal, Caracas.



Hispanico. *San Francisco comiendo en compañía del cardenal Hugolino, ca. 1724.* Iglesia de San Francisco, Caracas.

Miguel Cabrera (1695-1768), Pedro López Calderón (act. 1719-1728), Nicolás Enríquez (1738-1775), Mariano Vásquez (act. 1783-1794) y José de Páez (1720-1790), entre otros, que aún permanecen en colecciones venezolanas. Si bien las influencias de estos artistas sobre la pintura local no ha sido estudiada con el requerido detenimiento. A su vez resulta notoria la escasa mención a piezas quiteñas, neogranadinas y peruanas. Esto obedece al fructífero comercio que sostenía la gobernación venezolana con el área del Caribe, que pese al incremento de la actividad artística local no impidió la llegada de varios lienzos del puertorriqueño José Campeche (1751-1809) a fines del siglo XVIII, que parecen repercutir en la producción del taller de la familia Landaeta.

Por su parte, las referencias a obras españolas, italianas y flamencas se reduce sensiblemente en las décadas referidas. En los inventarios de bienes se aluden bocetos e imágenes de Bartolomé Esteban Murillo, Juan de Valdés Leal, Peregrino Tibaldi, Juan Bautista Maino, Pedro de Calabria, Francisco Ignacio Pérez, Pedro de Moya²⁸, entre otros. A su vez, se mencionan ocasionalmente piezas de "hechura romana" y "países flamencos." Pero aún carecemos de un catálogo que recopile las piezas europeas conservadas que arribaron en esta época, lo que nos permitiría reflexionar sobre sus posibles influencias en el quehacer pictórico local.

Pero en contraste con la notoria disminución de obras europeas que pudieran servir de modelos a nuestros pin-

tores, desde inicios del siglo XVIII se incrementó la llegada de artistas españoles. No sólo el ya mencionado Bartolomé Alonso de Cazales, de quien afortunadamente conocemos un par de retratos que nos muestran su estilo inmerso en el tenebrismo sevillano, sino también algunos artífices procedentes de las Islas Canarias, como los pintores Domingo Baupte Arvelo y Castro (activo en Caracas entre 1737 y 1747) y Nicolás González de Abreu (activo en Caracas entre 1746 y 1772) a quienes Carlos F. Duarte les atribuye la formación artística de Juan Pedro López²⁹, si bien hasta hoy no se ha identificado ninguna obra atribuible a sus pinceles que permita confirmar esta hipótesis. Igualmente se ha detectado la estancia en Caracas de los isleños Francisco Hernández (act. en Caracas 1717-1719) y Antonio Gómez Rodríguez de Carmona (act. en Caracas 1749-1758), cuya producción también se desconoce.

Sobre la actividad pictórica en las islas Canarias durante el siglo XVIII comenta Pérez Sánchez que "se mantuvo con considerable tono conservador la evolución artística y, como en Sevilla, los aires académicos tardaron mucho en soplar³⁰", favoreciendo su apego a la tradición barroca andaluza. Por lo que cabría una revisión de las teorías que sostienen la introducción del rococó en la pintura caraqueña a través de artistas canarios³¹. Pero sin ir más lejos, todavía falta estudiarse no sólo el aporte del arte canario a la pintura venezolana, sino los intercambios comerciales y migratorios que llevaron hasta este archipiélago algunas piezas venezolanas.

Al observar en conjunto la producción caraqueña de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, podemos afirmar que no existe un estilo uniforme, sino que se trata de un cúmulo de individualidades, con notables diferencias y calidades. Pero si examinamos la producción individual de cada artista conocido, nos encontramos aún más con personalidades distintas y a veces hasta contradictorias. Lo que en nuestra opinión impide aplicar la noción de estilo como una unidad coherente e indispensable en la pintura colonial, y más aún el recurrir al manierismo como etiqueta para definir un posible periodo de transición al barroco.

Si nos detenemos en las obras atribuidas a Lerma y Villegas, generalmente relacionadas con el manierismo, encontraremos figuras inexpresivas de proporciones alargadas, llamativos escorzos, y pliegues quebrados y angulosos, pero están ausentes los colores fríos y contrastantes, las especulaciones espaciales, la complejidad formal y la presencia del dibujo como idea previa. Por lo que no podemos estar de acuerdo con quienes afirman que la

pintura de Lerma y Villegas "revela conocimiento del manierismo italiano³²".

A su vez resulta ingenuo interpretar estos elementos como anacronismos o persistencias estilísticas, sin comprender que estamos ante la reelaboración creativa de un repertorio de modelos foráneos³³, desvinculados de su concepción original. Es preciso reconocer entonces que los pintores locales pudieron elegir en un amplio abanico de posibilidades estilísticas, técnicas e iconográficas, las cuales combinaron o sintetizaron en función de las particulares necesidades estéticas, devocionales y representativas de su sociedad.

¿Cómo denominar entonces a estos rasgos que rememoran ciertas soluciones formales italianas? Para responder tentativamente a esta interrogante, nos interesa rescatar una propuesta de Marta Penhos presentada recientemente en un seminario en Madrid³⁴. En éste utilizaba la categoría de *formas tardorrenacentistas* para abarcar en toda su amplitud las diversas corrientes pictóricas que se desarrollan en la pintura europea del siglo XVI. Éstas originaron un extenso "catálogo formal" que fue reutilizado y resignificado por numerosos artistas en contextos muy diversos. Su propuesta nos resulta sugerente y valiosa, al prescindir del término manierismo como categoría polémica plena de connotaciones poco acordes con la realidad americana, sobre las cuales ya Francisco Stastny había advertido en un señero artículo³⁵. En más de una ocasión se ha prevenido sobre los riesgos que el término manierismo acarrea y la inexactitud de interpretar estos rasgos como "una rebeldía frente a los principios del clasicismo renacentista, como una necesidad extrema de libertad o como una subjetividad exacerbada, actitudes todas ellas ajenas a los artífices y clientes de tales obras en América³⁶".

En este sentido, resultaría insostenible justificar el uso del término bajo la conjetura que en la ciudad de Caracas podríamos hallar las condiciones culturales que favorecerían una expresión de índole manierista. No existen testimonios que demuestren la presencia de una élite que considerara "el arte como un valor en sí mismo³⁷". La presencia de cuantiosas colecciones pictóricas puede explicarse también a través de la devoción, sobre todo si una parte considerable de estas pinacotecas estaban conformadas por imágenes de temática religiosa y piezas de muy dudosa calidad. A su vez, desconocemos si nuestros artistas llegaron a reflexionar teóricamente sobre su actividad pictórica, aunque si sabemos que no llegaron a conformar un gremio de pintores, tampoco se interesaron en firmar sus piezas, al tiempo que mantuvieron el sistema tradicional del taller aceptando realizar labores muy ajenas

a lo netamente artístico. Tampoco contamos con la presencia de artistas de primer nivel formados en talleres europeos, que pudieran pulir el gusto de los habitantes, ya que Tierra Firme no fue un destino especialmente atractivo.

Las formas tardorrenacentistas que podemos hallar en algunas piezas venezolanas, son sin duda consecuencia del empleo de grabados europeos³⁸, a juzgar por la escasa presencia de obras italianas que pudieron servir de modelos y la ausencia de pintores romanistas que, como en el caso peruano, pudieran formar a nuestros artistas. Pero creemos que la existencia de estas formas también puede hallar su explicación en la habitual práctica de reutilizar cuadros viejos, los cuales se repintaban con la misma iconografía, aprovechando el soporte. Esta costumbre muy recurrente en nuestra gobernación por la carencia de recursos económicos, favoreció sin duda la permanencia y difusión de ciertas fórmulas estilísticas. Conocemos varias piezas repintadas por José Lorenzo Zurita, entre ellas una *Santa Teresa de Jesús*, que fue propiedad del convento de carmelitas de Caracas, la cual repintó totalmente en 1752. Una radiografía ha puesto al descubierto que Zurita respetó el modelo anterior³⁹. Otro caso semejante es la *Inmaculada Concepción* de la Catedral de Caracas, un gran lienzo pintado originalmente en 1721 por un anónimo artista. En 1756 fue repintado totalmente por Juan Pedro López, y trasladado al retablo de la sacristía. A su vez López repintó cuatro lienzos de arcángeles que databan de 1666, originalmente expuestos en el altar del perdón y trasladados también a la sacristía⁴⁰. Esta práctica nos habla asimismo sobre las imposiciones del gusto, que llevaron a quienes encargaron estos repintes a querer conservar obras que habían perdido su prístina apariencia, manifestando un cierto apego a la pieza, que va más allá de lo devocional y alcanza también lo estético. Ante estos casos de repintes y aprovechamiento de obras más antiguas, nos preguntamos sobre las consecuencias de tal práctica, no sólo en la conformación del lenguaje pictórico del artista, sino también en el mapa de influencias, genealogías y estilos que los historiadores del arte intentamos crear.

Estamos conscientes que nuestras reflexiones se basan en unas pocas piezas sobrevivientes a la destrucción masiva producida por los devastadores terremotos de 1641 y 1812, que promovieron la reconstrucción de Caracas y la consecuente renovación de todas las manifestaciones artísticas. A ello debe sumarse los saqueros promovidos durante los conflictos bélicos independentistas y las posteriores guerras federales, y por último, la negligencia que ha llevado a la pérdida de una parte considerable del patrimonio venezolano. Por lo que la visión que tenemos actualmente de la pintura caraqueña es parcial y fragmentaria. Agréguese a esto el exiguo conocimiento que poseemos sobre los otros núcleos artísticos venezolanos como Mérida y Maracaibo⁴¹.

No obstante, es posible responder a algunas de nuestras interrogantes si cambiamos el enfoque y configuramos nuevas metodologías. En primer lugar es obvio que la clasificación estilística por sí sola resulta poco útil para comprender nuestro pasado artístico. Pero si vamos a continuar utilizando la terminología estilística es imperativo exigir una mayor rigurosidad en su aplicación. En segundo lugar es indispensable abandonar los nacionalismos historiográficos y catalogar las piezas extranjeras que se conservan en las colecciones locales⁴², lo cual podría ayudarnos a comprender el proceso de síntesis de influencias diversas que se dio en la Caracas de fines del siglo XVII y principios del XVIII. A su vez hay que cambiar la visión centralista que ha privilegiado el estudio de la producción caraqueña en detrimento de los otros núcleos artísticos. Pero este nuevo mapa no puede ser trazado en función de nuestras fronteras geopolíticas actuales, si queremos comprender los circuitos comerciales y artísticos en donde se insertaba nuestra pintura. En tercer lugar no podemos abandonar la búsqueda de las fuentes utilizadas por nuestros artistas, muy especialmente los grabados que pudieron servir de modelos para la composición de sus imágenes, aspecto últimamente descuidado en la historiografía venezolana. Y por último, resulta necesario contextualizar la producción pictórica abarcando su intencionalidad y su recepción en la sociedad local. Sólo así podremos brindar un panorama eficaz y preciso de nuestra historia artística.

NOTAS

- 1 Músico y pintor. Primer director del Instituto Nacional de Bellas Artes (1877). Su presencia en la historiografía artística se debe a su texto *Ensayos sobre el arte en Venezuela* publicado en 1883 y escrito por encargo del gobierno venezolano como homenaje al primer centenario del nacimiento de Simón Bolívar.
- 2 DE LA PLAZA, 1977, p.185.
- 3 ESTEVA, 1991, p. 199.
- 4 Coleccionista y restaurador de arte formado en la National Gallery de Londres y en el Victoria & Albert Museum. Desde 1978 es director, investigador y museógrafo del Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anaco.
- 5 Nos referimos a C. E. Duarte, *Museo de Arte Colonial, Quinta de Anaco, Caracas*, Ediciones de la Asociación Venezolana de Amigos del Arte Colonial, 1979.
- 6 Historiador, coleccionista, crítico de arte y fotógrafo.
- 7 BOULTON, 1975, p. 90.
- 8 BOULTON, 1975, p. 90.
- 9 BOULTON, 1981, p. 9.
- 10 BOULTON, 1975, p. 139.
- 11 DUARTE, 1996, p. 190. Colección Juan R. de Bellard, Caracas.
- 12 DUARTE, 1996, p. 193. Colección Josefa de Araujo, Caracas.
- 13 DUARTE, 1996, p. 56.
- 14 Historiador, crítico de arte y profesor en la Universidad de los Andes, Mérida.
- 15 NORIEGA, 2000, p. 32.
- 16 NORIEGA, 2000, p. 26.
- 17 PINEDA, 1982, p. 201.
- 18 NORIEGA, 2000, p. 31. Colección Fundación Banco Mercantil, Caracas.
- 19 NORIEGA, 2000, p. 31. Colección Boulton, Caracas.
- 20 NORIEGA, 2000, p. 32.
- 21 NORIEGA, 2000, p. 32. Ambas imágenes se conservan en la Catedral de Caracas.
- 22 CALZADILLA, 1982, p. 20.
- 23 DUARTE, 2000, p. 131 y 132.
- 24 BOULTON, 1975, p. 26.
- 25 Hasta hoy la pieza más antigua conocida es un retrato de Francisco Mijarez de Solórzano (1608-1668), en la colección Casa Natal del Libertador, fechado por Boulton hacia 1638.
- 26 DOMÍNGUEZ TORRES, 1999, p. 37.
- 27 DUARTE, 2000, p. 70.
- 28 Del sevillano Francisco Ignacio Pérez se conserva el cuadro *Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, fechado en 1698, el cual formó parte de un retablo consagrado a esta advocación en la Catedral de Caracas desde 1715. Un *Descanso en la huida a Egipto* atribuido a Pedro de Moya se encontraba en el convento franciscano de Caracas, y ahora se resguarda en la Catedral.
- 29 DUARTE, 1996, p. 29.
- 30 PÉREZ SÁNCHEZ, 2000, p. 426.
- 31 DUARTE, 1996, p. 59. Duarte ha atribuido al tallista canario Domingo Gutiérrez (1709-1793) la implantación de formas rococó en la ebanistería venezolana, pero tal influencia -que no discutimos aquí- no implica necesariamente la transmisión de los valores formales propiamente pictóricos.
- 32 CALZADILLA, 1982, p. 70.
- 33 LÓPEZ TORRIJOS, 2004, p. 205.
- 34 PENHOS, 2003.
- 35 STASTNY, 1981, p. 26.
- 36 LÓPEZ TORRIJOS, 2004, p. 205.
- 37 MANRIQUE, 2001, p. 223.
- 38 Parece indudable el uso de un grabado de Cavalli como modelo del *Patrocinio de la Virgen de la Merced* atribuida a Francisco José de Lerma y Villegas. Boulton, 1975, p. 139.
- 39 DUARTE, 2000, p. 290.
- 40 En la década de 1770 repintó el *Patrocinio de la Virgen del Carmen*, pieza elaborada por Lorenzo Fonte en 1739 para el convento de carmelitas de Caracas. Igualmente repintó un San José y el Niño del novohispano Javier Flores. Duarte, 1996, pp. 157 y 196.
- 41 Una iniciativa digna de emulación es la tesis de licenciatura, *Aproximación historiográfica a la pintura colonial del Estado Zulia*, elaborada por Mónica Domínguez Torres, en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, en 1993. En la cual recopiló la información conocida hasta entonces sobre la pintura marabina y catalogó obras conservadas en la región que prueban la presencia de un notable núcleo artístico. Lamentablemente no se ha publicado esta investigación.
- 42 Un aporte lo constituye: C. E. Duarte, *Catálogo de obras artísticas mexicanas en Venezuela. Período hispánico*, México, UNAM, IIE, 1998. Aún se requieren catálogos similares que den cuenta de la pintura procedente de otros reinos.

BIBLIOGRAFÍA

- BOULTON, A., *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*, Caracas. Ernesto Armitano Editor, 2da. edición, 1975, t. I.
- BOULTON, A., *El tiempo de Juan Pedro López. Exposición didáctica en homenaje al maestro Andrés Bello*, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1981.
- CALZADILLA, J., *Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela*, Bilbao, Mica Ediciones de Arte, 1982.
- DOMÍNGUEZ TORRES, M., *Colección de pintura de los siglos XVII y XVIII. Catálogo general*, Caracas. Fundación Galería de Arte Nacional, 1999.
- DUARTE, C. E., *Juan Pedro López, maestro de pintor, escultor y dorador, 1724-1787*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, Fundación Polar, 1996.
- DUARTE, C. E., *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Período hispánico y comienzos del período republicano*, Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, Fundación Polar, 2000.
- ESTEVA-GRILLET, R., *Desnudos no, por favor, otros estudios sobre artes plásticas venezolanas*, Caracas, Alfadil, 1991.
- LA PLAZA, R. DE, *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, Caracas, Presidencia de la Republica, Imprenta Nacional, 1977.
- LÓPEZ TORRIJOS, R., "Estilo. Concepto histórico y uso actual", en *Primer Seminario de Pintura Virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, M. C., García Sáiz y J. Gutiérrez Haces, México, UNAM, IIE, Fomento Cultural Banamex A.C., OIEJ, Banco de Crédito del Perú, 2004, pp. 199-206.
- MANRIQUE, J. A., *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM, IIE, 2001.
- NORIEGA, S., *Las artes visuales en Venezuela. Desde la colonia hasta el siglo XX*, Mérida, Talleres Gráficos Universitarios, 2000.
- PENHOS, M., "Maneras en la región andina: del catálogo de formas a las vías de expresión", Ponencia presentada en el *Seminario pintura de los reinos. Identidades compartidas*, Madrid 2003.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 2000.
- PINEDA, R., *Para Marisol y otros*, Caracas, Conac, Galería de Arte Nacional, 1982.
- STASTNY, E., *El manierismo en la pintura colonial latinoamericana*, Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 1981.