

**ACTA DE EVALUACIÓN DE PRESENTACIÓN Y DEFENSA  
DE TESIS DOCTORAL**

**DOCTORADO EN HISTORIA**

Nosotros, Doctores **Elías Pino Iturrieta** (tutor), **Inés Quintero** y **Edgardo Mondolfi** designados por el Consejo General de los Estudios de Postgrado el día **15 de Julio de 2015** (Acta N° **608**) para conocer y evaluar en nuestra condición de jurado la Tesis Doctoral “**CONFORMACIÓN DEL ESPACIO PICTÓRICO DE LA CIVILIDAD REPUBLICANA A PARTIR DE LA OBRA DE JUAN LOVERA (1776-1841)**”, presentado por la *Magister María Magdalena Ziegler*, C.I. N°. **10.282.600**, para optar al título de Doctor en Historia.

**Declaramos que:**

Hemos leído el ejemplar de la Tesis Doctoral que nos fue entregado con anterioridad por la Dirección General de los Estudios de Postgrado.

Después de haber estudiado dicho trabajo, presenciamos la exposición del mismo, el día **20 de Octubre de dos mil quince**, en el Aula P1-5, edificio de Postgrado de la Universidad Católica Andrés Bello, donde la *Magister María Magdalena Ziegler*, expuso y defendió el contenido de la tesis en referencia.

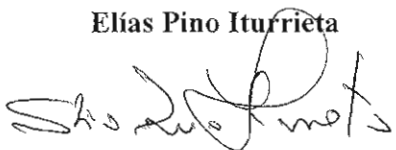
Hechas por nuestra parte las preguntas y aclaratorias correspondientes y, una vez terminada la exposición y el ciclo de preguntas, hemos considerado formalizar el siguiente veredicto:

**APROBADO**

Hemos acordado calificar la presentación y defensa de la Tesis Doctoral con veinte (20) puntos, por tratarse de una investigación que parte de un enfoque metodológico claro y un manejo pertinente y exhaustivo de las fuentes documentales; ofreciendo un aporte novedoso y solvente del tema, para la historiografía y la Historia del Arte en Venezuela. Por consiguiente, se le concede mención honorífica y se recomienda su publicación.

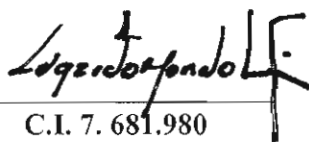
En fe lo cual firmamos,

**Eliás Pino Iturrieta**



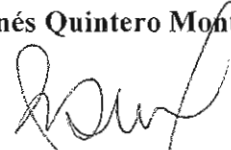
C.I. 3.100.865

**Edgardo Mondolfi**



C.I. 7.681.980

**Inés Quintero Montiel**



C.I. 4.349.448





República Bolivariana de Venezuela  
Dirección General de Postgrado  
Doctorado en Historia

Trabajo Especial de Grado para optar al título de Doctor en Historia:

*Configuración del espacio pictórico de la civilidad republicana  
a partir de la obra de Juan Lovera (1776-1841)*

Tutor:  
Dr. Elías Pino Iturrieta

Autora:  
María Magdalena Ziegler Delgado  
C.I. V-10.282.600

Caracas, Junio de 2015

*al agosto ademán de la Sixtina*



## AGRADECIMIENTOS

Es ineludible el deber de agradecer en primer término a todos los que me obsequiaron con su tiempo -el más preciado de los regalos-, para consultas, inquietudes o consideraciones en referencia a este trabajo. Sé que a muchos les robé momentos de paz, de disfrute y de sosiego. Momentos que no podré regresarles, pero que me brindaron desinteresadamente.

Agradezco no haber encontrado todo lo que necesité, porque eso me impulsó a ser creativa y buscar más incisivamente. La oportunidad de retar mis propias posibilidades ha sido invaluable.

Agradezco al futuro, que no existe y que se construye con cada gota de esfuerzo. Agradezco también al pasado porque es la fuente de mi trabajo diario y cuya riqueza permite hacer andar mi bicicleta por calles y veredas. Agradezco al presente, porque en él estoy y en él estás.

Finalmente, es imprescindible que aquí se me permita dar gracias a Juan Lovera, porque me estimuló a revisar la disciplina que me anima, la historia del arte. Ha sido él quien me ha impuesto uno de los mayores retos intelectuales a través de sus obras, sin mediar palabra, sin alegatos superfluos ni distracciones retóricas. De él he aprendido la más importante de las lecciones: *la de ser ciudadana en una república civil*. Es a él a quien debo la más sincera gratitud.

Doctorado en Historia

*Configuración del espacio pictórico de la civilidad republicana  
a partir de la obra de Juan Lovera (1776-1841)*

Tutor:

Dr. Elías Pino Iturrieta

Autora:

María Magdalena Ziegler Delgado

Caracas, Junio de 2015

**RESUMEN**

El presente estudio se propone un análisis de la configuración del espacio pictórico de la civilidad republicana a través de la obra plástica de Juan Lovera, particularmente las obras emblemáticas de su pincel: *El tumulto del 19 de abril de 1810* (1835) y *La firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811* (1838). Las obras pictóricas mencionadas no serán abordadas como un mero “reflejo” de la realidad o de un contexto histórico determinado, sino como una manifestación de la sociedad y del artista, de la mentalidad y el andamiaje cultural que ambos comparten. Consecuentemente, se procurará una interpretación de la obra de Juan Lovera desde la historia cultural, con el fin de identificar los elementos que señalen la configuración de una nueva concepción del espacio pictórico más cónsono con la nueva realidad republicana de la década de 1830 en Venezuela, el cual no se agotaría en sus posibilidades plásticas. Por el contrario, como sucede con toda obra de arte, se enriquece en su consideración como un hecho artístico, estético e histórico de manera sincrónica y complementaria. Así pues, será necesario el establecimiento de las características del espacio pictórico previo, conocer la actuación de Juan Lovera en su propio contexto al tiempo que se determinan los elementos relativos a las concepciones o nociones republicanas de la época, evidenciar el mensaje que pudiera articularse en las obras citadas relativo al quehacer republicano, para finalmente examinar las características fundamentales del espacio pictórico de la civilidad republicana que habría configurado Juan Lovera.

**PALABRAS CLAVE:** Juan Lovera, pintura venezolana, historia del arte, república, civilidad.



## Índice

INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO I	
<b>De contextos y otros asuntos</b> .....	21
1.1.- CONSIDERACIONES GENERALES .....	21
1.1.1.- CAMBIOS FUNDAMENTALES EN LA CULTURA .....	22
1.1.2.- CAMBIOS FUNDAMENTALES EN LAS ARTES .....	26
1.1.2.1.- POLÍTICA, ARTE Y REVOLUCIÓN EN JACQUES-LOUIS DAVID .....	33
1.1.2.2.- LA HISTORIA REINVENTA SU DISCURSO: BENJAMIN WEST .....	38
1.1.2.3.- DECEPCIÓN Y REALIDAD EN FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES .....	40
1.1.2.4.- EL HURACÁN EUGENE DELACROIX .....	43
1.1.2.5.- EL NUEVO MUNDO Y LA HISTORIA EN JOHN TRUMBULL .....	45
1.1.2.6.- PEDRO JOSÉ FIGUEROA Y EL HÉROE PATRIO REPUBLICANO .....	53
1.1.2.7.- PEDRO CASTILLO O LA HISTORIA COMO ESTRATEGIA ...	56
1.2.- EL CONTEXTO LOVERIANO .....	59
1.2.1.- LAS ARTES .....	59
1.2.2.- CARACAS Y LAS FECHAS FUNDACIONALES DE LA REPÚBLICA ...	77
1.2.2.1.- LA CIUDAD DE CARACAS .....	77
1.2.2.2.- LAS FECHAS FUNDACIONALES .....	97
CAPÍTULO II	
<b>Juan Lovera, por sí mismo</b> .....	128
2.1. EL ARTISTA COLONIAL .....	129
2.2.- EL ARTISTA Y EL CIUDADANO REPUBLICANO .....	139
2.3.- EL CÍRCULO LOVERIANO .....	198
2.3.1.- ENTRE MASONES LO VERÉIS .....	211
CAPÍTULO III	
<b>Juan Lovera, el pintor y sus obras</b> .....	224
3.1.- GÉNESIS DE LAS OBRAS, TEMA E ICONOGRAFÍA .....	224
3.1.1.- EL TUMULTO DEL 19 DE ABRIL DE 1810 .....	225
3.1.2.- FIRMA DEL ACTA DE LA INDEPENDENCIA EL 5 DE JULIO DE 1811	232
3.2.- JUAN LOVERA Y LOS PROBLEMAS DE SU ESTILO ARTÍSTICO .....	239

3.2.1.- LOS HISTORIADORES DEL ARTE FRENTE A LA OBRA DE JUAN LOVERA .....	239
3.2.2.- EL ASUNTO DEL ESTILO LOVERIANO .....	259
 CAPÍTULO IV	
<b>Juan Lovera, pintor republicano</b> .....	280
4.1.- CONSIDERACIONES GENERALES .....	280
4.2.- ADECUACIÓN TEMÁTICA .....	281
4.2.1.- <i>El tumulto del 19 de Abril de 1810</i> .....	282
4.2.2.- <i>Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811</i> ....	290
4.3.- VALOR ARTÍSTICO-DOCUMENTAL (DISCURSO HISTÓRICO) .....	293
4.4.- SIGNIFICADO HISTÓRICO-CULTURAL (HECHO CULTURAL) .....	303
 CAPÍTULO V	
<b>El espacio pictórico de la civilidad</b> .....	319
5.1.- CONSIDERACIONES GENERALES .....	319
5.2.- ORGANIZACIÓN DE VALORES DE LA CIVILIDAD .....	322
5.3.- CONCEPCIÓN DEL ESPACIO PICTÓRICO LOVERIANO .....	349
5.4.- CONSIDERACIONES FINALES .....	358
 CONCLUSIONES .....	365
BIBLIOGRAFÍA .....	378
ANEXOS .....	393
 Lámina 1. Jacques- Louis David, <i>El juramento del Juego de Pelota</i> , 1791.....	395
Lámina 2. Jacques-Louis David, <i>Los últimos momentos de Lepeletier</i> , 1793 .....	396
Lámina 3. Jacques-Louis David, <i>La muerte de Marat</i> , 1793 .....	397
Lámina 4. Benjamin West, <i>La muerte del General Wolf</i> , 1770 .....	398
Lámina 5. Michelangelo Buonarroti, <i>Pietà</i> , 1550 .....	399
Lámina 6. Francisco de Goya y Lucientes, <i>La carga de los mamelucos o el 2 de Mayo de 1808, 1814</i> .....	400
Lámina 7. Francisco de Goya y Lucientes, <i>Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío o los fusilamientos del 3 de Mayo</i> , 1814. ....	401
Lámina 8. Eugene Delacroix, <i>La Libertad guiando al pueblo</i> , 1830 .....	402
Lámina 9. John Trumbull, <i>The Presentation of the Declaration of Independence</i> , 1817-1819	403
Lámina 10. John Trumbull, <i>La muerte del General Montgomery en Quebec</i> , 1787 .....	404
Lámina 11. Edward Savage y Robert Edge Pine, <i>Congress Voting the Declaration of Independence</i> , c. 1776 .....	405
Lámina 12. Asher B. Durand, <i>The Presentation of the Declaration of Independence</i> , 1820 ..	406
Lámina 13. Pedro José Figueroa, <i>La muerte de Sucre</i> , 1835 .....	407
Lámina 14. José María Espinosa, <i>Asesinato de Sucre en Berruecos</i> , 1845 .....	408
Lámina 15. Arturo Michelena, <i>La muerte de Sucre en Berruecos</i> , 1895 .....	409
Lámina 16. Pedro Castillo, <i>Queseras del Medio, 3 de abril de 1819</i> , h. 1830 .....	410

Lámina 17. Juan Lovera, <i>Tomás Hernández de Sanabria recibiendo la tesis del Pbro. Juan Félix de Arana</i> , 1809 . . . . .	411
Lámina 18. Anónimo, <i>Don Feliciano Palacios y Sojo</i> , 1726 . . . . .	412
Lámina 19. Escuela de los Landaeta, <i>Obispo Juan Antonio María y Viana</i> , 1793 . . . . .	412
Lámina 20. Charles Le Brun, <i>Le Quatre Elements</i> , 1674 . . . . .	413
Lámina 21. Simon Philippe Thomassin, <i>La Terre</i> , 1723 . . . . .	414
Lámina 22. Juan Lovera, <i>La Divina Pastora</i> , 1820 . . . . .	415
Lámina 23. Marcantonio Raimondi, <i>Madonna en las nubes</i> (a partir de la <i>Madonna da Foligno</i> de Rafael Sanzio), h. 1530 . . . . .	416
Lámina 24. Juan Lovera, <i>Artículo Primero de la Constitución de Colombia</i> , 1824 . . . . .	416
Lámina 25. Juan Lovera, <i>Dr. Mariano Herrera y Toro</i> , 1825 . . . . .	417
Lámina 26. Juan Lovera, <i>Dr. Cristóbal Mendoza</i> , 1825 . . . . .	418
Lámina 27. Juan Lovera, <i>Retrato de Francisco Antonio Paúl</i> , 1829 . . . . .	419
Lámina 28. Juan Lovera, <i>María Camila Quintana de Vaamonde</i> , 1829 . . . . .	420
Lámina 29. Juan Lovera, <i>Médico José Joaquín Hernández</i> , 1830 . . . . .	421
Lámina 30. Juan Lovera, <i>Nicolás Rodríguez del Toro</i> , 1830 . . . . .	422
Lámina 31. Juan Lovera, <i>Presbítero José Cecilio Ávila</i> , 1830 . . . . .	423
Lámina 32. Juan Lovera, <i>Lino Gallardo</i> , 1830 . . . . .	424
Lámina 33. Juan Lovera, <i>Presbítero Domingo Sixto Freites</i> , 1831 . . . . .	425
Lámina 34. Juan Lovera, <i>Retrato del doctor José Joaquín González</i> , 1834 . . . . .	426
Lámina 35. Juan Lovera, <i>Simón Bolívar</i> , 1835 . . . . .	427
Lámina 36. Juan Lovera, <i>El tumulto del 19 de Abril de 1810</i> , 1835 . . . . .	428
Lámina 37. Juan Lovera, <i>El tumulto del 19 de Abril de 1810</i> , 1835 (con marco) . . . . .	429
Lámina 38. Juan Lovera, <i>Dr. José María Vargas recibiendo las proposiciones académicas del Pbro. Manuel María Espinosa</i> , 1836 . . . . .	430
Lámina 39. Juan Lovera, <i>Retrato de Don Agustín de Vergara</i> , 1836 . . . . .	431
Lámina 40. Juan Lovera, <i>Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811</i> , 1838 . . . . .	432
Lámina 41. Juan Lovera, <i>Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811</i> , 1838 (con marco) . . . . .	433
Lámina 42. Juan Lovera, <i>Don Marcos Borges recibiendo las proposiciones académicas de su hijo Nicanor</i> , 1838 . . . . .	434
Lámina 43. Juan Lovera, <i>Nuestra Señora del Carmen</i> , c.1840 . . . . .	435
Lámina 44. Juan Lovera, <i>El Tumulto del 19 de abril de 1810</i> , 1835 (Muestra del ordenamiento de los personajes en la composición a partir de un semicírculo) . . . . .	436
Lámina 45. Juan Lovera, <i>El Tumulto del 19 de abril de 1810</i> , 1835 (Muestra del ordenamiento de la composición a partir de las proporciones de la Sección Aurea) . . . . .	437
Lámina 46. Tomasso Masaccio, <i>El Tributo</i> , 1424 . . . . .	438
Lámina 47. Fotografía del interior de la Capilla Santa Rosa (Palacio Municipal de Caracas), simulando el punto de vista de la obra de Juan Lovera, <i>Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811</i> (1838) . . . . .	439
Lámina 48. Juan Lovera, <i>Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811</i> , 1838 (Muestra del ordenamiento de la composición a partir de las proporciones de la Sección Aurea) . . . . .	440
Lámina 49. Juan Lovera, <i>Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811</i> , 1838 (Simulación de la situación imaginaria del espectador) . . . . .	441
Lámina 50. Juan Lovera, <i>Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811</i> , 1838 (Señalamiento de las fuerzas visuales en el proceso de lectura de la obra) . . . . .	442

Lámina 51. Litografía publicada hacia 1838 por Nathaniel Currier (1813-1888) a partir de la obra de John Trumbull, <i>The Presentation of the Declaration of Independence</i> (1819) . . . . .	443
Lámina 52. Grabado anónimo a partir de la obra de John Trumbull, <i>The Presentation of the Declaration of Independence</i> (1819), incluido en el libro de William Shepherd, <i>History of the American Revolution</i> . . . . .	444
Lámina 53. Propuesta de re-construcción de la imagen de la obra de John Trumbull (arriba) como posible origen de la composición de la obra de Juan Lovera (abajo) . . . . .	445
Lámina 54. Juan Lovera, <i>Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811</i> , 1838 (Detalle de los personajes en el fondo, al centro del cuadro) . . . . .	446
Lámina 55. Juan Lovera, <i>Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811</i> , 1838 (Detalle de la clave de personajes en la franja inferior de la obra) . . . . .	447
Lámina 56. Propuesta de visión alternativa para la composición de la obra de Juan Lovera, <i>Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811</i> , 1838 . . . . .	448
Lámina 57. Propuesta de visión alternativa para la composición de la obra de Juan Lovera, <i>Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811</i> , 1838 . . . . .	449
Lámina 58. Juan Lovera, cuadro <i>El Tumulto del 19 de abril de 1810</i> , 1835 (Detalles de los escritos) . . . . .	450
Lámina 59. Clave de personajes para la obra de John Trumbull, <i>The Presentation of the Declaration of Independence</i> (1819), realizada por Asher Durand para acompañar su grabado de la misma obra en 1820 . . . . .	451
Lámina 60. Juan Lovera, <i>Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811</i> , 1838 (Detalles consecutivos de la franja inferior con la clave de los personajes incluidos en la pintura) . . . . .	452
Lámina 61. Vistas del interior de la Capilla Santa Rosa en Agosto de 2014 . . . . .	455
Lámina 62. Ejemplos de Tapices de Aprendiz Masón . . . . .	456
Lámina 63. Maqueta de una logia masónica típica, siglo XIX . . . . .	457
Lámina 64. Martín Tovar y Tovar, <i>Batalla de Carabobo</i> , 1884-1886 . . . . .	458
Lámina 65. Cristóbal Rojas, <i>Muerte de Girardot en Bárbula</i> , 1883 . . . . .	459
Lámina 66. Antonio Herrera Toro, <i>Incendio puesto por Ricaurte en San Mateo</i> , 1883 . . . . .	460
Lámina 67. Arturo Michelena, <i>Vuelvan Caras</i> , 1890 . . . . .	461
Lámina 68. Tito Salas, <i>Apoteosis de Bolívar</i> , 1930 . . . . .	462

## Introducción

La historiografía del arte en Venezuela está vinculada, sin duda, con el modo como ha sido abordada la historia de los acontecimientos políticos de manera más tradicional en el país desde el siglo XIX. No puede deslastrarse el modo como se ha mirado la historia del arte en Venezuela del modo como se han mirado los procesos históricos de carácter político. Más aún, si la historia de Venezuela parecía resumirse, hasta hace unas pocas décadas, únicamente en acontecimientos políticos, narrándose incluso, de manera más común, a partir de una periodización marcada por *el gobierno de...*, no podemos solicitar a la historia del arte que se halle ajena a tal práctica y todo lo que ella implica.

En nuestro país, la historia del arte ha demostrado que ha sido temerosa de andar sola, poniendo en práctica metodologías propias que provean una comprensión y una interpretación culturalmente enriquecedora de la producción artística. A ratos parece que la historia del arte, además de andar de la mano de la historia política del país, ha tenido que lidiar con tratamientos peyorativos que la consideraban mera decoración lujosa, sobre todo en sectores que, barnizados con manipulaciones ideológicas de tercera, consideraban las artes, especialmente las bellas artes, como asunto de élites y por lo tanto, la historia social dedicada al enaltecimiento de las llamadas clases menos favorecidas y sus manifestaciones culturales era lo estimado.

Sin embargo, tendencias recientes han procurado el desprendimiento de esta hierática costumbre historiográfica para dar paso a lo que se ha dado a llamar *historia cultural* o *historia de la cultura*. Si entendemos el pasado como un enorme paisaje que los historiadores exploran, entonces, en el marco de la historia cultural, los historiadores son exploradores mucho más curiosos para quienes cada pequeño guijarro entraña un notable significado en tal paisaje. Muy influida por la Antropología de los años 60 y 70 del siglo pasado y siguiendo la ruta de la historia social que se construía desde la década de 1950, la historia de la cultura ha llegado en los últimos 20 años a una especie de *momentum gloriae*, llegando a dominar como una de las metodologías de estudio histórico más difundidas a nivel mundial.



Después de la Segunda Guerra Mundial, fundamentalmente, a medida que los historiadores estaban ya familiarizados con lo que implicaba el conocimiento de la gente común en el pasado, de forma casi natural, surgió la necesidad de comprender mayores detalles sobre la vida cotidiana y las experiencias relacionadas. Es así que advertimos cómo para los historiadores resultó entonces importante explorar nuevas fronteras como las creencias religiosas, las prácticas culinarias, la higiene y la sexualidad, concepción del tiempo, etc. Esto, consecuentemente, llevó a asumir posturas desde otras disciplinas como la antropología, la filosofía, la medicina, la historia del arte y la psicología, por mencionar unas pocas.

La importancia del intercambio interdisciplinar es evidente en la obra desarrollada por Clifford Geertz, quizás el primer antropólogo que comprendió las posibilidades de los estudios históricos concebidos desde la cultura. Sus estudios tendrán una enorme influencia en los historiadores y abrirán posibilidades que refrescarán el estudio del pasado. Geertz vio a la humanidad existiendo en medio de redes de significados que podían ser analizadas. En otras palabras, la cultura era un documento que podía ser leído a partir de su significado simbólico en lugar de una suerte de poder con gran influencia en acciones o eventos. La cultura sería así un sistema de signos y símbolos que podría ser descrito y comprendido. Su aproximación a la cultura introdujo –y he aquí la gran importancia de Geertz a la historia cultural– nuevos tipos de fuentes para quienes estaban acostumbrados a usar casi con exclusividad las tradicionales fuentes textuales. Ahora la literatura popular, pinturas y esculturas, materiales diversos de la vida cotidiana como los utensilios de cocina o la vestimenta, así como los rituales religiosos, comportamientos y prácticas sociales diversas eran analizados como los tradicionales textos, es decir, como evidencias de la cultura que les produjo y como elementos activos dentro de una entramada red de significados.<sup>1</sup>

Por otro lado, de Foucault debe destacarse lo que consideramos su mayor influencia a la historia cultural: el gran énfasis que colocó en el lenguaje y el discurso como evidencia de los cambios culturales a través del tiempo. En lugar de proponerse

---

<sup>1</sup> De Clifford Geertz puede verse, sobre todo, *La interpretación de las culturas* (Gedisa, Barcelona, 1992)

hallar el origen o las causas de un evento específico, Foucault salió en busca de formaciones o sistemas culturales de poder y clasificación en el pasado. Para Foucault lo relevante fue retar la comprensión tradicional de cómo aproximarnos a los cuestionamientos acerca del pasado.<sup>2</sup> De este modo, al rechazar la comprensión de la historia basada en las interrogantes *¿qué pasó?* y *¿por qué?*, reemplazándolas con el hurgar en los distintos sistemas de lenguaje, poder y conocimiento a través del tiempo, desplazó el foco del análisis histórico.

Desde las primeras acciones renovadoras de la Escuela de los Anales en las primeras décadas del siglo XX, era posible concebir una historia alejada de sus funciones y objetos de estudio tradicionales. Pero el impulso que Geertz y Foucault dieron a la historia cultural fue decididamente re-ordenador. Mucho ha pasado desde que ambos estimularan a los historiadores a repensar su oficio y sus resultados. Sin embargo, la llamada *historia cultural* tiene sus detractores, pues se considera que, en su deseo de abarcar todo, termina generando un significado muy pobre. Esto revela incompreensión sobre lo que la historia cultural realmente busca como su objetivo fundamental.

Dado que partir de conceptos como *cultura* suele hacer el asunto más complejo, la mejor manera de comprender los rasgos fundamentales de la historia de la cultura y llegar a su esencia quizás sea considerar lo que ésta *no es*. Es posible que la mayor confusión alrededor de la historia cultural sea el resultado de asumirla como algo tangible, cuando en realidad es una metodología, un modo de aproximación al pasado. Si asumimos «historia cultural» como un sustantivo notaremos que todo puede ser calificado de «historia cultural», pero si lo asumimos como un indicativo de acción, como una metodología, entonces el asunto cambia. La historia cultural debe entenderse como un enfoque metodológico que no puede conformarse con las preguntas tradicionales *¿qué pasó?* y *¿por qué?*, pues busca comprender lo que las cosas querían decir en su momento a las personas de su tiempo, bien individualidades, grupos o sociedades enteras. De acuerdo con esto, según lo entendemos, la historia cultural es

---

<sup>2</sup> Puede verse al respecto a Patricia O'Brien, "Michel Foucault's History of Culture" en Lynn Hunt (ed.), *The new cultural history* (University of California Press, 1989)

el análisis de la importancia de los acontecimientos en el pasado a aquellos que los vivieron como experiencias y cómo estos significados cambian en el tiempo.

Al asumirlo de ese modo, se asume también que los seres humanos que viven en una misma comunidad tendrían, al menos en cierto nivel, creencias, valores y concepciones compartidas que darían forma a sus experiencias y sentido a sus acciones. La historia cultural se ocupa de los significados de todo ello actuando en conjunto, en una red riquísima de la cual interesan no solo los significados simbólicos sino los patrones subyacentes de creencias y comportamientos que definirían a los grupos y las comunidades. Toda la historia que se ocupa de esto es la historia cultural. Cualquier historia que lo evite no es historia cultural.

Aunque lo anterior podría resultar simple, no es en modo alguno simplista. Ciertamente reduce el abanico de propuestas autodenominadas «historia cultural», pero mantiene la compleja esencia de una metodología que no debe tomarse a la ligera. El giro historiográfico que implica la historia cultural ha tenido un impacto sustancial y sostenido por varias décadas ya, lo cual no quiere decir que la historia no cultural (por llamarla de algún modo) no tiene ya espacio. Por el contrario, ambas deberían sentarse juntas y complementarse, porque si algo no son es mutuamente excluyentes. De hecho si la historia cultural fuera el único enfoque existente, entonces la historia estaría en grave riesgo de derivar en una abstracción filosófica. Por lo tanto, la historia cultural es posible sólo cuando la historia no cultural ha hecho ya parte del trabajo, es decir, ha respondido el *¿qué pasó?* y *¿por qué?* Complementariamente, la historia cultural puede proporcionar una comprensión más amplia, profunda y diversa del pasado.

La historia del arte ha pavimentado su propio camino con metodologías diversas de aproximación a su objeto de estudio: *la obra de arte*. Se ha debatido entre lo formal de la obra de arte hasta lo filosófico en ella, pasando por las experiencias creadora y estética como puntos de interés. En cualquier caso, las propuestas son múltiples y han terminado alimentándose entre sí. Sin embargo, esta hermosa disciplina corre siempre el riesgo de la visión que el historiador imprima en ella sea percibida como demasiado parcial e incluso, superficial. A pesar de estos riesgos ineludibles, la historia del arte ha demostrado que el hombre puede resultar

incomprensible “sin el hecho estético, que no es sólo el resultado de un grupo social determinado, sino agente de ese mismo grupo.”<sup>3</sup> Por ello, aunque es posible hablar de múltiples objetivos factibles para la historia del arte, su objeto de estudio es sólo uno: *la obra de arte*. Así pues, asumiremos en este estudio que una *obra de arte* es “un producto original elaborado por el hombre artificialmente con la intención de comunicar algo”,<sup>4</sup> por lo que la historia del arte no puede eliminar al ser humano de la ecuación creativa, pero tampoco puede apartarse de los contextos y las circunstancias de la experiencia creadora y de la experiencia estética. En consecuencia, en una fórmula bastante más compleja, la historia del arte debe mirar con atención también las características de la actividad cultural en la cual se produce la *obra de arte* y para la cual ésta es creada. Finalmente, al agregar la variable «tiempo» en todo el asunto, la historia del arte, es pues, también *historia*.

Esta investigación que presentamos será, pues, concebida desde la historia del arte, pero dada la complejidad de su enfoque, será desarrollada a partir de la metodología de la historia cultural. Con ello, nos alejaremos de los trabajos tradicionales que recoge la historiografía del arte en Venezuela, pero también de aquellos que la historiografía (a secas) registra en sus anales. En momentos que exigen un repensar en torno al significado de los acontecimientos que marcaron el devenir histórico de lo que sería la república de Venezuela, las manifestaciones culturales que formaron parte de ese proceso tienen, sin duda, una voz. La calidad de esa voz depende del espacio que los historiadores le otorguemos a lo que ellas tienen que decirnos; depende de la confianza que les brindemos en tanto y cuanto parte de la historia.

La duda se cierne rápidamente sobre las reales posibilidades que pudiera tener una obra de arte, por ejemplo, de ser empleada como un documento histórico válido. Se nos pide hoy releer a Juan German Roscio, a Francisco Javier Yanes, a Tomás Lander, entre otros. Ni que decir de las relecturas solicitadas a la obra de Simón Bolívar. Pero no se escuchan los llamados a releer a Pedro Castillo en sus murales de la Casa Páez en Valencia, ni a Celestino Martínez, tampoco al caraqueño Juan Lovera.

---

<sup>3</sup> José Fernández Arenas, *Teoría y metodología de la Historia del arte*, pág. 20

<sup>4</sup> José Fernández Arenas, *Op. Cit.*, pág. 27

Lastimosa situación ésta, porque el ser humano se expresa no sólo a través del discurso escrito (registro predilecto de la historia), sino también por medio de imágenes.

El imaginario de una sociedad es la representación de sí misma, de sus valores, de sus anhelos y de sus desencantos. La historia del arte ha demostrado que la configuración del espacio urbano<sup>5</sup>, el gusto por ciertos elementos en la decoración<sup>6</sup>, las técnicas constructivas<sup>7</sup>, la producción de objetos de uso común<sup>8</sup>, el despliegue temático en grandes programas pictóricos<sup>9</sup> o, inclusive, el uso que cada sociedad da a los objetos artísticos<sup>10</sup> puede llegar a decirnos tanto o más que aquello que se encuentra en los legajos de los archivos históricos.

Así pues, bien vale revisar la producción artística nacional en este sentido. Más aun, vale una re-visita a los espacios plásticos que fueron generados en momentos particularmente pivotaes en la historia de Venezuela. El paso de una mentalidad colonial a una mentalidad republicana no pudo haberse dado a la vuelta de una fecha cimera, por lo cual la transformación del espacio pictórico colonial al republicano debe haber sufrido un proceso de reconfiguración del espacio, así como hubo que reestructurar la economía, la política y la sociedad, aun cuando se trate, en el peor de los casos, sólo de mutaciones argumentales y no esenciales.

En este marco, la obra de Juan Lovera (1776-1841), pintor caraqueño, alegado testigo de los hechos del 19 de abril de 1810 y del 5 de julio de 1811, se convierte en un documento histórico de excepción para el historiador. No obstante, su verdadero valor podría no residir tanto en su calidad de testigo presencial de las fechas fundamentales del nacimiento de la patria, sino en su calidad de protagonista del proceso histórico que daría paso a la República de Venezuela resultante de la gesta de Independencia y de la separación de la Gran Colombia en 1830. La fama y el lugar de

---

<sup>5</sup> Puede verse Giulio Carlo Argan, *Concepto del espacio arquitectónico* (Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973), *Historia del arte como historia de la ciudad* (1983); Joel Kotkin, *La ciudad: una historia global* (Debate, Madrid, 2006).

<sup>6</sup> Puede verse Alois Riegl, *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación* (Gustavo Gili, Barcelona, 1980), *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen* (Visor, Madrid, 1987).

<sup>7</sup> Puede verse Jean Gimpel, *The Cathedral builders* (Grove Press, NY, 1983), *La revolución industrial en la Edad Media* (1982).

<sup>8</sup> Adrian Forty, *Objects of desire* (Thames & Hudson, Londres, 2005).

<sup>9</sup> Puede verse Fernando de la Flor, *Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)* (Cátedra, Madrid, 2002).

<sup>10</sup> Puede verse Ernst H. Gombrich, *Los usos de las imágenes* (FCE, México, 1999).

Lovera en la historia del arte nacional han quedado reducidos a su ejecución de las representaciones de los acontecimientos de las dos fechas citadas. Ciertamente, las primeras imágenes de carácter histórico-nacional en un sentido amplio. No obstante, vale decir que reducirlas a simples muestras testimoniales sería subestimar la capacidad documental de tales obras y debe considerarse que éstas fueron realizadas más de dos décadas después de los hechos. Así, su carácter de registro testimonial tiende a diluirse entre otros elementos que podrían ser más relevantes.

Estudiar las pinturas *El tumulto del 19 de abril de 1810* (1835) y la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811* (1838) de Lovera, presentaría entonces retos mayores a los que una traducción al lenguaje escrito de la escena representada pudiera plantear. Se trata de interpretar las obras como documentos, como expresiones del pensamiento de un hombre miembro de una sociedad que sufre grandes cambios en un período corto y que ve trastocado no sólo su entorno, sino también su *modus vivendi* como pintor, no ya en una sociedad de súbditos sino en una de ciudadanos, al menos en el anhelo.

Al considerar a las obras de arte no como un mero “reflejo” de la realidad o de un contexto histórico determinado, sino como una *manifestación* de la sociedad y del artista, de la mentalidad y el andamiaje cultural que ambos comparten, se abre el camino para la elaboración de una interpretación de la obra de Juan Lovera. Esto en cuanto a la posibilidad de que ésta manifieste elementos que señalen la configuración de una nueva concepción del espacio pictórico, entendido éste como el espacio propio de una representación plástica sobre un plano, para la cual se emplean variadas herramientas, conceptos e indicaciones que generan una imagen visual determinada, la cual no se agota en sus posibilidades plásticas. Por el contrario, como sucede con toda obra de arte, se enriquece en su consideración como un *hecho histórico*, como un *hecho estético* y como un *hecho artístico*, de manera sincrónica y complementaria.

Al referirse esta propuesta al estudio del modo como fue configurado un espacio pictórico desde un contexto histórico-cultural determinado, propone al unísono analizar las concepciones culturales del contexto que pudieran haber influido en Lovera para la construcción de un espacio pictórico que reflejase sus propias convicciones republicanas y contribuyese a la consolidación de las mismas.

Evidentemente, esto demandará una revisión de las propuestas, nociones y opiniones más comunes en torno a los temas relativos a las obras de este pintor, de manera directa o indirecta. Elementos que hayan podido ser traducidos por Lovera al lenguaje pictórico coadyuvando a la configuración de un espacio pictórico adecuado a las exigencias del republicanismo. Interesarán aquí, por supuesto, las distintas versiones en torno al desarrollo de los acontecimientos del 19 de abril de 1810 y del 5 de julio de 1811 de parte de los contemporáneos al pintor caraqueño. Sin embargo, esto no es, en modo alguno, suficiente. Será necesario proponer una suerte de visión panorámica de la Venezuela republicana, resaltando los rasgos más notables de sus circunstancias, sobre todo a partir de 1830 cuando nuestro país inicia un andar en solitario, autónomo, acercándonos así al momento en el cual Lovera pinta las obras en cuestión.

El análisis de las obras en sí mismas y de las circunstancias que rodearon a cada una será, claro está, la punta de lanza que ira cortando el sopor del tiempo pasado y las comunes interpretaciones que resultan a veces mitos de un momento histórico que conlleva elementos hasta el momento no considerados. Así, la obra de Juan Lovera constituiría el “caballito de juguete” (*hobby horse*) del que Ernst H. Gombrich habló una vez al señalar a las obras de arte como parte de un componente funcional en la sociedad, sin el cual, su razón de ser estaría más que ausente.<sup>11</sup> En otras palabras, las obras de arte no pueden ser asumidas exclusivamente como “realistas” o no (en virtud de su “parecido” con *la realidad*), pues son por sobre todas las cosas *interpretaciones de la realidad* y, en ese sentido, estarían íntimamente vinculadas con esa realidad que interpretan a través de la *intención, propósito y función* que les incumbe.

Proponemos aquí entonces *un análisis de la configuración del espacio pictórico de la civilidad republicana a través de la obra plástica de Juan Lovera*, específicamente a través de las obras *El tumulto del 19 de abril de 1810* (1835) y la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811* (1838). En este sentido, debe tenerse en cuenta que el caso de Lovera como pintor es muy singular, pues es tal vez el único caso documentado de manera satisfactoria referido a un artista de ejercicio conocido en el escenario colonial que haya pasado exitosamente al escenario

---

<sup>11</sup> Cfr. Ernst H. Gombrich, *Meditations on a hobby horse*, pág. 12 y ss.

republicano. Su condición de pardo lo hace aún más interesante dadas las circunstancias del mundo colonial y las esperanzas que dibuja la idea republicana. En consecuencia, su obra pictórica no debe verse tan a la ligera, en un simple repaso iconográfico de la construcción de la nacionalidad. Muy por el contrario, debe mirarse cuidadosamente el andar de este artista acerca de su propia obra, su entorno y cómo emplea las herramientas que domina para expresarse como ciudadano.

En sus inicios, Lovera habría ejercido el oficio de pintor como lo habría ejercido un maestro alfarero o herrero, es decir, sin tiempo para desarrollar técnicas novedosas y, lo más importante, reflexionar ampliamente sobre su arte. Es justamente la posibilidad de esto último lo que habría marcado las grandes diferencias, los grandes saltos cualitativos de una obra a otra en la historia del arte. El propio proceso histórico de la pintura colonial, esencialmente religiosa y de parámetros iconográficos bien definidos, reflejaría que la demanda de una pintura de mayores vuelos técnicos quedaría supeditada al cumplimiento de su función en el entramado social. Lovera habría logrado deslastrarse, al menos en apariencia, de tal supeditación. De ser así, estaríamos frente a un acontecimiento que debería escribirse en negritas en la historia del arte venezolano, no por las escenas escogidas, sino por lograr concretar un cambio evidente en la concepción del espacio pictórico en el cual tales escenas se estarían desplegando para una interpretación cargada de sentido republicano.

Claramente partimos aquí de la hipótesis central de que Lovera, en efecto, logró cambiar el espacio pictórico colonial, proponiendo uno nuevo, adecuado a las nuevas circunstancias. Creemos que el pintor caraqueño logró además exponer su convicción republicana a través de las dos obras que muestran las dos fechas hito de nuestra historia nacional. Los cambios infringidos en el espacio plástico evidenciarían a las obras de Lovera como elementos de transformación cultural. Ahora bien, esto nos presenta la siguiente problemática de investigación: ¿Quién es Juan Lovera más allá de su actividad artística? ¿Estuvo Lovera vinculado con actividades políticas de carácter público que pudieran denotar convicciones republicanas? ¿Indican las obras *El tumulto del 19 de abril de 1810* (1835) y *La firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811* (1838) elementos relativos a las concepciones o nociones republicanas en general? ¿De qué manera lo hacen? ¿Qué nociones indican? ¿Existe



un mensaje articulado en cada una de estas obras relativo al quehacer republicano? ¿Cómo se manifiesta? ¿Cuál podría ser el propósito, la intención y la función de las obras citadas? ¿Qué relación tendría con el ideal republicano expuesto públicamente en la década de 1830? ¿Cuáles son las características fundamentales del espacio pictórico de la civilidad republicana que habría configurado Juan Lovera?

Nos proponemos, pues, analizar la configuración del espacio pictórico de la civilidad republicana a través de la obra plástica de Juan Lovera, iniciando el recorrido necesario en primer lugar por el contexto histórico en el cual nuestro pintor desarrollará su carrera será el centro del capítulo I. En este apartado abordaremos además, de manera general, algunos cambios fundamentales en la cultura que hayan podido incidir en las manifestaciones artísticas de tal manera que valga su consideración al estudiar la obra de Lovera, como por ejemplo la valoración y concepción de la pintura de historia. El capítulo II lo hemos reservado exclusivamente para la vida del pintor caraqueño, tanto en su fase colonial como en su fase republicana; agregando como complemento necesario una revisión de lo que hemos llamado *circulo loveriano*, es decir aquellas personas de las cuales tenemos pruebas históricas de su compartir con el artista.

Ya en el capítulo III nos dedicaremos de lleno al análisis formal de las obras escogidas. Abordaremos allí su génesis y los problemas del estilo artístico tradicionalmente atribuido Lovera, presentando la visión de cada una de las obras como una solución a un problema planteado al artista por su propia realidad cultural. En el capítulo IV tocará el turno al estudio de la adecuación temática de las obras, así como a su valor artístico-documental y su significado histórico cultural. Finalmente, el capítulo V estará dedicado al examen del espacio pictórico que se deriva de todo lo anterior, miraremos con detalle su organización de valores y su concepción, quedando así expuesta la razón de ser de esta investigación.

Evidentemente, no somos los primeros en dedicar esfuerzos a la comprensión de la obra de Juan Lovera, pero sobre ésta es realmente poco lo que se ha escrito. No solamente en su propio tiempo, sino después que la fama de sus obras le otorgase un lugar en la historia del arte nacional. Las líneas que la historia del arte en Venezuela ha dedicado a la obra de Juan Lovera, pudieran servir como evidencia de los avances

y enfoques diversos de esta disciplina en nuestro país. Retomando lo que decíamos párrafos atrás acerca de la dependencia que ha mostrado la historia del arte en Venezuela con la visión de la historia que periodiza en función del paso de los gobiernos, así como al repasar lo que la obra de Juan Lovera ha interesado a los historiadores del arte en nuestro país, no podemos sino confirmar que se hace urgente una metodología nueva en el campo y que el enfoque desde la historia cultural pudiera favorecer muchísimo el remozamiento de la historia del arte venezolano.

Al revisar “Nuestro primer libro sobre arte”, según denomina José Antonio Calcaño<sup>12</sup> a *Ensayos sobre el arte en Venezuela* escrito por Ramón de la Plaza (1831-1886) y publicado en 1883 como parte de los engalanamientos del Centenario del Nacimiento del Libertador, aupados por Antonio Guzmán Blanco, debe reconocerse de entrada que, en esta obra, su autor es el primero en acometer la tarea de darle un sentido histórico al arte venezolano, mirándolo además en medio de la escena internacional o, más bien, parisina.<sup>13</sup> Para este autor,

“el arte no es más que uno, sin embargo, aun cuando sean varios los medios que hayan de emplearse para alcanzar el único y exclusivo objeto de su designio, cual es, crear en la forma sensible la obra inmaterial que nos revela la belleza ideal del alma y de la naturaleza.”<sup>14</sup>

De esta manera, De la Plaza advierte desde el inicio que la belleza del arte “ha de ser universal como el tiempo, absoluta como la verdad, grandiosa como el infinito.”<sup>15</sup> En consecuencia, sólo aquellos pueblos “cuyas tendencias se traslucieron en las convicciones profundas del corazón, en la verdad sincera del ideal, en la inspiración espontánea de la belleza,” han visto respirar “las serenas regiones del arte.”<sup>16</sup> Y, como es natural, el pueblo helénico es el primer señalado por la historia “como uno de esos pueblos eminentemente inspirados en las ideas y en las formas plásticas de la belleza”<sup>17</sup> a partir de un concepto universal de arte.

---

<sup>12</sup> José Antonio Calcaño “Nuestro primer libro sobre arte” en *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, pág. XIII

<sup>13</sup> Para el momento París es no menos que el ombligo cultural del mundo occidental y esta ciudad es el hervidero creativo por excelencia, pero también la sede de la institucionalidad artística más tradicional y sólida. Los ojos de Occidente miraban a París con envidia y con deseo de imitarle. Puede verse al respecto la obra de Albert Boime, *The Academy and French Painting in the 19<sup>th</sup> Century*

<sup>14</sup> Ramón de la Plaza, *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, pág. 1-2

<sup>15</sup> Ramón de la Plaza, *Op. Cit.*, pág. 2

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 2

<sup>17</sup> *Ibid.*

Es evidente que este primer libro sobre arte que se escribe y edita en Venezuela, surge de principios estéticos absolutos que se manifestarían en pueblos determinados, en circunstancias específicas. No hay, para De la Plaza, la posibilidad de realizar una apreciación de las artes en sentido contrario, es decir, a partir de determinadas circunstancias y estimulados por factores particulares, las distintas sociedades pudieran generar sus propios principios estéticos y artísticos. Sin esta posibilidad todo se mide por el mismo rasero y si el arte de la antigua Grecia es el que provee el baremo, pues muchos quedarán francamente mal parados.

No tardamos mucho en comprobarlo al notar que, al referirse al arte en Venezuela cercano a su tiempo, afirma: “Algo es, sin embargo, que en medio del oscurantismo que ha velado el arte de la pintura en Venezuela, así y todo háyanse manifestado de vez en cuando obras que, sin ser en modo alguno acabadas, acusan la espontaneidad del esfuerzo en las formas propias de un arte inculto.”<sup>18</sup> Y es que la pintura elaborada por los artistas del periodo colonial fue para De la Plaza el resultado del uso de un lenguaje del cual no se conocían “ni la estructura de su forma, ni el misterios de sus armonías.”<sup>19</sup> Más aun, llega a acusar a la desfavorable disposición de quienes se dedicaron al estudio de la pintura durante la Colonia del hecho de que “los trabajos que ha sobrevivido de entonces, son testimonio del atraso e ignorancia de un arte, dado exclusivamente a reproducir figuras informes, sin la observancia de las reglas elementales del dibujo, y embadurnadas de un colorido atroz.”<sup>20</sup>

Así las cosas, no podemos esperar una consideración justa para Juan Lovera. Vale la pena, no obstante, leer *in extenso* lo que sobre nuestro pintor expone Ramón de la Plaza:

“Ya para el comienzo del siglo [XIX], a tiempo de la emancipación política de Venezuela, del gobierno de España, figura [Juan] Lovera, como uno de los que alcanzó gran aprovechamiento en el estudio del dibujo y la pintura; estudio que emprendió sin el auxilio de aquellos medios indispensables a obtener en la práctica de los resultados que el arte requiere, por valiosas que sean las disposiciones y el amor por la interpretación de sus obras. Lovera luchó, sin embargo, con esas dificultades y pudo lograr, merced a su persistente contracción, cierto grado de perfección relativa.

---

<sup>18</sup> Ramón de la Plaza, *Op. Cit.*, pág. 185

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág. 185

<sup>20</sup> *Ibid.*

Dedicado de preferencia al conocimiento del dibujo natural, optó así por el género en que podía con mejor éxito probar sus facultades. De los retratos hechos por este artista, nada hemos visto que señale esmerada corrección en el dibujo, ni un colorido que podamos calificar de propio y natural; hay con todo en su obra algo de esa fuerza que descubre en el artista la intención, el deseo de interpretar lo desconocido que siente, pero que le falta la luz para realizarlo. En Lovera sucedió lo de siempre: no basta la disposición, es necesario el talento educado para marchar seguro al punto objetivo que en el arte es la perfección.

Con tales antecedentes dedicóse Lovera a la enseñanza, no para transmitir a sus alumnos conocimientos que ignoraba, sino el ardor de su entusiasmo y el ejemplo del culto que guardaba por el arte. Daba lo que tenía bondadosamente, y así pudo formar su escuela, no artistas, antes más bien aficionados que vinieron luego, y mediante la práctica de estudios menos incompletos a alcanzar alguna superioridad.”<sup>21</sup>

De lo que De La Plaza expone sobre Lovera deben ser comentadas algunas cosas de interés. En primer lugar, no existe la posibilidad, en la concepción de este autor, que un pintor como Lovera acometiera algún logro significativo en el campo de la pintura, fundamentalmente porque no contó con *el auxilio de aquellos medios indispensables a obtener en la práctica de los resultados que el arte requiere*. Estos medios a los que se refiere De La Plaza son las instituciones culturales que ya había demostrado en las páginas anteriores de su libro en los casos del Renacimiento y la protección particular del mecenazgo de los Médici, de la Francia poderosa guiada por Luis XIV y de los logros incuestionables del Segundo Imperio al mando de Napoleón III. No hubo en Venezuela, ni en tiempo de Lovera y ni previo a éste una institucionalidad de formación, ni de protección ni de patronazgo, por lo tanto, todo se reduce en muy buenas intenciones, pero en poca concreción de valía.

En segundo lugar, es destacable en Lovera sólo su abierta disposición y su *amor por la interpretación de sus obras*. Pero esto no fue en modo alguno suficiente a los ojos del autor que comentamos, pues *no basta la disposición, es necesario el talento educado para marchar seguro al punto objetivo que en el arte es la perfección*. Y con esto llegamos al tercer y último aspecto que deseamos hacer notar: la perfección en el arte. Si, como vimos antes, se concibe el arte como un valor absoluto, entonces es lógico que un artista en la situación de Lovera pudiera sólo alcanzar *cierto grado*

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 185-186

*de perfección relativa.* Así pues, en sus labores docentes, Lovera mal habría podido *transmitir a sus alumnos conocimientos que ignoraba*, lo único que podía haber llegado a hacer es ofrecer a sus discípulos *el ardor de su entusiasmo y el ejemplo del culto que guardaba por el arte.*

En resumidas cuentas, Juan Lovera, de acuerdo con la visión de Ramón de la Plaza, no tuvo mucho que ofrecer técnicamente hablando, pues mal dominaba su oficio en términos académicos y formales. No puede ser empleado como modelo artístico a seguir, porque sus obras se acercan sólo relativamente a una cierta perfección, aunque su entusiasmo y su respeto hacia al oficio de pintor resulten rescatables. No cabe duda que Lovera ha servido a De la Plaza para demostrar cómo sin un respaldo institucional fuerte y bien concebido, regido además por una autoridad ilustre, no será posible el desarrollo de la pintura en Venezuela. Antonio Guzmán Blanco ha debido sentirse satisfecho.

Historiográficamente hablando, De La Plaza hieratiza la valoración artística con el empleo de conceptos absolutos aplicados indistintamente en el tiempo. Con ello impide la comprensión de los esfuerzos, las intenciones, los propósitos y las funciones de las obras de arte en los distintos contextos salgan a la luz y puedan comprenderse con mayor riqueza. Ante la existencia de un solo modelo de perfección, es muy fácil desechar todo aquello que no se acerque lo suficientemente a él y, de ese modo, subestimarlos en la apreciación histórica. Es claro que De la Plaza apunta al modelo académico europeo que es el que apoya el gobierno del *Ilustre americano*.<sup>22</sup> Aquel

---

<sup>22</sup> Para mayor información sobre las políticas culturales del Guzmanato pueden revisarse los diversos estudios de José María Salvador González, como "Monumentos a Bolívar en Venezuela durante la supremacía de Guzmán Blanco (1870-1888)", (*Ensayos Históricos. Anuario del Instituto de Estudios Hispanoamericanos*, 2ª Etapa, nº 21. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Estudios Hispanoamericanos, 2009, p. 47-81); "Escultores venezolanos de rango menor durante la supremacía de Antonio Guzmán Blanco (1870-1888)" (*Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, XIV (41), Madrid, marzo-junio 2009, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información); "Escultura 'menor' en Venezuela durante el gobierno de Guzmán Blanco (1870-1888): Del retrato pomposo al trivial ornato" (*Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, XIII (38), Madrid, marzo-junio 2008, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información); "La enseñanza artística en Venezuela bajo la égida de Guzmán Blanco (1870-1887)", (*Escritos. Revista universitaria de arte y cultura*, XVI (19-20), Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, Caracas, 2004, p. 27-62); "Del 'Saludante' al 'Manganzón': Dos estatuas monumentales de Antonio Guzmán Blanco en Caracas (1875)", (*Escritos. Revista universitaria de arte y cultura*, XIV (16), Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, 2002, p. 39-79).

modelo estaba, entre otros, encarnado en Williams Bouguereau<sup>23</sup> a quien ensalza significativamente en las páginas de sus *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, por lo que tras este prisma la obra de Lovera no podía obtener mayores reconocimientos. La historia del arte que escribe De la Plaza es la historia de su presente, del progreso encarnado en el arte de las academias, protegido por hombres fuertes desde la política y desarrollado en el seno de instituciones ordenadas, normadas y constructoras de tradición. Nada fuera de ello podría tener un valor distinto al de la mera curiosidad o rareza exótica.<sup>24</sup>

En 1919, el zuliano Jesús Semprúm (1882-1931) publica un artículo titulado *La pintura en Venezuela*<sup>25</sup> en el cual aborda la figura de nuestro pintor caraqueño. De él expresa:

“El primer nombre con que tropezamos a comienzos del siglo XIX es el de [Juan] Lovera, artista de vocación que realizó la maravilla de pintar cuadros muy pasaderos sin haber tenido maestros nunca. Algunas hazañas parecidas se han cumplido en Venezuela y esto da fe, cuando menos, de la tenacidad de nuestra gente, tenida por todo el mundo como frívola e incapaz de perseverancia. Puede conjeturarse lo que haría el bueno de Lovera en tales condiciones, sin más escuela ni modelos que los retablos de los templos y el espectáculo de la naturaleza. Si sólo hubiera pintado, su nombre probablemente habría quedado perdido con la memoria de los ancianos de la época, maravillados de sus raras dotes. Pero hizo algo mejor y más duradero que sus cuadros y fue fundar en Caracas una escuela de dibujo y pintura y sacar discípulos aprovechados para la época y el medio. Aquella escuela fue, puede decirse, el germen primordial del arte venezolano. Sus discípulos no eran escasos; y aunque no logró infundir en ninguno de ellos la temeridad de su vocación ni crearles aptitudes de que seguramente la naturaleza no les habría dotado, tuvo a lo menos la gloria y la fortuna de acreditar su arte, de sembrar el amor por la belleza de las formas, del color y de la luz en almas juveniles y ardientes.”<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> William Bouguereau (1825-1905), pintor francés, considerado en su tiempo el mejor de los academicistas. Su fama traspasó la fronteras hasta hacerse famoso incluso entre la ascendente clase alta estadounidense. Luego de los primeros años del siglo XX su nombre se convertirá en símbolo de lo antiguo y caduco, contrapuesto con lo revolucionario y vanguardista. Su obra ha pasado por un proceso de olvido y de nueva reivindicación a partir de la década de 1970.

<sup>24</sup> Para una visión más amplia acerca de Ramón de la Plaza en el marco de las artes, puede verse de José María Salvador González, “Textos de Ramón L. de la Plaza sobre artes plásticas venezolanas (Recogidos y transcritos por José María Salvador G.)”, (*Escritos. Revista universitaria de arte y cultura*, XIV (17-18), Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, Caracas, 2003, p. 233-299)

<sup>25</sup> Jesús Semprúm, “La Pintura en Venezuela” en *Boletín de la Unión Panamericana*, sección española, vol. XLIX, Nº 6, Washington, Diciembre de 1919. Reproducido en *Visiones de Caracas y otros temas*, Caracas, Corporación Venezolana de Fomento, 1969, pp.117-142.

<sup>26</sup> Jesús Semprúm, “La Pintura en Venezuela” citado de *Visiones de Caracas y otros temas*, pág. 119-120

Semprum reconoce *cuadros muy pasaderos* del pincel de Lovera, admirable para él porque nunca tuvo maestros, según indica. Hay una bondad aparentemente innata en Lovera que Semprum le reconoce y que califica de hazaña en el marasmo de una sociedad calificada de frívola e incapaz de perseverar en sus objetivos. Pero para Semprum la herencia fundamental de Lovera no fueron sus cuadros, pues la persistencia de estos en la memoria venezolana, de acuerdo con Semprum, habría sido exigua. El legado de Lovera a la historia del arte de nuestro país fue su labor docente, la cual a partir de la fundación de una escuela de dibujo y pintura habría sembrado *el germen primordial del arte venezolano*. No obstante, Semprum no estima posible que los alumnos de Lovera hayan sido dotados por la naturaleza con el talento necesario, pero sí cree posible que Lovera estimulara en ellos *el amor por la belleza de las formas, del color y de la luz en almas juveniles y ardientes*. En cualquier caso, no hay intención en este autor en estudiar ni la obra ni el lugar de Lovera en la historia del arte venezolano. Sus impresiones son valorativas y superficiales.

Alrededor de 70 años después de que Ramón de la Plaza publicara su obra ya comentada, en la década de 1950, nos toparemos con tres hombres a quienes les interesó brindarle una mirada al arte en nuestro país con un cierto sentido histórico. Nos referimos a Enrique Planchart (1894-1953), José Nucete Sardi (1897-1972) y Mariano Picón Salas (1901-1965). Aunque sus enfoques son muy similares entre sí, vale la pena analizarles por separado. La obra de Planchart, *La pintura en Venezuela*, publicada en 1956 como una recopilación de varios artículos suyos impresos con anterioridad, es la que mayor extensión dedica a Juan Lovera hasta la fecha. Sin embargo, conviene presentar en primer lugar algunas concepciones del autor que nos prepararán para comprender mejor su visión acerca de este pintor. Para Planchart

“Entre las diversas manifestaciones espirituales de Venezuela, no ha sido la pintura la de menor desarrollo ni tampoco la que lo ha tenido menos lógico y coherente. Al contrario, alguna vez he tratado de establecer y hacer resaltar las afinidades y analogías existentes entre los diversos períodos de nuestra historia y los correspondientes momentos de la pintura venezolana. Más tales relaciones no son forzosamente determinantes, pues

si circunstancias de ambiente son capaces de ofrecer oportunidades favorables al talento, en ningún caso pueden hacerlo nacer.”<sup>27</sup>

Hay un patente interés de relacionar contexto y manifestaciones pictóricas, pero no explica cómo se establecería esa relación ni cómo ésta se manifestaría, tampoco da cuenta de las características que podría tener tal vinculación. Pareciera poseer una cierta intuición sobre el camino que debe seguirse para construir una visión de la historia del arte, pero no concreta conceptualmente hablando y todo termina en la playa de las hermosas palabras. Sobre Juan Lovera, Planchart destaca que es el autor “de las dos primeras composiciones de asunto histórico de que se tiene memoria en Venezuela”,<sup>28</sup> para referirse a las dos pinturas que serán objeto de este estudio nuestro. “En ambas obras se advierte que Lovera, dentro del gusto de su época, no carecía de cierto sentido de la composición”<sup>29</sup> –advierte el autor. Confiesa, no obstante, que le interesa más la obra de Lovera como representante “en la pintura del movimiento que tendía en los primeros lustros de la República a despertar aquellas fuerzas espirituales silenciadas durante los devastadores años de la Guerra de Independencia.”<sup>30</sup> Adjudica al caraqueño “un estilo popular en su pintura”, pero “con algo del concepto neoclasicista en el arte.”<sup>31</sup> Es, de nuevo, el triunfo de la visión formalista en el arte y la ausencia de cualquier otra consideración de valor hacia las obras. Se lamenta Planchart que a Lovera “le falta técnica” y que sus obras de corte histórico terminan poseyendo un tipo de composición “tan estática, que más que a la pintura conviene a la arquitectura.”<sup>32</sup>

Nucete Sardi, publica en 1940 el libro *Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela*, en el cual advierte en sus páginas iniciales:

“Estas notas sobre arte venezolano no tienen afán crítico pues es la labor que corresponde a los peritos. Son solamente un ensayo de contribución a la historia de la pintura y la escultura venezolana que podrá servir para trabajo más amplio de nuestros historiadores o de índice para estudios que toca realizar a nuestros críticos de arte.”<sup>33</sup>

<sup>27</sup> Enrique Planchart, *La pintura venezolana*, pág. 83

<sup>28</sup> Enrique Planchart, *Op. Cit.*, pág. 85

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, pág. 83

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> José Nucete Sardi, *Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela*, pág. 7



Aunque, como vemos, este autor no pretendía una historia comprensiva ni exhaustiva del arte venezolano, su obra terminó siendo una de las escasas visiones, más o menos globales del devenir histórico del arte en Venezuela hasta el momento de la publicación de su escrito. Sobre Lovera, Nucete Sardi explica que “fue ya en los últimos años del dominio español –comienzos del siglo diez y nueve- cuando empezó con efectivo vigor el interés por la pintura. Aparece Juan Lovera, quien con algún rudimentario aprovechamiento en el dibujo, adelanta y funda escuela.”<sup>34</sup> Nada más hay sobre nuestro pintor en las páginas de este escritor y lo poco que expresa nos lleva a una percepción formalista, basada –al igual que De la Plaza- en un estereotipo artístico al que pocos pintores podrían aspirar. Lovera termina siendo así un artista elemental y de pobres recursos plásticos.

Por su parte, Mariano Picón Salas, célebre por sus dotes de ensayista, publica en 1954 el libro *La pintura en Venezuela*, en el cual destaca a Juan Lovera como “fiel retratista de clérigos y primer narrador de la gran escena revolucionaria del 19 de Abril de 1810, acontecimiento emocionado de sus veinte años que de revivir en un conocido lienzo, varios lustros más tarde.”<sup>35</sup> Ni una línea más sobre el pintor caraqueño que aquí nos concentra, pero sí afirma tajantemente que “la gesta e irradiación bolivariana explica por qué la mayor parte de nuestra plástica del siglo XIX busca sus motivos en la Historia y leyenda heroica.”<sup>36</sup> Juan Carlos Palenzuela consideró que esta obra de Picón Salas constituyó el primer abordaje sistemático sobre el arte en Venezuela desde el libro de Ramón de la Plaza, considerando muy largo el hiato entre uno y otro.<sup>37</sup>

Lo cierto es que ni De la Plaza ni Picón Salas hicieron historia del arte, ni siquiera bajo los parámetros general y normalmente aceptados en el tiempo de cada uno. Tampoco lo harían, Semprúm, Nucete Sardi o Planchart. Habrá que esperar a la obra de Alfredo Boulton, *La historia de la pintura en Venezuela*, en sus tres tomos (1964, 1969 y 1972) para contemplar el nacimiento de la historia del arte en Venezuela

---

<sup>34</sup> José Nucete Sardi, *Op. Cit.*, pág. 11

<sup>35</sup> Mariano Picón Salas, *La pintura en Venezuela*, pág. 19

<sup>36</sup> Mariano Picón Salas, *Op. Cit.*, pág. 20

<sup>37</sup> Juan Carlos Palenzuela en el Prólogo a Mariano Picón Salas, *Formas y Visiones*, pág. 5

con el manejo de alguna rigurosidad profesional.<sup>38</sup> Con todas las contradicciones y retrasos metodológicos que pudiera poseer esta obra de Boulton, es sólo con ésta que podemos iniciar una verdadera historiografía del arte en nuestro país. Su evaluación quedará evidenciada cuando le abordemos en el transcurso de este trabajo para indagar lo que han dicho sobre Juan Lovera y su obra, no sólo Boulton sino todos los que después de él se han internado en este campo.

Es oportuno destacar que toda sociedad se recrea en un imaginario dado que ella misma fabrica y “vive dentro de un cuadro facticio, sistemáticamente elaborado y representativo de los valores esenciales a los cuales ella se apega, sobre los cuales funda su duración”,<sup>39</sup> como ha expuesto Pierre Francastel. Consecuentemente, las obras de arte serían una interpretación material de ese vivir en un entramado que en ocasiones se concreta y, en otras, se diluye; que a veces responde a una tradición y, sin embargo, puede detonar grandes cambios inesperadamente aunque no siempre radicalmente. El estudio de la obra de Juan Lovera, desde una historia del arte más consolidada en sus métodos se hace así necesario para una comprensión más amplia de la alborada de la República de Venezuela, pudiendo convertirse en una contribución no sólo al campo de la historia nacional, sino al de la propia historia del arte en nuestro país, como puede colegirse de lo ya expuesto.

De mismo modo que un nuevo ordenamiento jurídico, por ejemplo, tiende a exigir un repensar y un reelaborar del espacio cívico; la pintura tendría la posibilidad de concretar gráficamente (o visualmente) las ideas propuestas para esa reelaboración del espacio cívico, pero, al mismo tiempo, podría constituirse ella en una propuesta para ese nuevo espacio necesario. El arte venezolano del período que nos ocupa en este estudio que proyectamos no ha sido examinado de esa manera, por lo que acometer la tarea pendiente promete hallazgos singulares, además de una mirada renovadora en torno a esos años en los que Venezuela iniciaba su andar en solitario como nación.

---

<sup>38</sup> Sobre la obra de Alfredo Boulton como historiador del arte puede verse nuestro estudio “Una visita a Alfredo Boulton, historiador del arte venezolano”, en *Revista Almanaque*, Año 1, N° 1, Enero 2012, Unimet, Caracas.

<sup>39</sup> Pierre Francastel, *La figura y el lugar*, pág. 296

La obra de Juan Lovera se dibuja como una oportunidad de extraordinaria riqueza para el análisis de esas propuestas de cambio, de transformación, de mudanzas hacia una verdadera ciudadanía, luego de los largos años de inestabilidad debido a la Guerra de Independencia primero y a los turbulentos años grancolombianos después. No cabe duda de que Lovera se planteó, de alguna forma, el problema del hombre (el ciudadano) en el cosmos (o espacio) civil republicano, pues su obra vendría a ser una referencia a lo real que su contexto brinda, al tiempo que una referencia a lo imaginario que, probablemente, no se consolidaba aún. Descubrir lo que nos dice la obra de Lovera en cuanto a estas referencias es lo que procuraremos.

Como ya hemos expresado en estas páginas, una obra de arte debe ser considerada tanto un *hecho histórico* como un *hecho artístico* y un *hecho estético*, tres facetas que se complementan y cuyas lecturas deben ir de la mano. Nuestra investigación considerará a Juan Lovera como pintor protagonista de los momentos iniciales de la historia patria, pero también como su relator visual y su intérprete, al tiempo que, con sus obras como pre-textos, estaría configurando un nuevo espacio desde una realidad histórica determinada signada por los valores de su presente. Permitamos, pues, que, al deslindarnos de la historiografía tradicional del arte venezolano, el pintor caraqueño despliegue en nuestras páginas su arte.

## CAPÍTULO I

### *De contextos y otros asuntos*

#### 1.1.- CONSIDERACIONES GENERALES

La historia suele mirarse como un *continuum*. Esto pudiera ser una ilusión que nos juega nuestro cómodo estrado en el presente cuando volvemos la mirada al pasado. En realidad, la historia transcurre entre perturbaciones de diversa índole. Ninguna acción humana se desarrolla sin obstáculos, aun mínimos. Ninguna gran empresa se ejecuta sin tribulaciones e impedimentos. La historia ha de pensarse entonces como un discurrir lleno de trabas y frenos. Ese falso *continuum* que estamos acostumbrados a hallar en la historia hace que al más mínimo cambio hablemos de rupturas, de radicales mudanzas, de irrupción súbita de ideas, etc. Si pensáramos la historia mediante la dinámica de los desencuentros, sacudones, discordias y discrepancias, tendríamos un panorama más claro de lo que la propia naturaleza humana despliega en su hacer y su quehacer.

No obstante, como en toda actividad intelectual, esto implica un riesgo. Podríamos acostumbrarnos tanto a buscar divergencias que las convergencias terminarían siendo víctimas de nuestro empeño. La historia es un *continuum* que padece de quiebres tanto como de continuidades, de allí su complejidad. De ello debemos apuntar que los hechos históricos formarán parte de ese *continuum* que es la historia aun cuando pudiera parecernos que existen demasiadas discrepancias entre ellos como para liarse. Será siempre más sencillo hablar de radicales revoluciones que de paulatinos cambios. Resulta más espectacular el discurso de las revoluciones violentas que el de aquellas más acompasadas con lo tradicional. Cuando se palpa una sección de ese *continuum* tan contradictoria y polémica como la de la gesta de la Independencia de Venezuela y los años inmediatamente subsiguientes, se hace más complicado mantener el equilibrio entre *lo moderno* y *lo antiguo* que ha quedado en el sedimento de la historia.

Aunque no es parte de nuestra ruta de viaje la revisión de las distintas posturas en torno a la Independencia y posterior interpretación histórica, es de nuestro interés

el dato cierto de que Juan Lovera (1776-1841), el maestro pintor que nos ocupa en este trabajo habitó en ese *continuum* que va entre el final del período colonial y los primeros años de la vida de la Venezuela independiente. Lovera sería entonces una suerte de raro palimpsesto que no debe mirarse sólo a través de la última línea escrita en él, sino a través del *continuum* que le constituye y que ha de mirarse como capas que se yuxtaponen para formar el todo.

Si bien es materia del capítulo II revisar el desempeño personal de Lovera desde el tiempo de la Colonia hasta el final de su vida, cuando ya Venezuela camina sola, debemos inicialmente dejar sobre la mesa a consideración del lector algunas reflexiones sobre ese escenario de variada y cambiante cualidad en el que nuestro pintor habrá de hacer su obra. Conviene, sin embargo, dar previamente una mirada global y, al hacerlo, no podemos menos que resaltar la afortunada coincidencia del nacimiento de Juan Lovera justo en el mes y el año en que las Trece Colonias del Norte de América decidían hacer vida independiente de su metrópolis europea. En 1776, el 4 de Julio, decidían los representantes al Segundo Congreso Continental, en Filadelfia, sobre el futuro de una sociedad que se reconocía a sí misma.

#### 1.1.1.- CAMBIOS FUNDAMENTALES EN LA CULTURA:

La Modernidad entendida como un momento histórico que se inicia hacia mediados del siglo XVIII, puede ser asumida como

“un estado de duda y de concienciación... Además de un modo de pensar, valiente y atrevido, no pocas veces también soberbio y arrogante, de cierta conciencia filosófica, constituye también un estado de ánimo, una manera de saber estar en el mundo, una percepción de capacidades operativas, de posibilidades realizadoras, y un proceso fatigoso de liberación, es decir, de *emancipación*.”<sup>1</sup>

Algunos autores como David Lyon afirman que el término «modernidad» “se refiere al orden social que surgió tras la Ilustración... el mundo moderno se caracteriza por un dinamismo sin precedentes, el rechazo o la marginación de la tradición y sus

---

<sup>1</sup> José M. Sevilla, “El concepto de filosofía de la historia en la modernidad” en Reyes Mate (Dir.), *Filosofía de la Historia*, pág. 65 (cursivas del autor)

consecuencias globales.”<sup>2</sup> En todo caso, es denominador común hablar de Modernidad y aludir a la fe en el progreso y al poder de la razón humana para la promoción de la libertad como principio esencial. Desde finales del siglo XVIII y hasta el final del siglo siguiente “el mundo occidental estuvo sometido a las presiones que conllevaron el nacimiento de una nueva mentalidad: la conciencia de la libertad.”<sup>3</sup>

Lucía Raynero expone que esta conciencia de libertad “se fue gestando a través de los enciclopedistas y filósofos ingleses, las nuevas doctrinas económicas de Adam Smith, David Ricardo y el liberalismo postrero del siglo XVIII y principios del XIX en el cual alcanzaría su máxima expresión.”<sup>4</sup> Para esta historiadora, la Revolución Francesa y la Revolución Americana fueron claves para la difusión de estas primeras nociones modernas de libertad en el Hemisferio Occidental, sobre todo en las Indias Americanas, que ya temprano en las primeras décadas del siglo XIX comenzaban a cuestionar el estado de cosas tradicionales. Una nueva mentalidad comenzaba así a extenderse: “La conciencia de que el ser humano es digno y merecedor de la libertad.”<sup>5</sup>

Poco resquicio queda para las dudas de que el siglo XVIII, con la Revolución Francesa de 1789 y antes la Americana de 1776, con el correr indetenible de la Revolución Industrial y los cambios impuestos no sólo en el medio ambiente y los modos de vida más acelerados, sino además con las pautas de exigencias políticas, la desestructuración de un bien engranado organismo social que debe escoger entre múltiples y variadas opciones en su devenir, hacen que no sea posible para ningún historiador atrapar en dos o tres nociones lo que este momento crucial, de tránsito hacia mundos culturalmente nuevos e inexplorados, pudo haber sido. En realidad la separación cronológica entre siglo XVIII y siglo XIX se difumina hasta hacerse una línea extremadamente tenue y delgada. Hablar de modernidad sirve para permear en rincones que se perderían si sólo la medición del tiempo privara en estos asuntos.

Puede que Venezuela haya entrado «tarde» a la Modernidad, pero esa tardanza no es absoluta. No lo puede ser además para ninguna sociedad, como tampoco lo es la prontitud. Ninguna sociedad entró a la Modernidad de golpe, todas tuvieron su proceso

---

<sup>2</sup> David Lyon, *La Postmodernidad*, pág. 45

<sup>3</sup> Lucía Raynero, *La noción de libertad en los políticos venezolanos del siglo XIX, 1830-1848*, pág. 15

<sup>4</sup> Lucía Raynero, *Op. Cit.*, pág. 15

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 15

y en cada caso las particularidades les distinguen. Venezuela no fue la excepción y es así que será visto a efectos de este trabajo. Para José M. Sevilla, “la modernidad sólo puede darse cuando los hombres tienen conciencia de «modernidad».”<sup>6</sup> En este sentido, *saber estar en el mundo* implicaría, de algún modo, saberse capaz de dar un paso hacia campos no habituales, pero también tener conciencia de que se está en un campo distinto al tradicional y que, en consecuencia, amerita un accionar distinto, porque el resultado de no cambiar, podría ser sencillamente perecer, bien como político, bien como científico o bien como pintor. Puede sobrevalorarse la propia capacidad individual para actuar distinto y fracasar estrepitosamente, pero la valiente actitud en sí ya es signo de modernidad, porque sólo así es posible la *emancipación* progresiva de las viejas formas y estructuras.

“La libertad pasa de valor subordinado a valor predominante.”<sup>7</sup> Esto, evidentemente, cambia el norte de todos los proyectos, pero además sacude la perspectiva de todas las cosas, incluyendo lo más básico y cotidiano. “Las cuestiones sobre la autoridad -¿quién dice?- y sobre la identidad -¿quién soy?- se plantean de maneras nuevas y acuciantes.”<sup>8</sup> Es casi seguro que a la pregunta de «¿Quién eres?» alguien nacido en Francia en 1700 respondería rápidamente: «¡Un cristiano!»; mientras que uno nacido en 1800 habría espetado «¡Un francés!», aunque mantuviera su condición de cristiano. Esto no es un detalle menor si consideramos que la instancia dadora de toda identidad era la Iglesia y a la vuelta de un siglo había sido desplazada por el Estado. Ese Estado, además, no venía determinado por la Providencia sino que había que discutirlo, definirlo, proyectarlo y ejecutarlo. De modo que, esa simple pregunta de «¿Quién dice?» habría que traducirla en otras más complejas como «¿Quién debe ejercer la soberanía y cómo se decide?». Así pues, la identidad en la Modernidad no se recibe graciosamente, debe construirse y debe hacerse desde el Estado luego de que éste haya sido construido (al menos remodelado) por esos mismos individuos de renovada identidad.

Lo anterior, claro está, implica un proceso de secularización amplio y profundo y, a su vez, “la secularización supone, por tanto, la emancipación de los distintos

---

<sup>6</sup> José M. Sevilla, *Op. Cit.*, pág. 68

<sup>7</sup> Lucía Raynero, *Op. Cit.*, pág. 15

<sup>8</sup> David Lyon, *Op. Cit.*, pág. 48

órdenes de la cultura.”<sup>9</sup> Toda relación comienza a ser no sólo cuestionada, sino revisada y reformulada: desde la relación del hombre con la Naturaleza, pasando por la relación del hombre con Dios y desembocando en la relación del hombre consigo mismo. La velocidad con la que estas relaciones fueron sacudidas fue variable y diversa. Si, por un momento, el hombre se centrara en esa relación con su propia humanidad, de inmediato surgirían las críticas ante las posturas individualistas que niegan la posibilidad de participación en algún proyecto social, como la «nación». Acertadamente, George L. Mosse transforma esto en una pregunta clave que responde de inmediato:

“Pero ¿cómo podía fundirse la búsqueda de la individualidad con un mundo de mito y símbolo que tipificaba un mundo «saludable» que estaba por encima del destino individual y que lo determinaba? La respuesta se halla en el anhelo de una comunidad auténtica que permitiese al mismo tiempo al individuo desplegar su creatividad y cobijarse dentro de sus confines.”<sup>10</sup>

Esto, a pesar de ser un anhelo bastante generalizado, terminó convirtiéndose en la gran utopía de la modernidad. La nación aplastaba al individuo y éste luchaba por esa libertad que fue prometida y que nunca se materializó absolutamente. Si la Ilustración había creído en la posibilidad cierta de un mundo más feliz, la modernidad le demostró que lograrlo implicaba sortear un rosario de contradicciones, muchas veces imposibles de reconciliar entre sí. La Ilustración rechazó la religión y sus supersticiones asumiéndolas como cadenas que impedían al hombre su libertad. No obstante, la Ilustración “no tuvo conciencia suficiente de la necesidad humana de una fe, de una creencia en una fuerza estable y eterna, inaccesible a las realidades exteriores en constante cambio, una fuerza que condujese al hombre hacia una vida mejor y más plena.”<sup>11</sup> La proclamada fe en la razón no fue suficiente para superar la sensación de desamparo de la era industrial, por ejemplo. La Ilustración destronó al Cristianismo sin tomar en cuenta la necesidad que éste había satisfecho.

En todo caso, la Modernidad arrastró con ella la reconfiguración de la cultura occidental. Generaciones enteras comenzaron a desprenderse de sus ancestros en

---

<sup>9</sup> José M. Sevilla, *Op. Cit.*, pág. 68

<sup>10</sup> George L. Mosse, *La cultura del siglo XIX*, pág. 15

<sup>11</sup> George L. Mosse, *Op. Cit.*, pág. 19



términos de la tradición y estilo de vida que estos representaban, tan ajena a la suya. Consideremos que el primer ferrocarril entró en funciones en 1830, haciendo el recorrido de 48 kms de Liverpool a Manchester (Inglaterra). A partir de ese momento los métodos tradicionales de transporte de productos entre una ciudad y otra quedarían obsoletos. Una persona nacida en Manchester o Liverpool en 1830 tendría una cosa menos que compartir con su padre. Por siglos, eso no había sucedido. Los contrastes a los que fue sometida la sociedad occidental fueron muchos, incluso de una latitud a otra. En Europa, por ejemplo, mientras Karl Marx reflexionaba sobre la alienación de la clase obrera en ensayos como *El trabajo enajenado* (1844), en América, incluyendo los EEUU aún se debatía sobre la pertinencia de otorgar igualdad de derechos a todos los hombres: la esclavitud de la población de color era una papa caliente en un mar constitucional de avanzadas ideas. Los obreros hallarán su momento en el Nuevo Mundo, pero en la mayoría de los casos será el siglo XX el que acerque los vientos de cambio.

#### 1.1.2.- CAMBIOS FUNDAMENTALES EN LAS ARTES:

En el plano artístico, el que nos interesa aquí esencialmente, no puede pasar desapercibido que John Constable (1776-1837), celebrado pintor inglés, también nace el mismo año que Lovera, mientras que un año antes había llegado al mundo J. M. William Turner (1775-1851), también pintor de la gran isla británica. Debe considerarse que contemporáneos a Lovera serán también el pintor francés Antoine-Jean Gros (1771-1835) y el alemán Caspar David Friedrich (1774-1840). No puede obviarse que el pintor germano Anton Raphael Mengs (1728-1779) se halla trabajando por entonces en la decoración del Palacio Real de Madrid por invitación de Carlos III, al tiempo que Francisco de Goya (1746-1828) se incorpora al diseño de tapices en la Real Fábrica en la misma ciudad.

Paralelamente, Thomas Gainsborough (1727-1788) es el pintor predilecto de la aristocracia londinense, mientras Joshua Reynolds (1723-1792) es activo miembro fundador de la *Royal Academy of Arts* británica. El pintor estadounidense John Trumbull (1756-1843) es para 1776 el segundo ayudante del General George

Washington y realiza al año siguiente su primer autorretrato antes de partir en 1780 a Londres para estudiar bajo la guía de Benjamin West (1738-1820), quien era en ese tiempo el pintor oficial de la corte del rey George III para temas históricos. John Singleton Copley (1738-1815), la figura dominante en el ámbito artístico de los Estados Unidos, se embarcaría en una gira por Europa desde 1775 hasta su muerte en Inglaterra.

Para 1790, el poeta y grabador inglés William Blake (1757-1827) inicia la composición de su obra *Marriage of Heaven and Hell*, clave para el Romanticismo. En 1791 nace Theodore Gericault (+1824) y durante esa década Jacques-Louis David (1748-1825) será el más importante de los pintores oficiales de la Francia post-revolucionaria. Para 1793 se abría al público el Palacio del Louvre (hoy, Museo del Louvre) con más de 500 pinturas en exhibición. El pintor estadounidense Gilbert Stuart (1755-1828) firmaba en 1796 su famoso retrato de Washington que sería empleado luego para reproducir la efigie del Padre Fundador en los billetes de 1 dólar. Ese mismo año nace John Neagle (+1865), pintor oriundo de Boston y futuro director de la *Pennsylvania Academy of Fine Arts*.

En 1800, Goya pintará el conocido retrato del rey Carlos IV y su familia, habiendo concluido un año antes su serie de grabados *Los Caprichos*; años después, en 1810, terminaría la celeberrima serie *Los desastres de la guerra*. Jacques-Louis David concluiría en 1807 el enorme lienzo acerca de la coronación de Napoleón Bonaparte como emperador de los franceses. En 1812 llegan a Inglaterra las esculturas de mármol removidas por Lord Elgin de los frisos del Partenón, en Atenas.

Activísimo, Goya realiza en 1814 los dos lienzos paradigmáticos de la guerra de independencia española: *La carga de los mamelucos o el 2 de Mayo de 1808* y *Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío o los fusilamientos del 3 de Mayo*. En los Estados Unidos, en 1817, Trumbull elabora su pintura más célebre, *The Presentation of the Declaration of Independence*. Es de resaltar que en 1816, en París, se crea la *Académie des Beaux-Arts*, a partir de la fusión de la *Académie de peinture et de sculpture*, la *Académie de musique* y la *Académie d'architecture* (todas creadas originalmente en el siglo XVII). En Madrid, en 1819 el Museo del Prado abrirá sus

puertas, mismo año del nacimiento del pintor francés Gustave Courbet (+1877) y en el que Gericault concluye *La balsa del Medusa*.

La década de 1820 está dominada por la irreverencia de Eugene Delacroix (1798-1863) que se coronaría con la innovadora pintura *La Libertad guiando al pueblo* (1830). En este mismo período, Goya y David realizan sus últimos lienzos y ceden el testigo a una generación de artistas que, liderada por Delacroix devendrá en los más grandes cambios para la pintura occidental desde el Renacimiento. Iniciando la década siguiente se registran los nacimientos de Eduard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917) y James Whistler (1834-1903).

Louis Daguerre (1787-1851) realiza en 1838 lo que se conocerá como el primer ‘daguerrotipo’, introduciendo la fotografía en el mundo de la expresión y registro visual. En ese mismo año se inaugura la *National Gallery* de Londres y nacen Mariano Fortuny (+1874) y Jean Paul Laurens (+1921), este último será maestro del pintor venezolano Arturo Michelena (1863-1898). Cerramos este repaso con el apunte del nacimiento de Paul Cezanne (+1906) en 1839 y el de Claude Monet (+1926) en 1840, así como con la noticia de la invención del tubo de pintura al óleo en 1841 por el estadounidense John G. Rand.

Para el ámbito artístico, el final del siglo XVIII y el largo transcurrir del siglo XIX es un período de cambio, pero también de grandes esfuerzos por la preservación de una tradición que se niega a ceder su lugar, que se resiste a la Revolución Industrial y que no tiene cabida en una sociedad cada vez más laica, más abierta y más apresurada en su marcha en busca del progreso. Los cambios políticos y sociales que se suscitan a partir de finales del siglo XVIII marcarán el ritmo de las exigencias en otros escenarios.

El arte también hará revolución y con su hacer arrastrará ideas de todo tipo. De una esfera político-religiosa fundamentalmente, el arte migrará –a veces con parsimonia, a veces con radicalismos inusitados- hacia una esfera político-social con visos poéticos, prosaicos e incluso religiosos en un nuevo sentido. Esta migración resulta más un peregrinar en busca de nuevas respuestas, de vías distintas de construcción de una visión de la realidad, ya no preconcebida desde la institucionalidad tradicional (la Iglesia y el Estado) sino configurada a partir de nuevos

elementos, de factores que previamente no habían sido considerados o que no gozaban de un gramaje notable.

No perder la capacidad de comunicar, de conectar con el espectador fue un reto sustancial para las manifestaciones artísticas desde mediados del siglo XVIII en adelante. La corriente estipulada por la Contrarreforma católica y su desarrollo de los elementos teatrales de la imagen (retórica, decoro, verosimilitud y persuasión),<sup>12</sup> fundamentalmente basada en la exaltación del poder religioso y su simbiosis con el poder político, ya no parecía responder ni a las inquietudes del público ni a las necesidades de algunas élites intelectuales. En este sentido, los artistas debieron enfrentar la solución de algunos problemas de expresión artística que sacudirían incluso los temas y cómo estos eran presentados.

La pintura de historia no era ciertamente nueva para finales del siglo XVIII, pero sí hubo cambios significativos en el modo cómo los artistas interpretaron el papel de la historia y su relación con las artes. No es casual que las últimas décadas de este siglo vean la presentación de nuevas ideas en torno a la historia y su sentido. Hasta el siglo XVIII la historia no era más que el recuento de las *cosas hechas* (*res gestæ*) o, en todo caso, de las *cosas que pasaron* (*res gestarum*). En otras palabras, el presente sólo podía ser grande si encontraba algún paralelo en los gigantes del pasado que había hecho cosas extraordinarias.<sup>13</sup>

Sin embargo, la naturaleza aparentemente caótica de los hechos del pasado se convirtió un problema para los filósofos del Siglo de las Luces. Para ellos, la historia no podía ser una cadena de acontecimientos conectados vagamente o por elementos que no podían ser comprendidos por la razón. La historia no podía ser igual a un caos, eso era inadmisibile.<sup>14</sup> La interpretación filosófica de la historia fue el único recurso de los filósofos dieciochescos para evitar la ruta del sin-sentido en la visión de la historia. Era imperativo hallar la racionalidad subyacente en el curso de los acontecimientos históricos. En este marco, Voltaire (1694-1778) es la primera de las voces destacables, pues hablará de «filosofía de la historia» y la definirá como “la reflexión con espíritu

---

<sup>12</sup> Ver Fernando Checa y José Miguel Morán, *El Barroco*, pág. 28 y ss.

<sup>13</sup> Cfr. Emilio Mitre, *Historia del pensamiento histórico*, pág. 62 y ss

<sup>14</sup> Ver W. H. Walsh, *Introducción a la Filosofía de la Historia*, pág. 142 y ss

filosófico sobre la historia.”<sup>15</sup> A la par de este sabio francés está Gimbattista Vico (1668-1744), quien en *Principios de una Ciencia Nueva sobre la naturaleza común de las naciones* (1725) no deja espacio para la duda en cuanto a su visión de la historia como un espacio en el cual la conciencia humana ha de desarrollarse con el único objetivo para el hombre de crear su propia humanidad. “Vico concibe que el hombre puede conocer lo que ha realizado y conocerse a sí mismo comprendiéndose como historia.”<sup>16</sup>

Al abordar a Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), aun a pesar de no dedicar ninguna de sus obras a la reflexión sobre la historia, es posible establecer de algún modo su visión de ésta desde sus escritos. Eduardo Bello, por ejemplo, ha determinado que, en *Emilio* (1763),

“la función que Rousseau asigna a la historia en la educación no es la de proporcionarle el relato de todos los hechos del pasado, ni menos aún el conocimiento erudito de algunos de esos hechos, sino la de servirle de medio para una «instrucción útil», esto es, para una enseñanza moral.”<sup>17</sup>

Es menester mencionar a Marie-Jean-Antoine Nicolas de Caritat, marqués de Condorcet (1743-1794), con su *Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano* (1794), quien colocará toda la confianza en que “todos los progresos de la perfectibilidad se lograrán con el progreso de la razón... Piensa por tanto que la historia tiene un sentido racional que se dibuja en la dirección perfectiva de la humanidades y en la dinámica progresual de la historia.”<sup>18</sup> La creencia secular en el progreso queda así definida en predios de la historia.

El alemán Immanuel Kant (1724-1804) fue uno de esos testarudos filósofos que se empeñaron en buscar lo que podemos llamar *sentido de la historia*, es decir, la razón que movería a los hechos del pasado en una dirección particular para desembocar en un fin último y único. En *Idea para una historia universal en clave cosmopolita*, un ensayo publicado en 1784, Kant explica que la historia responde al imperativo moral de hallar un significado al aparente caos de los eventos, al sufrimiento y las

---

<sup>15</sup> José M. Sevilla, *Op. Cit.*, pág. 70

<sup>16</sup> José M. Sevilla, *Op. Cit.*, pág. 71

<sup>17</sup> Eduardo Bello, “Rousseau y la filosofía de la historia” en *Anales de Filosofía*, Vol IV, 1986, pág. 13

<sup>18</sup> José M. Sevilla, *Op. Cit.*, pág. 79

penalidades padecidos por la humanidad a través del tiempo. Esta marcha progresiva es, para Kant, un proceso civilizatorio; el hombre daría, pues, pasos desde la barbarie hacia la civilización en el transcurso de la historia. Este proceso civilizatorio iría, progresivamente, acumulando los medios para que los individuos se acerquen más a la noción de *ilustración*. Solo así, poco a poco, podrán hacer su propia historia de manera libre y autónoma. El progreso histórico sería entonces, para Kant, una suerte de camino que permite el avance de la civilidad y la ilustración, y que conduciría a un mundo cuyos fundamentos serían la sociedad civil y las leyes establecidas por los hombres.<sup>19</sup>

Al concebir la historia con un sentido moral, Kant colocaba en ella la justificación del presente y, por supuesto, trazaba con bastante claridad el futuro promisorio de una sociedad no sólo civilizada e ilustrada sino moralmente proba. Más allá de la propuesta de Kant podría mencionarse a Johann Gottfried von Herder (1744-1803), su contemporáneo y rival, quien introduce el uso del término *Volkgeist*<sup>20</sup> para referirse a una fuerza interna de los pueblos que, en conjunto con las fuerzas externas (el medio ambiente), determinan el devenir de la historia. El sentido de la historia estaría así en el hombre mismo, pues su destino no es diferente a sus propias potencialidades, esto es que los hombres lleguen a ser verdaderamente hombres, es decir, alcanzar la *Humanität*. En resumen, si unimos las visiones de Kant y Herder, la *civilidad* y la *humanidad* se convierten en la savia que daría sentido al devenir histórico.

Deseamos rescatar en este punto el hecho de que más allá de las visiones diversas acerca de la historia, su función y sentido, lo esencial es el desarrollo amplísimo de la conciencia histórica durante todo el siglo XVIII, que impulsará a la historia misma como una herramienta de reflexión, interpretación y, por supuesto,

---

<sup>19</sup> Ver W. H. Walsh, *Op. Cit.*, pág. 142 y ss, también Aníbal Romero "Filosofía de la Historia" (en [anibalromero.net](http://anibalromero.net), 2000)

<sup>20</sup> El término *Volkgeist* terminaría siendo malinterpretado y muy usado por historiadores diversos en el siglo XIX para referirse a un cierto «espíritu indómito» de los pueblos y a unas ciertas características propias inalterables e ingénitas de cada pueblo que les predeterminaría a ser grandes o no. Ciertamente que conceptos como el de *Volkgeist* vinieron como anillo al dedo para la configuración de las nacionalidades, en contraposición al cosmopolitismo difundido por una parte de los filósofos de la Ilustración. No obstante, vale resaltar que el uso de este concepto en la interpretación histórica atenta contra las posibilidades de decisión de los individuos y difumina las responsabilidades individuales en los acontecimientos históricos.

conocimiento del hombre y del mundo a todo lo largo del siglo XIX. Esa capacidad auto-reflexiva que es ingénita a la conciencia histórica llevará a la configuración de nuevas posturas hacia el pasado histórico desde todos los ámbitos. El hombre ya no se veía a sí mismo de la misma manera en el presente, tampoco podía verse de la misma forma en el pasado. El horizonte histórico, existencial y vivencial estaba cambiando.

Así las cosas, las artes no podían permanecer ajenas a las nuevas posturas en torno a la historia y al pasado que tanto había nutrido los lienzos y los mármoles. La relación entre el pasado y el presente no podía ser la misma en tiempos de cuestionamiento de todo orden establecido, en tiempos de serias dudas sobre el orden político del *ancien regime*, de la Iglesia e incluso de la cotidianidad profundamente afectada por los cambios indetenibles de las Revolución Industrial y con ella, de las aspiraciones sociales de quienes había tenido a la sumisión como única opción de vida.

Para algunos artistas parece haber sido evidente que, frente a lo irremediable e irrepetible del hecho histórico, la única salida era la apropiación y reelaboración del pasado. Pero ni esta reelaboración ni esta apropiación se hicieron asépticamente, pues el presente fue el escenario en el cual ese proceso se llevó a cabo y, con toda su carga cultural, el presente matizó el pasado. En una revisión panorámica de algunos casos escogidos, es posible notar cómo cada generación presenta una interpretación particular de la historia, revisando la visión precedente para presentar un modelo propio. Así, a partir del siglo XVIII, no siempre el pasado, como alimento de la historia, fue asumido simplemente como la fuente para el recuerdo de grandes personalidades y hazañas sino que interactuó de forma más activa con el presente para interpretarlo y propulsar el acercamiento al futuro.

Francis Haskell ha indicado que los cambios manifiestos en la pintura de historia desde finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX guardan relación con los cambios en las actitudes hacia la historia misma. El hurgar en el pasado griego y romano para emplearlo como tamiz para hablar sobre el presente, había sido lo común y aunque Grecia y Roma continuarán siendo fuentes temáticas para la pintura de historia, ahora los artistas revisarán el pasado de sus propias sociedades en busca de una identificación mayor con el presente. Es por ello que la Edad Media e incluso los siglos XVI y XVII se convierten en momentos favorecidos por los artistas en su

interpretación de la historia. Esto, para Haskell, representaría “una búsqueda totalmente consciente de un repertorio de escenas que deberían ser más significativas para sus contemporáneos de lo que era la iconografía de Grecia y Roma que había sido hasta entonces la reina suprema.”<sup>21</sup> Lejos de constituir un desfile de anecdóticos episodios sin conexión con el presente, la pintura de historia tuvo un significado más profundo y estaba dirigida “a un público muy preocupado por el equilibrio del nuevo mundo del siglo XIX con el del pasado.”<sup>22</sup>

#### 1.1.2.1.- POLÍTICA, ARTE Y REVOLUCIÓN EN JACQUES-LOUIS DAVID

Las exigencias de la vida pública en Francia eran muy distintas después de la Revolución francesa de 1789. Un nuevo orden político igualitario debía hallar conexión identitaria con la práctica artística y viceversa. En el Salón parisino de 1791,<sup>23</sup> Jacques-Louis David no participó con una gran pintura de tema histórico a la usanza tradicional como lo habían sido sus ya célebres obras *El Juramento de los Horacios* (1784) o *La muerte de Sócrates* (1787). Por el contrario y estableciendo una inigualable conexión con las demandas del contexto, David participa con un dibujo, muy acabado, pero finalmente una obra inconclusa, más bien, el proyecto de una obra. Se trató de *El Juramento del Juego de Pelota* (Lám. 1).

La obra presentaba un acontecimiento capital para la vida revolucionaria y ciudadana de hacía apenas 2 años atrás: el momento en el cual los delegados del Tercer Estado se asumen como representantes de un cuerpo político más amplio y juran mantenerse en asamblea permanente hasta tanto no produjeran una constitución para una Francia que debía dejar en el pasado las nociones del *ancien régime*.<sup>24</sup> Interesante es que la obra era un encargo realizado por un grupo político no oficial que se autodenominaba «Sociedad de Amigos de la Constitución» y no por el Estado.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Francis Haskell, *Pasado y presente en el arte y el gusto*, pág. 117

<sup>22</sup> Francis Haskell, *Op. Cit.*, pág. 118

<sup>23</sup> Cabe destacar que éste fue el primer Salón del período revolucionario.

<sup>24</sup> Comenta Thomas E. Crow que “para captar el momento, David concibió un juramento de los Horacios multiplicado, que obligaba ahora a los representantes reunidos de la nación a una nueva fundación de la autoridad civil.” (*Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, pág. 327)

<sup>25</sup> Cfr. Thomas H. Crow, *Op. Cit.*, pág. 327

Este grupo no era todavía el grupo de radicales que encabezaría más tarde Maximilien Robespierre, sino un grupo bastante más abierto y plural, políticamente hablando. Podía hallarse en él tanto a



Además, se esperaba que la obra final, un enorme lienzo en el cual las figuras en primer plano tendrían tamaño natural, “sería pagado por 3.000 suscriptores que recibirían un grabado del mismo. El destino definitivo de la obra era el vestíbulo de la misma Asamblea Nacional.”<sup>26</sup>

De lo anterior, más que la simple anécdota, deseamos destacar a los ojos del lector el hecho de que la obra, dada la forma como se presenta el acontecimiento, la manera como se pretendió sería financiada y el destino final de exhibición de ésta, apuntó a lo que Thomas H. Crow ha llamado “la ejecución de la voluntad pública”.<sup>27</sup> Incursionaba así David en predios muy diferentes a los de *la voluntad divina* o *la voluntad del soberano* que habían distinguido a las grandes obras de arte hasta entonces. Al pisar el terreno de *la voluntad pública*, David lograba generar un sentimiento de unidad en un porcentaje muy amplio de la sociedad y se desprendía de las ataduras impuestas por las manifestaciones tradicionales de poder emanadas de la Iglesia y el Estado monárquico.

Dirigiéndose al presidente de la Asamblea Nacional, David mismo explicó que:

“Antes los artistas no solían tener temas y no les quedaba más remedio que repetirse, ahora son los temas los que no tienen artistas. Ninguna historia de ningún pueblo me brinda nada tan grande ni tan sublime como ese juramento del juego de Pelota que debo pintar. No, no tendré que invocar a los dioses de los mitos para pedirles que me inspiren. ¡Nación francesa! Deseo difundir tu gloria. Pueblo del universo, presente y futuro, deseo enseñarte esta gran lección. Sagrada humanidad deseo recordarte tus derechos, mediante un ejemplo único en los anales de la historia. ¡Oh, ay del artista cuyo espíritu no se inflame cuando le abrazan causas tan poderosas!”<sup>28</sup>

A todas luces, con esta obra, David daba una contundente respuesta al problema nodal para el arte de su tiempo. Al liar la grandilocuencia de la pintura histórica tradicional y los anhelos del nuevo ámbito público y ciudadano, el pintor se colocaba como el principal conector entre el arte y la inmediatez del presente que

---

monárquicos como reformadores. Esta Sociedad se creó en el mes de Abril de 1789 (en Versalles) y llegó a ser conocida también como el Club Bretón antes de pasar a convertirse en el Club de los Jacobinos.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pág. 328

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Jacques-Louis David citado por Dorothy Johnson en *Jacques-Louis David. Art in Metamorphosis*, pág. 81-82

construía una historia distinta a aquella de las emblemáticas figuras atemporales de las manidas alegorías de la gran pintura histórica. Michael Burleigh lo refrenda con claridad al expresar que *El Juramento del Juego de Pelota* significó “un contrato con el futuro.”<sup>29</sup>

Su compromiso era sincero. Fue David un activo político y un fervoroso ciudadano. Según nos refiere Luc de Nanteuil, David se dejó llevar por el torbellino revolucionario iniciado en 1789, año en el que conoce a Maximilien Robespierre (1758-1794), quedando absolutamente fascinado por su apasionado republicanismo.<sup>30</sup> Este furor político le llevó incluso a romper con la Academia y a conformar la «Comuna de las Artes» con un grupo de artistas también disidentes de esta institución.

Terminó David alejado de su esposa (una ardiente regalista) y cuando Robespierre asumió el poder en Francia, David fue su maestro de ceremonias. Ya en 1791, por sugerencia de Robespierre, organizó la ceremonia de traslado de los restos de Voltaire al Panteón, la cual implicó una procesión militar acompañada por niños, mientras una efigie del sabio francés era flanqueada por una jovencita vestida en alegoría de las bellas artes y, por supuesto, por los hombres de letras y los académicos. Ya en 1793, David propondría la erección de una estatua realizada con el bronce de los cañones capturados a los enemigos de Francia; el pedestal sería realizado con los fragmentos de piedra de las esculturas arrancadas a la fachada de la Catedral de Notre-Dame.<sup>31</sup> El poeta André Chénier (1762-1794), quien dos años antes alababa al pintor, le recriminó en esta oportunidad ser parte de la locura que encarnaba *el incorruptible*.

David terminaría siendo electo diputado a la Convención Nacional en 1792, propuesto por Jean-Paul Marat (1743-1793). En enero del año siguiente, el pintor votaría con entusiasmo por la ejecución de Luis XVI. Sin embargo, más allá de sus radicales posturas políticas, David propuso la realización de un inventario de todos los tesoros nacionales, la creación de museos en cada *département* del país y la

<sup>29</sup> Michael Burleigh, *Poder Terrenal. Religión y política en Europa*, pág. 93

<sup>30</sup> Cfr. Luc de Nanteuil, *David*, pág. 24

<sup>31</sup> Cfr. Luc de Nanteuil, *Op. Cit.*, pág. 25

De Nanteuil refiere una fiesta en particular celebrada el 10 de Agosto de 1793 y organizada por David. Se erigió una Fuente de la Regeneración en el lugar de la Bastilla, que tenía como principal figura una mujer de nutridos senos; de ellos, exprimidos con sus propias manos, fluía abundante agua pura de la cual bebieron todos y cada uno de los 86 representantes de la Asamblea; una salva de artillería fue disparada cada vez que uno de los diputados bebía del agua regeneradora. (pág.25)

centralización de una colección de obras maestras en París. Esto lo ubica como uno de los pioneros en la preservación del patrimonio artístico ya concebido como herencia nacional.<sup>32</sup>

En Mayo de 1794, a partir de una idea original de Robespierre, David organizó el Festival del Ser Supremo, llevado a cabo el mes siguiente. *El incorruptible* deseaba fundar una nueva religión basada en la creencia en un Ser Supremo y en la inmortalidad del alma, glorificando las virtudes de la familia y el patriotismo. El pintor ideó una procesión desde las Tullerías hasta el Campo de Marte, siendo responsable incluso de la música y los himnos que se entonaron. Con todo, no cabe duda que David se había convertido no sólo en el gran maestro del arte de la revolución, sino en el principal planificador y ejecutante de la nueva dinámica de manifestación de la *voluntad pública*, tal y como ya lo declaró con su proyecto de *El Juramento del Juego de Pelota* en 1791.

No podemos dejar a Jacques-Louis David a un lado sin antes referirnos a lo que sería su máximo compromiso revolucionario expresado a través de la pintura. A mediados de Enero de 1793, la Convención debía decidir el destino del rey Luis XVI y en una cerradísima votación de 361 a 360 se decanta por la ejecución del monarca. El voto decisivo, según rumores de la época, fue el de Louis-Michel Lepeletier de Saint-Fargeau (1760-1793), quien además había propuesto ya reformas educativas de corte espartano y era firme aliado de Robespierre. El caso es que la noche del día anterior a la ejecución del rey, Lepeletier fue asesinado de un sablazo en un restaurant del Palais Royal.<sup>33</sup> David pintaría el momento de su muerte, más bien de su agonía, pues no murió instantáneamente, sino que agonizó por algunas horas en casa de su hermano. Este cuadro, ahora perdido,<sup>34</sup> se conoce por un grabado que de él realizó Pierre Tardieu (1756-1844) a partir de un dibujo que elaboró un alumno de David, Anatole Devosge (1770-1850). En esta obra (Lám.2) podemos ver al agonizante

---

<sup>32</sup> Ver Ana María Macarrón, *Historia de la conservación y la restauración* (Tecnos, Madrid, 2001) y Ignacio González-Varas, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas* (Cátedra, Madrid, 2006)

<sup>33</sup> Lepeletier dejó una hija de 11 años, Suzanne, que sería retratada por David en 1804, pero al momento de la muerte de su padre ésta fue adoptada por la nación francesa y recibió el título de "Hija del Estado".

<sup>34</sup> La última vez que se supo de su paradero fue en 1826, en la colección del Louvre. Se cree que fue destruido por la propia hija de Lepeletier.

Lepelletier con el torso desnudo y visible la herida ocasionada por el sable en su costado.

Más tarde, tocará el turno a Jean-Paul Marat. Compañero de Robespierre y Lepelletier, fue un ardiente jacobino. Para mediados de 1793, el político, algo retirado de la palestra pública debido al agravamiento de su enfermedad de la piel, trabaja en su casa, sumergido en agua de azufre y con la cabeza envuelta en un paño empapado en vinagre. Son los calurosos días de Julio. El día 12, David le visita y conversan largamente. El día 13, Charlotte Corday (1768-1793), girondina de convicción, asesina a Marat de una puñalada.<sup>35</sup> El pintor fue el último de los notables miembros de la Convención en ver con vida al revolucionario y en recuerdo de éste, tal como había hecho con Lepelletier, elabora su célebre obra *La Muerte de Marat* ese mismo año (Lám. 3). Con gran simplicidad, David muestra al jacobino en su bañera, con su pequeño escritorio de trabajo, ya muerto y aun sujetando la pluma (su única arma); cerca del hombro derecho, la herida mortal causada por la daga de Corday que yace en el suelo.

El cuadro sobre Marat fue develado al público el 16 de Octubre de 1793, presentado en conjunto con aquel acerca de Lepelletier. David se encargó de organizar una solemne ceremonia en homenaje a estos dos ilustres revolucionarios. Crow la describe así:

“En el patio del viejo Louvre, los retratos de Marat y de Lepelletier aparecían colgados sobre una pareja de sarcófagos; por encima de ambos se había erigido una estructura en forma de capilla. La marcha ritual del cortejo terminó ante aquella suerte de doble altar. La asamblea de celebrantes entonó himnos funerarios y se pronunciaron juramentos de patriótica lealtad a los muertos.”<sup>36</sup>

Es arriesgado afirmar que con esto David abría el camino a la religión nacional, pero no puede negarse que esta ceremonia convirtió a Lepelletier y Marat en apropiados mártires de la revolución.<sup>37</sup> Más aun, David apeló sagazmente a las formas iconográficas conocidas y aceptadas por el pueblo en la esfera del Cristianismo para

---

<sup>35</sup> Había viajado a París desde Caen expresamente para ello y empleó el ardid de tener información sobre una supuesta conspiración contra la Convención para que Marat le concediera una entrevista.

<sup>36</sup> Thomas H. Crow, *Op. Cit.*, pág. 331

<sup>37</sup> Ver Michael Burleigh, *Op. Cit.*, pág. 94 y ss.

presentar los cuerpos yacentes de los dos pro-hombres. En ambos casos, el recuerdo de la forma plástico-temática de la *Pietà* cristiana es imposible de obviar: la propia herida de Lepeletier recuerda a la herida ocasionada por la lanza en el costado del cuerpo de Cristo, por ejemplo. Con astucia, David sacó provecho de la tradición para dar un salto cualitativo hacia la Modernidad. En otras palabras, resolvió un problema de su tiempo con herramientas y recursos tradicionales, convirtiendo el resultado en una verdadera revolución artística.

Si *El Juramento del Juego de Pelota* había constituido la manifestación de la *voluntad pública*, las dos obras anteriores serían la prédica del sacrificio necesario para la preservación de dicha voluntad. Con *El Juramento*, David planteó un proyecto, con las obras sobre Marat y Lepeletier, planteó un camino a partir de férreos principios. Adicionalmente, *El Juramento* había obligado a David a reflexionar plásticamente sobre la representación del presente que construye futuro y no sobre el pasado tradicional. Así, la interpretación de un acontecimiento requería modos distintos y David los halló.

#### 1.1.2.2.- LA HISTORIA REINVENTA SU DISCURSO: BENJAMIN WEST

Pero antes que David, el pintor estadounidense Benjamin West había trastocado la tradición de modo similar. Con su *Muerte del General Wolfe*<sup>38</sup> realizada en 1770 (Lám.4), West causó sensación en la *Royal Academy*. No obstante, no todas las apreciaciones fueron positivas. James Wolfe (1727-1759) era un héroe trágico, quien 12 años antes había vencido a los franceses en la Batalla de *Plaines d'Abraham* –durante la Guerra de los Siete Años–, en la cual murió herido al final. Era un personaje importante para la gloria reciente del imperio británico, por lo que la representación de su muerte no podía ser la representación de cualquier suceso.

West resuelve la escena comprimiéndola en un solo momento crucial, épico y culminante: la muerte del general. Pero aunque la muerte del héroe es el centro, el

---

<sup>38</sup> La obra gustó mucho al rey George III de Gran Bretaña y West realizó una copia especialmente para él, quien a raíz de ello le nombró pintor de la corte para obras históricas. La obra original, dado el tema representado, fue enviada al Canadá. La obra en sí fue reproducida numerosas veces a través del grabado y obtuvo gran difusión.

cuadro aborda todos los detalles del acontecimiento, el desembarco de las tropas británicas desde el río San Lorenzo, la huida de los franceses y la muerte del comandante de sus tropas, el General Louis-Joseph, Marquis de Montcalm. La presencia de un nativo de las tribus del Norte de América nos recuerda además que lo que se ve sucedió en el Nuevo Mundo y no en el Viejo. Claro que, resulta absurdo pensar que el momento de la muerte del General Wolfe haya podido suceder así, rodeado de todos sus oficiales, después de todo, estos han debido estar muy ocupados en el fragor de la batalla.

Sin embargo, West apostó a la presentación del grupo fundamental a partir de un grupo iconográfico muy conocido en el imaginario cristiano. Sí, el grupo de la *Pietá* ampliada, es decir, del Descendimiento de la Cruz, cuando Cristo es no solo abrazado por su Madre, sino rodeado por María Magdalena y José de Arimatea (Lám.5). El artista empleó los modelos del pasado pero de modo renovado, resemantizando incluso su significado. De hecho, en esta obra, Wolfe deja de ser un simple héroe de guerra para ser deificado como una especie de mártir por la causa británica, lo que sería potenciado por las miles de reproducciones en grabado que circularon en Inglaterra y fuera de sus fronteras.<sup>39</sup>

Pero, en realidad, no fue este novedoso uso de las formas tradicionales lo que causó estupor ante algunos miembros de la *Royal Academy*.<sup>40</sup> Lo que desagradó entonces, incluyendo a Joshua Reynolds (su presidente), fue el modo como West decidió vestir a los protagonistas de la escena: tal y como se supone habrían vestido en el propio momento del suceso, con los uniformes militares correspondientes. La costumbre estipulaba que las grandes hazañas debían ejecutarse por hombres ataviados a la usanza de la Antigüedad clásica. La controversia fue enorme, pues –según se pensaba– West había degradado no sólo la pintura, sino el trágico momento en sí.

Al acercar la escena pintada a la realidad del presente, West la habría hecho prosaica y vulgar. La grandeza parecía estar entonces sólo en el pasado atemporal, es decir, clásico. Pero al público le fascinó esa cualidad nueva de ‘se está allí’ que

---

<sup>39</sup> Cfr. Lloyd Grossman, “Benjamin West: history painting to the King”, en *Royal Academy of Arts* (disponible en: [http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?record=ART309&\\_IXFILE\\_=templates/pages/kiosk/video3.html](http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?record=ART309&_IXFILE_=templates/pages/kiosk/video3.html))

<sup>40</sup> Cfr. Grose Evans, *Benjamin West and the taste of his times*, pág.57 y ss.

proveía la pintura de West. Lloyd Grossman reporta que para West la misma verdad que guía la pluma del historiador debería gobernar el pincel del artista.<sup>41</sup> Sin embargo, la escena que este pintor termina presentando está muy lejos de la verdad histórica y era de esperarse debido a la solución plástica ya descrita.

En cualquier caso, el reconocimiento de la realidad con lo representado en la superficie pictórica se había iniciado y de un modo distinto a lo visto con anterioridad. Si en *La rendición de Breda* (1634), por ejemplo, Diego de Silva y Velázquez (1599-1660) presentó una escena total y absolutamente contemporánea, lo hizo con toda la prestancia y la solemnidad correspondientes. West, en cambio, mitologiza un evento contemporáneo, es decir, toma un evento contemporáneo y lo eleva al nivel de la historia clásica o bíblica, sin que luzca como un evento de la historia clásica o bíblica. Así, el acontecimiento representado muestra al imperio británico como una misión providencial, indetenible y predestinada.

#### 1.1.2.3.- DECEPCIÓN Y REALIDAD EN FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES:

Con los enormes lienzos *La carga de los mamelucos o el 2 de Mayo de 1808* y *Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío o los fusilamientos del 3 de Mayo* (Lám. 6 y 7), ambos de 1814, Francisco de Goya realiza una afirmación plástica que le despega de la representación tradicional de la historia en la pintura. Algunos se inclinan a calificar a estas obras como sendos aldabonazos de realismo en el arte, pero “su realismo no es copia de la realidad, es lo que queda cuando la ideología salta a pedazos” –como bien lo ha afirmado Giulio Carlo Argan.<sup>42</sup>

Aunque la segunda referida a los sucesos del 3 de Mayo de 1808 ha sido mucho más reproducida que la referida a los sucesos del día 2 de mayo de 1808, las dos pinturas fueron concebidas por Goya para ser exhibidas en conjunto. Ambas constituyen un programa iconográfico. A comienzos de 1814, Goya solicita al Consejo de Regencia de España apoyo financiero para la realización de dos obras de gran formato que permitan perpetuar las heroicas acciones del levantamiento del pueblo de

<sup>41</sup> Lloyd Grossman, *Op.Cit.*

<sup>42</sup> Giulio Carlo Argan, *El arte moderno*, tomo I, pág. 36

Madrid contra el tirano de Europa, Napoleón Bonaparte. El dinero le fue concedido al maestro con gran celeridad y rápidamente se puso a trabajar.

En el primer lienzo, Goya muestra una escena del levantamiento que iniciaría la Guerra de Independencia española contra la ocupación francesa. Este levantamiento se realizó contra los efectivos musulmanes de las milicias francesas, pero al ver la obra ni entonces ni ahora es posible evitar que la memoria haga referencia a la lucha centenaria contra los moros y que avivara en tiempos de Bonaparte el sentimiento nacionalista español. En el segundo lienzo, el más conocido, Goya representa la escena de la ejecución de los involucrados en la revuelta que el primer cuadro mostraba. Las tropas francesas parecen una máquina de matar, no asoman sus rostros y sus oscuros uniformes les convierten en los verdugos de los sacrificados por la libertad, quienes mueren con los brazos en cruz, para recordarnos el martirio del que son víctimas.

Pierre Daix explica sobre las dos obras que

“Goya nos hace entrar en el espacio mismo de la escena pintada, junto a los españoles que atacan a caballos y jinetes, en medio de la represión furiosa, donde los franceses, de espaldas, con chacó y sin rostro, son ya los robots asesinos que Picasso colocará en 1951 en sus *Masacres en Corea*.”<sup>43</sup>

Aunque los dos cuadros fueron pintados seis años después de los sucesos, Goya fue testigo de estos, por lo que su propuesta es la visión de quien tuvo frente así el alzamiento popular y sus consecuencias inmediatas.

Goya vivía por entonces en la Puerta del Sol, lugar de los hechos del 2 de Mayo y se sabe que se acercó junto a su criado a la montaña del Príncipe Pío tan sólo unas pocas horas después de que los ciudadanos capturados fueran fusilados, por lo que ha debido observar los cadáveres apilados en posiciones que de seguro le impresionaron por su violencia y crueldad. Así pues, a partir de su talante ajeno a toda idealización, el pintor español se planta en negación ante todo aquello que dulcifica y modula un acontecimiento.

Pero la negación de Goya va más allá. Para Argan, el pintor niega incluso la ideología, pues al hacerlo “niega también la historia, que para él es una ideología del

---

<sup>43</sup> Pierre Daix, *Historia cultural del arte moderno*, Tomo I, pág. 128



pasado porque representa al mundo como se hubiera querido que fuese.”<sup>44</sup> Así las cosas, ni siquiera la naturaleza queda a salvo en Goya, porque no le es plausible representarla como se desea ésta sea. *Los fusilamientos del 3 de Mayo* entonces sería un cuadro realista en tanto y cuanto no hay mediación de superstición alguna que modifique lo que se representa. No hay superstición del oscurantismo, pero tampoco de la razón, porque -bien ya lo espetaría el propio Goya- en su sueño ésta produce monstruos. Sería el pintor español, tal y como le califican Robert Rosenblum y H. W. Janson, “un cercano y a veces siniestro paralelo de David.”<sup>45</sup>

Sin embargo, las víctimas de los fusilamientos no son héroes al estilo clásico de David, ni en un sentido re-santificado como había planteado West. Son, en cambio, el terror de las ideologías iluminado únicamente por el farol situado en medio del cuadro que deja en oscuridad el resto de la escena. A ratos la luz parece el relámpago de un flash fotográfico que revela la tragedia, el drama que es presentado sin medias tintas. Esta representación de la historia reciente tiene para Goya la indudable carga que cuestiona si existe verdaderamente algún fin moral en la barbarie de tan inmorales medios. Así, la referencia al crucificado de parte del hombre de la camisa blanca, no puede leerse del mismo modo que se ha leído *La muerte del General Wolfe* de West. Goya no pretende ninguna alusión a la esperanza en la redención a través del sacrificio, ni la valía de ese mismo sacrificio para dar paso un mejor proyecto. Este artista español introduce la referencia a la iconografía cristiana, porque para él la religión y la historia, son superstición inútil, un callejón sin salida.

No olvidemos además que las dos obras en cuestión fueron concebidas por Goya para ser comprendidas en conjunto. Mientras que Marat en la obra de David es prácticamente una estatua homenaje que coloca un hito en la historia de Francia, los fusilados de Goya no son sino espanto y muerte. Si no plantamos ambas obras una al lado de la otra, no permitiremos que el discurso iconográfico se despliegue enteramente. Los alzados el 2 de Mayo tienen un motivo, algo que los empuja y estimula; los fusilados el 3 de Mayo ya lo han perdido todo y ni siquiera su muerte está planteada como un inicio providencial, como un sacrificio necesario. No hay en

---

<sup>44</sup> Giulio Carlo Argan, *Op. Cit.*, pág. 36

<sup>45</sup> Robert Rosenblum y H. W. Janson, *19th Century Art*, pág. 50 [Harry N. Abrams, NY. 1985]

la segunda obra una sola referencia a la idea por la que se suponen son ejecutados. “En tanto, la ciudad duerme. Eso es la historia.”<sup>46</sup>

#### 1.1.2.4.- EL HURACÁN EUGENE DELACROIX

Necesaria en esta revisión es la singular pintura de Eugene Delacroix, *La Libertad guiando al Pueblo* (Lám.8), ejecutada en 1830, justo después de la Revolución de Julio que dio al traste con la Restauración borbónica en Francia, para dar paso a la monarquía burguesa de Louis-Phillipe de Orléans. Delacroix presentó la obra en el Salón oficial del año siguiente y, para estupor de muchos, la obra resonó entre el resto de las pinturas que tenían también por tema la Revolución de Julio.<sup>47</sup>

Empero, mientras el resto de las pinturas de igual tema presentaban escenas más bien pintorescas y sin protagonistas destacados, en un escenario urbano que abarca el mayor porcentaje de la superficie pictórica, Delacroix sorprende haciendo exactamente lo contrario. La obra no indica al espectador en qué parte de París sucede lo que se ve, las figuras prácticamente de tamaño natural parecen abalanzarse sobre el espectador dado el bajo punto de vista de la obra y, además, una mujer hace las veces de líder de la turba que se viene al frente entre las barricadas. ¿Qué es realmente lo que ve el espectador? ¿Qué es lo que el artista quiere decirnos?

De acuerdo con Argan, esta pintura excepcional muestra que “para Delacroix (...), la historia no es ejemplo ni guía del hacer humano, es un drama que comenzó con la humanidad y perdura en el presente. La historia contemporánea es lucha política por la libertad.”<sup>48</sup> Señala incluso Argan que esta obra es “el primer cuadro político en la historia de la pintura moderna”,<sup>49</sup> haciendo la salvedad que, para su autor, –como

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, pág. 38

<sup>47</sup> El Estado francés compraría la obra por 3.000 francos. Pretendió colgarse en el propio Salón del Trono para servir de recordatorio al rey Louis Phillippe acerca de la revolución que le había llevado al poder. Sin embargo, nunca llegó a exhibirse allí sino en el Palacio de Luxemburgo y sólo por algunos meses. Se temía que la obra alebrestase los ánimos demasiado o que sirviera de estímulo para nuevas revueltas popular. Finalmente, la obra fue a parar de nuevo a manos de Delacroix en 1832 y –según reporta Albert Boime-, Jules Champfleury (1820-1889) habría expresado que desde mediados de 1848 la pintura fue escondida en un ático por considerársele demasiado revolucionaria. Tan solo en 1874, esta obra entraría en la Colección del Museo del Louvre y se exhibiría de forma permanente. (*Art in an Age of Civil Struggle, 1848-1871*, pág. 16 y ss.)

<sup>48</sup> Giulio Carlo Argan, *Op. Cit.*, pág. 57

<sup>49</sup> *Ibidem*.

para todos los románticos en general- la política no era un asunto demasiado claro, llegando a ser hasta contradictoria, por ello debe comprenderse a un Delacroix revolucionario en 1830 y a uno contrarrevolucionario en 1848. Así, mientras se declara antiburgués, él mismo vive como uno de ellos y disfruta de las bondades de las crecientes fortunas de la burguesía.

En cualquier caso, Delacroix elaboró una obra que implicó para él enfrentar un problema socio-político sustancial para su tiempo: ¿Cómo incluir al pueblo en la lucha política? ¿Qué anhelo político fundamental puede ser compartido por todos? No cabe duda que la respuesta a esta última pregunta fue respondida de forma clara en el cuadro: la Libertad. Ahora bien, la respuesta a la primera de las interrogantes es más complicada (y delicada), pero dados los sucesos de Julio de 1830 no había otra posible: reclamando en las calles su derecho a la Libertad aun cuando esto implicase la lucha armada contra el *status quo*.

*La Libertad guiando al pueblo* es la primera obra que aborda con el recurso retórico de la alegoría el polémico tema de la participación popular en la política. De allí su valor fundamental. La solución de Delacroix fue única, emblemática, estridente y directa. Pero esta alegoría ha recibido además un baño de realidad incuestionable: no porta la tradicional y clásica espada, sino que empuña un fusil; no guía al pueblo desde lo alto o desde un punto distante sino que se mezcla con él, comandándole con la bandera de Francia. La ambigüedad de su caracterización la hace más atractiva: ¿Es la Libertad o es Francia? ¿Es ambas? ¿Es Francia la libertad? ¿Está Francia predestinada a ser libre y con ella su pueblo? En esta obra, la figura de la diosa clásica está comprometida con la violencia callejera, algo absolutamente inaudito. Pero el porte de la bandera tricolor es una referencia directa a los ideales revolucionarios desplegados en 1789. No hay que olvidar que esta bandera desapareció de la escena nacional a partir de 1815, con la Restauración borbónica, y que fue ondeada de nuevo en los sucesos de Julio de 1830.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> No debe extrañarnos entonces el uso de este estandarte nacional revolucionario, pero debe agregarse además que el padre de Eugene Delacroix, Charles-François Delacroix había sido un ardiente revolucionario, miembro de la Convención Nacional que había votado por la ejecución de Luis XVI; fue además Ministro de Asuntos Exteriores en tiempos de la Convención y continuó siendo funcionario durante el gobierno de Napoleón hasta su muerte en 1805. Por lo tanto, la familia Delacroix tenía antecedentes que la liaban con los más ardientes tiempos revolucionarios. No es de extrañar que ahora

En cualquier caso, *La Libertad guiando al pueblo* es como una tormenta que se abalanza contra el espectador. Sin embargo, no idealiza la revolución *per se*. No presenta los actos revolucionarios como buenos en esencia, sino que más bien plantea a la revolución como un asunto contradictorio. La Libertad, parece decirnos el pintor, no es algo que pueda controlarse cuando desata su poder. Con esta pintura, Delacroix encara su tiempo, propone a su contexto a partir de él. La orientación hacia lo antiguo es sólo un recuerdo que también se actualiza como ha actualizado la figura clásica de la Libertad. El presente es el momento de la acción y de las referencias. Delacroix había irrespetado ciertas convenciones y no faltó quien se lo hiciera saber. Étienne-Jean Delécluze (1781-1863), discípulo favorito de Jacques-Louis David, no dejaría de referirse a Delacroix con desaprobación “por constituir «l’extreme gauche en peinture.»”<sup>51</sup>

#### 1.1.2.5.- EL NUEVO MUNDO Y LA HISTORIA EN JOHN TRUMBULL

Antes de que Delacroix asombrara a todos en el Salón de 1831, en 1817, John Trumbull recibía del Congreso de los Estados Unidos la comisión de realizar cuatro grandes pinturas para adornar el interior del Capitolio, en Washington. Se decidió otorgar a Trumbull la suma de 32.000 dólares,<sup>52</sup> lo que constituía entonces un monto excepcionalmente alto y debe hablarnos de la intención del Congreso de conmemorar ciertos eventos de la historia de la nueva república. Para Charles H. Caffin habría sido la fidelidad a los sucesos históricos y no la idea de hacer de sus pinturas mera decoración lo que motivó a Trumbull en la concepción de las cuatro obras.<sup>53</sup>

Los temas escogidos para estas cuatro pinturas fueron: *La Presentación de la Declaración de Independencia*, *La rendición del General Burgoyne*, *La rendición de Lord Cornwallis* y *Washington renunciando a su comisión*. La primera de estas obras es la más conocida, reproducida e importante de todas. Sin embargo, pocos saben que está basada en una obra mucho más pequeña realizada por Trumbull con anterioridad,

---

Eugene desplegó toda una retórica de la revolución en *La Libertad guiando al pueblo*, muy a pesar de su condición de refinado y elegante burgués.

<sup>51</sup> Albert Boime, *Pasado y presente en el arte y el gusto*, pág. 110

<sup>52</sup> Charles H. Caffin, *The story of american painting*, pág. 304

<sup>53</sup> Charles H. Caffin, *Op. Cit.*, pág. 304

empleando una buena cantidad de estudios del natural en cuanto a los retratos de un número significativo de signatarios del magno documento.

Esa obra previa se encuentra hoy en la Galería de Arte de la Universidad de Yale y contó con la colaboración del mismo Thomas Jefferson, quien se mostró muy entusiasmado cuando Trumbull le comentó de sus planes de pintar una serie de escenas sobre la historia de la nación y se mostró dispuesto a colaborar con él.<sup>54</sup> Jefferson invitó al pintor a quedarse con él en París, dado que el Congreso le había nombrado ministro representante de los EEUU ante el reino de Francia en 1785.

Al año siguiente, Trumbull inicia entonces sus labores de concepción de lo que será *The Presentation of the Declaration of Independence* (Lám.9). Lo primero era registrar los rostros de los protagonistas y Jefferson, por supuesto, sería el primero en ser objeto de los pinceles del artista. Su intención era incluir en la pintura a los 56 signatarios, pero tan sólo logró registrar la semblanza de 42 de ellos, incluyendo a otros que estuvieron en el debate, pero no firmaron el documento, como John Dickinson.<sup>55</sup> La obra conservada en Yale sería concluida en 1816, veinte años después de iniciada. Ese año, el 26 de Diciembre, Trumbull escribía a Jefferson:

“Cerca de treinta años han transcurrido desde que, bajo su amable protección bajo su hospitalario techo en Chaillot, pinté su retrato en mi obra de la Declaración de Independencia, la composición que había sido planeada dos años antes en su biblioteca.

(...)

El gobierno de los EEUU está restaurando a más de su esplendor original los edificios dedicados a propósitos nacionales, en Washington, los cuales fueron sacrificados bárbaramente ante la furia de la guerra (por los británicos en 1814). Y he pensado que esta es una buena oportunidad para hacer mi primer intento en el patronazgo público y solicitar ser empleado en la decoración de las paredes de esos edificios con pinturas que ya han ocupado muchos años de mi vida.

La Declaración de Independencia está terminada y es una de ellas. Las llevaré todas conmigo a la sede del gobierno, en unos días no sólo hablaré sobre lo que pretendo hacer, sino que les mostraré lo que ya he hecho. Espero que se considere que la Declaración de Independencia con todos sus retratos de tantos eminentes patriotas y hombres de estado, quienes

---

<sup>54</sup> Cfr. *Yale University Art Gallery* (disponible en: <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/declaration-independence-july-4-1776#sthash.zQL74HNQ.dpuf>)

<sup>55</sup> Cfr. John H. Hazleton, “The historical value of Trumbull’s ‘Declaration of Independence’, en *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, Vol.31, N°1 (1907), pág. 30 y ss.

sentaron las bases de nuestra nación... sea un ornamento apropiado para el Salón del Senado y la Cámara de Representantes.”<sup>56</sup>

Más tarde, el 10 de Enero de 1817, Jefferson respondía a su viejo amigo:

“Le incluyo una carta para el Coronel [James] Monroe, quien sin duda hará todo lo que pueda hacer por usted y no será lo menos. Su cálido corazón le imprime fervor y entusiasmo a sus buenos oficios. Se la he dado ya a él, para que esté al tanto del asunto cuando sea necesario... Sé de su opinión y disposición favorables hacia usted. Me regocija que las obras en las que por tan largo tiempo ha trabajado y contemplado estén próximas a concretarse. Si la legislatura, en la reedificación de los edificios públicos, tomara con espíritu también su decoración, usted debe ser el primer objeto de su atención.

Espero que lo hagan y se honren a sí mismos, a su país y a usted, preservando estos monumentos de nuestros logros revolucionarios.”<sup>57</sup>

Con semejante recomendación, el Congreso no podía decidir sino a favor de John Trumbull. Así fue y entre los argumentos que sustentaron la decisión puede leerse que el tiempo entonces era el apropiado para que “un artista vivo de gran habilidad y talento, un compatriota de la saga y los heroes revolucionarios, pueda transmitir su certero parecido a la posteridad.”<sup>58</sup> Para el pintor era muy importante la opinión de Jefferson y lo mantuvo al tanto de sus progresos en torno a las obras comisionadas por el Congreso. Sobre aquella iniciada en París en 1786, Trumbull escribe al Padre Fundador el 28 de Diciembre de 1817:

“ He hecho un progreso considerable en la gran pintura de la Declaración de Independencia para el Capitolio. He dedicado mi tiempo enteramente a ella por ser la de mayor interés para la nación y la más importante para mi reputación, sin olvidar que el tiempo y la salud pudieran fallarme.

(...)

El interés universal que mis compatriotas sienten y siempre deberán sentir sobre un evento importante sobre cualquier otro, debe en algún grado liarse a la pintura que preservará la semblanza de cuarenta y siete de esos patriotas a quienes les debemos ese memorable acto y todas sus gloriosas consecuencias.”<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> John Trumbull a Thomas Jefferson citado por John H. Hazleton en *Op. Cit.*, pág. 33 (traducción nuestra)

<sup>57</sup> Thomas Jefferson a John Trumbull citado por John H. Hazleton en *Op. Cit.*, pág. 33 (traducción nuestra)

<sup>58</sup> Resolución de la Cámara de Representantes acerca de la decoración del Capitolio citada por John H. Hazleton en *Op. Cit.*, pág. 33 (traducción nuestra)

<sup>59</sup> John Trumbull a Thomas Jefferson citado por John H. Hazleton en *Op. Cit.*, pág. 34 (traducción nuestra)

No cabe duda que Trumbull tenía altas expectativas acerca de su obra y que Jefferson habría podido compartirlas, no sólo en cuanto a la calidad artística de la misma sino también en cuanto a la recepción de la obra y el significado que ésta pudiera tener para la interpretación de un hecho por demás prominente. De acuerdo con David McCulloch, Trumbull consideró a esta pintura como su gran misión, su causa de vida. No obstante, la escena es en exceso formal y ficticia, porque nunca tuvo lugar una reunión de todos los representantes para la consignación del Acta de Independencia. Para McCulloch, lo realmente valioso de esta pintura es el registro realizado por más de 20 años de los rostros de protagonistas de este histórico suceso.<sup>60</sup>

Al ser los retratos de los protagonistas de la escena el elemento más valioso de esta obra, debemos reconocer en ella poca habilidad del artista para manejar un espacio que, a todas luces, es demasiado pequeño para ubicar cómodamente a tantos prohombres y permitir que todos hagan presencia notable. La sección izquierda de la obra es presentada por Trumbull con una perspectiva diferente a la sección derecha, lo que hace que los representantes sentados justo debajo de los estandartes (al centro de la composición) se vean demasiado pequeños en comparación con los redactores de la Declaración que se han situado en un plano medio. Las propias líneas del techo de la sala no se fugan en armonía con la de los bordes de las cenefas, ni con los tabloncillos del piso. Después de trabajar exitosamente elaboradas escenas de batallas, construidas con complejas diagonales y un centro perfectamente determinado, para Trumbull parece haber sido un reto no superado la representación en un espacio cerrado.

Por otro lado, si Jefferson se mostró siempre entusiasta con el proyecto pictórico de Trumbull, John Adams no asumió la misma actitud, aunque nada tiene que ver con las habilidades artísticas del pintor. Sabemos que Adams pudo observar la obra una vez concluida, pero no ha quedado registro confiable de su opinión. Sin

---

<sup>60</sup> Cfr. David McCulloch entrevistado por Neil Commen para NPR (disponible en: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=89655645>) David McCulloch es autor del libro *John Adams* en el cual se basó la homónima serie de televisión (HBO, 2008)

A los efectos, Thomas Jefferson sería retratado por Trumbull en París, John Adams en Londres, John Hancock y Samuel Adams en Boston, Edward Rutledge en Charleston, por sólo mencionar algunos, lo que muestra que el pintor llevó a cabo un peregrinaje de años para recabar las semblanzas de la mayor cantidad de representantes del Congreso de 1776.

embargo, según reporta McCulloch, algunos años antes de 1819 –fecha en la cual Trumbull concluiría la versión de la obra que iría al Capitolio-, Adams le expresó claramente al pintor su parecer acerca de la importancia de la veracidad histórica. De acuerdo con McCulloch, Adams habría dicho a Trumbull: «Verdad, naturaleza, hechos, deben ser su única guía». Insistiendo en que «No deje que nuestra posteridad sea desorientada con las ficciones bajo la presencia de licencias poéticas y gráficas.»<sup>61</sup>

John H. Hazleton refiere la opinión del célebre hijo de John Adams, John Quincy Adams, en referencia a la pintura de Trumbull. En su diario, el 1 de Septiembre de 1818, John Quincy escribió:

“Fui llamado cerca de las 11 en punto a la casa del Sr. Trumbull [en Nueva York], y vi la pintura de la Declaración de la Independencia, la cual está prácticamente concluída. No puedo decir que estoy decepcionado con su ejecución, porque mis expectativas eran muy bajas, pero la pintura es inmesurablemente por debajo de la dignidad del tema... Creo que la antigua obra más pequeña era de lejos superior que esta nueva más grande. Él [Trumbull] piensa lo contrario.”<sup>62</sup>

El nieto de Samuel Adams (otro de los firmantes del documento fundacional), Samuel A. Wells, escribió el 2 de Junio de 1819 a Jefferson; en esa carta le expresa: “La pintura ejecutada por el Col. Trumbull, representando el Congreso en la Declaración de la Independencia, tendrá, me temo, una tendencia a oscurecer la historia del evento que se supone debe conmemorar.”<sup>63</sup> Insiste Wells en la misma carta en que lamentablemente la obra no está además ejecutada en “un estilo digno del tema.”<sup>64</sup> En respuesta, Jefferson, por entonces de 76 años, tan sólo indicó: “No he podido ver la pintura ejecutada últimamente por el Col. Trumbull.”<sup>65</sup>

Independientemente del resultado final, lo cierto es que Trumbull pareció siempre muy comprometido en la preservación de la memoria de los acontecimientos que habían iniciado un proceso histórico a todas luces revolucionario en las Trece Colonias del Norte de América. En una carta dirigida a Jefferson en 1789, el pintor le expresa:

---

<sup>61</sup> John Adams citado por David McCulloch en *John Adams*, pág. 623

<sup>62</sup> John Quincy Adams citado por John H. Hazleton en *Op. Cit.*, pág. 35 (traducción nuestra)

<sup>63</sup> Samuel A. Wells citado por John H. Hazleton en *Op. Cit.*, pág. 35 (traducción nuestra)

<sup>64</sup> Samuel A. Wells citado por John H. Hazleton en *Op. Cit.*, pág. 35 (traducción nuestra)

<sup>65</sup> Thomas Jefferson citado por John H. Hazleton en *Op. Cit.*, pág. 36 (traducción nuestra)



“El más grande motivo que poseo para comprometerme en mi persecución de la pintura, ha sido el deseo de conmemorar los grandes eventos de la revolución de nuestro país. Soy sensible al hecho de que esta profesión, en su práctica general, es frívola, poco útil a la sociedad y sin valor para un hombre que tiene talentos para proyectos más serios. Pero, preservar y difundir la memoria de la noble serie de acciones jamás presentada en la historia del hombre; dar a los hijos de la opresión e infortunio del presente y del futuro tales gloriosas lecciones de sus derechos y del espíritu que debe afirmar y sostenerlos, e incluso transmitir a sus descendientes la semblanza personal de aquellos que han sido grandes actores en estas ilustres escenas, son propósitos que dan dignidad a la profesión.”<sup>66</sup>

Mirar *The Presentation of the Declaration of Independence* sin considerar las intenciones y propósitos expresados por el propio autor, es fútil. Puede que la obra no lograra tales propósitos, pero ella encarna una intención que forma parte de sí como hecho cultural que es. Para el momento de su regreso a los EEUU en 1804, luego de que partiera a París por invitación de Jefferson, Trumbull siente temor por el ambiente que encuentra en el país. En su opinión era notable la falta de unidad nacional. A su sobrino le escribe al llegar: “Temo profundamente que a mis compatriotas les importe poco la única cosa que pretendo entender.”<sup>67</sup>

Trumbull fue, como muchos de su generación, abiertamente patriótico, no sólo en sus cartas, sino, en su caso particular además, en su pintura. Creía que tenía el deber de desarrollar en los EEUU la pintura histórica al estilo de Benjamin West, su maestro. De hecho, incitado por West, Trumbull había realizado, durante su estadía de aprendizaje artístico en Londres, algunas escenas referidas a la Guerra de Independencia de su país. Destaca de ese grupo *La muerte del General Montgomery en Quebec* (1787) (Lám.10), en la cual es clara la influencia de West en la composición y presentación de los personajes principales, muy al estilo de su afamada *Muerte del General Wolfe*. En una carta dirigida a su hermano Johnathan, en 1784, Trumbull le expresa: “Las pinturas de West son casi el único ejemplo en el arte de ese estilo en particular que me es tan necesario, pinturas de tiempos y maneras modernas.”<sup>68</sup> En *La*

<sup>66</sup> John Trumbull a Thomas Jefferson citado en *American Art, 1700-1960: Sources and Documents*, pág. 40

<sup>67</sup> John Trumbull a su sobrino citado por Helen A. Cooper, *John Trumbull: The Hand and Spirit of a Painter*, pág. 12

<sup>68</sup> John Trumbull a Johnathan Trumbull Jr. citado por Ronald Paulson, “John Trumbull and the representation of the American Revolution” en *Studies in Romanticism*, Vol. 21, N°3, pág. 350

*muerte del General Montgomery en Quebec*, como las realizadas por Trumbull en sus años en Inglaterra, parecen apuntar a la visión de sacrificio tras sacrificio en el empeño por la Independencia. Esas muertes no serían sino el nacimiento de una nación.

Pero a pesar de sus esfuerzos, la pintura de historia no fue aceptada ampliamente en los EEUU. John Adams le envió una carta a Trumbull en 1817, en la cual despliega toda la frustración que pudo sentir ante la ausencia de interés por la Revolución y su historia entre las nuevas generaciones, por lo que consideró una pérdida de tiempo el insistir con la pintura de historia. En palabras de Adams: “Ruego disculpe a mi país cuando le digo que no veo disposición a celebrar o recordar, ni siquiera la curiosidad para inquirir sobre acciones o eventos de la Revolución. Estoy, en este sentido, más inclinado a la desilusión que a la esperanza en el éxito de su pintura.”<sup>69</sup>

Trumbull no cesó en su empeño como ya vimos. Deseaba más que nada influir en la opinión política en una escala que podríamos calificar de dramática -por su puesta en escena- a través del impacto visual de su pintura. Sin embargo, nunca consiguió el reconocimiento en esa esfera como sucedió con su maestro West o con David y Delacroix. Como David en Francia, Trumbull había sido un activo participante en los asuntos de la Revolución americana y era consciente de que el arte podía afectar nuestra visión de la historia. No se percató en cambio de que el arte puede llegar a ser una herramienta para evidenciar los variados rompecabezas dentro de la historia y el artista podría terminar siendo la clave para su comprensión. Él y su arte son una clave importante para comprender ese momento en la historia de los EEUU en el que la generación que asumió llevar a cabo la Independencia debe ceder el testigo a las siguientes.

---

<sup>69</sup> John Adams a John Trumbull citado por Helen A. Cooper, *Op. Cit.*, pág. 15

Si la representación realizada por Trumbull de *La Presentación de la Declaración de Independencia* no tuvo el éxito que él esperaba, tampoco la tuvo una representación anterior iniciada por Robert E. Pine (1730-1788) y concluida por Edward Savage (1761-1817). Esta obra (Lám.11), terminada en 1801 y que muestra el momento de la votación en el Congreso para tomar la decisión en torno a la Independencia, fue rápidamente reproducida masivamente a través de la técnica de la mezzotinta. La obra de Trumbull también fue reproducida en 1820, en grabado, por Asher Durand (1796-1886) como encargo del pintor (Lám.12). Se sabe que la difusión de este grabado fue amplia y que además fue reproducida en grabados de menor calidad en muchas ocasiones posteriormente. Es conocido además el billete de 2 dólares que fue emitido en 1862 por primera vez y que estuvo en circulación hasta 1966, el cual tenía al dorso la escena de la obra de Trumbull. (Cfr. Maura Lyons, William Dunlap and the construction of american art history, pág. 109)

Ronald Paulson ha propuesto una interesante interpretación del conjunto de pinturas que Trumbull ejecutó para el Capitolio, incluyendo *La Presentación de la Declaración de Independencia*.<sup>70</sup> Para este autor, Trumbull habría reinterpretado la alianza bíblica del pueblo elegido con Dios en lo referente al proceso de la Independencia americana. Aunque no tenemos de Trumbull ninguna expresión que así lo confirme no deja de ser interesante que, en efecto, el Acta de Declaración de Independencia es una nueva alianza entre los miembros de una sociedad heterogénea, con diversos credos religiosos, de profesiones disímiles y de posturas políticas encontradas. La única nueva norma para todos sería la Libertad y eso ha de ser el aglutinante fundamental. Ve Paulson, incluso, un recuerdo de la legitimación por parte del Espíritu Santo en los estandartes y banderas colocados por el pintor al centro de la pared del fondo en *La Presentación de la Declaración de Independencia*.<sup>71</sup>

En cualquier caso, si Trumbull quiso insistir en la necesaria unidad nacional a través de su arte para el Capitolio en Washington, debemos sospechar al menos la existencia de visibles grietas en esa alianza originalmente establecida en 1776. Esas grietas quizás tengan su más terrible desenlace en la Guerra Civil (1861-1865) y que dejó saltar sus primeras chispas, aunque por razones distintas en la rivalidad de visiones de los propios Padres Fundadores John Adams y Thomas Jefferson desde finales del siglo XVIII. En 1784, Richard Price (1723-1791), un predicador y moralista galés, entusiasta de la Revolución en las colonias americanas, publicó una obrita singular titulada *Observations on the importance of the American Revolution*. Al inicio de este ensayo puede leerse:

“Quizás no vaya tan lejos al decir que, junto a la introducción del Cristianismo entre la humanidad, la Revolución americana probaría ser el paso más importante en el curso progresivo del mejoramiento humano. Es un evento que podría producir una difusión general de los principios de humanidad y convertirse en la vía para hacer libre al hombre de los grilletes de la superstición y la tiranía.”<sup>72</sup>

Sin embargo, ya en la última página de su reflexión, Price expresa con preocupación:

“El tiempo presente, aunque auspicioso para los Estados Unidos si avanza sabiamente, es crítico; y a pesar de que parecen haber cesado los peligros

<sup>70</sup> Ver Ronald Paulson, *Op.Cit.*, pág. 341 y ss

<sup>71</sup> Cfr. *Ibidem*, pág. 353

<sup>72</sup> Richard Price, *Observations on the importance of the American Revolution*, pág. 6

que le amenazaban, éste podría ser tiempo de grandes riesgos. He estado muy mortificado desde que he llegado a las líneas finales de este escrito, más de lo que puedo expresar por asuntos que me han llevado a temer que he llevado muy alto mis ideas sobre los Estados Unidos, engañándome a mí mismo con expectativas visionarias. El retorno de la paz y el orgullo de la independencia podrían conducirles a la seguridad y disipación. Podrían perder el amor de esas virtudes y simples maneras por las que solo una república puede subsistir largamente. El falso refinamiento, el lujo y el celo excesivo podría distraer el gobierno y la colisión de intereses, sujetos a ningún control podrían romper la unión federal. La consecuencia será que el más justo de los experimentos jamás intentado en los asuntos humanos sea abortado y la Revolución que ha revivido las esperanzas de los hombres buenos y ha prometido una ruta a tiempos mejores, se convertirá en desaliento para futuros esfuerzos a favor de la libertad y probará solo haber sido una abertura a una nueva escena de degeneración y miseria humanas.”<sup>73</sup>

#### 1.1.2.6.- PEDRO JOSÉ FIGUEROA Y EL HÉROE PATRIO REPUBLICANO:

Desde nuestro sillón de espectadores de múltiples y muy variados medios de comunicación, es muy fácil pensar que la vida de las jóvenes repúblicas americanas quedó registrada a cada paso en el trueno de las primeras decisiones y el fragor de las luchas independentistas. Sin embargo, esto no fue así y cuesta acostumbrarse a la idea de que “fueron relativamente pocas las imágenes que se pintaron al calor de los acontecimientos, lo que significa que el arte documental no fue el género dominante durante la emancipación.”<sup>74</sup> El caso de la Nueva Granada (posteriormente Colombia) no será muy distinto en este sentido al caso venezolano que luego analizaremos en Juan Lovera. En el antiguo virreinato vecino

“una vez que avanzó la vida republicana decimonónica en medio de múltiples conflictos, los distintos grupos dominantes miraron al pasado y acudieron a la representación de la Independencia como un instrumento de invención de la identidad nacional y como medio simbólico de la legitimación del poder.”<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Richard Price, *Op. Cit.*, pág. 85

<sup>74</sup> Leonardo Aguado Velázquez, *Historia que no cesa: la Independencia de Colombia, 1780-1830*, pág. 253

<sup>75</sup> Leonardo Aguado Velázquez, *Op. Cit.*, pág. 253

El nombre de Pedro José Figueroa (1770-1836) resalta en la historia del arte colombiano por razones similares a las que nos han hecho revisar aquí a los pintores antes listados, más aun cuando se trata de un contemporáneo de Juan Lovera y un pintor que se educa en la tradición colonial y realiza la mudanza correspondiente a las formas republicanas. Perteneciente a una familia de pintores, Figueroa se formó en el taller de Pablo Antonio García del Campo (1744-1814) trabajando fundamentalmente la iconografía religiosa tradicional y retratos. Su paso a la pintura de historia es de destacarse en estas páginas, aun a pesar de las limitaciones bibliográficas que nos impone la realidad.

Fue Figueroa un pintor de particulares actitudes que la historia o, quizás más bien, el anecdotario ha recopilado. En este sentido, ilustrativo es que fuera el primer pintor en recibir el formal encargo del gobierno de Bogotá para hacer un retrato del Libertador, recién el pro-hombre vencía en Boyacá. Acerca de este retrato de Simón Bolívar pintado por Figueroa se han tejido las más rocambolescas historias. Beatriz González Aranda expone que

“la historia más cercana a la verdad es la que narra que el pintor Pedro José Figueroa se encontraba pintando un retrato de Fernando VII a solicitud de un oidor en agosto de 1819, cuando se enteró del triunfo de Boyacá y lleno de temor, pintó encima a *Simón Bolívar, Libertador y Padre de la Patria*.”<sup>76</sup>

En todo caso, ese retrato de Bolívar adquirió rápida fama y fue reproducido en varias oportunidades. Hoy día ocupa un sitio especial en la iconografía bolivariana no sólo de Colombia sino también en toda América. Pero nuestro interés por Figueroa no radica en su retratística ni en su aporte a la imagen del Libertador en la pintura. Importa en cambio el neogranadino por su interpretación de una escena de la historia reciente de la república. En 1835 pintará *La muerte de Sucre* (Lám.13), cuadro con el que dejará clara su concepción de la pintura de historia de creciente aceptación en el escenario de estas sociedades que buscaban labrar un camino propio incluso en términos históricos.

---

<sup>76</sup> Beatriz González Aranda, “Del sombrero al árbol. Relatos icónicos de la nación colombiana” en *Arbor*, Vol. CLXXXV, N° 740, Nov-Dic, 2009, pág. 1273

Indica esta autora que “Aunque la historia total no ha podido documentarse, existen unas pruebas irrefutables como la radiografía en la que aparece otro retrato en el fondo, colocado de manera horizontal, de un personaje que no se sabe si es Fernando VII o Pablo Morillo.” (pág. 1273)

El 4 de Junio de 1830, el Mariscal Antonio José de Sucre había sido asesinado en Berruecos. El deceso del joven militar, cercano a Bolívar, fue sin duda un duro golpe no sólo para el Libertador sino también para cualquier posibilidad de rehabilitación del proyecto grancolombiano. Cinco años más tarde, Figueroa pinta la escena del asesinato de Sucre y plantea con ella una visión dramática del pasado que tiene mucha relación con el presente. Lamentablemente, no hemos podido precisar si esta obra fue un encargo o si el pintor la elaboró por propia iniciativa. En cualquier caso, es una obra singular que sentará un modelo iconográfico para el episodio representado.

El cuerpo del Mariscal yace en el camino, recién ha caído y lo sabemos por el caballo que, encabritado, inicia la huida del lugar sin perder tiempo. No sabemos si yace ya sin vida, pues sus ojos aun están abiertos, pero sus brazos en cruz nos hablan de su muerte como un sacrificio. Allí, en esa escena, Figueroa nos presenta al primer mártir que la iconografía patria colombiana tuviera. No importa si la suya no fuera la primera vida sacrificada por la república, es la primera imagen que así lo instituye y allí reside el valor de la labor de Figueroa.

Su concepción de la historia es similar a la de Benjamin West, pero agrega un elemento adicional. Leonardo Aguedo Velázquez hace notar la importancia del uso de una simbología que hace el puente entre el pasado y el presente con un matiz particular para la construcción del futuro. “En el eje vertical de la composición aparece la figura simbólica de un tigre coronado de flores, en alusión simultánea a Juan José Flores (1800-1860) y a José María Obando (1795-1861), quien fue llamado «el tigre de Berruecos».”<sup>77</sup> Sucre era la continuidad de los ideales bolivarianos y un fuerte candidato a la presidencia de Quito, lo que le alzaba como un adversario de cuidado para Flores y para todos los que apostaban a la desintegración de Colombia.

La historiografía colombiana, de acuerdo con Aguedo Velázquez, ha presumido a Obando como el autor intelectual del asesinato de Sucre y se cree que Flores tuviera que ver también en el hecho.<sup>78</sup> Lo cierto es que el cuadro es pintado en 1835, año en el cual Obando era candidato a la presidencia de la Nueva Granada y

---

<sup>77</sup> Leonardo Aguedo Velázquez, *Op. Cit.*, pág. 263

<sup>78</sup> *Ibidem*, pág. 263

contaba con el apoyo de Francisco de Paula Santander (1792-1840). La carga política del cuadro de Figueroa es indudable, pero lo capital resulta la relación que el artista establece con la historia desde la pintura: el presente *es* en virtud del pasado y a partir de ello se perfila el futuro. La inmanencia del tiempo sacro ha desaparecido, el tiempo neutro de los retratos no existe aquí. Se trata de un tiempo dinámico que catapulta situaciones específicas como consecuencia de las acciones pasadas. La candidatura de Obando es posible en 1835, porque Sucre ha muerto, por lo que «el tigre de Pasto» celebra el acontecimiento acaecido 5 años atrás que le permite al presente ser lo que *es*.

Conviene referir que esta pintura de Figueroa generó no pocas replicas en otras pinturas posteriores. Resalta, en 1845, el neogranadino José María Espinosa (1796-1883) con una nueva versión del *Asesinato del general Sucre en Berruecos* (Lám.14) ya sin ninguna alusión política evidente y en 1895, el venezolano Arturo Michelena (1863-1898) con la ejecución de *La muerte de Sucre en Berruecos* (Lám.15). Ambas pinturas repiten la solución plástica de Figueroa y la figura icónica del héroe sacrificado, tendido en el suelo emulando al crucificado. Abrió así el camino Figueroa para la generación de toda una iconósfera relativa al mártir Mariscal Sucre que encontrará eco en la religiosidad que se extenderá alrededor del procerato militar de la gesta de Independencia.

#### 1.1.2.7.- PEDRO CASTILLO O LA HISTORIA COMO ESTRATEGIA:

En 1790 nace Pedro Castillo en Villa de Cura.<sup>79</sup> De condición humilde, su familia se radica en Caracas cuando tan sólo contaba él con dos años de edad, debido a la muerte de su padre. En la temprana adolescencia, con doce años, “tenía conocimientos del dibujo al creyón, el esfumino, la miniatura en marfil y la acuarela, y a los 16 era ya pintor al óleo, había adquirido conocimientos en el ramo de la pintura de ornamentación al fresco y paisajes, y ejecutaba retratos «con un parecido admirable».”<sup>80</sup> No se sabe con certeza cómo adquirió Castillo sus destrezas artísticas,

<sup>79</sup> Actual Estado Aragua, Venezuela

<sup>80</sup> *Diccionario biográfico de las artes en Venezuela*, pág. 291

pero es probable que haya permanecido en algún taller caraqueño adiestrándose en las técnicas, lo que era común entonces.

Pero Pedro Castillo vendría a ejecutar una obra en extremo relevante y poco valorada en la plástica nacional. Si antes manifestábamos que era común la errónea creencia en que al fragor de los fusiles y la caballería iban los artistas registrando cada trepidar y cada disparo, ahora debemos reconocer que Castillo será el primer artista venezolano en registrar no pocas de las batallas por la independencia de Venezuela cuando aún el polvo de los caminos no se había asentado.<sup>81</sup> Aquí el atractivo para este estudio de las obras que Castillo realizara por encargo del General José Antonio Páez para la decoración mural de su casa de residencia en Valencia, en el año de 1830.

Durante la gesta de independencia, Castillo había sido propagandista fervoroso de la causa patriota y llegó incluso a ser perseguido por ello después de 1814. Para 1820 se encuentra radicado definitivamente en Valencia y allí consolidará su formación de un modo autodidacta, teniendo algunos aprendices a su cargo. Después del triunfo de Carabobo

“reverdece el poder municipal, pudiendo Castillo insertarse en el aparato político. En efecto, para 1826 Pedro Castillo era uno de los corregidores del Concejo Municipal de Valencia, y su firma figura en el acta del Ayuntamiento valenciano en defensa de José Antonio Páez, cuando éste fue destituido de su cargo de Jefe Militar de Venezuela e iba a ser juzgado en Bogotá a instancias de la municipalidad caraqueña.”<sup>82</sup>

Entre 1824 y 1826 se sabe que Castillo ejecutara algunas escenas épicas referidas a la Independencia en la Sala Consistorial del Ayuntamiento valenciano y que lamentablemente no se conservan. Pero será la relación cercana entre el centauro venezolano y Castillo lo que resultará en una de las asociaciones más fructíferas de la historia del arte venezolano. Hoy, el Museo Casa de Páez, en Valencia, resguarda los murales que Castillo pintó para el hombre fuerte de Venezuela. En el patio central de

---

<sup>81</sup> Previa a la labor de Pedro Castillo que comentaremos aquí deben registrarse los murales de la Quinta de Anauco, realizados hacia 1827-1830. Sin embargo, al no conocerse la identidad de este pintor, asumiremos aquí a Castillo como el primer venezolano en abordar el tema bélico.

<sup>82</sup> Diana Nunes, *La figura heroica de José Antonio Páez en el discurso pictórico y en el discurso historiográfico del siglo XIX en Venezuela*, pág. 32



la casa, en las paredes de los tres corredores, dejó el pintor nueve escenas que muestran acciones de armas protagonizadas por Páez entre 1816 y 1823.

“Dispuestas las pinturas en orden cronológico, los episodios reproducidos son: Mata de la Miel, Acción del Yagual, Combate del Palital, Batalla de las Mucuritas, Toma de San Fernando de Apure, Queseras del Medio, Batalla de Carabobo, Acción de la Sabana de la Guardia y Asalto de Puerto Cabello.”<sup>83</sup>

Queda claro que las escenas han debido haber respondido a la preferencia del propio Páez, pues en todas éste juega un papel fundamental. Dada la concepción de las obras, en las cuales se destaca más la visión estratégica de la contienda que una visión *in situ* del acontecimiento, podemos inferir que fue el célebre llanero quien indicara a Castillo cómo agrupar a los efectivos militares, dónde situarlos, además de brindar indicaciones precisas acerca de la topografía de cada lugar. Esto es, finalmente, lo que se destaca en los murales de Castillo: la visión estratégica militar (Lám.16). Es así que “en todos los murales se utilizó el punto de vista alto y, en aras de identificar a los actores, se observa la aplicación de las letras C para el ejército colombiano, E para los españoles, y P para la efigie del general Páez.”<sup>84</sup> Adicionalmente, cada una de las escenas posee un breve texto explicativo en una banda inferior, tal y como era costumbre en los grabados que representaban este tipo de escenas.

Para María Antonia González Arnal, el que los murales representen escenas bélicas en las cuales Páez tuvo un papel esencial guardaría correspondencia “con el aporte decisivo que hizo para el triunfo de la causa patriota y, por ende, con el papel histórico que jugó en el establecimiento definitivo de la nueva república.”<sup>85</sup> En todo caso, Castillo habría re-construido episodios de la gesta de independencia a partir de las indicaciones de uno de sus más denodados protagonistas, quien habría hecho las veces de testigo de excepción, pero también de historiador, además de experto militar, todo en uno. Es así que el resultado final ejecutado por Castillo apuntaría más a una suerte de fe documental más al servicio de lo militar, que de lo histórico.

---

<sup>83</sup> Diana Nunes, *Op. Cit.*, pág. 36

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> María Antonia González Arnal, “La obra de artistas nacionales y extranjeros en la primera mitad del siglo XIX”, en *Escenas épicas en el arte venezolano del siglo XIX*, pág. 16

Al representar, por ejemplo, la Batalla de Carabobo, Pedro Castillo no asume un punto de vista reflexivo, idealizador ni divinizador del encuentro. Tampoco toma la postura de un hombre involucrado y afectado por lo sucedido. Lo que muestra, en cambio, es un hecho del pasado desde la óptica estrictamente militar, que muestra únicamente lo que desde el punto de vista militar es relevante. No interesan aquí los caídos en batalla y su sacrificio por la libertad, mucho menos la visión de los victoriosos oficiales en encabritados corceles; no hay muestras de que los vencidos importaran en algo, mostrándose en la agonía de la derrota.

Nada de lo anterior interesa. Interesa sólo la estrategia, el plan ejecutado por un ejército ordenado, debidamente configurado, desplegado magistralmente en un campo de amplio detalle topográfico. De modo que podríamos afirmar que el objetivo de estas representaciones de batallas no era otro que el halago del talento militar del protagonista de todas: José Antonio Páez. Los hechos del pasado son para Castillo relevantes en tanto y cuanto Páez los configure con su brillo militar, pero no desde el punto de vista heroico sino desde el punto de vista estratégico. Es la experticia del oficio castrense lo que vale en las escenas, todo está dispuesto en ellas para que así sea, desde el número de soldados en cada batallón, hasta el modo como éstos se mueven en el campo. Históricamente hablando son un documento extraordinario por su detalle militar, al tiempo que nos revelan una visión del pasado reciente absolutamente matizada por el ejercicio virtuoso de las armas, que redundaba en el presente, porque esas batallas le alumbraron, no gracias a la Providencia, sino gracias al talento de uno de los mejores hombres de esa lucha.

## 1.2.- EL CONTEXTO LOVERIANO

### 1.2.1.- LAS ARTES

La institucionalización de la enseñanza de las artes necesariamente implica la presencia de complejos modos de pensamiento cultural expresados en claras directrices que contribuyan a esa institucionalización integrando dimensiones

epistemológicas, educativas, culturales y políticas.<sup>86</sup> Al hablar de institucionalización en materia artística nos podría llevar por dos caminos liados entre sí: el de la enseñanza y el del arte, ambos desde el punto de vista institucional. En toda la América española, desde el siglo XVI, son los talleres de artes y oficios los que inauguran cualquier tipo de proceso referido a la enseñanza de las artes. En estos talleres se adiestraba a los lugareños en los oficios más básicos y necesarios, “adecuándose a las condiciones sociales, económicas y étnicas del entorno.”<sup>87</sup>

Desde los tiempos de Hernán Cortez se inició la regulación gremial de los oficios en la América hispana, estableciéndose los requisitos para obtener la condición de maestros, las condiciones para el ejercicio del oficio y estableciéndose responsabilidades para la enseñanza de los aprendices. En la Nueva Granada, por ejemplo, en 1777, el virrey expide una *Instrucción General para los Gremios*, la cual dice cosas como:

“El Autor del discurso sobre la Industria popular propuso que en España se pusieran dos cátedras de Matemática en cada capital, una de Aritmética, Geometría y Algebra, en que se enseñase los principios que necesitase cada Artista, y otra de Maquinaria en que aplicándose estos principios al progreso de cada arte, perfeccionando los instrumentos que respectivamente cada cual necesitara, se consiguiera con ellos sus mejores operaciones.

(...)

El Aprendiz no sólo debe saber la fatiga corporal de su Arte: necesita también instruirse perfectamente en sus reglas, conocer y manejar sus instrumentos, discurriendo su uso, y los materiales y simples que para cada una de sus composiciones sean precisos cuyo conocimiento adquirirá de su Maestro, mediante su estudio, aplicación y practica a imitarle, y en el tiempo que la dificultad y variedad de las manobras de su oficio le permitieren, y se le señalare para ello.”<sup>88</sup>

De lo dicho, deben comentarse al menos dos cosas. La primera se refiere a ese *autor* mencionado por el virrey neogranadino, quien no es más que Pedro Rodríguez de Campomanes (1723-1802), ilustre ministro del rey Carlos III. En su *Discurso sobre*

---

<sup>86</sup> Cfr. Mireya Uzategui de Jiménez, “Condiciones que rigieron la introducción de la enseñanza de las artes en Colombia (siglos XVI al XVIII)” en *Historia de la Educación Colombiana*, N° 13, 2010, pág. 11

<sup>87</sup> Mireya Uzategui de Jiménez, *Op. Cit.*, pág. 12

<sup>88</sup> *Instrucción General para los Gremios*, AGN/Colombia, Sección Colonia, Fondo Miscelánea, Tomo 3, f.287 a 298

*el fomento de la industria popular* (1774), Campomanes ciertamente procuró evidenciar la importancia del adelantamiento en el ejercicio de las artes y oficios, al tiempo que estimuló una educación más acorde a las necesidades de cada uno. En este *Discurso*, el español destaca, entre otras cosas:

“Si los gremios de artesanos pueden ser útiles en lo que mira a la industria, sería para alguna de estas tres cosas, conviene a saber: enseñanza, fomento o adelantamiento de los oficios.

La enseñanza y leyes del aprendizaje es lo que menos se cuida en los Gremios. Ni los Maestros saben dibujo, ni tienen premios los discípulos, ni pruebas públicas de sus maniobras, y todo va por un mecanismo de pura imitación de unos en otros, sin regla, gusto ni dirección.

De aquí nace que las gentes tampoco saben distinguir la perfección de los géneros que se fabrican, porque nunca ven expuestas al público las piezas de examen de los que quieren pasar a maestros.

El dibujo y la exposición de estas obras formarían el gusto general y daría jueces competentes de las artes que sabrían distinguir, como se hace en Roma con las obras de las artes, para oír las críticas.

El fomento de las artes es incompatible con la subsistencia imperfecta de gremios; ellos hacen estanco de los oficios y a título de ser únicos y privativos no se toman la fatiga de esmerarse en las artes, porque saben bien que el público los ha de buscar necesariamente y no se para en discernir sus obras.”<sup>89</sup>

La segunda cosa se refiere a la importancia de la labor de enseñanza en el seno gremial. Mireya Uzcátegui de Jiménez ha apuntado que “el proceso de enseñanza en los talleres de artes y oficios en Hispanoamérica ocurría, en líneas generales, de modo similar al de la metrópoli.”<sup>90</sup> Era, a grandes rasgos un proceso de aprendizaje por imitación que podía durar entre uno y cinco años, pero los gremios eran los encargados de fijar las condiciones de dicho proceso en términos de salarios, manutención, cobijo, alimentación, etc. H. Triana y Antorveza ha señalado que las obligaciones más importantes del aprendiz para con su maestro y el proceso mismo al que era sometido eran:

“a) Obedecer y respetar al maestro, reconociéndole el derecho de cuidado vigilancia y corrección (...)

<sup>89</sup> Pedro Rodríguez de Campomanes, *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, pág. cxvi-cxvii

<sup>90</sup> Mireya Uzcátegui de Jiménez, *Op. Cit.*, pág. 17

- b) Aplicarse al aprendizaje del oficio (...)
- c) Asistir a misa los días del precepto (...)
- d) Madrugar todos los días y trabajar todas las horas correspondientes y útiles del día.
- e) Aprender a leer y escribir.
- f) Andar siempre aseados y bien vestidos.”<sup>91</sup>

Es claro que con todo este proceso lo que se pretendía era “la transformación del obrador en un maestro capaz de manejar su propio taller o tienda y de enseñar a cabalidad el oficio a nuevos aprendices.”<sup>92</sup> Sin embargo, debe mencionarse que en 1783, el rey Carlos III “publicó una Real Orden por la que se declaraban libres las profesiones de las Nobles Artes de Dibujo, Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, pudiéndose ejercer desde entonces sin necesidad de formar parte de un gremio.”<sup>93</sup> Con esta decisión se retira de los gremios la prerrogativa de avalar capacidades técnicas, dejando así solo a la Real Academia de San Fernando como la única instancia para tal fin.

En Hispanoamérica, la precaria situación institucional requirió el mantenimiento de los gremios, pero a medida que fue posible la instauración de academias la situación fue cambiando. No obstante, aunque en regiones como el Virreinato de la Nueva España se crea esta institucionalidad artística desde inicios de la década de 1780, otras regiones como el Virreinato de la Nueva Granada o la Capitanía General de Venezuela no contaron tal fortuna. No es objeto de este trabajo discernir las razones de tal infortunio, pero sí debe destacarse que en una y otra “los oficios manuales fueron considerados indignos de los nobles, lo que afectó el desarrollo del sector artesanal y por supuesto de las artes plásticas.”<sup>94</sup>

Aunque en el capítulo siguiente, al abordar la semblanza biográfica de Juan Lovera, miraremos con detalle su desempeño artístico y su preparación para ello, interesa aquí dibujar un mínimo panorama del desarrollo de las artes plásticas en Caracas desde finales de la Colonia hasta el final de la cuarta década del siglo XIX.

---

<sup>91</sup> H. Triana y Antorveza, “El aprendizaje en los gremios neogranadinos” en *Boletín Cultural Bibliográfico*, Vol. VIII, Nº 5, pág. 736

<sup>92</sup> Mireya Uzcategui de Jiménez, *Op. Cit.*, pág. 20

<sup>93</sup> Aurora Gordo Contreras, “De la ilustración colonial a la ilustración republicana” en *El Artista*, Nº 8, Dic. 2011, pág. 6

<sup>94</sup> Aurora Gordo Contreras, *Op. Cit.*, pág. 10

En primer lugar debe apuntarse que la vida artística en la Caracas dieciochesca se debe a la dinámica propia del artesanado y sus talleres, cada uno con la distinción de su oficio, pero básicamente iguales en términos de su funcionamiento. Cada maestro albañil, dorador, herrero o pintor, una vez autorizado para el ejercicio de su oficio por el Ayuntamiento, podía abrir su taller, el cual, dadas las características austeras de la economía en Caracas, generalmente quedaba en la propia casa de habitación del artesano.

Un maestro pintor, por ejemplo, dependiendo de la cantidad de encargos recibidos, habría requerido tener a su servicio a uno o dos asistentes, quienes se encargarían, en primera instancia, de la preparación de los materiales (colores, tablas, telas, etc.). Con el tiempo, estos ayudantes podrían colaborar con algunos detalles menores en las pinturas del jefe del taller, hasta que, ya empapados de todos los elementos del arte pictórico, pudieran iniciar trabajos por su cuenta hasta independizarse y abrir su propio taller. Cabe acotar que por más idílica que esta situación pueda lucir, la vida del artesanado colonial fue difícil y estuvo siempre llena de penurias. Normalmente los oficios artesanales daban lo justo para vivir y en no pocas ocasiones podían llegar a sumir en la pobreza a sus practicantes.<sup>95</sup>

De modo que tener la suerte de regentar un taller exitoso, era toda una excepción. En el caso de los pintores, estos debían sobrevivir con los encargos de un mercado francamente limitado, reducido a los principales y a la Iglesia. Claro que la gente común también podía encargar una imagen de su santo predilecto y vale el estímulo del Obispo Mariano Martí a encomendar cada esquina a un santo, para demostrar que la demanda de imágenes religiosas podría tener picos de interés que beneficiaban a los imagineros. De cualquier manera, no todos podían encargar una imagen de la Virgen Inmaculada de casi 2 metros de alto, con los colores más brillantes y hermosos, enmarcada en el dorado más lustroso. Esos eran los encargos que podía dejar alguna ganancia y esos encargos solo unos pocos podían darse el lujo de hacerlos.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Ver Argenis Madriz Nava, *La enseñanza de las artes plásticas en Venezuela*, pág. 15 y ss.

<sup>96</sup> Al respecto puede verse nuestro estudio *Arte, sociedad y religiosidad en la Caracas mantuana del siglo XVIII* (Unimet, Caracas, 2011)

Dada la precariedad en las ganancias a partir de la práctica de un oficio, era común encontrar, al menos en predios de las prácticas artísticas, el ejercicio de varios oficios a la vez. Así, un pintor también podía ser dorador e incluso escultor, lo mismo que ebanista. Si a esto sumamos que el artesanado de finales de la Colonia era fundamentalmente pardo, aunque los blancos de orilla también competían en este reducido mercado, tendremos que la vida del artesano, llena de restricciones, en una economía que apenas despuntaba no era promisorio y el éxito en su oficio era toda una rareza.

A pesar de lo anterior, algunos artistas en ciernes lograron llegar hasta la Península e inscribirse en la Real Academia de San Fernando, en Madrid. Alfredo Boulton da cuenta de algunos de ellos, entre los que podemos mencionar al cumanés Juan José Franco (1779-¿?), quien aparece en los registros de esta institución inscrito en el curso de Septiembre de 1798.<sup>97</sup> Aunque no se sabe cuándo retornó a Venezuela, se tiene noticia de que en 1809 solicitó permiso al Ayuntamiento caraqueño para instalar una “Escuela de Arte”. Solicitó hacerlo “en su casa de habitación y dedicarse a la enseñanza de la pintura cuyo conocimiento había adquirido en España.”<sup>98</sup> El Ayuntamiento le otorgó inicialmente el permiso y así lo deja ver la contestación del alcalde, en la cual le exige, en primer lugar, que debe demostrar su competencia en el oficio y acreditar su habilidad, además de demostrar también que era poseedor de buenas costumbres y conducta, siempre considerando que las clases no pueden recibirlas blancos y pardos en el mismo salón.<sup>99</sup>

Lamentablemente, luego de una discusión más detenida, el honorable Ayuntamiento decide “que como una tal escuela sólo podía estar a cargo de «personas

---

<sup>97</sup> Cfr. Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela*, Tomo II, pág. 11

Boulton menciona otros estudiantes de la Real Academia de San Fernando (Madrid) provenientes de Venezuela, como Francisco Lorenzo Rodríguez inscrito en dicha institución en 1776; José Fermín Rodríguez y Rendón inscrito en 1788, quien obtuvo incluso una subvención de parte del rey por 10 reales diarios y en 1794 el Obispo de Caracas, Mons. Juan Antonio de la Virgen María y Viana, le asignaría una pensión de 200 pesos fuertes al año “para que pueda continuar su aplicación en esa corte al estudio de la útil y decorosa profesión que ha elegido.” (Mons. Viana citado por Boulton, *Op. Cit.*, pág. 14)

Adicionalmente, Boulton hace mención aparte a aquellos estudiantes de la referida Academia que provenían de distinguidas familias: Antonio Benítez de Lugo y Verois inscrito en 1785, Juan de Jugo y Rafael de Córdoba y Berde en 1786, Domingo Espejo en 1795 (hijo de Francisco Espejo), Antonio Matías de Basterra en 1797, Juan de la Cruz Cortines en 1798 y Carlos Miyares (1803) entre otros. (pág. 14)

<sup>98</sup> Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, pág. 11

<sup>99</sup> Cfr. Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, pág. 11

blancas conocidas» no era conveniente concederle a Franco el permiso solicitado para abrirla”.<sup>100</sup> Empero, Franco quedaría autorizado para impartir clases particulares a quien así lo deseara. La última noticia que se tiene de su actividad artística la refiere Carlos F. Duarte, quien indica que Franco habría realizado los grabados para los billetes de la Primera República.<sup>101</sup>

Caracas no estaría exenta de la visita de algunos pintores extranjeros que llegaron con la idea de establecerse en ella y dedicarse a la docencia, además de ofrecer sus servicios como artistas. Esto, a falta de instituciones en el ramo, habría sido una buena manera de paliar el escaso (por no decir nulo) acceso a las innovaciones técnicas, temáticas y formales. De estos artistas foráneos podemos mencionar a José Seixas, portugués. De él, el 10 de Enero de 1812, la *Gaceta de Caracas* al anunciar la presentación de la comedia «El Bruto de Babilonia», se detiene a explicar que se cuenta con

“vistosas tramoyas; las que causarán mucha admiración a los concurrentes por su buena construcción; cuyo pormenor explicarán los carteles de dicho día. Las cuales son hechas y pintadas por un nuevo pintor y tramoyista de teatro, Josef Seixas de nación portugués.”<sup>102</sup>

La misma *Gaceta de Caracas*, en el mismo año de 1812, publica el siguiente anuncio:

“M. H. Garnezey, tiene el honor de avisar a los habitantes de esta ciudad, que él enseña dibujo, sacas retratos de miniatura, etc. Advierto que irá en casa de las personas que lo desearan, y que también dará lecciones en su Academia. Hará todo cuanto pueda para satisfacer este respetable público.”<sup>103</sup>

Pero a pesar de estas visitas, no tenemos ninguna obra de estos artistas, ni sabemos cuánto tiempo estuvieron en Caracas, lo que dados los acontecimientos de

---

<sup>100</sup> *Ibidem*

Boulton da cuenta de la votación en el seno del Ayuntamiento para la toma de esta decisión. Al respecto indica: “El Síndico Procurador General aprobó sin condición alguna la solicitud de Franco. El Alcalde Primero la condicionó a que las lecciones fuesen dadas separadamente a los blancos y a los pardos. El Alcalde Segundo la objetó debido a que Franco era pardo, pero admitió que sin embargo podía permitírsele la enseñanza en forma privada. El Regidor Fiel Ejecutor votó a favor del Alcalde Primero y don Silvestre Tovar estuvo de acuerdo con los votos del Alcalde Segundo y Regidor Decano.” (pág.11-12) [Datos tomados del Archivo del Consejo Municipal, Libro Escuela, 1803-1810, expediente N° 61]

<sup>101</sup> Carlos F. Duarte, *Diccionario biográfico documental*, pág. 85

<sup>102</sup> *Gaceta de Caracas*, 10 de enero de 1812, pág. 4

<sup>103</sup> *Gaceta de Caracas*, 22 de Febrero de 1812, pág. 4



los meses siguientes, de no morir en el terremoto, seguramente salieron de la ciudad para nunca volver. Tampoco sabemos con quién departieron o si tuvieron algún contacto con cualquiera de los artistas nativos de Caracas. Los datos citados únicamente nos sirven para certificar que la ciudad no estuvo completamente aislada de otras visiones artísticas y que, aunque breve, esa irrupción en el escenario caraqueño podría haber avivado nuevas búsquedas en los artistas que eran conocidos maestros en la ciudad. Es difícil que podamos precisar esto con propiedad, pero deben dejarse abiertas las posibilidades.

Como ha demostrado José María Salvador “en la Venezuela de 1800-1840 no son pocas las iniciativas públicas y privadas tendentes a crear y sostener pequeños centros de enseñanza artística básica (dibujo del natural y, a veces, pintura al óleo).”<sup>104</sup> Probablemente la carencia de una academia de Bellas Artes en Caracas como las que existían en otras regiones de la América hispana, por ejemplo, el Virreinato de la Nueva España y su Academia de San Carlos fundada en 1781, estimuló a que se procurara con reiteración la creación de una institución de esta índole.

En 1804, antes de que Juan José Franco presentara su solicitud ante el Ayuntamiento caraqueño, Onofre Padroni (1772- ¿?), artista romano, eleva una solicitud formal al Real Consulado para establecer en Caracas una academia o escuela de pintura y dibujo. Requería además, Padroni, del patrocinio de dicho órgano de gobierno. Lo mismo que sucedió con Franco, la propuesta fue inicialmente bien acogida y el Real Consulado la promovió con entusiasmo al Capitán General manifestando que

“con fundamento lo útil y beneficioso que será a estas Provincias el que este Real Consulado proporcione a sus moradores por este medio la instrucción de que carecen en aquellos ramos; expone lo conveniente que será en este caso el que se formen reglas y constituciones a las cuales deba arreglarse el Maestro en esta academia asignándole una dotación competente, y pide con testimonio de todo se impetre el real permiso para establecerla.”<sup>105</sup>

<sup>104</sup> José María Salvador, “La enseñanza artística en Venezuela durante la primera mitad del siglo XIX” en *Escritos, revista universitaria de arte y cultura*, Vol. XIV, Nº 17-18, pág. 176

<sup>105</sup> *Actas del Real Consulado*, AGN, Tomo V, 1803-1806, f.97

Manuel de Guevara y Vasconcelos, por entonces Capitán General, no estuvo muy conforme con lo expuesto por el Real Consulado y responde que no considera que Padroni posea “los conocimientos y teoría que exige la enseñanza de ambas artes o con tanta solidez”, por lo que cree más apropiado que “se solicite a Madrid un profesor de dibujo de conocida habilidad y sobresaliente por principios, al que dotándolo competentemente, será fácil conseguirlo.”<sup>106</sup> Sin embargo, José de la Cruz Limardo (1787-1851), en sus *Memorias* escritas en 1841, refiere que para 1805 estudió “en la Academia de Dibujo que dirigía el hábil artista Don Honofre Padroni, romano de mucha moral y de suma destreza y gusto en la pintura.”<sup>107</sup> Así pues, es probable que Padroni optara por clases privadas en un establecimiento sin ninguna subvención pública.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> *Actas del Real Consulado*, AGN, Tomo V, 1803-1806, f.102

Aduce también el Capitán General que está pendiente la decisión sobre la creación de una Academia de Matemáticas y Física que esa misma instancia ya había elevado al rey, por lo que sumar otra no sería prudente.

<sup>107</sup> José de la Cruz Limardo, “Memorias del Doctor José de la Cruz Limardo” en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, N° 128, Oct-Dic de 1949, Tomo XXXII, pág. 395

<sup>108</sup> Por estudios de Beatriz Arteaga sabemos que Padroni llegó a la Nueva España en 1810 y con el francés Octaviano D'Alvimar, “son dos pintores europeos que arribaron a la Nueva España cargando la inquietud ideológica de su momento, la cual era una indudable amenaza, según lo advirtió el gobierno virreinal. Para un pueblo que estaba ya en vísperas de vitales acontecimientos.” Tan es así que Padroni es hecho preso apenas llegar a suelo neoespañol y se sabe que estaba encarcelado en Puebla para el 2 de Junio de 1810.

El Conde de la Cadena, Gobernador Intendente de esta ciudad interrogó al reo y éste le respondió lo siguiente: “Dijo: que se nombra Onofre y apellida Padroni, que es italiano de la misma capital de Roma, soltero que es' católico Apostólico Romano, que es de ejercicio pintor, que en esta ciudad hace doce días que está, con el fin de ejercer su oficio, que el año de noventa y seis se separó de su patria, que de ésta se fue al puerto de Málaga en donde se mantuvo dos años y medio ejerciendo su oficio; que de este lugar se pasó a la ciudad de Sevilla donde también se mantuvo dos años; y por haberse atrasado en su ejercicio se separó y se fue a la ciudad de Córdoba y de ésta a la ciudad de Cádiz, en donde se mantuvo sólo cuatro meses y tomó conocimiento con el señor Coronel de Bandera de Caracas, don Pedro Urbina, y con este señor se embarcó en calidad de familiar suyo para Caracas, y en esta ciudad se mantuvo el espacio de tres años ejerciendo su oficio y a mayor abundamiento estuvo de maestro de dibujo en aquella academia; que de ésta ciudad con el respectivo pasaporte se fue por tierra a Santa Fe de Bogotá, que en este país sólo estuvo tres meses, y de aquí se fue a Lima, en cuya capital se mantuvo año y medio; ,y de esta corte se embarcó para el Puerto de San Blas y de aquí se encaminó para la ciudad de Guadalajara donde estuvo el espacio de diez y ocho meses, y de esta ciudad se trasladó para la capital de México en donde sólo estuvo preso, porque de Guanajuato aquel señor Intendente lo mandó preso en virtud del Bando que se publicó de extranjeros, porque en dicho Guanajuato habiendo estado sólo cuatro días lo cogieron por extranjero y lo mandó el citado señor Intendente y lo tuvieron preso en la Cárcel de Corte mes y medio de donde lo remitieron, en compañía de otros cinco para la ciudad de Veracruz, para que de ahí se embarcaran para sus respectivos países, que habiendo llegado al Pueblo de Perote se enfermó el declarante y el señor Gobernador dio cuenta al excelentísimo señor Virrey con el correspondiente certificado de facultativo; que habiéndose mantenido el que contesta curándose en el hospital, como perduró como más de dos meses, mirando que no había tenido el citado señor Gobernador ninguna contestación de la superioridad, procuró trasportarse a esta ciudad para ver si podía buscar el pan por medio de su trabajo como lo ha conseguido y protesta regresarse de esta ciudad para España y de aquí a la capital de origen; que el día quince de mayo último se separó de Perote porque no tenía allá qué hacer y se vino en derecho. como ha expuesto para esta ciudad; que de los nombres o apellidos de los otros no hace recuerdo, por cuanto eran extravagantes y éstos los condujeron a Veracruz en donde embarcaron para sus destinos; que cuanto lleva dicho es la verdad por el juramento que ha interpuesto, en que se afirmó y ratificó,

Para 1811, Francisco Isnardi (1795-h.1820), en su periódico *El Mercurio Venezolano*, se lamenta de las escuetas características de la escena artística de Caracas.

Expresa Isnardi que

“Si los conocimientos humanos deben prometerse rápidos progresos de la libertad en todos los países. ¿Qué no debe esperar el genio artístico que nadie podrá negar con una de las bellas cualidades morales de los Americanos? La pintura se ha resentido hasta ahora, como todas las demás artes de gusto en América, de la falta de Maestros y modelos, que hubieran dado al genio americano todo el impulso que prometen las bellas disposiciones que los que los inteligentes descubren en los cuadros de algunos de nuestros Artistas indigenos. Caracas no desmerece figurar entre las ciudades que han producido Pintores de genio, y capaces de honrar las escuelas; si la opresión les hubiera permitido tenerlas, o les hubiera dado fomento y libertad, para llegar a ellas.”<sup>109</sup>

No deja de tener razón Isnardi en manifestar su pesar ante la precariedad del desarrollo de las artes en la Caracas en la que redacta su nota para *El Mercurio Venezolano*. No obstante, lo de Isnardi resulta más un llamado a lo que Caracas debe ser artísticamente hablando, que a lo que es. En el capítulo siguiente este asunto será abordado con más detalle. Lo que deseamos rescatar ahora es el lugar que pudiera tener el arte en la visión de aquellos que estaban políticamente muy activos como es el caso de Isnardi. La libertad, como principio, es asumida por Isnardi como el catalizador benéfico de los talentos que traen progreso.

Después de la caída de la Primera República y de la migración a Oriente, son pocas las noticias sobre actividades artísticas que se tienen. Será después de 1821 que será posible hallar novedades. En 1825, en *El Colombiano* hallamos un aviso que anuncia que el maestro de primeras letras, Vicente Méndez, ha abierto una academia de dibujo que está dirigida por Juan Lovera.<sup>110</sup> Según reza este mismo anuncio las clases serán para niños y se presenta a Lovera como “uno de los mejores profesores en

---

leída que le fue esta su declaración a. la que no tiene qué añadir ni quitar; expresó ser de treinta y ocho años de edad y lo firmó con su señoría de que doy fe.” (*Archivo General de la Nación*, México, Ramo, Historia Operaciones de Guerra, Tomo 946. Fs. 1-11., según referencia de Beatriz Artega, “Onofre Padroni miniaturista italiano en México, en 1810”, en *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estética*, Volúmen VIII, número 31, 1962.

<sup>109</sup> Francisco Isnardi, “Literatura y Bellas Artes. Pintura” en *El Mercurio Venezolano*, Nº 1, Enero de 1811, pág. 53

<sup>110</sup> *El Colombiano*, Caracas, 21 de Diciembre de 1825 Nº 136.

el arte de la pintura.”<sup>111</sup> La citada academia estará en funciones al menos hasta 1832, cuando se tiene de ella la última noticia a través de un aviso publicado en *La Gaceta de Venezuela* promocionando la pequeña institución; en dicho aviso puede leerse:

“Catorce años hace que dirijo la escuela pública de niños pobres de esta ciudad, y aun cuando la confianza que he merecido del gobierno no fuera un premio suficiente de este servicio, quedaría siempre muy satisfecho, en haber contribuido a plantear las primeras nociones de la juventud de mi patria.”<sup>112</sup>

Como la anterior, se sabe de otras iniciativas, siempre de carácter privado en torno al establecimiento de escuelas o pequeñas academias para la enseñanza de las artes, principalmente dibujo y/o pintura. Con las iniciativas gubernamentales la historia es distinta. La constitución de la Sociedad de Amigos del País en 1829 será clave para el impulso de estas iniciativas apoyadas por el gobierno. Sin embargo, no será sino hasta 1835 cuando se materialice el más importante de estos proyectos en la Academia de Dibujo y Pintura, en Caracas. En 1826, fue sancionada por el Congreso de Colombia la *Ley Sobre la Organización y Arreglo de la Instrucción Pública*.<sup>113</sup> En esta ley se estipula:

“Art. 16. En las capitales de los departamentos habrá sociedades de amigos del país, con el objeto de promover las artes útiles, la agricultura, el comercio y la industria. El nombramiento de socios para el establecimiento de estas sociedades lo harán los ciudadanos que deseen trabajar por el bien del país y que reunirán las municipalidades en la sala municipal para que se verifique la elección en público.

Art. 17. Las sociedades departamentales promoverán, y correrá a su cargo, el establecimiento de escuelas especiales de dibujo, de teoría y diseño de arquitectura, y también de pintura y escultura.”<sup>114</sup>

Así pues, era deber de esta Sociedad Económica de Amigos del País, por mandato de la Ley citada, la promoción y creación de instituciones de enseñanza

---

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> *La Gaceta de Venezuela*, N° 79, 14 de Julio de 1832, pág. 4

Por lo expuesto en el aviso, se estima que esta escuela comenzó a funcionar en 1818.

<sup>113</sup> Esta ley debe contarse dentro del grupo de instrumentos legales que permaneció vigente en Venezuela aun después de 1830.

<sup>114</sup> Ley Sobre la Organización y Arreglo de la Instrucción Pública en *Cuerpo de Leyes de la República de Colombia*, pág. 441

artística. Será en marzo de 1831 cuando esta Sociedad proceda a proponer a la Secretaría del Interior:

“Que el gobierno invite a los profesores de dibujo, teoría y diseño de arquitectura, pintura y escultura de dentro y fuera del territorio del Estado, para que ocurran a la Sociedad Económica de la provincia en que quieran fijar su residencia y presenten su proyecto para el establecimiento de escuelas de estas materias, con la indicación de los medios de realizarlas.”<sup>115</sup>

Para 1833, la Sociedad publicaba en *La Gaceta de Venezuela* el siguiente aviso:

“Correspondiendo a la sociedad de amigos del país de Caracas promover el establecimiento en la provincia, de escuelas especiales de dibujo, de teoría y diseño de arquitectura, pintura y escultura conforme al art. 17 de la ley del 18 de marzo del año 16º, ha acordado hacer una invitación para que los profesores de estas artes le presenten sus proyectos sobre el establecimiento de estas escuelas en la provincia, dirigiéndolos por medio del director.”<sup>116</sup>

En el primer semestre de 1834, el pintor caraqueño Joaquín Sosa (1785-¿1847?), de cierto nombre en la ciudad, atendiendo el llamado, hace llegar a la Sociedad de Amigos del País una propuesta en este sentido. De la relación que la Sociedad hace en sus memorias de tal propuesta extraemos lo siguiente:

“...muy a los principios del año pasado invitó la Sociedad por medio de los periódicos a los profesores de estas bellas artes de dentro y fuera del territorio del Estado que quisieran servirlos, para que presentasen sus proyectos e indicasen los medios de realizarlos. A virtud de esta excitación produjo sus proposiciones el Sr. Joaquín Sosa, socio corresponsal para el establecimiento de una escuela de dibujo que servirá gratuitamente enseñando a los jóvenes teórica y prácticamente este importante ramo de la educación primaria, sujetándose a las formalidades y reglas que prescribiera la Sociedad...”<sup>117</sup>

Aunque la Sociedad apreció la propuesta de Sosa, tuvo que resolver los asuntos logísticos referidos antes de darle la aprobación final. El mobiliario, los materiales para el estudio y, por supuesto, el problema de un local que pudiera servir de sede, todo fue atendido por la Sociedad. Así, poco después, el mismo año de 1834, se

<sup>115</sup> *Sociedad Económica de Amigos del País. Memorias y Estudios. 1829-1839*, tomo I, pág. 61-62

<sup>116</sup> *La Gaceta de Venezuela*, N° 112, 2 de Marzo de 1833, pág. 1

<sup>117</sup> *Op. Cit.*, pág. 96

anuncia que “dentro de pocos meses los alumnos que quieran dedicarse a estas bellas artes, obtendrán gratis su enseñanza, bajo las reglas que prescribe la Sociedad.”<sup>118</sup>

Finalmente, en 1835 se materializa la creación de la Academia de Dibujo, y para dirigirla se nombra a Joaquín Sosa, un pintor cuya obra ha sido documentada por Carlos F. Duarte como fundamentalmente religiosa, a pesar de conocerse de su pincel algunos retratos (en esencia de miembros del clero).<sup>119</sup> El cargo no conllevaba honorarios, por lo que su ejercicio era prácticamente una labor social a la comunidad. En la edición del 4 de Abril, *La Gaceta de Venezuela* anuncia que

“El día 22 del corriente se instalará la Academia de Dibujo que ha planteado la Sociedad Económica de Amigos del País de esta provincia en una de las salas de la casa donde tiene sesiones, servida por el Sr. Joaquín Sosa. En ella recibirán la instrucción los que quieran frecuentarla, hasta el número de cuarenta individuos, sin pensión alguna, todos los días, excepto los de ambos preceptos, desde las doce hasta las dos de la tarde; exigiéndose solamente que sepan leer y escribir y que asistan con vestidos decentes y aseados.

Los artesanos serán admitidos a recibir la instrucción en el dibujo concerniente a sus respectivas artes desde las siete hasta las nueve de la noche los días martes y viernes de cada semana. Se invita a las personas que quieran, inscribirse en el cuadro de alumnos de uno y otro ramo para que ocurran antes del día asignado al Sr. Director de la Sociedad que lo pondrá en conocimiento de esta para la admisión, sin cuya orden no podrán tomar asiento en la Academia.”<sup>120</sup>

La primera Academia de Dibujo no las tuvo todas consigo en el desempeño de sus actividades. Boulton indica que para Julio de 1835, a tan sólo meses de su inauguración, la Academia debió cesar en sus funciones, pues al producirse la insurrección de Pedro Carujo (1801-1836) y sus compañeros “las Academias de Música y Dibujo habían sido convertidas en cuartel, y echados a rodar láminas, bancos y atriles. Triste suerte para un instituto tan promisor, cuya sede estaba en la antigua Casa del Estanco, situada en el ángulo sur-oeste de la actual esquina de Las Madrices.”<sup>121</sup> Poco se sabe del destino de la Academia en los meses siguientes. En palabras de José María Salvador:

---

<sup>118</sup> *Ibidem*, pág. 98

<sup>119</sup> Cfr. Carlos F. Duarte, *Op.Cit.*, pág. 264 y ss.

<sup>120</sup> *La Gaceta de Venezuela*, N° 221, 4 de Abril de 1835, pág. 4

<sup>121</sup> Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, pág. 29

“Son imaginables las arduas dificultades para su funcionamiento, habida cuenta de la delicada coyuntura socio-política por la que atravesaba entonces Venezuela como consecuencia de la abortada Revolución de las Reformas (1835) y del relativamente precario gobierno que, tras la renuncia definitiva del Dr. José María Vargas a la Presidencia de la República, se instaura en nuestro país bajo la égida del «Ciudadano Esclarecido» José Antonio Páez.”<sup>122</sup>

En todo caso, el 11 de Noviembre de 1838 la Dirección de Instrucción Pública publica en *La Gaceta Venezolana* una exposición dirigida a la Diputación Provincial de Caracas en los siguientes términos:

“Entre los varios ramos de enseñanza elemental que la Dirección desea ver planteados en Venezuela, entiende que merece una justa preferencia la del dibujo; pero son tantas sus aplicaciones a los usos de la vida que puede asegurarse que las más de las ciencias y todas las artes necesitan de su auxilio para expresar con un sencillo bosquejo lo que frecuentemente no es dado con la más estudiada descripción. Tal es la razón que han tenido las naciones más avanzadas en la carrera de la civilización para establecer, no ya en sus respectivas capitales, sino en las ciudades de un orden inferior, escuelas públicas y gratuitas a donde van a adquirir un pulso firme a la par que un ojo, por así decirlo, geométrico, individuos de las más diversas profesiones.

Porque aun prescindiendo de la de la pintura y de la del grabado, que reconocen por base el dibujo, todos necesitan, cual más cual menos cimentar sus progresos en nociones elementales de este ameno arte. Sin ellas, ni el naturalista podría muchas veces dar a conocer los nuevos seres que descubre; ni el arquitecto trazar y levantar con mano segura las obras sólidas y elegantes que son de su dominio; ni el maquinista combinar con acierto los artificiosos aparatos que ha menester para multiplicar las fuerzas y transmitir el movimiento.

En fin, cuanto esté sujeto a medida, es de su resorte; y he aquí porque se observa, generalmente hablando, que las artes industriales se encuentran más perfeccionadas, allí donde son más familiares los principios elementales del dibujo.

La sociedad económica, penetrada de las ventajas que reportaría el país del establecimiento de una escuela de dibujo, logró plantearla en un cómodo local que el Gobierno, deseoso de contribuir a tan útil empresa, hubo de franquearle; y si no llegó a dar frutos sazonados, debióse al fallecimiento del maestro que gratuitamente la dirigía (el Sr. Joaquín Sosa, permítase a la Dirección este recuerdo honorífico), pues aunque se subrogó otro en su lugar, su escasa salud no le ha permitido vacar a las ingratas tareas de la enseñanza. Aun existen enseres que para ella se adquirieron entre los

---

<sup>122</sup> José María Salvador, *Op. Cit.*, pág. 181

cuales hay excelentes modelos, así grabados como en estuco, que sería lástima no aprovechar.

En este estado de cosas, la Dirección deseosa de que se restablezca aquella escuela que podrá considerarse como normal, no existiendo otras análogas en el resto de la República, ha puesto toda su esperanza en la ilustrada corporación que por su instituto está naturalmente llamada a promover todos los conocimientos útiles, cierta de que encontrará en ella cuantos auxilios sean compatibles con las necesidades preferentes del servicio público. Entre los que pudieran escojirse (sic), ninguno más eficaz en sentir de la Dirección que la dotación de un maestro de dibujo, al menos hasta que arraigándose el establecimiento pueda marchar por sí mismo sin gravar al tesoro provincial. Apoyada en estas razones se atreve a suplicar a la H. Diputación se digne incluir en el presupuesto la suma de 500 pesos, que juzga bastantes para plantear una regular escuela de dibujo en esta capital.”<sup>123</sup>

Para la Sociedad Económica de Amigos del País, el Dibujo es visto como la cuna de la innovación en la ejecución de cualquier oficio o profesión, es creatividad en proceso, además de considerarle básico y complementario para casi todas las ramas del saber. De seguro esta visión habrá sido la que impulsó que para el 21 de noviembre de 1838, la Escuela de Dibujo creada en 1835 fuera reformada y convertida en la Escuela Normal de Dibujo. La Diputación Provincial de Caracas será quien resuelva:

“Art. 1. Se establece en esta capital una escuela normal de dibujo, designándose para sus gastos 500 pesos anuales, que se incluirán en el presupuesto de cada año.

Art. 2. Esta escuela estará a cargo de la Dirección General de Instrucción Pública, quien formará los reglamentos para su organización y gobierno económico.

Art. 3. El nombramiento del preceptor se hará por el gobernador de la Provincia, a propuesta de la Dirección General de Instrucción Pública.

Art. 4. El Consejo Municipal de este cantón cuidará de este establecimiento y del desempeño de sus miembros, y dando cuenta a la Diputación de su estado y progreso en la memoria anual.”<sup>124</sup>

<sup>123</sup> *La Gaceta de Venezuela*, N° 408, 11 de Noviembre de 1838.

<sup>124</sup> *Ordenanzas, resoluciones y acuerdos de la honorable Diputación Provincial de Caracas vigentes al día 10 de Diciembre de 1846* (Imp. por G. Corser, 1847) citado en *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas*, Vol. 1, pág. 110



Celestino Martínez (1820-1885) es nombrado su director y antes de cumplir su primer año, el 26 de octubre de 1839, esta institución artística recibe el embate del Consejo Municipal de la ciudad, órgano que debía velar, como vimos, por el desempeño de sus miembros y cuidar el establecimiento mismo. El Ayuntamiento decide solicitar a la Diputación Provincial la “clausura o, en todo caso, la supresión de la partida presupuestaria (500 pesos anuales) que hasta entonces le había asignado.”<sup>125</sup> Cabe acotar que no todos los concejales apoyaron tal solicitud, pero rápidamente, el 1 de Noviembre del año siguiente, el Dr. José María Vargas, quien encabeza la Dirección General de Instrucción Pública, en conjunto con Pedro Pablo Díaz y José Bracho, dirige una misiva al presidente de la Diputación Provincial de Caracas, Dr. Tomás José Sanabria, en la cual expresan:

“La escuela [Normal de Dibujo] prospera al cargo de Celestino Martínez, joven aplicado y de buena conducta, acreditándose lo primero con los diseños de sus alumnos que se acompañan con indicación del tiempo en que han sido ejecutados, a fin de que su comparación patentice más sus adelantamientos... Por tan benéfica disposición se conservan y se utilizan los modelos de yeso, láminas y demás enseres que existían de la escuela anterior; y se han agregado otros auxilios de nuevas cartillas y utensilios, con los ahorros de la cantidad acordada.

(...)

De esta manera la Diputación Provincial de Caracas tendrá la gloria de haber dado la mano a la única escuela de dibujo pública y gratuita que actualmente existe en Venezuela; y que por consiguiente va a ser la escuela normal de dicho ramo para toda la República.”<sup>126</sup>

Resulta evidente que, a los ojos de la Dirección General de Instrucción Pública, todo parecía marchar con buen rumbo para la Escuela Normal de Dibujo, mostrándose además orgullosa de los logros acumulados en un año. La Diputación Provincial respondió positivamente a la visión del Dr. Vargas y sus colaboradores y, adicionalmente, mudaría a la escuela de sede, otorgándole un local en el antiguo Convento de San Francisco.<sup>127</sup> Ya en 1840 la escuela tenía nuevo director, el pintor

<sup>125</sup> José María Salvador, *Op. Cit.*, pág. 182

<sup>126</sup> *Correo de Caracas*, 12 de Nov. De 1839, p.3 citado por José María Salvador, *Op. Cit.*, pág. 183

<sup>127</sup> Cfr. Boulton, *Op. Cit.*, pág. 30 y José María Salvador, *Op. Cit.*, pág. 184

José Antonio Carranza (1817-1893) y recibía de la Diputación Provincial la orden de que se comenzara a impartir también dibujo lineal.<sup>128</sup>

Llama la atención la juventud de los dos pintores que fueron seleccionados para dirigir la Escuela Normal de Dibujo. En primer lugar, Celestino Martínez, quien contaba con 18 años al ser nombrado en el cargo y, en segundo lugar, José Antonio Carranza (ex alumno de Joaquín Sosa), quien contaba con 23 años. Argenis Madriz Nava indica al respecto que “tan imberbe era Carranza para la época, que la Junta Directiva nombró un encargado con el objeto de asistir como observador a las clases y precaver cualquier familiaridad e irrespeto que pudiera sobrevenir por tal motivo.”<sup>129</sup>

En todo caso, a pesar de su juventud, Carranza se mostró muy preocupado por el desempeño de sus estudiantes. La Dirección General de Instrucción Pública le insistía en que separara las clases de dibujo lineal y dibujo natural, pero en un informe de las actividades del año 1841, expresa que la oposición del estudiantado se lo había hecho imposible. Al parecer el dibujo lineal no resultaba tan entretenido a los pupilos, pero más preocupante aún era el hecho de que “son muy pocos los que asisten diariamente: el mayor número de ellos falta casi siempre.”<sup>130</sup> Se lamenta Carranza que el alumnado es demasiado joven (aunque no apunta edades) y que, por esta razón, “la más de las veces las amonestaciones son inútiles, pues más se ocupan de juegos que del Dibujo.”<sup>131</sup>

Siempre recibió la Provincia de Caracas pintores de otras latitudes, quienes con estancias más menos dilatadas, procuraron dejar en nuestros lares algo de sus talentos. Tal es el caso del inglés Lewis Brian Adams (1809-1853), quien llega a Caracas en 1835 y permanece allí hasta su muerte. Se hizo, rápidamente, Adams el retratista predilecto de la sociedad caraqueña que podía costear sus servicios, pero no será hasta después de 1842 que su fama en la capital de la República alcance los más altos niveles. Pero serán artistas más modestos como el francés Arnaud Paillet, quien solamente llegó al país a principios de 1839 y que para 1843 dirigía la cátedra de

<sup>128</sup> *Ordenanzas, resoluciones y acuerdos de la honorable Diputación Provincial de Caracas vigentes al día 10 de Diciembre de 1846* (Imp. por G. Corser, 1847) citado por José María Salvador, *Op. Cit.*, pág. 184

<sup>129</sup> Argenis Madriz Nava, *Op. Cit.*, pág. 20

<sup>130</sup> “Actividades de la Escuela de Dibujo de Caracas durante el año de 1841”, AGN, *Secretaría de Interior y Justicia*, Tomo CLXLII, Exp. 6, f.54

<sup>131</sup> *Ibidem.*

Dibujo en la Escuela Normal que regentaba Feliciano Montenegro y Colón bajo los auspicios de la Diputación Provincial.<sup>132</sup>

Debemos hacer referencia, por otra parte, a la iniciativa educativa del Colegio Roscio, creado por Manuel Antonio Carreño (1812-1874) en Caracas en 1841. Por su anuncio en *La Gaceta de Venezuela*, el Colegio Roscio no sólo ofrecía clases de primeras letras, gramática castellana, francesa e inglesa, matemáticas y retórica, reglas de urbanidad y elementos de religión, sino que además y a cargo de Carmelo Fernández (1809-1887) ofrecía clases de dibujo.

Finalmente, traemos a la mesa un aviso publicado en *El Liberal*, el 8 de Octubre de 1839, en el que se informa que acaba de recibirse directamente de Londres una serie de productos que, de no ser por el tema de esta investigación, poco llamaría la atención. Cajas de pinturas, pinceles finos, pinturas en pastillas, pinturas preparadas en aceite, paletas para pintores, colores en vejiga para pintar al óleo, entre otros, son los productos que se anuncian en este singular aviso. Decimos singular porque es el primer aviso que hemos hallado en la prensa caraqueña que promoció la venta de tales artículos, tan importantes para el ejercicio de la pintura de un modo más profesional y menos artesanal. Nos aventuramos a inferir que es a finales de la década de 1830 cuando es posible adquirir en Caracas los implementos y suministros básicos necesarios para ejercer el oficio de pintor ya no artesanalmente como era uso y costumbre desde el período hispánico.

Todo esto nos lleva a concluir que la actividad artística institucional en el país, desde finales del período hispánico hasta el final de la primera década de la recién estrenada República de Venezuela, fue siempre modesta cuando no precaria. Es cierto que la actividad artística, de ser una actividad fundamentalmente artesanal, procuró dar el paso a un estatus distinto, de mayor reconocimiento incluso. A pesar del interés que despertó su estímulo en algunos núcleos como la Sociedad de Amigos del País, y de algunos particulares, aun en tiempos muy difíciles, como fue el caso de Sr. Vicente Méndez y Juan Lovera, no logró consolidarse ni crear un cuerpo de capacitación y una generación de capacitados que pudiera impulsar significativamente la actividad

---

<sup>132</sup> Ver *La Gaceta de Venezuela*, N° 424 al 429.

plástica en la región. Podría decirse incluso que la inestabilidad de la institucionalidad artística venezolana no distaba mucho de la del Estado en general, particularmente después de 1812. Sin embargo, lejana como está la comprobación de tal hipótesis de los objetivos de este trabajo, nos limitaremos a plantear la posibilidad, aun cuando ésta no sea exclusiva.

## 1.2.2.- CARACAS Y LAS FECHAS FUNDACIONALES DE LA REPÚBLICA:

### 1.2.2.1.- LA CIUDAD DE CARACAS:

Cuando en la Semana Santa de 1810 se precipitaron algunos acontecimientos que alterarían el tranquilo devenir de la cotidianidad de Santiago de León de Caracas, pocos imaginaban que la ciudad sería el escenario de grandes alteraciones en la vida política de toda la provincia y mucho más. Rodolfo Quintero explica que

“Durante todo el período de la Independencia (1810-1821), Caracas estuvo más de ocho años bajo el control realista; y a partir de 1814 permaneció, relativamente, al margen de la guerra, razón por la cual –y no obstante los efectos del terremoto y de la emigración a Oriente- pudo recobrar su estabilidad de un modo casi general.”<sup>133</sup>

De la defensa de los legítimos derechos de Fernando VII como soberano de España y las Indias, en una década Caracas pasó a atestiguar la Declaración de la Independencia de las provincias que conformaron la Confederación Americana de Venezuela en 1811, un espantoso terremoto en 1812, la caída de la Primera República ese mismo año, la pavorosa migración de su población a Oriente en 1814 para salvar su vida de las huestes de José Tomás Boves (1782-1814), el retorno de las autoridades españolas para luego volver luego a las formas republicanas perdiendo la capitalidad y pasando a un segundo plano en 1821, frente a Bogotá. Recuperará Caracas su primacía política en 1830 cuando se convierta en la capital de la República de Venezuela. No es poco lo que históricamente atestigua este apacible poblado de las faldas de El Ávila.

---

<sup>133</sup> Rodolfo Quintero, *Estudio de Caracas*, Vol.II, Tomo 1, pág. 59

No es nuestro objetivo, sin embargo, en este trabajo de investigación estudiar los cambios presenciados por Caracas desde finales del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XIX. Pero merece el lector algunas consideraciones sobre la urbe en la que Juan Lovera desarrolla su carrera como pintor y ejecuta las obras que sí concentran la máxima atención de estas páginas. Adicionalmente, estas dos obras representan hechos acaecidos en Caracas, por lo que resulta ineludible una consideración, aun breve, sobre esta ciudad.

Entre 1810 y 1811 viaja a Caracas el comerciante estadounidense Robert Semple (1777-1816), quien dejó registradas sus impresiones en un relato titulado *Sketch of the Present State of Caracas* (1812). En sus páginas podemos leer cuan grato fue para él la vista del Valle de la ciudad cuando descendía desde El Ávila proveniente de La Guaira: “Bajo mis pies estaba el pueblo de Caracas, aunque sólo las torres de las iglesias era visibles, alzándose sobre la ligera neblina que les cubría.”<sup>134</sup> Cuenta Semple con detalle cada parada en el camino para someter sus pertenencias a revisión de los guardias, cada cambio en el clima y cada sinuosidad de los senderos. De la ciudad expresa:

“Me sorprendió la pulcritud y regularidad de la mayoría de sus calles, bien pavimentadas y de modo muy superior a cualquier cosa que haya visto en las Indias Occidentales.

(...)

Las calles en general están separadas por unas 100 yardas y se interceptan unas a otras en ángulo recto; el pueblo entero queda así dividido en porciones cuadradas, llamadas cuadras. Cuando alguna de ellas no está ocupada por casas, se halla allí, por supuesto, una plaza, pero ocupando el mismo espacio que una cuadra. (...) Es un plan similar sobre el que está construida Filadelfia.

(...)

Hay muchas cuadras en Caracas, pero ninguna de ellas vale la pena mencionar excepto la Plaza Mayor, donde el mercado de frutas, vegetales, pescado y otros pequeños artículos se instala. El lado Este está principalmente ocupado por la Catedral, el Sur por el Colegio [la Universidad] y el Oeste por la prisión. Dentro de esto, como si fuera otra cuadra, se hallan las tiendas bajas, las cuales pueden ser muy convenientes desde el punto de vista comercial, pero desfiguran el todo. La fuente principal descarga en medio del lado Norte.

(...)

---

<sup>134</sup> Robert Semple, *Sketch of the Present State of Caracas*, pág. 47

La Catedral de Caracas es una construcción pesada y la distribución interior está mal planeada, pues en una celebración con mucha gente, la mayoría, aunque cabe perfectamente en el interior, no puede ver al sacerdote, una cuestión esencial en una ceremonia y que constituye una parte esencial de la devoción.

(...)

Próxima en importancia y superior en riqueza y ornamentos, está la iglesia de Altigracia, que fue construida principalmente con el aporte de las personas de color. Es de lejos la iglesia más esplendida de Caracas y hace honor al sello de los contribuyentes, si no al gusto de los arquitectos o de aquellos que dirigieron la ornamentación.

(...)

La población de Caracas está cerca de los 40.000, de los cuales aproximadamente un tercio son blancos. Hay algunos indígenas, pero la mezcla de sangre india es general. Casi toda la artesanía es realizada por hombres libres de algún color, quienes son en general ingeniosos, pero indiferentes e indolentes en el más alto grado. Prometen, sin la menor intención de cumplir, y se muestran absolutamente desentendidos cuando se les reprocha su falsedad. Pero la indiferencia no es exclusiva de esta clase nada más.

El Colegio [la Universidad] es la única institución pública para la educación; acá es enviada toda la juventud de las mejores clases de Caracas. La rutina de la educación es tal y como se supone ha debido ser en España 200 años atrás: unos autores latinos comunes, catecismo y la vida de los santos, es el tópico fundamental. El librepensamiento está, sin embargo, difundándose rápidamente entre los hombre jóvenes y puede que produzca los más importantes efectos.

(...)

Hay un tolerable y amplio teatro en Caracas, pero está pobremente ornamentado y rara vez se llena. Los actores son tomados de las clases bajas, quienes tienen muchas ocupaciones durante el día y en la noche se suben al escenario. Considerando esta circunstancia, su actuación debe ser juzgada con lenidad y, en general, la audiencia no es difícil de complacer. Las canciones patrióticas son traídas al teatro ocasionalmente y el cantante es con frecuencia no sólo aplaudido sino recompensado con monedas arrojadas al escenario. Esta circunstancia resulta a veces inconveniente; he visto a algún héroe agacharse para evitar que una moneda le golpee la cabeza. Los otros entretenimientos de Caracas son el billar, las cartas y la música. En esto último, la gente de Caracas tiene un excelente gusto y están haciendo un rápido progreso, aunque no haya sido extensamente cultivada entre ellos hasta hace 25 años. Dudo que en alguna ciudad de los Estados Unidos, esta deliciosa ciencia haya llegado a la misma perfección que aquí.

(...)

Las cartas y el billar ocupan sólo a algunos; pero las imágenes doradas cargadas en procesión, las iglesias adornadas con vasos de oro y plata,

deslumbrantes con sus luces, las calles iluminadas, el disparo de cañones y el tañer de las campanas; todo esto unido forma, sin duda, un show brillante que interesa a todas las clases, desde los viejos españoles hasta a los negros importados ayer.”<sup>135</sup>

Solicitando las dispensas del lector por la larga cita que se explica maravillosamente sola, conviene remarcar que la descripción que Semple hace de Caracas no dista mucho de la brindada por Alexander von Humboldt y Francisco Depons, insignes viajeros que dejaron escritas sus impresiones sobre su visita al país. Lo interesante es que Semple visita la ciudad justo entre el 19 de Abril de 1810 y el 5 de Julio de 1811, lo que nos brinda una estupenda fotografía de la sociedad caraqueña en momentos decisivos.<sup>136</sup>

En todo caso, su descripción de la ciudad nos lleva a ahondar en algunos aspectos de interés. La Plaza Mayor, por ejemplo, era para Caracas su corazón neurálgico, el lugar donde llegaban las noticias, donde todo se conversaba y se transaba. La ciudad había adoptado el modelo español de retícula o damero y la Plaza Mayor se hallaba en el centro, alrededor de ella había crecido el poblado, por lo que rodeándola podemos encontrar a la Catedral o Iglesia Mayor, el Palacio Episcopal, la sede del Ayuntamiento o Cabildo y demás dependencias del gobierno civil y político.

“De los cuatro ángulos de la Plaza Mayor salían las calles principales, cuatro de norte a sur y cuatro de este a oeste, perfectamente alineadas, sobre las cuales se distribuían las manzanas o solares, destinadas a las construcciones de las viviendas en orden jerárquico; primero las autoridades coloniales y después los vecinos.”<sup>137</sup>

Justamente, la Plaza Mayor será escenario de los sucesos del 19 de Abril de 1810, por lo que interesa particularmente su evolución física en tiempos de Juan Lovera. Sabemos ya por Semple que, para inicios de 1811, esta plaza continuaba albergando el mercado y por algunos grabados y dibujos conservados, aun para finales

<sup>135</sup> Robert Semple, *Op. Cit.*, pág. 47 y ss.

<sup>136</sup> Aunque Semple no señala fecha exacta para su arribo a Caracas, por algunas referencias puede suponerse que debe haber llegado los primeros días de Noviembre de 1810. Indica, en cambio, con precisión su salida de Caracas a La Victoria, el 15 de Enero de 1811. Retornará a la ciudad a las faldas de El Ávila los primeros días de Febrero de ese mismo año y aunque antes de concluir el mismo ya habrá salido del país, no fue posible precisar la fecha.

<sup>137</sup> Lila Mago de Chópite, “La población de Caracas (1754-1820)” en *Anuario de Estudios Americanos*, Tomo LIV, 2, 1997, pág. 524

de la década de 1860 esta plaza (conocida entonces como Plaza de Armas) conservaba piso de tierra. Será sólo en tiempos de Antonio Guzmán Blanco (1829-1899) que este emblemático emplazamiento urbano sea remozado en profundidad. Sin embargo, tan sólo adquirirá su actual piso de mármol gris a partir de las remodelaciones efectuadas para el Sesquicentenario de la Independencia en 1967.

Allí en esa antigua Plaza Mayor se encontraba también la Catedral y el Palacio Arzobispal, los dos edificios más importantes de la institucionalidad religiosa de la Capitanía General de Venezuela creada en 1777. Los sucesos de 1810 y luego la definitiva declaratoria de Independencia en 1811 trajo también a la ciudad lo que Francisco José Virtuoso ha llamado «crisis de la Catolicidad».<sup>138</sup> Si bien en la Constitución de 1811 la religión católica pasaba a ser la oficial para la joven república,<sup>139</sup> no sería asunto sencillo comprender lo que ello implicaba en un escenario de tolerancia religiosa, aun moderada. En esta carta constitucional “se instituyó una República católica acoplada con los derechos e instituciones políticas modernas.”<sup>140</sup>

El gobierno de aquel tiempo procuraría *republicanizar* el Catolicismo, como bien lo explica Virtuoso, exigiéndole a la Iglesia la publicación de un catecismo “en que enseñe a la juventud la concordia entre Catolicismo y república”, además de eliminar “las cárceles eclesiásticas, los derechos del fuero eclesiástico y la Inquisición, como políticas concretas que buscaban reubicar a la institución eclesiástica dentro de la república; por último, se quería unir el altar y el nuevo trono siguiendo las antiguas costumbres políticas.”<sup>141</sup>

Las voces disidentes no tardarían en hacerse escuchar, pero bien contaba la república con sólidas plumas que pudieran salir al paso al ruido que las otras generaban. Así, Juan Germán Roscio (1763-1821) mueve sus letras rápidamente para enfrentar la especie que defendían los vecinos de Nirgua: «ir contra el rey es ir contra Dios». Expondrá Roscio lo siguiente en su escrito *El Patriotismo de Nirgua*:

<sup>138</sup> Ver Francisco José Virtuoso, *La crisis de la Catolicidad en los inicios republicanos de Venezuela (1810-1813)* (Ucab, Caracas, 2001)

<sup>139</sup> El Artículo 1º del Capítulo I de la Constitución de 1811 reza: “La Religión Católica, Apostólica y Romana, es también la única y exclusiva de los habitantes de Venezuela. Su protección, conservación, pureza e inviolabilidad será uno de los primeros deberes de la Representación Nacional, que no permitirá jamás, en todo el territorio de la Confederación, ningún otro culto, público ni privado, ni doctrina privada contraria a la de Jesucristo.”

<sup>140</sup> Guillermo Aveledo Coll, *Pro religione et patria*, pág. 217

<sup>141</sup> Francisco José Virtuoso, *Op. Cit.*, pág. 82



“Piensan muchos ignorantes que vivir sin rey es un pecado y este pensamiento, fomentado por los tiranos y sus aduladores, se ha hecho tan común, que para definir el vulgo a un hombre malvado suele decir que vive sin rey y sin ley. Sin ley, es verdad, nadie puede vivir, porque está impresa en el corazón de todos los hombres por el Autor de la Naturaleza, y sería un monstruo cualquiera que viviese sin ella; pero sin rey cualquiera puede y debe vivir, porque es un gobierno pésimo, nacido casi siempre de la violencia y del fraude, fomentado por el fanatismo y la superstición...”<sup>142</sup>

Mucho habría que bregar para que las llamadas supersticiones atribuidas al Catolicismo dieran paso franco a la república. El terremoto del 26 de marzo de 1812 no fue de gran ayuda y el propio Congreso Nacional tuvo que salir al paso a la angustia colectiva en torno a este suceso natural que habría enviado Dios como escarmiento por abrazar la república. El día 9 de Abril, a pocos días del terremoto, la Cámara de Representantes del Congreso se dirige al pueblo de la manera siguiente:

“Ciudadanos: la ciudad de Caracas sintió a las 4 y 7 minutos de la tarde del 26 de marzo último un violento terremoto que destruyó sus edificios. ¿Y cuáles son las consecuencias que debéis deducir de este horrible suceso? El hombre supersticioso y fanático os dirá con gestos afectados, que es un castigo especial de Dios que furibundo y airado en particular contra sus habitantes manifestó de este modo su venganza. El malintencionado os sugerirá que nada debéis esperar de una ciudad aborrecida de Dios por haber proclamado su independencia y declarádose contra la tiranía de los ambiciosos. El enemigo de la libertad de los hombres y la igualdad os querrá persuadir que la gloriosa resolución con que Caracas detesta a los tiranos y hace guerra a los déspotas es la causa de este desastre; y que mudando de opinión, y volviendo a la cadena que rompisteis, aplacareis la ira de Dios. Seguramente será éste el lenguaje del supersticioso, del malintencionado, y del enemigo.”<sup>143</sup>

El sentir de la gente común debió tardar un poco más en aceptar que lo que tenía la etiqueta de «repúblicano» no era una condena segura a la pérdida de la vida eterna, pero ya no había marcha atrás y la república había colocado ya para siempre a la institución eclesiástica “dentro del nuevo orden que había creado. El Catolicismo sería la única y exclusiva religión de la Confederación, pero sería un Catolicismo con

<sup>142</sup> Juan Germán Roscio, “El Patriotismo de Nirgua” en *Obras*, Tomo II, pág. 85

<sup>143</sup> Citado por Francisco José Virtuoso, *Op. Cit.*, pág. 93

unos eclesiásticos sometidos a la igualdad de la ley.”<sup>144</sup> Más aun, sin Inquisición, pues al ser esta contraria a los principios de la libertad de imprenta y de expresión,<sup>145</sup> había sido abolida el 13 de Febrero de 1812.

Bien lo ha apuntado Guillermo Aveledo Coll al expresar que “cuando la crisis española del siglo XVIII e inicios del XIX comienza lentamente a deshilar los vínculos teóricos del poder metropolitano con sus dominios americanos, la respuesta intelectual de las élites criollas oscilará entre la fidelidad a las autoridades y la rebelión.”<sup>146</sup> Así pues, aun cuando se estableciera en 1811 el Catolicismo como religión oficial, “la síntesis planteada de una república católica terminaría siendo una propuesta incompleta ante la eventual presión de los bandos inconmensurablemente opuestos.”<sup>147</sup>

Evidentemente, la historia de la relación Iglesia – Estado no concluirá con la caída de la Primera República. Cuando es finalmente concretado el proyecto grancolombiano en la Constitución de 1821, la religión católica quedará en una posición peculiar, pues “la promoción de la religión como garante de la moral pública servía, en efecto, para convertirla en un poder público cuya tarea era la defensa de la república. Esto se concretará con la promulgación del patronato republicano.”<sup>148</sup> No obstante, esto duraría bastante poco, pues con la ruptura de la unión política patentada en la República de Colombia, vino la manifestación abierta de la insatisfacción en torno al sostenimiento de una religión oficial para el Estado y la prohibición de otros cultos.

La capital de Venezuela tuvo una importante voz en ello: “La petición secesionista de la Ciudad de Caracas incluía una referencia explícita a la libertad religiosa, implicando la redefinición de la política eclesiástica instituida por la decaída república.”<sup>149</sup> Ilustres personajes como José María Vargas, Carlos Soubllette, Pedro Briceño Méndez y Tomás Sanabria apelan por la institución de la libertad de cultos

<sup>144</sup> Francisco José Virtuoso, *Op. Cit.*, pág. 90

<sup>145</sup> Ver “Reglamento de la libertad de Imprenta en Venezuela” en *El Publicista de Venezuela*, N° 4, 25 de Julio de 1811, pág. 32-33

<sup>146</sup> Guillermo Aveledo Coll, *Op. Cit.*, pág. 153

<sup>147</sup> *Ibidem.*

<sup>148</sup> *Ibid.*, pág. 331

El Patronato republicano será establecido en 1824.

<sup>149</sup> *Ibid.*, pág. 426

como un catalizador certero para la promoción de la inmigración, la cual sería un estímulo para la agricultura, el comercio y las artes. La Ley sobre la libertad de cultos sería finalmente aprobada por el Congreso de la República de Venezuela el 18 de febrero de 1834. Después de exponer que “la libertad religiosa es una parte esencial de la libertad civil”, en esta ley se decretaba en su artículo único: “No está prohibida en la República la libertad de cultos.”<sup>150</sup>

No puede negarse, sin embargo, que extranjeros de otros credos religiosos (o de ninguno) visitasen Venezuela desde el período hispánico. Pero en la mayoría parece haber privado un sentido de curiosidad ante esta Tierra de Gracia. No es posible generalizar esto, pero no son pocos los casos relevantes en este sentido. El 2 de enero del año 1800, llegados a la Provincia de Caracas unos meses antes, Alexander von Humboldt (1769-1859) y Aimé Bonpland (1773-1858) subieron a la Silla del Ávila movidos por su curiosidad científica, una actitud sin dudas novedosa entre los habitantes de la pequeña urbe. Les acompañaría un joven de 19 años, Andrés Bello (1781-1865). “La visita de los dos eminentes investigadores europeos a la Caracas del XVIII fue realmente un grato suceso, celebrado por gran parte de los habitantes de la ciudad.”<sup>151</sup> Quienes tenían la posibilidad de comprender la naturaleza de las actividades realizadas por estos hombres llegados del Viejo Mundo, seguramente habrán atisbado la necesidad que quedaba planteada por su breve paso por la región en términos de todo lo adeudado a las ciencias en esta provincia. No tenía Caracas, sin embargo, la capacidad institucional para dar respuesta a esa deuda pendiente.

La Real y Pontificia Universidad de Caracas, creada en 1721, daba cabida únicamente a los blancos criollos (y peninsulares) que pudieran demostrar la pureza de su sangre. Indica Ildefonso Leal que en esta universidad

“los criollos desempeñaron, en forma casi exclusiva, los empleos de Rector, Cancelario y Catedrático, y hasta los cargos de menor jerarquía como los de Secretario, Administrador y Maestro de Ceremonia. Y los graduados universitarios procedían de este grupo adinerado que con facilidad optaba a los títulos académicos.”<sup>152</sup>

<sup>150</sup> Ley de libertad de cultos (1834), *Cuerpo de Leyes de Venezuela*, pág. 130

<sup>151</sup> Pedro Díaz Seijas, *Caracas, la gentil. Biografía de una ciudad*, pág. 39

<sup>152</sup> Ildefonso Leal, *El primer periódico de Venezuela y el panorama de la cultura en el siglo XVIII*, pág. 351-352

Es así que los pardos tenían prácticamente vedado el ingreso a la universidad. Su cualidad racial les impedía presentar constancias de limpieza de sangre y, más allá de ello, reunir el costo de los créditos para optar por los títulos (bachiller, licenciado y doctor), les hacían muy lejana la posibilidad de estudiar a ese nivel.<sup>153</sup> De este modo, los estudios superiores estaban reservados a los principales, quienes además gozaban del privilegio de tener acceso a libros con las ideas más adelantadas, aunque estos estuviesen expresamente prohibidos en su importación, distribución, venta y circulación de todo tipo.

Además de la Universidad de Caracas, para 1810 no existía en la ciudad ninguna otra institución de alto nivel que propiciara el avance de las ciencias. No había una Academia de Ciencias ni siquiera de Matemáticas, pues su creación vendrá después, en las décadas siguientes y de modo irregular, tal y como vimos antes en el caso de las academias o escuelas de dibujo y pintura. El mismo Humboldt lo reconoció en su relato de viajero al expresar que “las ciencias exactas, el dibujo y la pintura no poseen aquí esos grandes establecimientos que México y Santa Fe deben a la munificencia del Gobierno español y al patriótico celo de los nacionales.”<sup>154</sup>

Sin embargo, todo apuntaba en las últimas décadas del siglo XVIII a que Caracas, como capital de la Provincia de Venezuela, tenía un promisorio futuro. No podemos hablar de una gran metrópolis en ciernes, pero sí de una ciudad que prometía un nivel de prosperidad que le abriría oportunidad de desarrollarse urbanísticamente de modo más amplio. “El progreso de la ciudad se manifestaba, sobre todo, en las mejoras de las viviendas y en el aumento de éstas en la periferia, debido principalmente al gran número de pardos libres y negros libres, así como de algunos indios que establecieron allí su residencia.”<sup>155</sup>

Además, hacia finales de este siglo “se produjo una considerable expansión y diversificación de la producción agrícola”<sup>156</sup> y son múltiples los factores que contribuyeron para que esto sucediera incluidos los problemas políticos de la Península

---

<sup>153</sup> Ildefonso Leal estima los costos entre los 200 y los 500 pesos.

<sup>154</sup> Alexander Von Humboldt, *Viaje a las Regiones Equinociales del Nuevo Continente*, Tomo II, pág. 334

<sup>155</sup> Cfr. Lila Mago de Chópita, *Op. Cit.*, pág. 525

<sup>156</sup> Miguel Izard “Período de la Independencia y la Gran Colombia” en *Política y economía en Venezuela*, pág. 3

con sus vecinos y “el revolucionario proceso de industrialización europea que significó un notable estímulo directo para dos productos venezolanos, el añil y el algodón.”<sup>157</sup> Añadamos que para 1789 España incluye a la Capitanía General de Venezuela en el área de comercio libre, permitiendo esto el comercio con un abanico más amplio de países.

Michael McKinley es enfático al expresar que para fines del siglo XVIII, Caracas se destacaba entre sus vecinos y como digno miembro del imperio español. “Un florecimiento económico sin precedentes en la larga historia de la región sacó temporalmente a Caracas de la relativa oscuridad en la que se había mantenido y en la que luego recayó después de la independencia.”<sup>158</sup> Indica Miguel Izard que

“En estrecha interacción con la expansión y diversificación de los cultivos y con el incremento de los intercambios, se produjo un espectacular crecimiento demográfico, (...) Hubo un aumento endógeno vinculado a la prosperidad económica general y a la adopción de progresos higiénicos y sanitarios, como, por ejemplo, la introducción de la vacuna de la viruela.”<sup>159</sup>

Así pues, a pesar de las dificultades que aún prevalecían en la región y de las grandes limitaciones para campos como las ciencias médicas, las autoridades procuraron el bienestar de la comarca dentro de sus posibilidades. Ramón Vicente Chacón Vargas nos lo confirma expresando que:

“A pesar del inocultable nivel de atraso de las ciencias médicas del momento, se hicieron esfuerzos, que podrían considerarse como muy importantes, por atender la parte preventiva, y es justo reconocer que la Provincia de Caracas fue uno de los primeros lugares del país y del continente, donde se comenzaron a usar y aplicar, las técnicas y procedimientos preventivos en materia de salud pública, como fue el caso de la técnica de variolización, puesta en práctica para prevenir el contagio y la propagación de una enfermedad tan temida, como lo era la viruela.”<sup>160</sup>

Tal fue la preocupación genuina de las autoridades que en 1804 el Capitán General Manuel Guevara de Vasconcelos, a la llegada del doctor Francisco Xavier de Balmis

---

<sup>157</sup> Miguel Izard, *Op. Cit.*, pág. 4

<sup>158</sup> Michael McKinley, *Caracas antes de la Independencia*, pág. 11

<sup>159</sup> *Ibidem*, pág. 6

<sup>160</sup> Ramón Vicente Chacón Vargas, “La población de Venezuela en vísperas de la Guerra de Independencia 1800-1812” en *Una mirada al proceso de Independencia de Venezuela*, pag. 128

(enviado del rey Carlos IV), creó una Junta Central de Vacuna para atender los procesos relativos a la vacunación de todos en la región, sobre todo los niños a quienes se les procuró la inmunización sin importar su condición social.<sup>161</sup> Aquel dispuesto joven que acompañara a Humboldt y Bonpland en su excursión a El Ávila, “fue uno de los más entusiastas, junto con el gobernador, de la imponderable acción benéfica de la expedición del Dr. Balmis. El testimonio de Bello quedó plasmado para siempre en su sobrio poema «Oda a la vacuna».”<sup>162</sup>

No debe dejarse de lado el dato de que para 1810 existían 19 hospitales en la Provincia de Caracas para prestar atención a una población de cerca de 315.000 habitantes.<sup>163</sup> De acuerdo con estimaciones del Obispo Mariano Martí, en 1772 la diócesis de Caracas<sup>164</sup> tenía 18.669 almas y 20 años después, en 1792, siguiendo los datos arrojados por matrículas parroquiales de la población de Caracas, la cifra era de 28.362 habitantes. Humboldt y Francisco Depons (1751-1812), en la irrupción del siglo XIX, llegarían a calcular la población de esta urbe en unos 40.000 habitantes aproximadamente; mientras que Agustín Codazzi (1793-1859) consideraría la existencia de unos 50.000 para 1812.<sup>165</sup>

Por su parte, McKinley estima que la población de toda la Provincia de Caracas para 1809 podría llegar a los 455.000 habitantes, de los cuales poco menos de un 10% estaría asentado en el Valle de Caracas.<sup>166</sup> En ese cúmulo de personas privaba la noción cultural de una sociedad que distinguía a sus miembros por una serie de factores y privilegios. Los blancos criollos, el mantuanaje principal de la ciudad, acumulaban la mayor parte de las prebendas en su condición social, reservándose para sí desde títulos nobiliarios (Conde de la Granja, Marqués del Toro, etc.) hasta la prerrogativa de ingresar a la universidad y ocupar ciertos cargos públicos.

La situación de los pardos era muy distinta. Representaban cerca del 60% de la población pero sufrían serias limitaciones sociales. Según apunta McKinley,

<sup>161</sup> Cfr. Ramón Vicente Chacón Vargas, *Op. Cit.*, pág. 130

<sup>162</sup> Pedro Díaz Seijas, *Op. Cit.*, pág. 40

<sup>163</sup> Cfr. Ramón Vicente Chacón Vargas, *Op. Cit.*, pág. 129 y ss.

<sup>164</sup> La Diócesis de Caracas estaba entonces conformada por cuatro parroquias: Catedral, San Pablo, Nuestra Señora de Altagracia y Nuestra Señora de la Candelaria.

<sup>165</sup> Cfr. Lila Mago de Chópote, *Op. Cit.*, pág. 516

<sup>166</sup> Cfr. Michael McKinley, *Op. Cit.*, pág. 22

“pese a la fuerte discriminación legal en su contra, esta casta no dejaba de tener cierto grado de movilidad económica y libertad respecto a las restricciones sociales... El destino de los pardos era muy duro; las leyes restringían todos los aspectos de sus vidas, tanto en lo social como en lo personal.”<sup>167</sup>

Precisamente por estas limitaciones, los pardos en una ciudad como Caracas, estaban confinados al ejercicio de oficios artesanales o a terminar siendo parte de esa población que no ejerce ningún oficio y que, eventualmente, pasaba a vivir de la mendicidad. El viajero francés Francisco Depons expresa al respecto: “En todos los países, la policía tiene que hacer con la mendicidad. La de Caracas parece ignorarla completamente. En las calles pululan pobres de ambos sexos que se sustentan únicamente de limosnas, y prefieren vivir de este modo antes de trabajar.”<sup>168</sup> Para Depons esta actitud frente a la mendicidad tiene una explicación plausible:

“La religión muy mal interpretada en lo tocante a esto, impide a los españoles averiguar si el mendigo, por sus facultades y edad o salud, puede ganarse la vida sin pedir limosna. Creen o por lo menos proceden como si creyeran que el Evangelio, al elogiar la limosna, recomienda el que se la pida.”<sup>169</sup>

Los mendigos, pues, serían personajes omnipresentes en el paisaje caraqueño. Sus calles los acogían sin reservas, invadiendo incluso espacios privados. No se guarda Depons nada al respecto en su reseña de esto que, a sus ojos, es un flagelo social: “A toda hora entran los mendigos en las casas. El inválido y el robusto, el viejo y el joven, el ciego y el que goza de buena vista, todos tienen igual derecho a la caridad.”<sup>170</sup> A todas luces, como indica Chacón Vargas, en tiempos de las fechas fundacionales de la república “el problema de la pobreza y la mendicidad en la ciudad de Caracas era algo tan serio, que prácticamente no había autoridad capaz de resolverlo, si es que alguien realmente estaba comisionado para ello, y si en verdad se interesaba por hacerlo.”<sup>171</sup>

En todo caso, los avatares de la Guerra de Independencia deben haber provocado una situación de pobreza mucho más acentuada para la década de 1820. De

---

<sup>167</sup> *Ibidem*, pág. 31

<sup>168</sup> Francisco Depons, *Viaje a la parte oriental de tierra firme*, pág. 131

<sup>169</sup> Francisco Depons, *Op. Cit.*, pág. 132

<sup>170</sup> *Ibidem*, pág. 132

<sup>171</sup> Ramón Vicente Chacón Vargas, *Op. Cit.*, pág. 155

hecho, en 1828, José Ángel Álamo, describía a Simón Bolívar sus impresiones de la capital de Venezuela de esta manera:

“Continúa más la miseria en Caracas de un modo que no alcanza la ponderación; basta decirle que hasta sus amigos, los más previsivos, están sin medio. Esta da horror, mi General; de noche se encuentra por las calles porción de mujeres cambiando silletas, mesas, cajas y demás muebles por comida, y casi no se enciende lumbre en medio de Caracas.”<sup>172</sup>

El debilitamiento de la economía debió enfrentar no sólo los naturales temores de la guerra en suelo venezolano, sino además el miedo de que se materializara una nueva invasión española en suelo americano, mientras una suerte de guerrilla pro realista asediaba cultivos y plantaciones en algunas regiones del país. A pesar de que desde 1821 se tomaron apresuradamente algunas medidas para favorecer la recuperación económica, las necesidades militares, la realidad misma impidió que surtieran algún efecto benéfico. Izard indica que, en consecuencia, “se frustró la diversificación del panorama agrario que parecía iba a cuajar en el último cuarto del siglo XVIII.”<sup>173</sup>

Lo cierto es que para 1830, cuando Venezuela inicia su verdadero camino independiente, debe afrontar una deuda interna de 7.217.915 pesos y una externa de 11.698.049 pesos,<sup>174</sup> contando con una población de 945.348 habitantes<sup>175</sup> y Caracas con unos 25.000.<sup>176</sup> En este panorama, Manuel Pérez Vila nos dice que la Guerra de Independencia “no había cambiado la base agrícola pastoril de la economía venezolana.”<sup>177</sup> Sin embargo, también nos advierte que este dilatado suceso bélico

“tuvo mayor impacto sobre la estructura de la sociedad que sobre la economía. Cuando se terminaron las hostilidades, la aristocracia criolla – los ‘mantuanos’- ya no gozaban de la elevada preeminencia que tenían antes de 1810 y durante la Primera República, aun cuando muchos de ellos seguían ocupando una posición acomodada. Los títulos nobiliarios habían sido abolidos.”<sup>178</sup>

<sup>172</sup> José Ángel Álamo citado por Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, pág. 22

<sup>173</sup> Miguel Izard, *Op. Cit.*, pág. 23

<sup>174</sup> *Ibidem*, pág. 27

<sup>175</sup> Cfr. Agustín Codazzi, *Resumen de la geografía de Venezuela*, Vol.I, pág. 243

<sup>176</sup> Cfr. Sir Robert Kerr Porter, *Caracas Diary*, pág. 540

<sup>177</sup> Manuel Pérez Vila, “El gobierno deliberativo. Hacendados, comerciantes y artesanos frente a la crisis” en *Política y economía en Venezuela*, pág. 45

<sup>178</sup> Manuel Pérez Vila, *Op. Cit.*, pág. 49



Venezuela y Caracas, su ciudad primada, no lucían exactamente igual que en los tiempos en que el Real Consulado y el Cabildo eran feudos de poder políticos de unos pocos. “Las barreras raciales habían sido oficialmente eliminadas en lo concerniente a las personas libres, aunque, como es natural, los prejuicios sociales no desaparecieron de repente.”<sup>179</sup> Así las cosas, el ascenso social lucía como una posibilidad, “pero en la práctica sólo una minoría estuvo en condiciones de subir, o se atrevió a intentarlo.”<sup>180</sup> Y es que a partir de 1830 se inicia un período signado “por la refundación del Estado, la organización del nuevo aparato estatal y el reinicio de la vida «en república».”<sup>181</sup>

A partir de 1830, en su Constitución, el Estado venezolano

“distinguía derechos civiles (para toda la sociedad) de los derechos políticos (para los que cumplían las exigencias capacitarias y censitarias), por lo cual había una ciudadanía activa (venezolanos con derechos civiles y políticos, electores y elegibles) y una ciudadanía pasiva (venezolanos sólo con derechos civiles, que no eran electores ni elegibles).”<sup>182</sup>

El Dr. Miguel Peña (1781-1833) presentará ante el Congreso Constituyente un informe en el que alerta sobre la situación de la educación pública, la cual, indica, “debiera merecer la primera atención del gobierno: ella nos da el uso de la razón: corrige nuestros vicios: civiliza las costumbres: destierra la ignorancia y los caprichos.”<sup>183</sup> Había que comenzar, sin duda, por educar a los habitantes de un país que tenían más nociones de cómo ser buenos súbditos que de cómo ser buenos ciudadanos.

La creación de la Escuela de Matemáticas a través del Decreto del 14 de Octubre de 1830, es un gesto que apunta más a la preparación de los militares que la preparación de la población en el área científica. Se nombra a Juan Manuel Cajigal (1802-1856) como profesor rector de los alumnos militares y se le encarga formar “el plan de enseñanza para ellos, que someterá a la aprobación del Poder Ejecutivo, y

---

<sup>179</sup> *Ibidem*, pág. 50-51

<sup>180</sup> *Ibid.*, pág. 51

<sup>181</sup> Elena Plaza, *Venezuela: la construcción de la república*, pág. 9

<sup>182</sup> Elena Plaza, *El patriotismo ilustrado o la organización del Estado en Venezuela (1830-1847)*, pág. 63

<sup>183</sup> “Archivo del Congreso Constituyente de la República de Venezuela de 1830” en *Boletín del Archivo Histórico del Congreso de la República*, Tomo I, pág. 234

progresivamente le representará lo que fuere conveniente en virtud de los adelantos que hicieren en su instrucción.”<sup>184</sup> Por otro lado, en la Constitución de 1830, entre las funciones de las Diputaciones Provinciales, encontramos:

“Promover y establecer por todos los medios que estén a su alcance escuelas primarias y casas de educación en todos los lugares de la provincia, y al efecto podrán disponer y arreglar, del modo que sea más conveniente, la recaudación, y administración de los fondos afectos a este objeto, cualquiera que sea su origen.”<sup>185</sup>

Pero será sólo en 1838 que se creará la Dirección General de Instrucción Pública, adscrita a la Secretaría de Relaciones Interiores y Justicia. “A partir de su instalación, quedó bajo la responsabilidad de esta Dirección la organización y supervisión pedagógica y administrativa de la educación pública del país.”<sup>186</sup> No obstante, más allá de las iniciativas particulares como la creación del Colegio Independencia por parte de Feliciano Montenegro Colón en 1836, el avance de la educación para las mayorías fue mínimo y el analfabetismo era lo común. Pérez Vila ubica la tasa de analfabetismo por estos años en un 80%, aunque indica que a pesar de que “no era raro ver a personas que no sabían leer ni escribir, pero que estaban políticamente motivadas, congregarse alrededor de alguien que leía en voz alta el periódico de sus preferencias. Por otra parte, un buen número de artesanos pardos de las ciudades habían aprendido a leer.”<sup>187</sup>

Pero la educación del pueblo no fue asumida únicamente desde el punto de vista formal e institucional. La libre expresión permitía que el desarrollo de la prensa sirviera de vehículo para todo tipo de ideas y esto, de algún modo, generó una sociedad que manejaba información, mucha de ella divergente, crítica y mordaz. La unicidad en el discurso que existía previo a 1810 había desaparecido. Si la aparición de la *Gazeta de Caracas* en 1808 había iniciado la costumbre de la lectura de la prensa en un sector de la población de la ciudad, la subsecuente aparición de otros órganos como *El Colombiano*, *El Fanal*, *El Observador Caraqueño*, *El Constitucional Caraqueño*,

---

<sup>184</sup> Decreto del 14 de Octubre disponiendo la creación de una Escuela de Matemáticas, *Cuerpo de Leyes de Venezuela*, pág. 80

<sup>185</sup> *Constitución de la República de Venezuela*, Título 23, De la administración interior de las provincias, artículo 161, numeral 17.

<sup>186</sup> Elena Plaza, *Venezuela: la construcción de la república*, pág. 44

<sup>187</sup> Manuel Pérez Vila, *Op. Cit.*, pág. 54

entre otros, en la década de 1820 vino a preparar el camino para la activísima prensa de la década siguiente con dignos representantes como *El Nacional*, *El Liberal* y *La Bandera Nacional*. Ha de añadirse además la creación de la *Gaceta de Venezuela* en 1831 como publicación oficial, editada cada domingo y distribuida gratuitamente a las principales instancias del Estado en todo nivel. En todo caso, “todos en comunión con los mandamientos del evangelio liberal, anhelan un gobierno respetuoso de los derechos individuales y del carácter primordial de las propiedades particulares.”<sup>188</sup> Pero Venezuela estaba en el suelo. No había caminos, no había puertos ni puentes; no había industria de ningún tipo y la artesanía estaba mucho más depauperada que la agricultura. Había que empezar por hacer valioso ese territorio casi despoblado de cerca de un millón de km<sup>2</sup> para poder tener país.

José Antonio Páez (1790-1873) será el hombre fuerte del país desde su separación de Colombia, pero no debemos perder de vista el que éste no había cumplido los 40 años cuando fue designado presidente provisional por el Congreso Constituyente en el mes de mayo y que Bolívar moriría 6 meses después en Santa Marta, lejos de la Caracas que se había convertido para entonces en la capital de la nueva República de Venezuela. Electo presidente poco después, Páez gobernará entre 1831 y 1835 cuando el Dr. José María Vargas (1786-1854) le sucederá al ganar la siguiente elección. No obstante, Páez “en la silla presidencial o en la de su caballo, continúa siendo el árbitro de la vida pública, el caudillo capaz de inclinar hacia uno u otro lado la balanza del poder.”<sup>189</sup>

Justamente Caracas, sede del poder político nacional, no podrá evitar estar en el ojo del huracán en el devenir de la primera década de existencia independiente de la república. Después del primer gobierno de Páez, dadas sus cualidades militares y de liderazgo nacional derivado en buena parte de ese talento castrense, era de suponer que seguiría al mando del país un militar. Pero la historia fue diferente. Un civil, el Dr. Vargas, como ya vimos, es quien le sucede. Eleonora Gabaldon se ha preguntado “por qué en esta comunidad tradicionalmente liderizada por valores heroicos y que rinde

---

<sup>188</sup> Elías Pino Iturrieta, *Las ideas de los primeros venezolanos*, pág. 29

<sup>189</sup> Manuel Pérez Vila, *Op. Cit.*, pág. 57

culto a sus «salvadores», la voluntad electoral se inclina por la figura del prestigioso sabio cuyo «patriotismo» será tantas veces cuestionado.”<sup>190</sup>

Cinco candidatos se presentan a las elecciones de 1835: Santiago Mariño, Carlos Soublette, Bartolomé Salom, Diego Bautista Urbaneja y José María Vargas. Los tres primeros eran militares, miembros del procerato independentista; los dos últimos, civiles, notables hombres del saber y las letras. No podía haber dos grupos más antagónicos enfrentados electoralmente.

“La contienda enfrenta entonces dos tendencias políticas: militarismo y civilismo, y en el debate éstas se convierten en posturas irreconciliables... el proceso electoral será la ocasión que desbordará ese caudal de resentimiento de los grupos desplazados [los militares], quienes ahora oponen nuevas armas para recuperar el poder.”<sup>191</sup>

Tal como lo expone Gabaldon, la candidatura de Vargas era la de los respaldos más generalizados y variados por su composición: artesanos, comerciantes, agricultores, propietarios, sociedades académicas y científicas, incluso religiosas y hasta las Logias.<sup>192</sup> Sin embargo, el debate electoral se enardece con el pasar de los días hasta hacerse feroz sobre todo la oposición a Vargas de parte de los sectores militaristas. Pedro Carujo (1801-1836) –el llamado conspirador septembrino de 1828– tendrá en este momento su papel estelar oponiéndose con fruición a la candidatura de Vargas. Son múltiples las objeciones que aduce “traduciendo en sus palabras el sentir político de gran parte del ejército.”<sup>193</sup> Carujo consideraba que Vargas

“no era digno de la menor confianza pues resultaba, entre otras cosas, más extranjero que venezolano dada su larga permanencia fuera del país. Expresiones como «Vargas, es más bien venezolano que alemán, inglés, francés, norteamericano, español, etc.» ya anuncian una beligerancia irreversible que en boca de un personero militar son del peor augurio. No en vano será el propio Carujo quien se enfrente a Vargas al momento de su destitución.”<sup>194</sup>

<sup>190</sup> Eleonora Gabaldon, *José Vargas. Presidente de la República de Venezuela*, pág. 12

<sup>191</sup> Eleonora Gabaldon, *Op. Cit.*, pág. 89

<sup>192</sup> Cfr. *Ibidem*, pág. 90-91

<sup>193</sup> Fáver José Páez y Alfredo Veloz B., “Vargas: intimidad y política” en *Revista Mañongo*, Volúmen VIII – N° 14, Enero - Junio 2000, pág. 4

<sup>194</sup> Fáver José Páez y Alfredo Veloz B., *Op. Cit.*, pág. 4

Sin embargo, así como se ataca al Dr. Vargas, también se le defiende. Desde *El Nacional* puede leerse:

“Hay en nuestro concepto varios modelos de pertenecer a nuestra revolución; unos pertenecen a ella porque meditaron los medios y organizaron los planes para romper las cadenas de la metrópolis; y otros porque coadyuvaron a la obra después que aquellos la principiaron... Entre ellos, debe saberse y nunca olvidar que cada uno ha servido a la patria según sus talentos, genio, capacidad y circunstancia que les fueron dadas por la naturaleza... no sólo el militar y el político han contribuido a esta grande obra, sino que ella es el fruto de la cooperación de todas las clases del estado.”<sup>195</sup>

En la constante increpación electoral *El Republicano* expresa una visión del patriotismo que se lía exclusivamente a lo militar y por lo cual, Vargas quedaría fuera de la pléyade de patriotas que merecen gobernar: “Quién había de preferir al doctor Vargas en competencias con cualquiera de los próceres de la independencia y la libertad de la patria que respiran y viven por ella y para ella...”<sup>196</sup> Lo que estaba en juego era el imperio de lo militar sobre lo civil, pero no lo militar según nuestra visión actual de este fuero. Debemos tener en cuenta que los hombres de armas, educados formalmente o no para ello, se batieron en los campos en medio de una soldadesca poco preparada para tal fin, mucha de ella con talento y arrojo, pero sin el conocimiento formal de lo castrense. El haber triunfado y sobrevivido a una empresa que lució pérdida en no pocas ocasiones, habría terminado por refrendar que quienes empuñaron los sables y dirigieron la artillería, tenían no sólo el derecho sino el deber de detentar el poder y gobernar la patria que, en su visión, habían creado.

Más allá del reconocimiento por el sacrificio realizado por esos hombres de armas, estaba el desconocimiento de que ganando la guerra de independencia no se había construido patria, pues no había ni siquiera una estructura política sobre la cual ésta –de existir- pudiera sostenerse. La patria, en todo caso, debía comenzar a construirse a partir del momento en el que la violencia de los enfrentamientos, la borrasca de los saqueos enemigos y el desgaste de las campañas dejara de ocupar el escenario nacional. Sin la excusa de la batalla, los militares parecían no tener un

---

<sup>195</sup> *El Nacional*, 14 de Julio de 1834, N° 23

<sup>196</sup> *El Republicano*, Julio de 1834, N° 1

espacio en la república y los civiles se alzaban como los enemigos mezquinos que deseaban arrebatarles el legítimo derecho a vivir las mieles del triunfo final. Después de todo, José Antonio Páez –indiscutido héroe militar de la gesta independentista– había sido el primer presidente de la Venezuela separada de Colombia, ¿por qué no podrían aspirar sus compañeros de armas al mismo cargo? ¿Por qué habrían de compartir su aspiración con un civil que no había derramado ni una gota de sangre por la libertad de la que ahora gozaba?

Había, pues, gran dificultad en aceptar que la experiencia guerrera no era el requisito primordial para acceder a la primera magistratura y que los talentos y virtudes del mundo civil eran tan válidos (o más) que aquellos. Era posible ser patriota sin ser militar, esa era la especie que tenía difícil digestión en los estómagos de hombres como Carujo, Mariño o Monagas. Páez, por su parte, había incorporado a notables civiles en su gobierno, dando muestra de que era necesario el concurso de todos los factores para la construcción de la patria.

No es nuestra intención desviarnos hacia la revisión exhaustiva de este episodio de nuestra historia, pero considerando que sucede justo en el momento en el cual Juan Lovera realiza sus dos obras más importantes, no pueden quedar fuera algunas consideraciones al respecto. El alzamiento que se produce en 1835 contra el gobierno de José María Vargas, electo contra todo pronóstico como segundo presidente constitucional de Venezuela en sustitución de Páez, se conoce como la Revolución de las Reformas y estuvo encabezada por ese sector militar que no habría comprendido el papel de los civiles en ese momento fundamental de la república. En junio de ese año incluso Caracas se amotinó en contra del gobierno civilista. Santiago Mariño, Diego Ibarra, Pedro Briceño Méndez, José Tadeo Monagas y, por supuesto, Pedro Carujo, encabezaron esta revolución.

Con rapidez los insurrectos tomarían el control de Caracas y depondrían al presidente Vargas, quien terminó saliendo del país hacia Saint Thomas. Los reformistas pedían esencialmente la restitución del fuero militar y eclesiástico y reconocimiento de adhesión de Venezuela con la República de Colombia.<sup>197</sup> Domingo

---

<sup>197</sup> Cfr. Aura Elena Rojas, *La participación del "pueblo" en movimientos de desobediencia del orden legal (1830-1848)*, pág. 87 [Trabajo especial de grado para optar al título de Magister en Historia de Venezuela, Ucab, Caracas, 2008, Tutora: Inés Quintero]

Irwin e Ingrid Micett consideran que fue entonces evidente cómo “la mayoría del ejército permanente apoyó el movimiento reformista.”<sup>198</sup> No obstante, reconocen que Páez termina por convertirse “en el brazo armado de la constitucionalidad.”<sup>199</sup> Aura Elena Rojas es tajante al afirmar que “los militares que participaron en la Revolución de las Reformas, aunque en su mayoría venían de haber luchado en el proceso de independencia, tenían la tacha de haber incursionado contra el orden y de dejarse acompañar de presidiarios y vagos para lograr alcanzar sus «bajos intereses».”<sup>200</sup>

Para mediados de Agosto de 1835, Páez había restituido a Vargas en la Presidencia de la República, aunque las cosas no estaban completamente normalizadas y en paz. No lo estarían hasta marzo de 1836, cuando se controlaría la situación en Puerto Cabello. El 24 de abril de ese año el Dr. José María Vargas renunciaba a la primera magistratura nacional. Finalmente, el Gral. Carlos Soublette era nombrado presidente por el Congreso en sustitución de Vargas y ocuparía el cargo hasta Enero de 1839.

A pesar de que este episodio de nuestra historia pudiera ser reducido a un enfrentamiento entre civiles y militares, Gabaldón nos advierte con acierto que

“Toda sociedad a través de su clase dirigente elabora una concepción del mundo, un sistema de creencias y de valores que orienta la conducta social, al proponer un deber ser como meta general. Son estos, sistemas ideológicos que presentan la realidad de manera parcial y bajo la apariencia de encarnar el interés común, ocultan las relaciones de dominación de unos grupos sobre los otros, logrando así justificar su predominio social y político. Concepción que da origen al acatamiento voluntario del poder, a la adhesión de los dominados, es decir al consenso o acuerdo general imprescindible para el mantenimiento y consolidación de la organización estatal.”<sup>201</sup>

Así pues, más allá de las disputas políticas, de los vencedores y los vencidos, de las revueltas o revoluciones que enarbolan sus estandartes con pretensión de adueñarse de «la verdad», debemos hurgar en ese *sistema de creencias y de valores* que es catalizador y barrera para que las cosas pasen de un modo u otro.

---

<sup>198</sup> Domingo Irwin e Ingrid Micett, *Caudillos, militares y poder: una historia del pretorianismo en Venezuela*, pág. 78

<sup>199</sup> Domingo Irwin e Ingrid Micett, *Op. Cit.*, pág. 78

<sup>200</sup> Aura Elena Rojas, *Op. Cit.*, pág. 90

<sup>201</sup> Eleonora Gabaldon, *Op. Cit.*, pág. 13

### 1.2.2.2.- LAS FECHAS FUNDACIONALES:

El 16 de Abril de 1834 el Senado y la Cámara de Representantes del Congreso de la República de Venezuela, considerando “que el recuerdo nacional de las épocas gloriosas de la emancipación y transformación política de Venezuela, aún no está acordado por acto alguno legislativo” y además “que todos los pueblos han consagrado la memoria de los grandes días en que se elevaron al rango de Nación”<sup>202</sup>, deciden decretar:

Art. 1° Los días 19 de Abril y 5 de Julio son grandes días nacionales y formarán épocas en la República.

Art 2° Todos los tribunales juzgados y oficinas de la administración del Estado, guardarán estos dos grandes días como de fiesta nacional.

Art. 3° El Poder Ejecutivo queda especialmente encargado de hacer solemnizar los dos grandes días nacionales, de la manera más digna y propia recordándolo a los pueblos con la anticipación y solemnidad necesarias.”<sup>203</sup>

De esta manera ya era oficial: Venezuela tenía sus primeras efemérides patrias a las que todas las instancias del Estado estaban obligadas a guardar, mientras el gobierno debía hacer de maestro de ceremonias. La memoria histórica del país sentaba las piedras angulares en los primeros hitos en el calendario anual de la patria y el tiempo del ciudadano iniciaba su definición. La conciencia histórica tomaría más tiempo y copiosos esfuerzos de variada índole. El que todos los pueblos hayan *consagrado la memoria de los grandes días en que se elevaron al rango de Nación*, no significa que automáticamente, al hacerlo, fue comprendido el sentido de esa *elevación*. Más aun, el que un acto legislativo apunte particularmente las fechas en las que debe residir *el recuerdo nacional de las épocas gloriosas de la emancipación y transformación política de Venezuela*, no garantiza la cualidad ni la calidad de ese *recuerdo nacional*.

---

<sup>202</sup> Decreto del 16 de Abril declarando grandes días nacionales el 19 de Abril y el 5 de Julio, *Cuerpo de Leyes de Venezuela*, pág. 133

<sup>203</sup> *Ibidem*.



Mucho se ha escrito sobre los sucesos del 19 de Abril de 1810 y los del 5 de Julio de 1811, así como sobre su significado histórico. Las interpretaciones de estas fechas patrias son numerosas.<sup>204</sup> Sin embargo, no es labor de este trabajo estudiarlas todas, pues nuestro foco se reduce a las obras de Juan Lovera conmemorativas de estas fechas y a lo que en su contexto pueda ayudarnos a comprenderlas mejor. Por tanto, nos limitaremos a mirar las apreciaciones en torno a estas efemérides desde el momento de su acontecer hasta el final de la década de 1830, considerando que ya para 1838 ambas obras han sido ejecutadas por nuestro pintor.

La primera gran historia de Venezuela es la escrita por Rafael María Baralt (1810-1860), con la colaboración de Ramón Díaz y publicado originalmente en 1841,<sup>205</sup> pero esta obra escapa de la consideración de este trabajo por su fecha de edición. De hecho, tan sólo tres obras de corte histórico serán tomadas en cuenta aquí. Ellas son: *Geografía general para el uso de la juventud de Venezuela* de Fernando Montenegro y Colón (1781-1853), que contó con cuatro volúmenes, editándose el primero de ellos en 1833 y el último, dedicado a la historia de la joven nación, en 1837;<sup>206</sup> *Bosquejo histórico de la Revolución de Venezuela* de José Felix Blanco (1782-1872), el cual nunca fue editado como una obra independiente, sino que fue publicado por segmentos en *La Bandera Nacional* entre el 19 de Septiembre de 1837 y el 23 de Junio de 1839;<sup>207</sup> y, finalmente, *Compendio de la Historia de Venezuela* de Francisco Javier Yanes, que, aunque fue publicado en 1840,<sup>208</sup> pudiera tener vínculos particulares con la obra de Juan Lovera, como se verá más adelante.

---

<sup>204</sup> Puede verse, entre otros muchos estudios, el de Carole Leal Curiel, "El 19 de Abril de 1810: la 'Mascarada de Fernando' como fecha fundacional de la Independencia de Venezuela", en Boletín de la ANH, Tomo XCIII, de abril-junio de 2010, N° 370; de Elías Pino Iturrieta, "Abril de 1810: temporada de debutantes en Venezuela" en *Presente y pasado. Revista de Historia*, Año 15, N° 30, Julio-Diciembre de 2010; parte de los estudios contenidos en el libro *La opción republicana en el marco de las independencias. Ideas, política e historiografía 1797-1830*, coordinado por Jorge Bracho, Jean Carlos Brizuela y José Alberto Olivar (ANH-Unimet, Caracas, 2012); de Leonor Freitas, *Centenario del 19 de Abril (1810-1910)* (Col. Bicentenario, Archivo General de la Nación, Centro Nacional de Historia, Caracas, 2010); los diversos estudios incluidos en *La crisis del mundo hispánico y sus implicaciones* compilados por Edgardo Mondolfi y Giannina Olivieri (ANH-Unimet, Caracas, 2011); de Elías Pino Iturrieta, *Independencia a palos* (Editorial Alfa, Caracas, 2011); los distintos estudios incluidos en *El relato invariable. Independencia, mito y nación*, coordinado por Inés Quintero (Editorial Alfa, Caracas, 2011) y de Nikita Harwich "Los años de 1810 a 1830 en la historiografía venezolana", en *Anuario de Estudios Bolivarianos. Bolívarium*, Año II, N° 3, (USB, Caracas, 1994)

<sup>205</sup> Fue editado en París por la Imprenta de H. Fournier y Compañía.

<sup>206</sup> En Caracas por la Imprenta de Antonio Damirón.

<sup>207</sup> Aunque décadas después el propio Blanco realizara algunas inserciones a su texto original para incorporarlo a la compilación de *Documentos para la historia de la vida pública del Libertador*, editado finalmente en Caracas en 1876 (en colaboración con Ramón Azpurúa)

<sup>208</sup> En Caracas por la Imprenta de Antonio Damirón.

Así pues, la primera tarea que debemos acometer es el examen de la visión de cada autor sobre lo acontecido en las primeras efemérides patrias: el 19 de Abril de 1810 y el 5 de Julio de 1811. En el tomo de la obra de Montenegro y Colón, *Geografía general para el uso de la juventud de Venezuela*, dedicado a una relación de hechos históricos de Venezuela, nos topamos con una inicial explicación sobre las causas de los eventos del 19 de Abril de 1810. En primer lugar, el autor menciona tres grupos con distintos intereses desprendidos de la situación de incertidumbre que se vivía en relación con la invasión napoleónica en la Península: un grupo de afectos a la causa de España, que temían por la suerte de ésta y que no confiaban en los partidarios de Francia, por lo que eran proclives a tomar las previsiones necesarias para favorecer al rey cautivo; otro grupo mayoritario que tenía casi por hecho que España sucumbiría totalmente ante la avasalladora fuerza de Napoleón y que creía prudente organizar un gobierno provisorio que, al mismo tiempo, pudiera darles pie a la generación de un gobierno independiente; y, finalmente, un último grupo, el menos numeroso, que confiaba en que sería entonces sencillo y poco riesgoso proceder de una vez a gobernarse con absoluta independencia.<sup>209</sup>

Según explica Montenegro y Colón, al saberse en Caracas la gravedad del estado de cosas en la Península,

“aquellos tres partidos procedieron en consonancia y que cada uno aspiró a asegurarse en sus proyectos, aprovechándose de la sorpresa del capitán general D. Vicente Emparan, depuesto con otros empleados en el 19 de Abril de 1810 y expulsados decorosamente del país por disposición de la Junta Suprema conservadora de los derechos de Fernando VII, instalada aquel día por la voluntad de la mayoría de los habitantes, incluso los mismos españoles residentes en Caracas.”<sup>210</sup>

Refiere luego el autor que los peninsulares advertirían pronto que no seguirían a la cabeza de los asuntos públicos como había sido costumbre, repugnándoles además el asunto de la igualdad ante la ley, por lo que sin tardanza fraguarían movimientos diversos para destruir el nuevo orden. Se expresa en el texto que estos fueron la causa “del odio encarnizado, que tanta sangre costó después y que aun continuaría

---

<sup>209</sup> Cfr. Fernando Montenegro y Colón, *Geografía general para el uso de la juventud de Venezuela*, Tomo IV, pág. 64

<sup>210</sup> Fernando Montenegro y Colón, *Op. Cit.*, pág. 65

derramándose, si la constancia americana hubiera podido sucumbir a su terca ferocidad.”<sup>211</sup> No hace referencia Montenegro y Colón a detalles del curso de los acontecimientos del propio 19 de Abril. Para él fue un hecho de profunda significación, pero no mereció más detenimiento que la aclaración de los grupos o partidos que tenían sus intereses y, la vuelta en el ánimo de los peninsulares al ver perdidos sus privilegios exclusivos.

Sobre el 5 de Julio de 1811 y la declaratoria de la Independencia, este autor resume en cosa de una página el devenir de los acontecimientos desde la instalación del Congreso constituyente, el 2 de Marzo de ese año, para devenir rápidamente en concluir que los sucesos se precipitaron

“y ya no fue posible detener su marcha, porque los acontecimientos de la Península y la impolítica de sus gobernantes solo habían servido para aumentar el número de los independientes y aun los menos comprometidos se hallaban en el caso de atender a su seguridad. Se sancionó pues la independencia absoluta en el 5 de Julio y muy luego se comprobó, antes de publicarla solemnemente el 14, que semejante proclamación habría sido insuficiente, para conjurar el peligro que los amenazaba, a no desplegar los republicanos la actividad patriótica que demandaba su crítica posición.”<sup>212</sup>

Procede luego Montenegro y Colón a presentar el texto íntegro del Acta de Declaración de la Independencia y sigue con la relación de los acontecimientos que conllevarían a la caída de la Primera República en 1812. Es, en realidad, bastante parco en su relato de los sucesos de Abril de 1810 y de Julio de 1811 que nos competen. No ahonda en reflexiones marginales, ni previas ni posteriores a estos hechos fundamentales, aun cuando, vale recordarlo, para el momento en que es publicado el cuarto volumen en el cual se aborda la historia de Venezuela, ya las fechas en cuestión habían sido promovidas a efemérides oficiales.

El caso de José Felix Blanco es diferente. En los fragmentos que fue publicando en *La Bandera Nacional* a partir del 29 de Septiembre de 1837, Blanco dibujó con pasión los acontecimientos objeto del Decreto del 16 de Abril de 1834. Sobre el 19 de Abril de 1810, Blanco es generoso al remontarse hasta el año de 1797, cuando Gual y

---

<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> *Ibid*, pág. 70

España actuaron a partir de “los primeros rayos de luz que la revolución y los escritos franceses lanzaron sobre la Costa firme, comenzaron a hacer conocer en Venezuela los derechos del hombre en sociedad.”<sup>213</sup> Se pasea luego por la aventura de Francisco de Miranda en 1806, afirmando que “la fortuna se mostró adversa al que había adquirido en los ejércitos de Francia el título de General”,<sup>214</sup> para después traer a colación el fallido intento juntista de los principales de Caracas, que traería como inmediata consecuencia el nombramiento de Vicente Emparan como Capitán General de Venezuela. De este hombre, Blanco indica que, al ser previamente gobernador de Cumaná, era “harto conocido en nuestro país por sus arbitrariedades y geniadas en aquel gobierno, entre ellas la de arrojar a los empleados por las escaleras de palacio a puntillones, y la de hacer botar a otros por los balcones.”<sup>215</sup>

De Emparan, precisamente, son solo malas referencias las que brinda Blanco y le acusa de haber incurrido en “el error de que su fama sola y su renombre bastaban para domeñar a los venezolanos todos... El sistema de arbitrariedad y despotismo marcó su gobierno.”<sup>216</sup> Ya sobre el año de 1810, inicia comentando que los ánimos estaban irritados ante el mal ejercicio del gobierno de parte de Emparan, perdiéndose incluso la esperanza de que bajo las autoridades españolas algo pudiera cambiar. No obstante,

“hubo de prorrumpir el sentimiento de los habitantes de la capital de Venezuela en el glorioso 19 de Abril... Monumento de eterna gloria será para Caracas la dorada página que marque en la historia de las revoluciones la de aquella transformación, en que sin derramarse una gota de sangre, sin oírse el clamor de la venganza, sino tan sólo efusiones de nobles sentimientos, dejó Venezuela de ser esclava para ser señora de su suerte.”<sup>217</sup>

De inmediato se aboca a “consignar a la historia algunos particulares de aquel suceso memorable.”<sup>218</sup> En este sentido, se refiere Blanco al “estado de efervescencia

---

<sup>213</sup> José Felix Blanco, *Bosquejo histórico de la revolución en Venezuela*, pág. 121 (para efectos de este trabajo se citará la obra de Blanco desde la edición realizada por la Academia Nacional de la Historia en 1960).

<sup>214</sup> José Felix Blanco, *Op. Cit.*, pág. 123

<sup>215</sup> *Ibidem.*

<sup>216</sup> *Ibid.*, pág. 124

<sup>217</sup> *Idem.*

<sup>218</sup> *Idem.*

e irritación”<sup>219</sup> en que estaban las cosas cuando llegó a La Guaira el correo de España, el día 17 de Abril. Aunque el correo no llegaría a Caracas hasta el 19 “cuando estaba hecho el movimiento.”<sup>220</sup> Emparan, que estaba muy interesado en el “reconocimiento de cualquier sombra de gobierno que hubiese en la Península, pues de ello dependía la conservación de su autoridad sobre este país,”<sup>221</sup> se apresuró a fijar públicamente dicho reconocimiento sin la necesaria presentación previa al Cabildo y demás autoridades, de acuerdo con la narración de Blanco.

Este gesto del Capitán General predispuso el mal ánimo de “los patriotas comprometidos”,<sup>222</sup> quienes se reunieron en la noche y “acordaron, en efecto, que tendría lugar el movimiento al día siguiente.”<sup>223</sup> Luego, corrieron la voz con el resto de los patriotas comprometidos en el asunto y pusieron en marcha algunos estratégicos movimientos con los hombres en armas. De seguido, Blanco narra el devenir de los acontecimientos del día 19 de Abril:

“Organizado de este modo el movimiento, muy de mañana estaban ya armados ocultamente los patriotas y apostados en varios lugares para reunirse en el cabildo. Reunido éste por citación extraordinaria, el Sr. M. Tovar hizo presente al Capitán General la necesidad de nombrar una junta en vista de las noticias que acaban de recibirse de la Península; pero el general Emparan se excusó con que tenía que presentar los documentos recibidos, con la solemnidad del día, y con que era mejor tratarlo después. Salió con el cabildo, porque no se le hizo al pueblo la seña convenida de un pañuelo blanco por el balcón, sin lo cual no lo habría permitido. Viéndolo salir e impuesto de su resistencia, siguió gritando *¡Al cabildo, al cabildo!*, más el Capitán General no hacía caso. Ya al entrar en la Catedral, el ciudadano Francisco Salias se le abalanzó a la vista de 50 granaderos españoles de la guardia del templo, y tomándolo por el brazo le dijo: *Venga Usía al cabildo*. Entonces redoblando el tumulto, y los gritos de *¡Al cabildo!* El Sr. Feliciano Palacios, alférez real, le aconsejó que era mejor que volviese; y así lo hizo. Llegados a la casa consistorial, en medio de un gentío inmenso, comenzó una acalorada discusión en el cabildo, por la resistencia del Capitán General a prestarse al nombramiento de la junta, cuando entró el oficial Sr. Miguel Ustáriz y dijo que el campo volante estaba ya formado en la plaza a las órdenes del cabildo. Esto y el no haberle hecho los honores cuando regresaban de la iglesia, los oficiales Judas y Roa de las guardias de la cárcel y del principal, hubo de desconcertarlo,

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, pág. 125

<sup>220</sup> *Idem.*

<sup>221</sup> *Idem.*

<sup>222</sup> *Ibid.*, pág. 126

<sup>223</sup> *Idem.*

pues debió persuadirlo de que las tropas estaban de acuerdo; y desde luego cedió a la fuerza. En este instante supo el cabildo que la audiencia se había reunido en la casa del Capitán General, y mandó citarla para que compareciese, y no habiéndolo verificado por segunda vez, mandó buscarla con un piquete de tropa al mando del capitán Arévalo, y en efecto compareció y firmó el acta de la transformación.”<sup>224</sup>

No contento con la detallada narración, Blanco concluye este episodio con un corolario interesante. Se trata de una suerte de alabanza del suceso, de su cualidad y del comportamiento de los llamados patriotas:

“Al referir suceso tan glorioso séanos permitido sostener que jamás hubo ejemplo en la historia de las revoluciones de una moderación como la que se vio aquel día memorable. ¡Aun en medio del tumulto reinaban la urbanidad y el orden! Todo se ejecutó con la decencia característica del pueblo caraqueño; los jefes y magistrados destituidos de sus empleos, quedaron en plena libertad y regresaron a sus casas sin ser molestados ni insultados. Intimidados después para que se trasladasen a los Estados Unidos del norte, fueron embarcados con la mayor comodidad posible, con abundantes víveres y provistos de dinero que graciosamente se les repartió en una crecida suma de millares de fuertes para sus gastos ulteriores. Los españoles y canarios residentes en el territorio recibieron las más sinceras protestas de parte de los naturales del país, sobre las pacíficas intenciones que los animaban, y los más ingenuos deseos de que todos viviesen en unión y fraternidad.

(...)

Mas, ¿cuál fue la correspondencia a tantas atenciones y miramientos? ¿Cuál el resultado de la demostración de respeto que manifestó la junta gubernativa de Caracas, dando parte a la central de España de la revolución ejecutada para proveer a la seguridad y conservación de las provincias de Venezuela, constituyendo un gobierno provincial a imitación de los de la metrópoli, con subordinación a ella y bajo el nombre de soberano? ¡Causa sentimiento y algo más, el recordarlo!”<sup>225</sup>

A los ojos de José Felix Blanco, la del 19 de Abril de 1810 fue lo más parecido a una «revolución de terciopelo» a que se pueda llegar y la ingratitud y desafección de los españoles, que no supieron apreciar el noble gesto de permitirles migrar con toda comodidad si no estaban de acuerdo con lo que en Caracas se gestaba, es para él digno de asombro y repudio. De destacar es la posición de Blanco a este respecto,

<sup>224</sup> *Ibid.*, pág. 127 (subrayado nuestro)

<sup>225</sup> *Ibid.*, pág. 127-128 (subrayado nuestro)

pues enaltece el movimiento de los patriotas contra el *status quo* más por la impecable y civilizada conducta de estos que por los principios políticos que pudieran haberlos animados. Ese día se habría llevado a cabo un suceso *glorioso*, en el cual no se habría derramado *una gota de sangre*, ni se habrían proferido gritos de venganza, *sino tan sólo efusiones de nobles sentimientos*. De ese modo, para Blanco, Venezuela habría dejado *de ser esclava para ser señora de su suerte*.

Al relatar los acontecimientos del 1811, este autor inicia expresando que “bajo muy favorables auspicios parecía entrar Venezuela en este año,”<sup>226</sup> pues se veía posible una reconciliación con España. Sin embargo,

“Tantas pruebas de enemistad y encono de parte de los enemigos internos; tanta terquedad y dureza de parte del gobierno español, hicieron perder a los venezolanos toda esperanza de reconciliación sincera en lo sucesivo; y bien persuadidos de que creciendo cada día el mortal odio y deseo de venganza de la España, era inevitable su ruina bajo aquella dominación, se determinaron resulte y denodadamente a separarse de la metrópoli y correr con una suerte distinta de la que amenazaba a aquel reino, harto agitado entonces de las más violentas convulsiones y reducido casi en su totalidad a extranjera dinastía. Así el pueblo de Caracas proclamó el 5 de Julio su independencia absoluta de España, y lo hicieron sucesivamente los demás de Venezuela, justificando este heroico procedimiento con los fundamentos y razones que aparecen del Acta de su declaratoria dada por el Congreso en 30 del propio mes.”<sup>227</sup>

Como vemos, no pareció necesario a Blanco ahondar en las razones o principios políticos que pudieran haber justificado esta trascendental decisión; no se detuvo tampoco en mencionar las cualidades de los representantes del Congreso constituyente, de sus ideas y propósitos. En lo que sí hizo especial énfasis fue en la “conducta filial y sumisa respecto de la Madre Patria”<sup>228</sup> que Venezuela asumió desde los sucesos de Abril, de modo que al leerle parece que la Declaración de Independencia es la reacción natural al maltrato y la incomprensión de los españoles en torno al movimiento político que se gestaba en el país.

Finalmente, tenemos el *Compendio de la historia de Venezuela* que Francisco Javier Yanes publica en 1840. Su abordaje sobre el 19 de Abril de 1810 es bastante

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, pág. 132

<sup>227</sup> *Ibid.*, pág. 133

<sup>228</sup> *Ibid.*, pág. 132

largo y detallado y es conveniente su cita aquí, porque será luego de gran utilidad para el análisis de las obras de Juan Lovera. Indica Yanes que

“El 19 de Abril, jueves santo, se reunió muy temprano este cuerpo [el Cabildo] que se componía de criollos y europeos, a pretexto de asistir a la función de catedral, como debía hacerlo; pero habiendo manifestado algunos de sus miembros que en el pueblo se advertía una gran novedad con motivo de las noticias que corrían de haberse disuelto el supremo gobierno de la Península, creían necesario se tuviese un *cabildo extraordinario* y tal vez abierto, para lo que debería citarse al gobernador y capitán general como su presidente, a quien tocaba reunirle extraordinariamente.”<sup>229</sup>

Siguiendo el relato de Yanes sabemos que Emparan fue puesto sobre aviso por dos regidores que el Cabildo nombró para solicitar su presencia en su sede y que éste, aunque acudiría de inmediato, no haría sino desestimar las alarmantes noticias que llegaban sobre la situación política en la Península. Serenamente, refiere Yanes, el Capitán General indicó que al haberse establecido un Consejo de Regencia de España y las Indias no había de qué preocuparse y, en todo caso, era mejor esperar a que los emisarios que habían llegado a La Guaira dos días atrás, arribaran a Caracas. No obstante,

“El desembarazo con que se expresó Emparan, la novedad de los hechos que apuntó, y sobre todo la impavidez con que tomó su sombrero y bastón para ir a los oficios de catedral impuso de tal modo a los pocos cabildantes confabulados, que no tuvieron acción sino para seguirle. Los *patriotas* que se hallaban en la plaza al ver un acto que no esperaban, y teniéndose por perdidos si la revolución no se verificaba en el día, se dirigieron en masa hacia la catedral para impedir la entrada en ella del capitán general, temiendo que desde este lugar daría las órdenes que a bien tuviese y usaría de las fuerzas que tenía acuarteladas. Al llegar a las puertas Emparan, le detuvo D. Francisco Salias y los demás gritaron, *que volviese el cabildo con su presidente a la casa capitular para oír y resolver sobre lo que al pueblo tenía que representar y pedir*. Un escolta del batallón de la Reina que allí se hallaba para solemnizar la función tomó las armas; pero las depuso por la orden de que dio su comandante el capitán D. Luis de Ponte; esta circunstancia y la de haberle rehusado los honores, al regreso, la guardia del principal que mandaba el subteniente del batallón veterano D. Francisco Roa, causaron tal impresión en Emparan que en adelante no pareció más que una máquina.

---

<sup>229</sup> Francisco Javier Yanes, *Compendio de la historia de Venezuela*, pág. 79 (cursivas del autor)



Entraron en la sala del ayuntamiento los doctores D. Juan Germán Roscio y D. Félix Sosa, como diputado del pueblo, pidiendo a nombre de éste se estableciese en Venezuela una junta como en las provincias de España, siendo su presidente el capitán D. Vicente Emparan, y quedando la real audiencia y los demás tribunales en el ejercicio de sus funciones; y después de una corta discusión se convino unánimemente en el establecimiento de la junta nombrándose al Dr. Roscio para que extendiese la acta y se publicase por bando, sin poderse entre tanto separar de la sala del ayuntamiento los miembros de éste, y diputados del pueblo. La multitud se aumentaba instantáneamente, y enterada de lo que se había acordado, viendo que los diputados no habían expresado con exactitud su voluntad, y que lejos de mejorarse las cosas, quedaban todos expuestos a los furoros y venganzas de Emparan, presidente de la junta; fue nombrado el canónigo de Merced Dr. D. José Cortés de Madariaga para que hiciese conocer la voluntad general: introducido en la sala con este carácter expuso con vigor y energía, que el pueblo se hallaba altamente ofendido de la conducta pública del capitán general D. Vicente Emparan, y que lejos de convenir en que fuese el presidente de la junta, quería y pedía se le exonerase del empleo que le había conferido la junta central, cuya autoridad había expirado por su disolución. Entróse en discusión, y dudando Emparan que el pueblo le tuviese por odioso y sospechoso, tal vez por lo que habían pedido los dos primeros diputados, se presentó en el balcón, e inquiriendo de la multitud si estaba conforme con que él mandase; el Dr. D. Rafael Villareal, médico, contestó que *no*, a que correspondió la multitud gritando, *no lo queremos*; a lo que repuso Emparan, *pues yo tampoco quiero ningún mando.*<sup>230</sup>

Inmediatamente después, Yanes se da a la tarea de explicar el proceso que llevó a la configuración de la Junta Defensora de los Derechos de Fernando VII. De los tres relatos, el de Yanes es, sin más, el que mejor describe lo sucedido y agrega a lo que ya José Félix Blanco había narrado referente a la actitud del pueblo reunido en la plaza, la negativa de éste de aceptar a Emparan como presidente de la junta que se conformaría y el cómo el Capitán General fue hábilmente sacado del juego a través de una improvisada consulta popular. No hay en Yanes ninguna reflexión adicional a la narración, ninguna interpretación ni alabanza. Esto, en cambio, sí estará presente con creces al referirse a la declaratoria de independencia, el 5 de Julio de 1811.

Comenta Yanes en su texto que el 2 de Marzo se instala en Caracas el Congreso general de las provincias unidas de Venezuela. Describe la configuración del Poder

---

<sup>230</sup> Francisco Javier Yanes, *Op. Cit.*, pág. 79-81 (cursivas del autor)

Ejecutivo y las distintas instancias auxiliares, para luego afirmar que “a medida que se perfeccionaba el sistema adoptado en Venezuela, se esforzaban sus enemigos en hacerle desaparecer.”<sup>231</sup> Luego de indicar varias de las revueltas a las que el nuevo gobierno tuvo que hacer frente, expresa:

“Llegó por fin el día en que Venezuela debía fijar para siempre sus destinos. El orden de las cosas y las circunstancias políticas lo exigían imperiosamente, y ya no era posible retardarlo sin peligro de una ruina espantosa. Venezuela conquistada por los reyes de España, y reducida por la fuerza de las armas a componer parte de aquella monarquía, fue antes de su cautiverio una nación soberana, y tan separada del gobierno español, que ni conocía la existencia de éste, ni la del antiguo mundo. Era, pues, justo y conforme a la ley natural que usase de sus derechos cuando pudiese recobrarlos. Sufrió por espacio de 300 años el despotismo, violencias, depredaciones y escándalos de los sátrapas que enviaba la Corte para aniquilarla, y siempre resplandeció una respetuosa obediencia al soberano, porque se creía incapaz de aprobar tales excesos. Si el 19 de Abril se apartó de la regencia de Cádiz fue porque agobiada del peso de las vejaciones y tiranía de los que se habían arrogado el mando, no quería en adelante ser víctima de un gobierno ilegítimo, como lo había sido de la Junta central y la de Sevilla. Con todo reconoció los derechos de Fernando VII, envió donativos y ofreció a los peninsulares un asilo contra la opresión de Bonaparte que dominaba ya casi toda la Península.”<sup>232</sup>

Se lamenta Yanes de que, a pesar del noble comportamiento de los venezolanos, la respuesta española fue de bloqueo de puertos, invasiones, apresamiento de embarcaciones y “hacer la guerra del modo que les era posible a los gobernantes de Cádiz.”<sup>233</sup> Es entonces cuando una reflexión más política de su parte hace presencia:

“Las revoluciones son producidas por dos causas principales, el despotismo de los soberanos, o la mala manera con que los pueblos son gobernados. Si la naturaleza ha dicho a un individuo en su fuerza física y moral, *tú eres libre, ningún ser en el mundo tiene derecho de dirigir tus acciones*, claro está que ella no ha podido decir a un pueblo que él debería estar eternamente sometido a una cierta dominación, puesto que ese pueblo se compone de hombres que han nacido libres.

(...)

Un pueblo en edad de ser libre, con fuerzas físicas y morales, gobernado por un despotismo organizado, o por leyes que no conceden aquella

---

<sup>231</sup> *Ibidem*, pág. 111

<sup>232</sup> *Ibid.*, pág. 112

<sup>233</sup> *Ibid.*, pág. 113

libertad que la naturaleza ha dicho a todos los hombres tienen derecho a aspirar y gozar, se halla exactamente en el caso de un individuo que ha llegado a la edad viril, y sin embargo se quieren dirigir arbitraria o malamente hasta sus más mínimas acciones. Sufrirá, y aun encorvará su cerviz al yugo; pero será hasta tanto que llegue el primer momento favorable de sacudirlo para siempre. La naturaleza le dirá continuamente que el estado de dependencia es contrario a su dignidad, y que habiendo nacido el hombre para ser libre y feliz, la muerte es mil veces preferible a una existencia oprobiosa. Sin libertad no hay goces ni felicidad cumplida, pues ella encierra en sí todos los bienes, y es tal que en el seno mismo de la abundancia puede un pueblo ser desgraciado, porque en llegando a un cierto grado de civilización, los hombres no viven solamente de lo que comen.

Las colonias son con respecto a la metrópolis lo que los hijos a los padres, y por consiguiente los derechos de estas sobre aquellas los mismos que la naturaleza ha dado a un padre sobre un hijo. (...) Siendo, pues, las colonias respecto de sus metrópolis lo que son los hijos relativamente a sus padres, es decir, nacidas en un estado de dependencia; es evidente que cuando la naturaleza ayuda su acrecentamiento físico y moral, no puede tener otro objeto que conducirlos al término en que un día puedan declarar su independencia y libertad. Tal es el voto general y constante de la naturaleza, y tales los motivos que hacían desear con ansia la independencia de Venezuela.”<sup>234</sup>

Después de toda esta exposición de motivos, Yanes va entonces al acontecimiento fundacional de la república:

“El día 5 de Julio los representantes de las provincias unidas de Caracas, Cumaná, Margarita, Barcelona, Barinas, Trujillo y Mérida, después de profundas meditaciones y largos debates, declararon solemnemente, que las provincias que formaban la confederación americana de Venezuela, era y debían ser desde este día, de hecho y de derecho, *estados libres, soberanos e independientes*, y que estaban absueltos de toda sumisión y dependencia de la corona de España, o de los que se decían o dijeren sus apoderados y representantes, y que como tal estado libre e independiente tenía un pleno poder para darse la forma de gobierno que fuese más conforme a la voluntad general.”<sup>235</sup>

A todas luces, su exposición no es propiamente histórica sino política. No hay mención de los participantes en ese Congreso constituyente, tampoco de los intrínquilos de las discusiones para llegar a la conclusión final de la independencia absoluta. Lo

<sup>234</sup> *Ibid.*, pág. 113-114 (cursivas del autor)

<sup>235</sup> *Ibid.*, pág. 114-115 (cursivas del autor)

que despliega Yanes es una justificación política de la decisión tomada el 5 de Julio de 1811, en Caracas, por parte de dicho cuerpo. Contrasta así con su abordaje de la anterior efeméride, en el cual sí detalló acciones, frases, posturas y acciones.

Sin embargo, queremos llamar la atención del lector sobre cómo la larga exposición de motivos y razones acerca de la gestación de las revoluciones que hemos citado más arriba, y que Yanes inserta antes de llegar al célebre día de Julio de 1811, es perfecta bisagra entre uno y otro acontecimiento. Se inicia esta disertación con la injusticia de la situación del país ante la metrópoli aun cuando su actitud fue de fidelidad a Fernando VII y concluye con la afirmación de que, a pesar de la relación filial entre la Península y Venezuela, la hora de la independencia absoluta había llegado por razones que van desde el despotismo ejercido por España hasta el derecho natural de los individuos de dirigir libremente sus acciones.

No es posible afirmar que ni Montenegro y Colón ni Blanco vincularan conscientemente y a la fuerza lo sucedido en ambas fechas, porque su conexión es evidente. Pero es claro que es Yanes quien teje la red que hará fundacionales a ambas efemérides sin posible fractura entre ellas por la intención inicial demostrada el 19 de abril de 1810 de fidelidad a la monarquía española en la figura de Fernando VII. A los ojos de Yanes, el curso de los acontecimientos fue tomando forma en función de las posturas de cada lado, pero en el fondo, los patriotas siempre habrían actuado con nobles intenciones y justificados por principios políticos muy claros, que había que exponer oportunamente en la presentación de ese correr del tiempo entre una y otra fecha.

Carole Leal Curiel ha considerado que la narrativa en Yanes “destaca por la ausencia de calificativos con respecto al proceder de los involucrados.”<sup>236</sup> Ciertamente, Yanes y también Blanco, se concentran en el suceso, en lo que éste significa. “No se habla de denodados patriotas”<sup>237</sup>, insiste Leal Curiel, lo que es cónsono con la visión que de la historia estos tienen, sobre todo Yanes. Para este autor fue de primerísimo orden exponer políticamente la justificación de los hechos;

---

<sup>236</sup> Carole Leal Curiel, “El 19 de Abril de 1810: la ‘Mascarada de Fernando’ como fecha fundacional de la Independencia de Venezuela” en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Tomo XCIII, N° 370, Abril-Junio 2010, pág. 51

<sup>237</sup> Carole Leal Curiel, *Op. Cit.*, pág. 51

exponerlos al lector de ese modo haría comprensible el desarrollo de los acontecimientos.

“La interpretación de los primeros historiadores pone de relieve que el 19 de Abril es una fecha sospechosamente fernandina.”<sup>238</sup> Esto no puede negarse, pero ello sólo podría llevarnos a pensar que entonces en la visión de estas primeras versiones de la historia reciente de la joven república, hubo mucha más claridad y sinceridad en torno a lo que realmente sucedió en Abril de 1810 y cómo la situación cambiaría para devenir en los sucesos de Julio de 1811. Justamente esta parece ser la preocupación de Yanes, pues podría resultar contradictorio que de ser regalistas defensores del rey Fernando, pasara la sociedad a la acera contraria en tan poco tiempo. La premura de los cambios, las incertidumbres, la oportunidad incluso de poner en práctica principios políticos sobre los cuales tan sólo se había leído, todo forma parte de la avalancha de nutrientes que parecen haber abonado el camino entre 1810 y 1811.

No obstante, no es sólo en el relato temprano acerca de estas dos fechas que debemos buscar su significado en tiempos de Juan Lovera. Leonor de Freitas nos refiere que “el 19 de Abril fue conmemorado y celebrado en diferentes ocasiones a lo largo del siglo XIX, en la medida en que las circunstancias políticas, naturales y de la guerra lo permitieron.”<sup>239</sup> En el primer aniversario de este día, celebrado en 1811, la *Gazeta de Caracas*, bajo el título «¡Diez y Nueve de Abril!» nos expone:

“Cuánto vive, siente y respira en Venezuela debe tomar parte en los permanentes recuerdos que exige de nosotros tan memorable día, y cuánto nos rodea hoy no hace más que contribuir de mil modos a perpetuar la memoria del dichoso momento en que renacimos a la dignidad civil que conseguimos hace un año. (...) Que el genio del despotismo compare las demostraciones, los esfuerzos y los medios con que manifiesta Caracas su júbilo y la enorme diferencia que hay de su tenebroso imperio, al luminoso y vivificador influjo de la libertad. Vengan los enemigos de América a habitar hoy bajo el alborozado cielo de la capital de Venezuela, y verán un Pueblo grande, magnánimo, y moderado en medio de sus triunfos, sellar todos sus pasos con la circunspección, brillantez y civismo que no han querido concederle los que se interesan en su degradación.”<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> *Ibidem*, pág. 52

<sup>239</sup> Leonor de Freitas, *Centenario del 19 de Abril (1810-1910)*, pág. 12

<sup>240</sup> *Gazeta de Caracas*, 19 de abril de 1811, Tomo III, N° 151, pág. 1

Es notable que ya para el primer aniversario, lo ocurrido en Abril de 1810 se recuerda como un día de profunda significación en cuanto a lo que se ha logrado a partir de las acciones en él acometidas. El día no sólo es *memorable* sino que Caracas expresa su *júbilo* ante la distancia que ya políticamente le separa de los predios del despotismo. La celebración debió ser cosa de muchos, pues en la propia *Gazeta de Caracas*, en el mismo número en el que se imprime el texto anterior, podemos hallar un aviso que reza: “Bombas, Guardabrizas, y Fanales convenientes para las iluminaciones del 19 de Abril, se venden en casa de Don Luis Delpêche, esquina del Dr. Don José Domingo Blanco.”<sup>241</sup>

No cabe duda que la fecha fue importante en 1811. De hecho, ya en Marzo de ese año, en *El Mercurio Venezolano* se describen los adornos con los que la Sociedad Patriótica engalanó el balcón de la sala de sesiones del recién instalado Congreso:

“Se veía en el cielo de un tarjetón la *Fama* rodeada de nubes y resplandores, anunciando al Mundo la feliz instalación del Congreso Nacional de Venezuela, representado en las cifras de las Provincias confederadas; y como resultados de las luces y patriotismo del Congreso, se pusieron emblemas del Comercio, la Agricultura y la Abundancia. En segundo término se veía detrás de la *Fama* la constelación de *Tauro* símbolo del memorable 19 de Abril, con el principio de este mote *Independ* que ocultaban las nubes.”<sup>242</sup>

De la Sociedad Patriótica también refiere Freitas que

“Otro hecho digno de resaltar fue el ocurrido en el balcón de aquella casa, sede de la Sociedad Patriótica, desde el cual Francisco Espejo rompió en vivas a la libertad e independencia absoluta y expresó sus deseos luctuosos para el rey Fernando VII. Además de eso, algunos miembros de la Sociedad Patriótica recorrieron ruidosamente la ciudad, hasta llegar a las orillas del Guaire, donde patearon el pendón español y sumergieron un retrato del rey en las aguas del río, haciendo manifestación de una consigna política, entendida en el contexto de la deliberación que existía con respecto a declarar o no la independencia absoluta de estos territorios.”<sup>243</sup>

Durante este primer aniversario del 19 de Abril,

“miembros de la sociedad se manifiestan en la calle, con banderas y estandartes. Destruyen retratos del Bien Amado a los gritos de muera a la Metrópoli y a la tiranía. Las lealtades, la finalidad, han cambiado

<sup>241</sup> *Ibidem*.

<sup>242</sup> *El Mercurio venezolano*, Marzo de 1811, N° III, pág. 23-24

<sup>243</sup> Leonor de Freitas, *Op. Cit.*, pág. 38-39

radicalmente, ahora se habla de libertad e independencia. Las calles de Caracas se llenan de gente comandada por los líderes de la sociedad.”<sup>244</sup>

Para el año siguiente la situación distaba mucho de aquella llena de alborozo que pintan las descripciones anteriores. El terremoto del 26 de Marzo de 1812 y la poco feliz situación de la Primera República, no permitieron que el 19 de Abril fuera tiempo de festejos. Pero en 1814 la festividad será retomada con iluminación de los balcones de la Casa Municipal, retretas, fuegos artificiales, desfiles y un *Te Deum*.<sup>245</sup> Para la década de 1820 tenemos mayores referencias institucionales y de la prensa caraqueña sobre el recordatorio del 19 de Abril y vale la pena traer aquí algunas de ellas.

En la sesión del Cabildo de Caracas del 10 de marzo de 1824 leemos en el libro de actas lo que sigue:

“El Sr. Presidente manifestó a los señores concurrentes que el objeto de esta convocación estaba en excitar el patriotismo del Pueblo, para que cada ciudadano según su parecer contribuyere con alguna cantidad proporcionada a sus facultades para solemnizar la memoria del glorioso día diez y nueve de Abril, en que Caracas rompió para siempre las cadenas del despotismo y fue la primera que en la América del Sur dio el genio de la Libertad... Se debe remarcar en todo tiempo la magnánima resolución de este virtuoso vecindario que sobre poniendo a su tranquilidad, a sus intereses, y a su existencia misma el amor a la Patria, quiso dar un ejemplo al mundo entero de que cuando quiere un pueblo ser libre no hay poder humano que lo esclavice.”<sup>246</sup>

Después de tan elocuente exposición, el Cabildo acordó que se abriera una subscripción para que voluntariamente el pueblo pudiera contribuir para la celebración. No obstante, el asunto no debe haber prosperado como se esperaba, porque el 30 de Marzo de 1824, el Ayuntamiento de Caracas deja asentado en el acta correspondiente que “habiendo tratado sobre la celebridad del diez y nueve de Abril y considerado la municipalidad que por el atraso y decadencia de las rentas”<sup>247</sup> no le será

<sup>244</sup> Antonieta Camacho, “El Cabildo de Caracas: institución local y su proyección nacional” en *Una mirada al proceso de independencia de Venezuela*, pág. 95

<sup>245</sup> Cfr. Leonor de Freitas, *Op. Cit.*, pág. 39

<sup>246</sup> ACM, 10 de marzo de 1824, f. 87v

<sup>247</sup> ACM, 30 de Marzo de 1824, f. 85

posible asumir los gastos que cualquier festejo pudiera ocasionar. Por ello se acordó que

“se pase oficio al Sr. Gral. Intendente manifestándole que sin embargo de que esta Ilustre Corporación, al aproximarse el glorioso y por siempre memorable día diez y nueve de Abril, recuerda con entusiasmo y placer los primeros instantes del nacimiento político de la República, y desea hacer algunas demostraciones capaces de elevar tan grandioso objeto. Como el estado de languidez en que se encuentran sus fondos no le permite demostrar sus sentimientos, le ha parecido conveniente el que se invite el patriotismo del Pueblo, convocando a su Sala para el sábado próximo a algunos ciudadanos de los más pudientes y respetables, a fin de que se presenten a contribuir con lo que voluntariamente quieran para celebrar la memoria de tan afortunado día.”<sup>248</sup>

Ese mismo año, el 5 Julio hubo sesión del Cabildo caraqueño y el acta de ese día indica que la reunión se inició “después de concluida la función de la iglesia que se hizo en memoria del aniversario de nuestra gloriosa independencia.”<sup>249</sup> Para 1825, la situación económica del Cabildo no había cambiado y de nuevo en el libro de actas leemos sobre la preocupación ante la escasez de fondos “para solemnizar la memoria del día más afortunado para los hijos de Caracas, el glorioso diez y nueve de Abril.”<sup>250</sup> El Alcalde primero propuso en la sesión que “en su sentir tendría mejor resultado la suscripción entre aquellas personas de posibles, porque el vecindario en general se hallaba sumamente miserable.”<sup>251</sup> La moción fue aprobada y se procedió a realizar una primera colecta entre los presentes, resultando en 185 pesos iniciales. Se convocó a varios artistas para la siguiente sesión con el objeto de afinar detalles para la celebración. Juan Lovera estaba entre los convocados.

Algunas sesiones después se acuerda informar al Intendente que la municipalidad tiene toda la intención de celebrar de modo “decente y decoroso” el día 19 de Abril, pues se le debe dar “toda la importancia que merece el día de nuestra regeneración política”, por lo que se procederá con iluminaciones y con “diversiones honestas” para el pueblo, de modo que los actos “sean marcados con la moderación y

---

<sup>248</sup> *Ibidem.*

<sup>249</sup> ACM, 5 de Julio de 1824, f. 133

<sup>250</sup> ACM, 18 de Marzo de 1825, f. 25

<sup>251</sup> *Ibidem.*



la decencia propias del civismo.”<sup>252</sup> Los preparativos para el décimo quinto aniversario de esta efeméride atraparon la atención no sólo del Ayuntamiento, sino que en *El Constitucional caraqueño*, en su edición del 18 de Abril de ese año, se lee:

“¿Con que tono risueño, con qué voz animada podremos hablar dignamente del aniversario de nuestra gloriosa insurrección, del día en que nació Colombia, el 19 de Abril? No hay en lo humano un numen hasta ahora conocido a quien pedir el fuego de sus imágenes, ni la sublimidad de sus pensamientos que exige la conmemoración del primer suceso, por donde comienza y acaba la regeneración política de un mundo entero.  
(...)

Muchos, no muchos, sino casi innumerables son los que piden cánticos de alabanza, músicas, espectáculos y otras demostraciones de pública alegría; para éste debe haber un holocausto especialmente consagrado, una ceremonia nacional, que se repita sin interrupción todos los años, y sea transmitida de generación en generación, hasta el fin del mundo. Con este objeto convidamos a todos los hijos de Colombia a unirse en este día con nuevos lazos de fraternidad y confianza, a purificar los sentimientos de su generoso, y desinteresado patriotismo, a concurrir al templo a tributar nuestra más humilde, cristiana y fervorosa acción de gracias al Ser Supremo, al Dios de las Naciones, al verdadero Dios, dador de todos los bienes: y terminada la función de Iglesia, a saludar en la Sala Capitular, y en presencia de nuestros dignos y respetables Magistrados, los MANES INMORTABLES DE LOS HOMBRES EXTRAORDINARIOS QUE NOS ADQUIRIERON CON SU TALENTO Y VIRTUDES LA VENTURA INEFABLE DE ESTE DIA NACIONAL, y concluido este acto, a darse el ósculo de paz, EL OSCULO DEL 19 DE ABRIL, como el aroma más grato, la hostia de mayor precio que puede ofrecerse en las aras de NUESTRA AMADA PATRIA, para enjugar las lágrimas que le ha costado la sensible pérdida de tantos hijos beneméritos, sacrificados por la aleve cuchilla de sus bárbaros opresores.

Sí, CARAQUEÑOS, la memoria del 19 DE ABRIL no morirá: el cincel de la naturaleza lo ha grabado, no en mármoles, ni bronce, que roe la intemperie, y que arruina el curso de los siglos, sino en el corazón y gratitud de todos los hombres libres de cualquier punto del globo descubierto, adonde penetre el armonioso, y mágico nombre de la LIBERTAD (...) Ya nos parece que oímos el eco de los héroes inmortales, que en medio de la plaza de Caracas rompieron para siempre las cadenas del nuevo mundo, y que levantando sus cabezas venerables de las tumbas silenciosas, os dicen: *Acordaos de lo que hicimos ahora quince años por amor a la patria, y a todos sus hijos: un alma, un sentimiento, una fuerza nos unió: mantened, estrechad, si es posible, los mismos vínculos, y seréis poderosos, grandes, y felices: nuestra obra será destruida, si abandonáis nuestro ejemplo.*

<sup>252</sup> ACM, 11 de Abril de 1825, f. 32

¿Lo habéis oído, CARAQUEÑOS? El cargo es terrible, si os mostráis sordos: tributemos este homenaje de respeto y gratitud a las cenizas de nuestros hermanos, y a los que tienen la fortuna de asistir al espectáculo en el que figuran con justicia, como primeros fundadores de COLOMBIA, apretémoslo cordialmente en nuestros brazos fraternales, por señal de reconciliación, y será la mejor prenda que podamos ofrecerles de un sincero agradecimiento. Caiga un eterno olvido sobre pequeñas diferencias, condónense hasta los verdaderos agravios: la unión, la paz dulce y amable fortifique nuestro patriotismo. Este día pertenece por todo derecho a las virtudes, no lo empañen las pasiones: pisémos su yugo, como hemos sabido hollar el de los tiranos: este es el júbilo con que los hombres libres deben alegrarse y alegrar el glorioso aniversario del 19 DE ABRIL.<sup>253</sup>

Con tal reflexión preparatoria, no podía quedar el menor resquicio de duda de que el gesto fundador de la República había sido el 19 de Abril. Un gesto iniciático, generador de todo lo ocurrido después, sin el cual nada de lo posterior habría sido posible. El momento al que se le adeuda todas las gratitudes y recuerdos. De hecho, los actores principales de ese día son los fundadores de la patria, ni más ni menos. No son los oficiales y soldados que incluso ya para 1825 han triunfado en Carabobo, por ejemplo. Son los civiles del 19 de Abril. Es a ellos a quienes los ciudadanos deben prestar atención, es a ellos a quienes hay que emular. Son ellos, en resumen, *los hombres extraordinarios que nos adquirieron con su talento y virtudes la ventura inefable de este día nacional*.

En la edición del 25 de Abril, *El Constitucional caraqueño* describe los fastos que tanto se preocupó por preparar el Cabildo. Todo se inició muy temprano,

“al rayar la aurora del 18 comenzaron los fuegos artificiales, las músicas y todas las demostraciones de alegría: el pueblo de Caracas se mostró animado del mismo espíritu que lo condujo al grande teatro de las escenas que ha representado desde entonces en la fuerte lucha de su LIBERTAD E INDEPENDENCIA.”<sup>254</sup>

Cerca del mediodía el repique de campanas se agita con mayor entusiasmo en todas las iglesias de la ciudad, sin contar con que la música y los fuegos de artificio no se detuvieron. Al anochecer llegó el momento de las iluminaciones de los balcones de las

---

<sup>253</sup> *El Constitucional caraqueño*, 18 de Abril de 1825, Trim. 3, N° 31, pág. 2 (mayúsculas y cursivas del autor)

<sup>254</sup> *El Constitucional caraqueño*, 25 de Abril de 1825, Trim. 3, N° 32, pág. 2

casas, edificios públicos y torres de iglesias. “La tribuna de la casa Municipal estaba decorada con las armas de la REPÚBLICA, y varios emblemas de las ciencias, artes, agricultura y comercio, en bellos transparentes que presentaban las más vistosas perspectivas.”<sup>255</sup> Pero será en la antigua Plaza Mayor donde lo mejor tenga lugar, será allí donde la concurrencia se reúna y donde se desplieguen los adornos más originales encargados por la municipalidad a los artistas. Todos los edificios alrededor de la plaza estaban iluminados y una orquesta se encargaría de tocar himnos a la patria “y los intervalos se ocupaban con el entretenido espectáculo de globos aerostáticos, y de fuegos artificiales que en la variedad de sus luces y colores ofrecían a la vista ingeniosos emblemas alusivos al 19 DE ABRIL.”<sup>256</sup>

El propio día 19, “desde el amanecer aparecieron encortinados los frentes, balcones y ventanas de las casas, las calles sembradas de sauces, algunos entrelazados de trecho en trecho, figurando palmas de triunfo.”<sup>257</sup> Autoridades civiles y militares, de las comunidades religiosas, el pueblo entero se dio cita a la función de la Iglesia que “fue breve pero instructiva y propia de las circunstancias.”<sup>258</sup> Al final de la misa se cantó el *Te Deum* y por la tarde “las tropas de la guarnición hicieron un paseo militar al son de músicas marciales que concluyó en la plaza mayor con un simulacro, siendo el gentío siempre inmenso y los vítores ardientes y patrióticos.”<sup>259</sup> El festejo continuó hasta la medianoche “sin una ocurrencia desagradable, sin una acción indecente, como en un pueblo de hermanos: honor debido a la civilización caraqueña, y fruto precioso de las virtudes republicanas.”<sup>260</sup> Fue una celebración importante, de gran participación, que movilizó a todos en la ciudad.

Sir Robert Ker Porter (1777-1842) en su valioso y conocido *Diario*<sup>261</sup> nos relata para el 18 de Abril de 1826 que espera para el día siguiente grandes festejos pues se celebrará “el aniversario de la declaración de Independencia de este país.”<sup>262</sup> Del

---

<sup>255</sup> *Ibidem.* (mayúsculas del autor)

<sup>256</sup> *Ibid.*

<sup>257</sup> *Ibid.*

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> *Ibid.*

<sup>260</sup> *Ibid.*

<sup>261</sup> Se citará aquí su *Caracas Diary*, según la edición en inglés realizada por Walter Dupouy (Caracas, 1966)

<sup>262</sup> Robert Ker Porter, *Caracas Diary*, pág. 80 (traducción nuestra)

propio día 19 brindará un larguísimo recuento de las celebraciones del cual extraemos algunos fragmentos:

“Temprano en la mañana se escucharon pistolas en las calles, las campanas de todas las iglesias sonaban con toda fuerza, no en melancólicos repiques como aquellas nuestras en Inglaterra, sino como la lengua de la alegría o la fama para llamar a los nativos a la misa y las oraciones. Una invitación ha sido enviada a la mayoría de los extranjeros de parte del Cabildo para asistir a la Plaza Mayor a las 8 en punto a fin de atender al festival cívico que tendrá lugar a esa hora. (...) La Plaza Mayor (comúnmente usada como mercado) ha sido previamente arreglada para la celebración de la fiesta. Un muy hermoso templo ha sido erigido en medio con columnas de orden corintio: plataformas, balaustradas y un largo etc en decoraciones diversas. En su cumbre se dispusieron adicionalmente algunas figuras alegóricas. (...) En el friso del templete estaba escrito: el 19 de Abril de 1810 produjo Independencia, Libertad, Igualdad, Tolerancia, Justicia y diez o doce virtudes más que se suponen son los ingredientes que componen una república pura. (...) Varias descargas fueron disparadas, se tocó música y se escenificó un desfile cívico alrededor del Templo de la Independencia.”<sup>263</sup>

Para Porter, a pesar de tal despliegue de eventos, no había entusiasmo en la gente, calificando al público asistente como el más apático que hubiese visto.<sup>264</sup> Refiere luego que a partir de las 8 de la noche todo se iluminó incluyendo el templo que se había levantado en la plaza, a la cual había llegado la banda de música y los cantantes, quienes interpretarían canciones alusivas al “día glorioso de la fiesta de los héroes... el nacimiento de la Libertad en Colombia.”<sup>265</sup> Da cuenta de la belleza en el arreglo de las damas y sus muchachas de compañía, atendiéndolas solícitamente. No pierde detalle de los globos aerostáticos y de los numerosos diseños para los fuegos artificiales, que prácticamente, eran el único alboroto de la velada, porque no llegó a ver ni a un solo hombre que se pasara de tragos: “Jamás presencié tan sobrio entusiasmo en mi vida.”<sup>266</sup> Un baile ofrecido por el gobernador cerró la jornada. Sobre el 5 de Julio de ese mismo año de 1826, Porter asentaría en su diario: “Nada en particular.”<sup>267</sup>

<sup>263</sup> Robert Ker Porter, *Op. Cit.*, pág. 82 (traducción nuestra)

<sup>264</sup> Expresa Porter: “Not a shout from people, in my life I never saw such an apathetic attention of spectators at so signal a festival...” (*Op. Cit.*, pág- 82)

<sup>265</sup> Robert Ker Porter, *Op. Cit.*, pág. 82 (traducción nuestra)

<sup>266</sup> *Ibidem.*, pág. 83 (traducción nuestra)

<sup>267</sup> *Ibid.*, pág. 111 (traducción nuestra)

Tres años después, en la *Gaceta de Gobierno*, se deja ver una apreciación muy similar de esta fecha a la que ya notamos en la larga referencia tomada de *El Constitucional caraqueño* de 1825. Se insiste en que el 19 de Abril es el “día venturoso en que el pueblo de Caracas rompiendo las cadenas de la esclavitud de tres siglos, dio la voz de LIBERTAD en el vasto continente Sudamericano: día de eterna memoria en los fastos de la historia de las naciones y de los acontecimientos de la política...”<sup>268</sup> Sobre la celebración misma, reseña este periódico que “una iluminación general en las habitaciones anunció la víspera de este día venturoso, y al siguiente una salva de 21 cañonazos al rayar la aurora, anunció la venida del astro que prendió el de la regeneración política.”<sup>269</sup> Todo esto fue seguido de desfiles civiles y militares y, por supuesto, el servicio en la Catedral y el *Te Deum* para finalizar.

En 1827, estando Bolívar de visita en Caracas, las anotaciones de Porter en su diario sobre el 19 de Abril son escuetas y apenas si refiere que este es el día en que se cumplen 17 años de la Independencia de Colombia. Venía camino de La Guaira y a su llegada a la capital anotaría: “Nada particular en este día en Caracas, excepto Bolívar yendo a la Iglesia.”<sup>270</sup> El 5 de Julio de ese mismo año, Bolívar dejaría a la ciudad que le vio nacer y eso es apuntado por Porter, pero nada acerca de festividad alguna.<sup>271</sup> Al año siguiente para la fecha de Abril, deja constancia de la celebración de otro aniversario de la Independencia, solemnizado por un *Te Deum*, un desfile militar, fuegos artificiales y un discurso de Páez, después de lo cual “todo el día pasó en la quietud de la apatía colombiana en tales ocasiones.”<sup>272</sup> Ni una anotación sobre celebración o conmemoración alguna el día 5 de Julio.

Una vez que ya puede hablarse de la República de Venezuela, en 1830, hallamos noticias sobre esta fecha en *El Fanal*, el cual, bajo el título «La Sociedad Republicana», imprime lo siguiente en el marco del vigésimo aniversario de la manida fecha:

“La aurora de este día nos recuerda al memorable en que Caracas, capital de Venezuela, arrancó a los tiranos de ultramar el cetro de hierro ensangrentado por tres siglos del más feroz despotismo.

<sup>268</sup> *Gaceta de Gobierno*, 23 de Abril de 1828, Trim. 3, N° 64 (mayúsculas del autor)

<sup>269</sup> *Ibidem*.

<sup>270</sup> Robert Ker Porter, *Op. Cit.*, pág. 238 (traducción nuestra)

<sup>271</sup> *Ibidem*., pág. 265 (traducción nuestra)

<sup>272</sup> *Ibid.*, pág. 375 (traducción nuestra)

El 19 de Abril de 1810 fundó la emancipación de la América del Sur; y a los veinte años, al solemnizar hoy tan glorioso aniversario, celebramos también los nuevos triunfos de la libertad sobre los tiranos interiores. ¡Doble motivo de complacencia pública para los patriotas de una y otra era!

La Sociedad Republicana, establecida hace ya cuarenta días, se ofrece hoy al pueblo caraqueño bajo los auspicios de la razón, de la justicia, de la libertad y de un profundo respeto al orden, a la ley y a las autoridades que nos gobiernan. Firme en estos principios, ella será la constante defensora de las garantías civiles y un foco de luz para ilustrar, no para pervertir. La unión venezolana será su divisa, y la utilidad general su norte y el único objeto de sus tareas.

Que el Dios del 19 de Abril, que es el Dios de la libertad, conduzca a Venezuela al término feliz que deseamos; y con estos ardientes votos la Sociedad Republicana felicita hoy al ilustre pueblo de Caracas.”<sup>273</sup>

Veinte años después, Venezuela reafirma su condición republicana en 1830. Nueva constitución, nuevo camino, nuevo nombre para el país, nuevos líderes, pero todo a partir de una misma herencia que es la que ha permitido *los nuevos triunfos de la libertad sobre los tiranos interiores*. El *Semanario Político* nos refrenda esto con un texto publicado bajo el título «Diez y Nueve de Abril», en el cual podemos leer:

“Anteayer fue el célebre aniversario del memorable día en que Caracas levantó el grito de insurrección contra la tiránica dominación de la España. Grito de muerte que hizo temblar a los opresores del nuevo mundo, y que se ha servido y servirá de eterno escarmiento y de elocuente lección a los que nos han despolitizado después, o intenten mandarnos arbitrariamente.

Al sublevarse la capital de Venezuela el 19 de Abril de 1810, no fue su objeto cambiar de dueños o señores, para dejarse gobernar a su antojo y capricho; no, su insurrección fue igual en sus fines a la del 26 de Noviembre de 1829: sólo se dirigió a proscribir el despotismo y a fundar el imperio celestial de la libertad sobre los principios dictados por la naturaleza, promulgados por la razón, y sostenidos con la ilustre sangre de sus hijos en los veinte años transcurridos.

Esta identidad de sentimientos, este espíritu homogéneo ha enlazado aquellas dos épocas y formado de ambas un solo punto de opinión y de patriotismo; y si para los progenitores de la libertad en 19 de Abril, es bien sensible y doloroso que sus esfuerzos heroicos no produjeron todo el bien a que aspiraron, también se regocijan con la halagüeña idea de que la segunda revolución política de Venezuela en 26 de Noviembre pondrá el sello a las conmociones del pueblo contra el poder opresor, no tanto porque éste desaparecerá para siempre de esta tierra de libres, porque Venezuela

<sup>273</sup> *El Fanal*, 21 de Abril de 1830, N° 30, pág. 4

ha votado su completa ruina, antes que sucumbir otra vez al dominio arbitrario de los hombres.

Si los errores y excesos de la anterior administración no hubieran reducido, a Caracas especialmente, al más lamentable estado de penuria y de miseria, ayer habríamos visto a los patriotas de dos lustros, tiernamente estrechados, explicar su júbilo y entusiasmo en celebración de los triunfos de la libertad, con toda pompa y magnificencia que lo han manifestado en momentos decisivos y críticos. Pero ya que hasta de placer nacional nos ha privado el despotismo, solemnicemos el fausto aniversario de tan glorioso día.

*Maldiciendo a la tiranía, y jurando en las aras de la patria vivir y perecer unidos en defensa de nuestra libertad, objeto adorable de nuestras almas.*<sup>274</sup>

Interesante esta visión en la que el movimiento que separa a Venezuela de Colombia es igual a aquel que, según lo entiende el autor de esa nota, nos separó de España. Lamentablemente no se conserva la edición de este órgano de prensa que, en los días de Julio, pudiera haber abordado el día de la Declaración de Independencia, lo que nos habría ayudado a cotejar la visión sobre estas efemérides. Sin embargo, no deja de resultar sugestivo el paralelismo de fecha que ya se establece en torno al 19 de Abril de 1810. La separación de Colombia parece ser vista así como *un grito de muerte que hizo temblar a los opresores del nuevo mundo*, además de una lección contundente para aquellos que *intenten mandarnos arbitrariamente*. Pero lo más llamativo es ver a la conciencia histórica crear el sentido histórico de la joven república.

El 22 de Abril de 1831, los editores de *El Fanal* publican en la edición de ese día una nota en la que se lee, acerca de la conocida fecha de 1810, que

“Este día grande y memorable en los fastos de la gloriosa revolución americana, y en que los caraqueños despedazaron para siempre las cadenas de la servidumbre, lo hemos visto pasar en 1831, sin que se hubiese tratado de hacer la más pequeña demostración en celebridad de un acontecimiento que nos ha proporcionado la libertad y la independencia del país. Veinte ciudadanos fueron los únicos que pudieron reunirse para festejar el feliz aniversario de la patria y los que con otros patriotas están verdaderamente empeñados en conservar la memoria de nuestra transformación política.

(...)

...nos parece de absoluta necesidad llamar la atención de nuestros representantes para que se interesen en que el Congreso expida un decreto marcando como los primeros días de regocijo público el 19 de Abril, y el

---

<sup>274</sup> *Semanario Político*, 22 de Abril de 1830, Trim. 1, Nº 11, pág. 1 (cursivas del autor, subrayado nuestro)

26 de Noviembre, a fin de que se hagan fiestas nacionales en todos los pueblos de Venezuela, cuyo costo se satisfaga de las rentas municipales, ya que nuestra Diputación provincial no quiso tomarse el trabajo de hacer ninguna especie de indicación acerca de tan importante punto.”<sup>275</sup>

El primer semestre de 1831 no fue precisamente un lecho de rosas para el gobierno de Venezuela, pues recién estrenado en funciones hubo de atender las primeras revueltas en su contra. Es posible que este infortunado alzamiento contra el gobierno no propiciara un clima de festejos, pero lo cierto es que algunos se reunieron –tal y como lo expresa la nota- *empeñados en conservar la memoria de nuestra transformación política*. No fue esto suficiente y así lo hacen ver los editores de *El Fanal*, quienes conminan al Congreso a que establezca por decreto la solemnidad de la efeméride de Abril, pero en conjunto con la que debía celebrarse el 26 de Noviembre y no el 5 de Julio, como pudiéramos suponer hoy. Inferimos que este empeño pretendía liar históricamente las acciones de 1810 con aquella que daba inicio al actual estado de cosas en el país. La República de Venezuela de 1831 habría nacido el 26 de Noviembre de 1829 con la decisión de la Asamblea de San Francisco, pero ésta no habría sido posible sin aquel día de 1810 *en que los caraqueños despedazaron para siempre las cadenas de la servidumbre*.

De vuelta a las páginas del diario de Sir Robert Ker Porter nos encontramos que para el 5 de Julio de 1832 sus anotaciones para este día fueron: “Nada que valga la pena mencionar.”<sup>276</sup> Y para el 19 de Abril de 1833 sus notas son escuetas, pero en ningún caso hacen mención de la festividad que tantas veces antes había descrito con detalle. Ninguna referencia a asuntos festivos para el 5 de Julio de ese mismo año tampoco.

Como lo expusimos al inicio de este apartado, en 1834 el Congreso promulgará la ley que hará del 19 Abril una fecha patria. Sin embargo, no acompañará a este día el 26 de Noviembre, sino el 5 de Julio. Nuestra búsqueda en la prensa caraqueña no dio un con significativo número de menciones al día de Julio como un momento

<sup>275</sup> *El Fanal*, 22 de Abril de 1831, N° 51, pág. 4 (subrayado nuestro)

<sup>276</sup> Robert Ker Porter, *Op. Cit.*, pág. 632 (traducción nuestra)



significativo en la historia reciente más allá de lo que ya hemos presentado aquí.<sup>277</sup> La importancia otorgada al 26 de Noviembre habría permitido suponer cuáles serían las dos fechas mencionadas en la citada ley. Pero esto no fue así. Lamentablemente, escapa de los objetivos de nuestra investigación determinar las razones por las cuales la consideración en torno al 5 de Julio de 1811 saltó súbitamente a la palestra pública incluyéndosele en la ley de 1834. También escapa del espectro de acción de este estudio determinar las razones que habrían hecho al 19 de Abril de 1810 la efeméride predilecta durante al menos las primeras dos décadas posteriores. Tan sólo alcanzamos aquí a evidenciar la variabilidad en la apreciación de estas fechas y lo que esto pudiera implicar en cuanto a la construcción de una consciencia histórica nacional, en un nivel que nos ayude a comprender mejor los cuadros de Juan Lovera referidos a las dos efemérides.

El año de la Ley que fijó las dos primeras efemérides patrias de observación obligatoria, Porter deja constancia de tal cosa en la entra del día 19 de Abril, refiriendo “mucho ruido y pólvora.”<sup>278</sup> Ahora bien, para el 5 de Julio tenemos finalmente un largo relato de este inglés sobre alguna celebración llevada a cabo ese día recién decretado como fiesta nacional. De hecho, su recuento empieza el día anterior cuando describe que desde la noche de ese día ha comenzado la celebración del aniversario de la Independencia colombiana con disparos, salvas de cañón, fuegos artificiales desde los alrededores de un templete construido para la ocasión en la Plaza Mayor a modo de escenario teatral. A las 8 de esa noche la gente se dio cita en el lugar para disfrutar de la obra que se presentó. Al día siguiente, indica Porter, el Presidente de la República y todas las autoridades civiles y militares, acompañadas por el cónsul francés y por él mismo, hicieron presencia en conjunto con los “padres de familia” en la plaza para escuchar la lectura del Acta de la Independencia de Venezuela desde el balcón del Palacio de Gobierno.<sup>279</sup> Páez ofreció “un corto pero animado discurso” y luego el vice-

---

<sup>277</sup> Reconocemos que es posible que existan más menciones sobre la celebración o recordación del 5 de Julio de 1811, pero los ejemplares existentes de la prensa del período que pudimos consultar no arrojaron más de lo que presentamos aquí. Ni siquiera en la *Gaceta de Venezuela* pudimos hallar referencias al 5 de Julio previas a la promulgación de la ley que le declaración fecha patria.

<sup>278</sup> Robert Ker Porter, *Op. Cit.*, pág. 781 (traducción nuestra)

<sup>279</sup> *Ibid.*, pág. 797 (traducción nuestra)

Cabe destacar que es la primera vez que Porter se refiere a la Independencia de Venezuela y no de Colombia cuando relata eventos referidos a estas fechas.

presidente Navarte también se dirigió a la multitud congregada con un discurso bastante más largo en el que hizo honores “a todos los fundadores de la república.”<sup>280</sup> Finalmente, tuvo nuevamente que reconocer que “no vio a una sola persona borracha ni durante el día ni en la noche.”<sup>281</sup>

En 1835, *El Nacional* vuelve sobre la importancia del 19 de abril y expresa que es un día de “gloria y fiesta porque en él se puso término a nuestra humillación social, en principio a nuestra exaltación nacional.”<sup>282</sup> Más aun, considera que lo ocurrido en esta fecha en 1810 “ha sido fecundo en acontecimientos grandiosos, de él data la libertad e independencia del nuevo mundo. La América española desde ese día empezó a ser suya.”<sup>283</sup> Con exaltación, clama “¡Compatriotas venezolanos congratulaos de que en vuestra capital haya la *Providencia* colocado la cuna de la *Independencia americana!*”<sup>284</sup> Para luego establecer claramente que “una chispa del fuego sacro era sola necesaria para que la América ardiese toda en guerra contra sus opresores. Esta chispa se prendió en la municipalidad de Caracas...”<sup>285</sup> En este año, 1835, Porter apenas hace mención de la efeméride de Abril y sobre el 5 Julio refiere su asistencia a la Casa de Gobierno repleta de persona, en la cual se leyó el Acta de la Independencia. El arribo de un importante paquete de Inglaterra le obligó a dejar la velada antes de concluida.<sup>286</sup>

Para 1836, Feliciano Montenegro y Colón, abrió el *Colegio Independencia* en Caracas y lo hacía en la simbólica fecha del 19 de Abril. En la *Gaceta de Venezuela* se hace referencia a la instalación de dicha institución de la siguiente manera:

“Ningún aniversario más digno de aquel día clásico y solemne, de aquel en que apareció esplendoroso y brillante el gran luminar de Venezuela: en que fue sustituido por hombres generosos el imperio de la libertad y de las luces, al de la opresión y las tinieblas: en que la usurpación bajó del Solio, y fue acatada en él la legitimidad como Señora: en que se puso en pie el

<sup>280</sup> *Ibid*, pág. 797 (traducción nuestra)

<sup>281</sup> *Idem.* (traducción nuestra)

<sup>282</sup> *El Nacional*, 20 de Abril de 1835.

<sup>283</sup> *Ibidem.* (cursivas del autor)

<sup>284</sup> *Ibid.* (cursivas del autor)

<sup>285</sup> *Ibid.*

<sup>286</sup> Robert Ker Porter, *Op. Cit.*, pág. 839-840 (traducción nuestra)

Simulacro de la Patria: en que se leyó a los pueblos el libro santo de sus derechos; y a los tiranos la terrible sentencia.”<sup>287</sup>

Luego de exponer la necesidad de la educación para los pueblos que desean alcanzar la civilización y desprenderse de las tinieblas generadas por la ignorancia que sólo favorecen a los tiranos, se respira con alivio pues afortunadamente Venezuela contaba ya con algunos establecimientos de instrucción pública, a los cuales habría de añadirse el *Colegio Independencia*. Ese mismo año, “el Senado y la Cámara de Representantes de la República de Venezuela decidieron colocar las inscripciones tanto del 19 de abril de 1810 como del 5 de julio de 1811 en el Escudo de Armas de la República, días de fiesta nacional desde el decreto de 1834.”<sup>288</sup>

Ese mismo año, el Cabildo de Caracas, a tenor de la proximidad del 19 de Abril, deja constar en sus actas que “atendiendo el estado de escasez de los fondos solo se dispuso por el consejo que hubiese una iluminación de poco valor en los balcones de la Casa Municipal.”<sup>289</sup> El Ayuntamiento era consciente de su obligación “de emplear todos los arbitrios y medios que sean fiables para celebrar las festividades civiles, era indispensable hacer el último esfuerzo para solemnizar el aniversario del fausto del 19 de Abril declarado por el Congreso de 1834 uno de los grandes días nacionales.”<sup>290</sup> Finalmente, el cuerpo acordó que se iluminaran no sólo los balcones sino el interior de la municipalidad y que “la orquesta ejecutase algunas piezas de música y cantasen algunas canciones análogas al objeto.”<sup>291</sup> Adicionalmente, también se acordó que “la música de la banda cívica acompañase al Poder Ejecutivo de la iglesia a la casa de gobierno al regresar de la función; de allí al Concejo Municipal al volver a la sala, y a los ciudadanos que se reunieran para conducir en paseo el cuadro del suceso del 19 de Abril.”<sup>292</sup> Ese cuadro era el que Juan Lovera había regalado a la Diputación Provincial el año anterior: *El tumulto del 19 de Abril de 1810*.

<sup>287</sup> *Gaceta de Venezuela*, 7 de Mayo de 1836, N° 276, pág. 1

<sup>288</sup> Leonor de Freitas, *Op. Cit.*, pág. 41

Sir Robert Ker Porter fue encargado para elaborar el diseño del Escudo de Armas de la República de Venezuela y él mismo lo refiere en su diario en la entrada correspondiente al día 4 de Abril de 1836.

<sup>289</sup> ACM, 18 de Abril de 1836, f. 81

<sup>290</sup> *Ibidem*.

<sup>291</sup> *Ibid.*

<sup>292</sup> *Idem*.

En 1837, Porter refiere nuevamente la usual ceremonia de Estado e Iglesia para celebrar el aniversario de la Independencia de Venezuela el 19 de Abril.<sup>293</sup> El 5 de Julio de ese año, según nos cuenta, “fue celebrado con mucha más pompa militar y aparente respeto, armonía y entusiasmo nacionales que en los últimos cinco años.”<sup>294</sup> Después de la acostumbrada lectura del Acta de la Independencia, hubo un *déjeunér à fourchette* para más de 100 personas en la residencia del Presidente que duró hasta las 4 de la tarde, en el cual

“hubo mucha comida y grandes cantidades de champaña bebida en brindis de honor patriótico. Discursos entusiastas, por supuesto, y Páez considerado como el conservador de la existencia del país, de la concordia, de la unión general de todos los partidos al único objetivo de la consolidación política del Estado y de la prosperidad comercial y financiera.”<sup>295</sup>

Ya en 1838, el 19 de Abril será también propicia ocasión para que el Congreso ofrezca al Gral. José Antonio Páez una espada de oro mandada a hacer en Londres especialmente para él.<sup>296</sup> Así las cosas, además de ser “uno de los días más célebres de la historia de nuestra restauración política, en el que muy pocos, pero denodados e impávidos venezolanos acometieron la empresa heroica de sacudir la coyunda de Castilla”,<sup>297</sup> también fue el día para presentar el mencionado presente al *Ciudadano Esclarecido* “en signo de honor y gratitud.”<sup>298</sup> Era ese día perfecto para festejarse con placer, “tributando reconocimiento a los ciudadanos que en 1835 conquistaron palmo a palmo el terreno en donde imperó nuestra querida Constitución, la de 1830.”<sup>299</sup> En *La Bandera Nacional* puede leerse:

“Día de gloria inmortal para Venezuela, para la América toda. Tu aurora en 1810 lució sobre un pueblo todavía esclavo: tres centurias de opresión y de tiranía. (...) más el Sol llegando a nuestro zenit brilló ya sobre la grandeza, la magnanimidad y el heroísmo del pueblo, y vio rota la cadena que aprisionaba a la América y abiertas a un mundo las puertas

<sup>293</sup> Robert Ker Porter, *Op. Cit.*, pág. 928 (traducción nuestra)

<sup>294</sup> *Ibidem*, pág. 974 (traducción nuestra)

<sup>295</sup> *Ibid.* (traducción nuestra)

<sup>296</sup> Robert Ker Porter refiere en su diario que el valor de la espada presentada a Páez tenía un valor de 1000 guineas. (*Op. Cit.*, pág. 996)

<sup>297</sup> *Gaceta de Venezuela*, 22 de Abril de 1838, N° 378, pág. 1-2

<sup>298</sup> *Ibidem*.

<sup>299</sup> *Ibid.*

del ser y de la libertad. ¡Gloria o día fausto de nuestra redención! Gloria inmortal a los esforzados y magnánimos varones que arrostrando con firmeza todas las consecuencias de la más arriesgada empresa, desafiaron solos sin más auxilio que la esperanza en una causa justa, el poder inmenso de los opresores, de la inquisición y del fanatismo, por devolver al pueblo sus derechos. ¡Qué nombres tan venerados pasen a la más remota posteridad acompañados de la gratitud de las generaciones!

Quiso el Poder Ejecutivo que en la fiesta nacional de este día recibiese el Ciudadano Esclarecido el premio al valor y lealtad que el pueblo le había señalado, y esto dio un gran realce a la solemnidad del día. En él obtuvieron también el suyo la virtud y el saber, así como la antigua Grecia eran coronados los vencedores en sus fiestas universales.”<sup>300</sup>

Como hemos visto, la regularidad en la celebración o recordación del 19 de Abril y el 5 de Julio no fue el rasgo distintivo desde el primer aniversario de estas fechas hasta el final de la década de 1830. Muchos factores incidieron en ello, algunos son obvios como la contienda bélica que estuvo presente en la vida caraqueña desde 1812 hasta 1835, con todos los altos y bajos en la intensidad de la misma, las pausas y los momentos álgidos. En primer término la Guerra de Independencia, luego la lucha por la separación de Colombia, las revueltas posteriores y finalmente la Revolución de las Reformas. No fue fácil para Caracas en esta vida de sobre saltos en medio de la apacibilidad de su valle.

En 1835, en un oficio dirigido al Ministerio de Hacienda, el Secretario de Interior y Justicia informa que “la Corte Suprema de Justicia que debe solemnizar por su parte el día 5 de Julio, no puede acordar el adorno ni la iluminación de la casa en que despacha por carecer absolutamente de fondo alguno.”<sup>301</sup> Las arcas de la República no dan ni para celebrarse a sí misma. A pesar del llamado de las autoridades a todas sus dependencias “a solemnizar el día con la mayor suntuosidad posible y con la decencia y buen gusto de que ha dado pruebas repetidas el pueblo caraqueño”<sup>302</sup>, no hay presupuesto para festejar la patria. El 5 de Julio de 1839, Robert Ker Porter asienta en su diario: “Aniversario de la Independencia de Colombia. Ninguna festividad ni acción pública sobre esto de parte del Ejecutivo ni el pueblo.”<sup>303</sup> Aunque para 1840,

<sup>300</sup> *La Bandera Nacional*, 24 de Abril de 1838, Trim. 3, Nº 39, pág. 1

<sup>301</sup> Archivo General de la Nación, Sección Secretaría de Interior y Justicia, Tomo XI, f.36

<sup>302</sup> Gobernador de la Provincia de Caracas, Juan de la Madriz, a los ciudadanos de Caracas, (5 de Julio) Archivo General de la Nación, Sección Secretaría de Interior y Justicia, Tomo XII, f.58

<sup>303</sup> Robert Ker Porter, *Op. Cit.*, pág. 1055 (traducción nuestra)

Porter sí refiere festejos, al menos en cuanto a su asistencia a la iglesia y posterior agasajo en la Casa de Gobierno, tanto para el 19 de Abril como para el 5 de Julio, pareciera que el calendario patrio ha caído en una suerte de inercia que despierta poco entusiasmo.

## CAPÍTULO II

### *Juan Lovera, por sí mismo*

La historia del arte en Venezuela no carece de nombres rutilantes en el tapiz de su recorrido. Esto, ni que decirlo, es importante para medir el pulso de la creación artística del país a lo largo del tiempo. Ya lo dejó claro Ernst H. Gombrich en su popular *Historia del arte*, publicada por primera vez en 1954: “No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas.”<sup>1</sup> Procuraba Gombrich dejar claro que la historia del arte es realmente la historia de los artistas y sus logros; que no existía tal cosa como ‘Arte’ escrito así, con ‘A’ mayúscula, porque de existir, estaríamos hablando de un valor universal invariable a través del tiempo y las culturas. Para Gombrich, se debía hablar de ‘arte’, así escrito con ‘a’ minúscula, porque de este modo dejábamos espacio para que cada sociedad, cada grupo, cada tiempo, planteara –siempre a través de los artistas- su concepción del arte.

Cuando Gombrich colocó el acento sobre los artistas, les dejó toda la responsabilidad de los cambios, las innovaciones, el respeto a la tradición, en resumen, de la creación artística en pleno sentido. Esto, evidentemente, desestimaba las visiones tan caras para la historia del arte como la hegeliana que otorgaba al *Zeitgeist* un peso enorme en la determinación del ‘carácter’ o el estilo de las manifestaciones artísticas.<sup>2</sup> Ahora no habría fuerzas metafísicas, sobrenaturales ni

---

<sup>1</sup> Ernst H. Gombrich, *Historia del arte*, pág. 15

No pocas personas han subestimado esta idea gombricheana acerca del arte y los artistas, con el argumento de que el autor la expresaba en un libro pensado para jóvenes, para legos, en fin, para no expertos en la materia. Subestimar esta idea por tales motivos es obviar el cómo Gombrich la desarrolló *in extenso* en el resto de su obra a todo lo largo de su fructífera vida intelectual.

<sup>2</sup>*Zeitgeist* es un vocablo germano empleado por primera vez por Johann Herder (1744-1803) para referirse a lo que podríamos traducir, de manera cercana, como *espíritu del tiempo o de la época*, lo cual estaría referido a una suerte de ambiente cultural e intelectual de una época o de un tiempo histórico. Herder acuñó el término para abordar aquello que Christian Adolph Klotz (1738-1771) había denominado *genius seculi*. En el contexto del Romanticismo alemán el término herderiano se hizo popular, dada la inclinación de esta corriente cultural de reducir el pasado a esencias, con lo que *Zeitgeist* devino en una especie de carácter histórico por derecho propio. Así podrá luego observarse en el pensamiento de G. W. F. Hegel (1870-1831), con el que el término *Zeitgeist* está más comúnmente asociado, particularmente a sus ideas acerca de la filosofía de la Historia.

En la historia del arte, el uso del término *Zeitgeist* y los problemas que acarrea ha sido abordado por historiadores como Erwin Panofsky, Pierre Francastel y el mismo Ernst H. Gombrich.

abstractas que determinaran el quehacer artístico. Los artistas eran los responsables, tan responsables como un individuo cualquiera lo es de sus decisiones.

Juan Lovera, creemos, es una excelente prueba a favor del planteamiento de Gombrich. Su vida artística y su vida ciudadana así parecen demostrarlo. Aunque no son abundantes los datos con los que podemos contar para reconstruir sus acciones y decisiones, sí podemos realizar un recorrido que arroja, en repetidas ocasiones, elementos que lo esbozan como un individuo consciente de su lugar y de sus posibilidades en las distintas etapas de su vida.

Nacido en 1776 y muerto en 1841, la vida de Lovera se plantea en momentos de cambios de todo tipo en la cultura de la Provincia de Caracas, que finalizaba el siglo XVIII con la promesa de creciente prosperidad que el comercio de rubros como el cacao proyectaba. Verá Lovera el final de su vida en el camino incierto de una república que camina tambaleándose en sus primeros pasos. Con esto en mente, procuraremos estructurar los datos disponibles sobre Juan Lovera, el artista colonial, el artista republicano, pero también como el ciudadano comprometido que fue.

## 2.1. EL ARTISTA COLONIAL

No seríamos justos si comenzáramos esta tarea y no reconociéramos la labor de Carlos F. Duarte alrededor de la figura de Juan Lovera.<sup>3</sup> Prácticamente todo lo que podemos saber del artista y del hombre de familia, lo sabemos gracias a los estudios acuciosos de este historiador. De este modo, deseamos dejar claro que no pretendemos aportar mayores datos adicionales a los que ya Duarte ha brindado en sus publicaciones sobre Lovera. Le emplearemos como fundamento, como punto de partida. Nuestra labor aquí es otra. La nuestra es la labor de la interpretación de la vida de Lovera en función de los objetivos de este estudio.

Juan Lovera poco dejó escrito para la posteridad. Esta primera etapa de su vida y de su desempeño como pintor están absolutamente a oscuras en cuanto a declaraciones del propio pintor. No hay apuntes reflexivos sobre su ejercicio como

---

<sup>3</sup> El estudio realizado por Carlos F. Duarte, titulado *Juan Lovera, pintor de los próceres*, publicado en 1985 por la Fundación Pampero, continúa aun hoy como la piedra angular para el conocimiento de la vida y obra de este pintor.



maestro de la pintura. Lo que nos ha quedado son los datos que los archivos eclesiásticos fundamentalmente han preservado acerca de los trabajos que realizó para la Iglesia: recibos de los pagos realizados al pintor.

Siguiendo los datos referidos por Duarte podemos concluir que Lovera fue, al menos hasta los sucesos entre los años 1810 y 1812, un artista apegado al modelo colonial. Su oficio de pintor, el modo como lo aprendió y lo ejerció, no distaba de la norma para estos casos. Lovera comenzaría su labor en la pintura en la dinámica caraqueña de los talleres de pintores de algún renombre hasta conseguir la suficiente destreza en el oficio para independizarse. Recibía encargos de quienes tenían la holgura económica para hacerlos y vivía según las posibilidades de una actividad económica en una provincia que apenas conseguía una cierta prosperidad comercial justo en tiempos de su nacimiento.

En el folio 187, del Libro 27 de *Bautismos de inferiores* del Archivo Parroquial de la Catedral de Caracas, puede leerse que en esta ciudad

“el veintitrés de julio de mil setecientos setenta y seis, yo el tte. cura de esta Sta. Y. bautisé solemnemente, puse óleo y crisma y di bendiciones a Juan Gabriel, p.l. que nació a once del corriente. h.l. de Atanasio Lovera y Juana Rosalía Arechederra. Fue su madrina Luisa Arechederra.”<sup>4</sup>

El nacimiento de nuestro pintor fue registrado por la Iglesia, única institución encargada de tal labor durante el período hispánico. Se asentó, además, el acontecimiento en el libro reservado especialmente a *los inferiores*. Juan Lovera era, pues, miembro de ese grupo de las gentes bajas, los pardos, quienes a pesar de no gozar de los privilegios relativos a la alcurnia de pureza sanguínea, eran quienes progresivamente se convertían en un importante motor económico en la provincia. Artesanos y pequeños comerciantes engrosaban los porcentajes estadísticos de la composición social de la comarca desde finales del siglo XVIII.

Refiere Duarte que el padre de Juan, Atanasio, devengaba lo suficiente en el ejercicio de su oficio de cerero como para vivir con cierta comodidad, a pesar de contar la familia con siete hijos y el añadido de la señora Ana Santiago Arechederra (abuela materna); indica también este autor que la familia poseía “tres esclavos y

---

<sup>4</sup>Carlos F. Duarte indica que ha debido haber alguna desavenencia entre los padres del niño Juan y el cura que le bautizó, pues estos le habrían querido llamar Juan Guadalberto (tal y como es referido en la partida de defunción de su madre). [*Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 111-112]

unos sirvientes”.<sup>5</sup> A juzgar por los datos que brinda Duarte, en la Caracas dieciochesca, la cerería era un buen negocio. Iglesias y conventos eran los clientes más importantes, pero los particulares también hacían sus encargos, no sólo de velas sino también de exvotos. Si a esto añadimos el hecho de que será tan sólo a partir de la década de 1830, cuando la destilación de la parafina se hace cada vez más común, que este oficio adquirirá cualidades de pequeña industria, incorporándose incluso alguna maquinaria para dejar de ser artesanal, no tenemos por qué dudar que la familia Lovera gozara de una situación económica satisfactoria.

Evidentemente, lo anterior no eximió a los Lovera de ser considerados meros artesanos, gente que procuraba su pan diario a partir de un oficio manual no adecuado para la gente de buena cuna. En cualquier caso, Juan aprendería de su padre lo esencial en el manejo de un negocio familiar que dependía de destrezas manuales y creativas. Allí, por qué dudarlo, pondría en práctica sus primeras inquietudes artísticas, lo que no quiere decir que buscara experimentar con nuevas formas o estilos, sino más bien medir la capacidad de sus destrezas. La tradición era demasiado importante entonces como para permitir que un jovencito abriera ‘nuevos caminos’ no aprobados por ésta. La norma es regla y guía.

Pero esta experiencia del oficio familiar no conformaría a Juan Lovera. Refiere Duarte que es muy probable que visitara con frecuencia a su madrina, Luisa Arechederra, quien, al parecer, poseía una colección estimable de pinturas.<sup>6</sup> De acuerdo con este autor, el retrato sería el género de mayor representatividad en dicha pinacoteca. Además, la familia Lovera era vecina del pintor Maximiano Ochoa (1765-1824), por lo que no es de extrañar que, desde niño, Juan compartiera algunos buenos ratos de las faenas de la pintura.<sup>7</sup> Sin embargo, Duarte resalta el matrimonio de su hermano Manuel, en 1796, con Josefa Rafaela Landaeta, pariente de uno de los más importantes pintores de las últimas décadas del siglo XVIII caraqueño, Antonio José Landaeta (activo desde 1748-1799), también pardo libre.

---

<sup>5</sup>Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 19

<sup>6</sup>*Ibidem*, pág. 19

<sup>7</sup>Carlos F. Duarte, *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela (período hispánico y comienzos del período republicano)*, pág. 213.

Duarte señala que Maximiano Ochoa, para 1818, “Aparece en un censo de habitantes de Caracas, viviendo en la esquina de Punceres, vecino por lo tanto de Juan Lovera.” (pág. 213) [Datos según Archivos Cantonales del Archivo del Cabildo Metropolitano, Tomo II, fº 121]

Ciertamente, este acercamiento a la familia Landaeta abrió las puertas para que Juan ingresara al famoso taller de Antonio José y sellará su futuro laborar como pintor. La cerería sería un oficio que nunca abandonaría definitivamente, aunque la pintura tendría su principal atención. Pero ¿podemos hablar aquí de ‘la vocación artística’ de Juan Lovera? La respuesta es compleja.

Si nos inclinásemos por reconocer que es posible que la pintura como una vocación le llamase y decidiera entonces abandonar el fuero artesanal paterno para dedicarse a un oficio que, aunque no era enteramente nuevo para él, sí era distinto al de su familia, estaríamos reconociendo la posibilidad de elección dentro de una sociedad poco dada para ello. Aunque es posible que esto sucediera, lo consideramos poco probable, sobre todo porque para el final del siglo XVIII, el oficio familiar no se perfilaba como decadente y lo más lógico era que, de mostrar algún talento artístico plástico, se procuraría que lo volcara en la elaboración de exvotos, cirios y velas. La responsabilidad familiar ha debido tener mucho peso.<sup>8</sup>

Nos inclinamos más por pensar que el padre de Juan ha debido mirar, en la posibilidad de que uno de sus hijos entrase como ayudante en el taller de Antonio José Landaeta, una oportunidad de que algún miembro de su familia aprendiera un oficio de una relevancia mayor dentro de las artes y oficios manuales. Quizás entre todos sus hijos, Juan habría mostrado ya algún gusto o habilidad para la pintura y decidió que él debía probar suerte en el taller del nuevo pariente.

Sin embargo, la única prueba existente de este nexo entre Landaeta y nuestro pintor, es la indicación que el propio Lovera hiciera en el dorso de una imagen de la Inmaculada Concepción, situada en la Sala Capitular de la Catedral de Caracas, que reza: “Antonio José Landaeta lo pintó, año de 1798. Juan Lovera su discípulo, lo retocó año 1839.”<sup>9</sup> A partir de esta declaración Lovera deja claro que estuvo bajo la tutela artística del maestro Landaeta; queda en duda cuánto tiempo habría estado en su taller. Es posible que no más de 2 años, pues ya en 1799 Landaeta fallecería y el

---

<sup>8</sup>Refiere Duarte que “Atanasio Lovera fue un importante cerero quien suministró durante muchos años la cera de uso corriente de las principales iglesias y conventos de Caracas, a más de los famosos adornos de cera y las velas decoradas del obispo y del gobernador que llevaban el día de la purificación. Su hijo Luis continuó con ese negocio y con él logró amasar una fortuna considerable.” (*Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 113)

<sup>9</sup>Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 127

matrimonio de su hermano con Josefa Rafaela Landaeta se efectuó en 1796, como ya vimos.

En cualquier caso, vale hacer una breve valoración de lo que Lovera ha podido aprender en el taller de Landaeta. Asumiendo que ingresara en él en 1797, contaba ya nuestro pintor con unos 21 años, un mozo ya adulto que ha debido traer consigo varios años de experiencia en el arte de la cerería. Con ello, podemos inferir que no se trataba de un neófito en los asuntos de los materiales y además ya ha debido poseer el hábito de la dedicación en minuciosa tarea que este tipo de trabajo artesanal requería.

Preparar colores, moler los pigmentos y mezclarlos con el aceite era parte de las básicas y esenciales tareas que los aprendices debían asumir en un taller de pintura ya establecido. Además, “aprendían la técnica de preparación de los lienzos, el dorado de hojilla y la iluminación de estampas y grabados, todo según viejas fórmulas y experiencias de la tradición colonial.”<sup>10</sup> Con seguridad también Lovera ha debido acometer todo lo anterior y, seguramente, con alguna propiedad dado el antecedente del oficio familiar.

Nuestro pintor debe haber sido instruido en la importancia de la iconografía religiosa, del respeto que se ha de tener para con las imágenes sagradas y de lo fundamental que era entonces la tradición en este sentido. Empero, debe ser dicho que la Provincia de Caracas no contaría con la instancia gremial de los pintores que existió en otras regiones de la Hispanoamérica colonial. No de modo exclusivo, pero sí de modo sustancial, en ello residiría la razón por la cual nuestras noticias acerca de la práctica del oficio de la pintura (y similares), sus costumbres de preparación, ejercicio, costos, comercio, condiciones laborales, miembros, etc., son prácticamente nulas. Refiere Alfredo Boulton que:

“Durante la primera mitad de nuestro siglo XVIII los ‘imagineros’ especializados fueron, sin embargo, en su casi totalidad personas pardas, pero que a causa de su reducido número no fueron agrupadas en gremios, en asociaciones laborales similares a las creadas en otros lugares de América. (...) Nuestros pintores nunca llegaron a formarse en asociación

---

<sup>10</sup>Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág, 20

artesanal, lo cual podría ser causa de la casi total ausencia de firmas en sus obras.”<sup>11</sup>

De allí que incluso la preparación en las técnicas del oficio se obtenían en el taller de algún maestro, sin mayores regulaciones. No queda fuera de las posibilidades que Lovera, en el taller del maestro Landaeta, ha debido entrar en contacto con nuevas formas y nuevos temas pictóricos. La referencia que Francisco Isnardi hará de él en *El Mercurio* en 1810 es prueba de ello,<sup>12</sup> pero debe considerarse también lo que cuenta José de la Cruz Limardo en sus memorias, quien relata que, de manera informal teniendo unos 10 años de edad ayudaba al maestro José Antonio Landaeta y su hermano Juan José, también al maestro Ochoa y al maestro Zurita a preparar colores e incluso, en alguna ocasión pudo asistirles como mozo de pintor.<sup>13</sup>

En 1799, mismo año de la muerte de su maestro y según refiere Manuel Landaeta Rosales, Juan Lovera ya contaba con taller propio como pintor. Más aun, ese año Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland visitan Caracas y habrían acudido a este taller, donde Lovera pintaría un retrato del famoso científico alemán.<sup>14</sup> También en 1799, en abril, la Plaza Mayor de Caracas sería el escenario de la ejecución de José María España. Lovera ha debido ser testigo, si no del hecho, del estremecimiento que éste provocaría en la ciudad. Sumemos a lo anterior las tensiones de la situación social y las preocupaciones y esperanzas que la Ley de Gracias al Sacar había despertado en tirios y troyanos. El siglo XVIII no concluía con aguas mansas.

Su trabajo, no obstante, no se detuvo. La muerte de su padre en 1801 debió ser un sacudón familiar y debió significar el reacomodo del taller de cerería, a partir de entonces en manos de sus hermanos menores Fernando y Luis.<sup>15</sup> El siglo XIX tampoco empezaba con arrullos, ni para Juan ni para los caraqueños. Las proclamas

<sup>11</sup>Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela*, Tomo I, pág. 241

<sup>12</sup>Sobre esto nos referiremos un poco más adelante.

<sup>13</sup>José de la Cruz Limardo, "Memorias del Doctor José de la Cruz Limardo" en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, N° 128, Oct-Dic de 1949, Tomo XXXII, pág. 393.

<sup>14</sup>Manuel Landaeta Rosales, "Los antiguos pintores Juan y Pedro Lovera", en *Revista Venezuela*, n° 32, 1925.

<sup>15</sup>Indica Duarte que "El entierro de Atanasio Lovera, realizado en el cementerio de la catedral, tuvo especial significación, por haber mandado el Cabildo Eclesiástico, se le hiciera 'gracia de todos los derechos pertenecientes a la Iglesia'. Así reconocían los capitulares, la labor y los servicios ininterrumpidos que como Maestro Cerero había prestado a la catedral y a otras instituciones religiosas de la ciudad." (*Op. Cit.*, pág, 20) [Datos en Archivo Parroquia Catedral, *Libro de Defunciones*, Tomo 26, f° 165]

de Francisco de Miranda serían quemadas en la Plaza Mayor de Caracas en 1806, después de su fallido intento de invasión. Lovera, como todo habitante de la ciudad, sumaba estos eventos a sus vivencias y, como pardo, quizás, a sus esperanzas de algún cambio favorable en el futuro.

Empero, es posible que al momento de la invasión mirandina, Lovera no se encontrara en Caracas sino en La Victoria, pues hay referencias suyas que datan de 1808 en esa ciudad. Según lo indican los datos hallados por Duarte, nuestro pintor estaría dedicado a la decoración de la iglesia parroquial de La Victoria, asumiendo la pintura de “puertas, ventanas, cintal y barandas”, “dorado del retablo”, “marcos de vidriera” e incluso un “cuadro del Padre Eterno”. Todo lo cual sumaría un total de 404 pesos, de acuerdo con lo reflejado por los recibos correspondientes.<sup>16</sup>

Ya en 1809 se encuentra de regreso en Caracas y dedicado a uno de los géneros pictóricos que más satisfacciones le daría. Para ese año, elabora el retrato del entonces rector de la Real y Pontificia Universidad, *Tomás Hernández de Sanabria recibiendo la tesis del Pbro. Juan Félix de Arana* (Lám. 17).<sup>17</sup> Es la obra más antigua que se conserva de los pinceles de Lovera y es una pieza de extraordinario valor plástico e histórico, pues permite evidenciar su desempeño como el pintor colonial que era entonces.

Para comprender mejor estos cambios, viene bien tener en mente una muestra de la más tradicional retratística dieciochesca caraqueña. Ésta se halla circunscrita por el redil de la función estratégica de preservación del *status quo*. El retrato en este momento es primero la imagen de un principal y luego, el retrato de un individuo (Lám. 18). No interesa que el pintor sepa captar eso que se ha dado llamar la *esencia* del retratado, importa más que la obra demuestre la jerarquía y la función del personaje en el entramado social. Por ello son tan importantes los blasones con sus cimbras, lambrequines y tenantes; son importantes los trajes correctamente presentados, así como importante es no distraer al espectador con nada más que la

---

<sup>16</sup>Carlos Duarte, *Op. Cit.*, pág, 113

[Datos en Archivo Arquidiocesano de Caracas, *Cuentas y Cofradías*, La Victoria]

<sup>17</sup>Ante la ausencia de firma en el cuadro, la obra ha sido atribuida a Juan Lovera por Carlos F. Duarte por comparación de estilo y de la grafía. En este estudio asumiremos las atribuciones que Duarte asigna a Lovera como ciertas.

figura de un hombre que sería harto difícil de reconocer, porque sus rasgos fueron de secundaria relevancia para el pintor y, obviamente, también para el retratado.

En un retrato, en su forma tradicional dieciochesca, fundamental es el alarde del prestigio familiar, del abolengo. El honor debe quedar claramente expuesto en su inmaculada constitución. Si el retratado luce alguna buenmoza o las cualidades de su mirada (si alguna) han sido captadas por el pintor, es un asunto de poco interés. Por ello tanto empeño en los detalles de la vestimenta en sus intrincados bordados y su impecable complexión. El traje es símbolo del estatus y no se escatiman en el retrato recursos que lo muestren. Pelucas, guantes, bastones, tocados y demás aditamentos serán incorporados para subrayar la peculiaridad social del retratado. Los pintores se esmeraban por reproducir prístinamente lo referido a las ropas, mobiliario y demás añadiduras que contribuyeran con el prestigio del retratado. Las facciones de éste, no obstante, despertaban poco interés artístico.

Por otro lado, no cualquiera puede pagar un retrato. Es evidente que quien tenga la posibilidad de realizar ese dispendio, lo hace consciente de que no es sólo un lujo que puede darse, sino que es una necesidad en medio del aparato social del cual él mismo es una pieza clave. Así pues, retratarse es parte de un proceso de reafirmación social en su noble estirpe y en su papel de miembro fundamental. En palabras de Alfredo Boulton, cualquiera de estos retratos es “ejemplo elocuente de la historia de aquellos hombres, reflejo de una casta y de un sistema social, y prueba del bienestar económico que alcanzaron.”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup>Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, pág. 126

Boulton realiza una estupenda descripción de la vestimenta de Don Feliciano Palacios y Sojo (abuelo de El Libertador) en un retrato de autor anónimo que se encuentra en la Colección Eduardo López Ceballos (Caracas). Vale la pena leerla *in extenso* dado que no se trata de detalles irrelevantes, sino, por el contrario, parte de los valiosos elementos que un retrato a la usanza dieciochesca debía ofrecer:

“Palacios y Sojo viste ‘traje militar’. Su indumentaria es el reflejo de la influencia cultural por la que atravesó la Península al ascenso de los Borbones... Casaca de botones rectos, hecha de raso gris, forrada en tafetán azul, con botonadura de seda. Faltriqueras, puños vueltos hacia los codos. Chupa también de seda, de muy ricos adornos multicolores y enjoyada, que dos botones de hilo de plata cerraban a la altura de la cintura. Las calzas eran de ruán, forradas en holandilla gris, y la camisa de Bretaña llevaba arandela de gasa, de donde se desprendía la corbata blanca. Las medias de seda eran blancas, de las fileteadas de oro, y seguramente provenían de Francia. Calzaba zapatos de hebillas de plata. Coronando aquella elegante figura, cubierta y recubierta de sedas, holandillas, bretañas, damascos y tafetanes dobles; por encima de todo aquel aparato del mayor lujo y riqueza, sobresalía la alta peluca blanca... colocando debajo de su brazo izquierdo el sombrero negro de tres picos, guarnecido de galón dorado. La mano izquierda asomaba por entre la voluminosa manga para sostener ‘una caja de polvos’ de rapé... En la parte superior el escudo de la familia.” (*Op. Cit.*, pág. 128)

El pardo, por su parte, no busca retratarse. No puede pagarlo y no hay razón para hacerlo. En la sociedad colonial éste no posee un papel tan simbólico y sustancial argumento. Si se retratase a un pardo, ¿qué blasones usaría y qué aditamentos incorporaría en su vestimenta para hablar de sí mismo y de su importancia social? Dentro de la lógica impuesta en una sociedad de súbditos, de principales y padres de familia como los adultos entre un grupo de infantes (la multitud promiscua), no cabe la posibilidad de dejar constancia de la existencia de aquellos de baja condición. Sin abolengo familiar, sin nobleza y honor, no hay retrato. Habrá que esperar un poco más.

El retrato de *Tomás Hernández de Sanabria recibiendo la tesis del Pbro. Juan Félix de Arana* no escapa de esa lógica colonial que produce certificados de alcurnia para unos pocos. De su paso por el taller del maestro Landaeta debe haber captado la estructura del retrato de modo general. El Museo de Arte Colonial *Quinta de Anauco* posee en su colección un retrato del *Obispo Juan Antonio María y Viana* (Lám. 19), el cual es atribuido a la Escuela de los Landaeta. Tal atribución coloca al retrato ya mencionado realizado por Lovera en la misma línea compositiva, resuelta similarmente.

Juan Lovera debe representar al rector de la universidad, nada menos. Así pues, presidiendo la imagen en la sección superior izquierda no falta la heráldica de los Hernández de Sanabria. Elemento éste indispensable en un lugar relevante y claramente visible del cuadro, pues era menester establecer que aquel que rige la universidad es un principal. Sin embargo, Lovera ha debido colocar el escudo de armas en la esquina superior derecha del cuadro, cerca de la imagen del rector y no en la esquina superior derecha que le ubica sobre el presbítero que entrega sus tesis. Si elimináramos los blasones de la imagen, notaríamos que ésta funciona compositivamente sin ningún problema. Por lo que es posible que el distinguido escudo fuera agregado después de concluida la obra.

¿Es factible que Lovera olvidara este aditamento tan esencial? No, por supuesto que no, pero sí es factible que compositivamente no previera lugar para éste al lado derecho y tuviera que colocarlo donde lo vemos hoy. El peso visual del cortinaje que funge de pomposo escenario para la figura de Hernández de Sanabria,



sumado a la continuación que éste tiene en la silla de tono similar y a la imponente media figura del rector, todo a la izquierda, habría hecho que Lovera decidiera que la esquina superior izquierda debía ser ocupada por la heráldica familiar correspondiente al importante personaje. Fue una decisión artística, que, sin embargo, actuó en detrimento del correcto lenguaje iconográfico del retrato.

Un distraído espectador podría pensar que el escudo está referido al abolengo del presbítero y no podríamos culparle. De cualquier modo, resulta esclarecedor este tipo de evaluación plástica, pues nos permite descifrar el modo de trabajar de nuestro pintor. Lovera, a juzgar por lo acontecido en este retrato, no tendría la costumbre de trabajar a partir de bosquejos ni de construcciones previas de sus obras. Acometería directamente al lienzo y en él realizaría los ajustes necesarios. Esto no debe extrañarnos, pues la valoración del dibujo como paso previo a la pintura, como mecanismo de estudio y de elaboración de ideas no va a formar parte del quehacer de los pintores en Venezuela hasta que las primeras escuelas de arte abran sus aulas en nuestro territorio.

Preparar el boceto de una obra no era costumbre regular para un pintor que fundamentalmente trabaja a partir de modelos, de tipos, de estructuras tradicionales que no debe cambiar, porque éstas deben ser preservadas, así como preservado debe ser el *status quo*. Dibujar para estudiar al modelo, para ensayar la composición, para experimentar con nuevas aproximaciones a un tema conocido, no era práctica que Lovera, así como ningún otro pintor de la comarca, tuviera entre sus costumbres y hábitos de oficio. Si nos fijamos bien, Lovera lo que hace es reproducir el tipo de retrato que se muestra en el citado de la Escuela de los Landaeta. La actitud del retratado, la postura, la selección de la visual del rostro (tres cuartos), incluso el entramado decorativo del retrato del Presbítero Juan Rodríguez Felipes resulta un modelo lógico y cabal para la tarea que nuestro pintor acometió.

Lovera respeta la tradición retratística caraqueña, no hay duda. Pero también resuelve problemas propios de su quehacer. Debe pintar un retrato doble, lo cual no era extraño, pero tampoco usual. Además, se trata de un doble retrato en el que algo sucede: el Pbro. Juan Felix de Arana entrega su tesis al rector Tomás Hernández de Sanabria. No podemos saber si consciente o inconscientemente Lovera comprendió

que el acto de la entrega y recibimiento de la tesis podría ser plásticamente importante y, por ello, situaría al presbítero a la izquierda y al rector a la derecha. De este modo, la lectura de izquierda a derecha –tradicional para un occidental- se haría fluida y el papel que contiene la tesis iría visualmente del remitente al destinatario sin problema alguno.

El traje del rector Hernández de Sanabria refrenda la importancia del personaje y hace pensar en la costumbre del siglo anterior que comentábamos párrafos atrás. La dedicación puesta por Lovera al bordado de la casaca del rector, hace secundario cualquier esfuerzo impuesto por él – si alguno- en las facciones del austero rostro del académico. El birrete doctoral que vemos en la esquina inferior izquierda nos recuerda el título que ostenta el rector, mientras que la caligrafía de la hoja entregada nos habla de la “señal de adhesión, al coronar el curso de filosofía”<sup>19</sup> del tesista. No hay, pues, nada en este retrato que nos hable de grandes cambios en la plástica de la Provincia de Caracas en las vísperas de las cimeras fechas de 1810 y 1811.

## 2.2.- EL ARTISTA Y EL CIUDADANO REPUBLICANO

El domingo 7 de Septiembre de 1823, la *Gaceta de Colombia*, órgano de difusión oficial del gobierno de la República de Colombia, da cuenta de lo siguiente como noticia del Congreso:

“La cámara de representantes admitió conforme a la ley las renunciaciones de los señores Escalona, Olivares, Delepiani, Romay, Arévalo y García. Y se ha dado las órdenes para que se llenen estas y otras vacantes por las asambleas electorales en virtud de que en los registros no se halló la mayoría de los votos requeridos por el artículo 80.

En lugar de los señores padre Padilla y Sanmiguel, diputados nombrados por la provincia de Bogotá, nombró el congreso arreglado al mismo artículo 80 a los señores Jerónimo Mendoza y José Antonio Leiva, y por el señor Escalona de Caracas al señor Juan Lovera.”<sup>20</sup>

<sup>19</sup>Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 51

Vale acotar que Duarte ha debido examinar el cuadro directamente, de lo cual concluye que lo escrito está en una bella caligrafía y en latín. No ha sido esa nuestra oportunidad, por lo que reconocemos que de tener a nuestra disposición el texto incluido en la hoja pintada, el análisis aquí realizado pudiera ser ampliado.

<sup>20</sup>*Gaceta de Colombia*, N° XCIX, 7 de Dic. de 1823, pág. 3

Podría sorprender, sin duda, la mención de quien fuera un pintor, un artesano de la Provincia de Caracas, como suplente de Juan de Escalona a la Cámara de Representantes del Congreso de Colombia. Sin embargo, su nombre en las páginas del citado órgano de prensa no debería causar mayor estupor. Juan Lovera fue, de acuerdo con las noticias que de él se conservan en las décadas de 1820 y 1830, un ciudadano republicano activo y comprometido, sin dejar de ser un eminente pintor. Lo reseñado en la *Gaceta de Colombia* indica que nuestro artista –y según lo señala el citado artículo 80 de la Constitución entonces vigente- habría participado en las elecciones de 1823 para la Cámara de Representantes y estuvo entre los tres más votados:

“*Artículo 80*

Cuando falte algún senador o representante por causa de muerte, renuncia, destitución u otra causa, se llenarán las vacantes por el Congreso, escogiendo uno entre los tres que en los registros de las asambleas electorales se sigan con el mayor número de votos: pero si en dichos registros no quedare este número, la respectiva Cámara expedirá órdenes para que se nombre otra persona de la manera prevenida en esta Constitución. La duración del así nombrado solo será hasta las próximas elecciones ordinarias.”<sup>21</sup>

Juan de Escalona, quien había sido electo representante al Congreso para el período que se iniciaría en 1824, fue nombrado luego Intendente del Departamento de Venezuela,<sup>22</sup> por lo que no se incorporaría a sus funciones parlamentarias en Bogotá. De este modo, según reza el artículo 65 de la citada Constitución<sup>23</sup>, los empleados públicos, entre ellos los que ejerzan el cargo de intendente o gobernador, no podrán ser senadores ni representantes. Así pues, como consecuencia de una

<sup>21</sup>*Constitución de la República de Colombia*, 1821, artículo 80.

<sup>22</sup>Juan de Escalona (1768-1833) había sido triunviro del Poder Ejecutivo en 1811 y era entonces una prominente figura. Al ser nombrado Intendente del Departamento de Venezuela, se convierte en la primera autoridad civil, mientras José Antonio Páez constituía la principal autoridad militar. Será sustituido en el cargo de Intendente por Cristóbal Mendoza en 1826. Vale decir que en 1829 le hallaremos firmando en Caracas el documento que separa políticamente a Venezuela de Bogotá. Para 1831 será nombrado Comandante de Armas de Caracas.

<sup>23</sup>*Constitución de Colombia*, artículo nº 65: “No podrán ser senadores ni representantes el Presidente y Vicepresidente de la República, los ministros de la Alta Corte de Justicia, los secretarios del Despacho, los intendentes, los gobernadores y los demás empleados públicos a quienes se prohíba por ley; los otros podrán serlo, con tal que se suspendan el personal ejercicio de sus empleos mientras duren las sesiones. Cuando un senador o representante sea nombrado para otro destino público, quedará a su elección admitirle o rehusarle.”

carambola republicana, Juan Lovera debe asumir la responsabilidad de representar a la Provincia de Caracas en el Congreso de Colombia.

De esto, podemos colegir algunas cosas interesantes, susurradas por la propia carta magna en cuestión. En el artículo 87 se establecen las necesarias condiciones requeridas para ser representante, las cuales nos hablan mucho de la situación personal de Lovera para el momento.

“Art. 87. No podrá ser representante el que además de las cualidades de elector, no tenga: 1.º La calidad de natural o vecino de la provincia que lo elige. 2.º Dos años de residencia en el territorio de la República inmediatamente antes de la elección. Este requisito no excluye a los ausentes en servicio de la República, o con permiso del Gobierno; ni a los prisioneros, desterrados o fugitivos del país por su amor o servicios a la causa de la Independencia.”<sup>24</sup>

De lo anterior debemos destacar que para poseer las cualidades de *elector* primero han debido reunirse las exigencias determinadas por esta carta constitucional para ser *sufragante parroquial*. Así pues, el artículo 15 indica:

“Art. 15. Para ser sufragante parroquial se necesita: 1.º Ser colombiano; 2.º Ser casado o mayor de veintiún años; 3.º Saber leer y escribir; pero esta condición no tendrá lugar hasta el año de 1840; 4.º Ser dueño de alguna propiedad raíz que alcance al valor libre cien pesos. Suplirá este defecto el ejercitar algún oficio, profesión, comercio o industria útil, con casa o taller abierto sin dependencia de otro en clase de jornalero o sirviente.”<sup>25</sup>

De allí que podamos concluir que Lovera reuniera los requisitos anteriores y, más aun, los señalados en el artículo 21:

“Art. 21. Para ser elector se requiere: 1.º Ser sufragante no suspenso; 2.º Saber leer y escribir; 3.º Ser mayor de veinticinco años cumplidos y vecino de cualquiera de las parroquias del cantón que va a haber las elecciones; 4.º Ser dueño de una propiedad raíz que alcance el valor libre de quinientos pesos, o gozar de un empleo de trescientos pesos de renta anual, o ser usufructuario de bienes que produzcan una renta de trescientos pesos anuales, o profesar alguna ciencia o tener un grado científico.”<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup>Constitución de Colombia, artículo nº 87

<sup>25</sup>Constitución de Colombia, artículo nº 15

<sup>26</sup>Constitución de Colombia, artículo nº 21

Por lo tanto, Juan Lovera no sólo reunía los requisitos de mayoría de edad,<sup>27</sup> sino que además era un hombre con un oficio útil y estable en sus rentas.<sup>28</sup> En medio de las condiciones de la época, nuestro pintor tenía una situación privilegiada, sin que ello signifique mayores ventajas que aquellas que pudiera brindar un oficio que cubriera los gastos de sus necesidades básicas y le permitiera el tiempo necesario para participar en los asuntos públicos. Esto, sin más, es fundamental para comprender al Juan Lovera pintor en el escenario del ejercicio de la ciudadanía republicana.

Así las cosas, Lovera, ni que decirlo, había dejado de ser un súbdito y asumía con plenitud los nuevos derechos políticos adquiridos como ciudadano republicano. Para cuando la *Gaceta de Colombia* menciona su nombre como suplente de Juan Escalona en la Cámara de Representantes, doce años han transcurrido desde que su nombre figurara por primera vez en un órgano de prensa. Había sido Francisco Isnardi (1750-h.1820) en su periódico *El Mercurio Venezolano*, quien había colocado el nombre de Juan Lovera en el ruedo público.

En la edición del mes de Enero de 1811, el *Mercurio Venezolano*, publicaba una nota de la autoría de Isnardi. En ella, podía leerse lo siguiente citado *in extenso*:

“Si los conocimientos humanos deben prometerse rápidos progresos de la libertad en todos los países. ¿Qué no debe esperar el genio artístico que nadie podrá negar con una de las bellas cualidades morales de los Americanos? La pintura se ha resentido hasta ahora, como todas las demás artes de gusto en América, de la falta de Maestros y modelos, que hubieran dado al genio americano todo el impulso que prometen las bellas disposiciones que los que los inteligentes descubren en los cuadros de algunos de nuestros Artistas indigenos. Caracas no desmerece figurar entre las ciudades que han producido Pintores de genio, y capaces de honrar las escuelas; si la opresión les hubiera permitido tenerlas, o les hubiera dado fomento y libertad, para llegar a ellas. El Sr. Lovera merece por todos los títulos, la protección benéfica de nuestra actual transformación, y sus obras, conocidas de pocos, son una prueba de esta verdad honrosa para Caracas. Es tiempo de que se haga ver al mundo el genio Americano, y las esperanzas que deben hacer concebir sus felices

<sup>27</sup>Juan Lovera contaba entonces con 47 años.

<sup>28</sup>En su testamento, de fecha 16 de enero de 1841, Lovera declarará que nunca se casó y que su casa de habitación es parte de la herencia de sus padres y cuya propiedad comparte con sus hermanos. Por otro lado, hace referencia a una casa situada en la Parroquia de Candelaria, sobre la cual, para el momento existía un litigio en torno a la propiedad de la misma; adicionalmente, declara como bien propio parte de un solar también en propiedad compartida con sus hermanos como parte de la herencia de sus padres. (Registro Principal de Caracas, *Civiles*, Tomo L)

ensayos en la pintura. El S. Lovera ha copiado últimamente los cuatro elementos de Lebrún, que poseé D. Juan José Rivas y Pacheco, como uno de los mejores adornos de la habitación de un Ciudadano Americano. Esta producción es la que podemos citar, como más a mano entre las demás del S. Lovera, no será comparable a las de Murillo, Velázquez, y Mengs, pero anunciará disposiciones capaces de recibir y hacer honor a las lecciones de estos insignes Maestros.”<sup>29</sup>

Nuestra Independencia aún no había sido declarada, pero ya hay en los registros de la historia del arte nacional un nombre, el de Juan Lovera. No hay entonces República, pero ya se propone a quien llegaría a ser el pintor republicano por excelencia. Las palabras de Isnardi, sin embargo, deben tomarse con cuidado. Veamos detenidamente lo que nos expresa.

En primer lugar, se lamenta que Caracas haya carecido de escuelas para los estudios artísticos y achaca a una manida opresión la imposibilidad de que pintores de genio hayan podido surgir. Resulta lógico que Isnardi aduzca esto como razón fundamental ante la obvia carencia de una pléyade de hombres de talento en el valle caraqueño. Esta ciudad no se había distinguido como centro de estudio de las bellas artes durante el período de dominación hispánica, pero tampoco debemos permitir que su claro sentido proselitista nuble la realidad histórica.

Caracas no obtuvo sino hacia el último cuarto del siglo XVIII un estatus económico lo suficientemente próspero como para albergar un mecenazgo artístico distinguido e incluso, aun así, no podemos pretender que compita con aquel del calibre que fue configurado en el Virreinato del Perú o de la Nueva España. Debe destacarse, no obstante, que la figura del *encargo* de una obra a partir de un contrato detallado en prácticamente todos sus aspectos no fue visto en la Provincia de Caracas, aunque sí en otros lugares del mundo hispánico en América. Desde el tamaño de la obra, los personajes presentes en la misma y los colores, todo quedaba fijado en un contrato que el artista debía cumplir además en un tiempo perentorio que el mismo contrato establecía.

Con lo anterior, el artista tenía poco de qué preocuparse en términos de concepción original de su obra. Limitarse a respetar cánones y modelos era

---

<sup>29</sup>Francisco Isnardi, "Literatura y Bellas Artes. Pintura" en *El Mercurio Venezolano*, N° 1, Enero de 1811, pág. 53-54

suficiente, mientras la maestría en la ejecución fuera notable, o al menos aceptable. No obstante, esta dinámica poco espacio dejaba al maestro pintor, desde su taller, para reflexionar sobre el arte de la pintura, sobre nuevas posibilidades, sobre su esencia, sobre temas estéticos en general. En todo caso, su función no era reflexiva, era ejecutiva. No tiene el pintor local la dispensa de pensarse y repensarse a sí mismo en su oficio, así como acerca del producto de éste. No hay espacio para la labor intelectual del artista, sino para su labor manual. No se espera de él mayor brillo en los prados de las ideas, sino en aquel de los pinceles. Y aun así, en la Provincia de Caracas, son pocos los estímulos –sobre todo económicos- que pudieran brindarle un sitio en los anales de la prosperidad principesca. Un pintor en la Caracas de las fechas cimeras de la Independencia, es un artesano, no importa si su oficio le ha dado la oportunidad de una vida holgada y tranquila, sin los sobresaltos constantes que conllevan las carencias del techo y el pan diario, como fue el caso de Juan Lovera.

No abordaremos la complejidad de la realidad institucional de la Provincia de Caracas durante el período hispánico. Esto escaparía de los objetivos aquí trazados, pero sí debemos puntualizar que la institucionalidad cultural, entendida ésta como el entramado de escuelas, academias, teatros, etc, no era la misma en Caracas que en Bogotá o Lima. Sin juicios de valor de por medio, era sencillamente distinta. La actividad artística en la Caracas en la que Isnardi escribe sobre Lovera se limitaba a un patronazgo reducido, que no llegó a dar paso a un real mecenazgo de las artes. Tan sólo los principales de la ciudad y la alta jerarquía eclesiástica demandaron una cantidad significativa de obras de arte (pintura fundamentalmente), pero aun en esta situación, ningún artista desarrolló su obra bajo el ala de algún mecenas.

Pintores como Juan Pedro López (h.1750-1787) o Antonio José Landaeta (1748-1799), sobrevivieron en su oficio gracias a los encargos de las familias y personajes más distinguidos de la ciudad. Por lo tanto, ni siquiera podemos hablar de pintores dedicados exclusivamente a la pintura, desarrollando técnicas y reflexionando ampliamente sobre su arte. Ya vimos como Lovera proviene de un hogar en el cual la cerería era la actividad fundamental y de allí pasa a dedicarse a la pintura. Lo cierto es que el oficio de pintor en Caracas nunca fue concebido lejos del

predio artesanal. De esta manera, lo refleja el propio proceso histórico de la pintura colonial, esencialmente religiosa y de parámetros iconográficos bien definidos.

El texto de Isnardi antes citado no mira con justicia la situación artística de su contexto ni de las décadas inmediatamente anteriores. Y es que su propósito no es ese. Isnardi procura crear un nicho adecuado a una nueva realidad que, sin duda, será configurada por todos aquellos cuyos talentos permanecían soslayados en una sociedad de súbditos. Ahora, con un congreso de representantes próximo a instalarse, la Capitanía General de Venezuela parecía apuntar hacia derroteros muy diferentes a los del pasado inmediato. Por ello se esfuerza por distinguir a Lovera como pintor. La duda natural que surge de las palabras que Isnardi imprime en *El Mercurio Venezolano* no puede ser otra: ¿Por qué es Juan Lovera quien *merece por todos títulos la protección benéfica de nuestra actual transformación?* ¿Por qué no otro de los pintores de quienes se tiene noticia como activos en esos años?

Es curioso que en el mismo número del citado periódico y seguidamente a su disertación acerca de la pintura y Lovera, Isnardi se refiera a la música y no escatime en la mención de “Uztaris, Sojo, Tovar, y Olivares” como los nombres que “deben conservarse siempre en la memoria de todos los que miren la música como uno de los más sublimes atractivos de la sociedad.”<sup>30</sup> Luego destacará a Lino Gallardo,

---

<sup>30</sup>Francisco Isnardi, *Op. Cit.*, pág. 54

“Parece que los Caraqueños han querido consolarse con los dulces encantos de la Música, de la privación en que han estado sus talentos sobre muchos de los conocimientos humanos; y parece que Apolo ha ejercido sobre ellos todo el influxo protector que no ha podido dispensarles Minerva, ahuyentada por el despotismo. La Música que tanto aplauden los extranjeros entre nosotros y en la que aventajamos, quizá, en toda América, puede decirse creada por nosotros mismos. Hasta 1712, no se conocía en Caracas el solfa; y hasta 1750, no empezaron a hecharse las semillas del genio filarmónico, inherente a los Caraqueños. Los nombres Uztaris, Sojo, Tovar y Olivares, deben conservarse siempre en la memoria de todos los que miren la música como uno de los más sublimes atractivos de la sociedad. Los Corifeos de la armonía caraqueña, han sido los que han dado impulso al genio musical, que ha sabido hacer honor a sus esfuerzos: varias academias filarmónicas reunidas baxo sus auspicios, empezaron a hacer oír los encantos de este arte; y bien pronto pasaron el océano y resonaron en Caracas, las maravillosas producciones de Haydn, Pleyel, Mozart, y todos los grandes maestros de Europa: la ejecución no se limitó solo al violín; sino que a impulsos de un instinto musical, empezaron a familiarizarse con todos los demás instrumentos, hasta formar orquestas capaces de agrandar a los oídos más delicados, y merecer la aprobación del conoecedor más exquisito.

La rapidez de este papel, no nos permite presentar la historia de la Música Caraqueña; pero si diremos, que casi se debe al S. Gallardo la invención y uso del violoncelo y el contrabajo, cuya ejecución asombra a los inteligentes: que D. Cayetano Carreño ha propagado con gusto y una maestría singular, el gusto del Piano en el bello sexo; y que D. José Rodríguez posee en la música conocimientos analíticos muy sublimes, y capaces de hacer honor a su patria.

No es inferior el mérito que ha contraído en este arte el S. Landaeta, Profesor muy digno del concepto que goza, y del lugar que ocupa en nuestro teatro; y que no desmereció en la concurrencia



Cayetano Carreño, José Rodríguez y Juan José Landaeta como músicos de notable mérito en la sociedad caraqueña. ¿Acaso la pintura en Caracas carecía de figuras destacables y tan sólo un nombre valiera su mención en un texto que, a todas luces pretende brindar un panorama de la escena artística local?

Las pruebas registradas, inventariadas y estudiadas por Carlos F. Duarte, por ejemplo, nos dicen que esto no era así y que, aunque Caracas no tuviera la fulgurante producción pictórica de Santa Fé de Bogotá, tenía un grupo de maestros pintores, obedientes de la tradición y preocupados por su oficio. Un rápido repaso nos arroja nombres como los de Joaquín Zurita, José Hilarión Ibarra y Maximiano Ochoa. ¿No los conocía Isnardi?

Aunque de su vida poco se sabe, si se tiene conocimiento que para 1809 se hallaba en Caracas y, junto con Andrés Bello (1781-1865), llega compartir el proyecto (nunca realizado) de publicar *El Lucero*, una revista cultural. Además colaboró con el mismo Bello en la redacción de la *Gazeta de Caracas* para 1810. Así pues, es poco probable que Isnardi desconociera los nombres de un grupo significativo de pintores caraqueños para el momento en que redacta sus líneas sobre Juan Lovera.

No nos resta más que una opción: nuestro pintor habría mostrado a Isnardi sus simpatías por el proceso que se escenificaba entonces en Caracas y, más aun, desde algún tiempo antes, es posible que hubiera expresado sus deseos de cambio alrededor de las nuevas ideas que, susurrando, impresionaban y llevaban a la reflexión a no pocos en la ciudad. De esto no hay prueba alguna, pero nos extraña la posición de Isnardi en torno a los pintores y su gran diferencia en torno a los oficinantes en la música. No creemos que se trate de un mero asunto de gusto, pero a diferencia de lo que sucede al referirse a Lino Gallardo o Cayetano Carreño, cuando presenta a Lovera, lo hace realizando gran énfasis sobre la precaria situación de la pintura entonces y cómo la carencia de “fomento y libertad” ha impedido su desarrollo, siendo nuestro pintor, en ese contexto, una figura de excepcional valía.

---

de otros extranjeros, quando tuvimos el gusto de ver algunos ensayos de la opera francesa. El S. Landaeta deseoso de aprovechar la favorable influencia de nuestra regeneración a favor de la Música, ofrece al Público un establecimiento filarmónico...” (Francisco Isnardi, “Música” en *El Mercurio Venezolano*, Nº 1, Enero de 1811, pág. 54-55)

Aunque Caracas es poseedora de una producción musical “que tanto aplauden los extranjeros entre nosotros, y en la que aventajamos, quizás a toda América”,<sup>31</sup> manifiesta en los artistas ya mencionados, tan sólo Lovera es, para Isnardi, prueba clara del “genio americano” en los quehaceres de la pintura. Es así que “Caracas no desmerece figurar entre las ciudades que han producido Pintores de genio, y capaces de honrar las escuelas; si la opresión les hubiera permitido tenerlas, o les hubiera dado fomento y libertad, para llegar a ellas.”<sup>32</sup> Por ello, Lovera es quien “merece por todos títulos la protección benéfica de nuestra actual transformación”.<sup>33</sup>

No podemos sino suponer entonces que Juan Lovera se habría inclinado hacia ideas que transformarían la escena en la cual había nacido y se había formado como pintor. Pero, ¿cuán activo pudo ser en estos momentos iniciales? De nuevo, no hay prueba alguna de sus actuaciones en este sentido en estos años. Lo que hemos colegido del texto de Isnardi no proporciona ninguna seguridad y evidentemente resulta tan sólo una especulación, aunque alegamos, no carente de lógica.

Lovera sí manifestaría su apoyo a los cambios una vez que estos eran irreversibles y que la Guerra de Independencia trastocaba las vidas de buena parte de los habitantes de la Provincia, como veremos posteriormente. Por ahora, el texto de Isnardi no queda agotado en su interpretación histórica. Los aspectos relativos al oficio de pintor son muy interesantes también y podrían darnos buenas pistas para entender su desempeño artístico posterior.

¿Qué conoce Isnardi acerca de Juan Lovera, pintor? En el texto publicado en *El Mercurio Venezolano*, habla de sus “felices ensayos en la pintura”, sin mayores detalles, y comenta acerca de la copia que ha realizado Lovera de los “cuatro elementos de Lebrún”, entonces en posesión de Juan José Rivas y Pacheco, y calificados como “uno de los mejores adornos de la habitación de un Ciudadano Americano.”<sup>34</sup> Esta copia a la que hace referencia Isnardi no se conserva hoy día. No obstante, las obras originales del pintor francés Charles Le Brun (1619-1690) sí pueden verse hoy.

---

<sup>31</sup>Francisco Isnardi, *Op. Cit.*, pág. 54

<sup>32</sup>*Ibidem*, pág. 53

<sup>33</sup>*Idem*

<sup>34</sup>Francisco Isnardi, *Op. Cit.*, pág. 53

Tenemos los bocetos que Le Brun realizó para una serie de 24 estatuas destinadas a los jardines de Versalles y encargadas por Luis XIV.<sup>35</sup> El grupo correspondiente a los cuatro elementos, posee cuatro figuras alegóricas representativas del Aire, el Fuego, el Agua y la Tierra (Lám. 20). Tenemos noticias de que este boceto de Le Brun fue grabado por Simon Philippe Thomassin (1653-1732),<sup>36</sup> por lo que es posible que a manos de Lovera llegara esta imagen y, a partir de ella, realizara la copia referida por Isnardi. Después de todo, la copia de grabados era una práctica común en el quehacer de los pintores coloniales y aunque no tenemos la certeza de que este fuera el caso, es posible incluso que el grabado fuera del propio Juan José Rivas y Pacheco, quien solicitara a Lovera la reproducción del mismo en una escala mayor y en óleo, para darle mayor prestancia. Sólo así podría justificarse que Isnardi hiciera de esta obra –hoy desaparecida– el centro de su atención.

En cualquier caso, sobre la obra ejecutada por Lovera no tenemos más información que la que nos ha dejado Isnardi. No sabemos su tamaño, el soporte ni la técnica empleada por Lovera para ejecutarlas. Al no haber ningún precedente ni ejercicio alguno similar por parte del pintor caraqueño, no nos atrevemos a especular en este sentido. No obstante, el que lograsen mención especial por parte de Isnardi, pudiera implicar algunas cosas interesantes que nos hablarían de algunas inclinaciones plásticas en Lovera.

---

<sup>35</sup>Esta serie de esculturas es conocida como *la grande commande* y estaba compuesta por seis grupos de cuatro esculturas cada uno, conformados de la siguiente forma: *Los cuatro humores del hombre* (melancólico, flemático, colérico y sanguíneo); *Las cuatro partes del día* (amanecer, mediodía, crepúsculo y noche); *Las cuatro partes del mundo* (Europa, Asia, África y América); *Las cuatro formas de poesía* (lírica, pastoral, satírica y épica); *Las cuatro estaciones* (primavera, verano, otoño e invierno) y *Los cuatro elementos* (aire, tierra, agua y fuego). El boceto de este último grupo sería el reproducido por Lovera.

Según refiere Anthony Blunt, estos diseños fueron realizados por Le Brun a partir de las descripciones brindadas por Césare Ripa en su manida obra *Iconología*. (Blunt, Anthony (1980). *Art and Architecture in France 1500 to 1700*. Harmondsworth, Middlesex, England: PenguinBooks) Esta obra de referencia obligada para los pintores de los siglos XVII y XVIII, fue publicada por primera vez en 1593, con el título *Iconologia ovvero Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi* y es una suerte de diccionario enciclopédico que brinda descripciones para la representación alegórica de virtudes, vicios, sentimientos, conceptos abstractos como Paz y Justicia, etc. Artistas como Domenichino, Pietro de Cortona, Luca Giordano, Tiepolo, Nicolás Poussin, Francois Boucher y Charles Le Brun, entre otros, se distinguieron por el uso profuso de esta obra guía. Llegó a tener unas 9 ediciones en italiano y otras 8 en diversos idiomas entre 1600 y 1800.

<sup>36</sup>Ver L. Beauvais, *Musée du Louvre, Département des Artsgraphiques, Inventaire général des dessins, Ecole française, Charles Le Brun, 1619-1690*, tome II, Paris, RMN, 2000, n° 2395, p. 688

El autor original de *Los cuatro elementos* es un pintor cuyo estilo sería admirado por los pintores neoclásicos en las últimas décadas del siglo XVIII. Es posible que para Isnardi, a partir de las reproducciones que Lovera realizara, viera en él el potencial para encaminarse hacia una pintura lejana de las fórmulas practicadas consuetudinariamente por la pintura colonial. De hecho, la imagen de *La Tierra* (Lám.21) ejecutada en grabado por Thomassin, a partir del boceto de Le Brun, semeja mucho a las recién configuradas alegorías de la República que era común ver en Francia desde la revolución de 1789.

La excepcionalidad temática es notable en un ambiente artístico que giraba en torno a la iconografía religiosa. Que un pintor como Lovera elaborara una imagen de la Virgen del Carmen, por ejemplo, no era novedad; pero que elaborara un grupo alegórico de los cuatro elementos, era todo un suceso e Isnardi quiso resaltarlo. Es así que *El Mercurio Venezolano* habla de los “felices ensayos en la pintura” de Juan Lovera y escoge justo esa obra para ilustrar al lector caraqueño, el cual seguramente habría estado más familiarizado con cualquier otra imagen votiva elaborada por este pintor.<sup>37</sup> Todo apuntaría entonces a que nuestro pintor estaba abierto a nuevos caminos en el ejercicio de su oficio.

Pero para Enero de 1811 ya el 19 de Abril de 1810 se acercaba a su primer aniversario y Juan Lovera habría estado presente en los sucesos de este célebre Jueves Santo. No podemos saber si estuvo en la Plaza Mayor cuando el Capitán General, Gral. Vicente Emparan salía del servicio religioso de rigor y fuera conminado al Cabildo, tampoco si estaba allí como testigo de excepción ante la consulta popular que este personaje efectuaría desde el aún más famoso balcón. Sin embargo, podemos suponer que estaba en Caracas y que, si no fue testigo ocular, sí habría al menos sido testigo de las tribulaciones que ese día generaría en la población. Habría sido tal vez partícipe y escucha de los comentarios más variados y, evidentemente, de la zozobra de un futuro incierto -por lo diferente que se perfilaba

---

<sup>37</sup>Para febrero de 1809, Lovera está recibiendo 25 pesos por trabajos realizados en el trono de Nuestra Señora de la Candelaria en la Catedral de Caracas, según refiere Carlos F. Duarte (*Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 113), por lo que es claro que no abandona su trabajo artístico rutinario.

al pasado inmediato-. En cualquier caso, Lovera, como la mayor parte de los caraqueños de entonces, no ha debido estar ajeno al suceso.

Tampoco ha debido ser ajeno al gran acontecimiento del 5 de Julio de 1811. Las palabras de Francisco Isnardi antes analizadas dan cuenta de un pintor que estaría mirando su entorno de manera distinta, al cual no le disgustan los cambios que –al menos en promesas- recorren las calles de la ciudad desde hace algunos meses. El ambiente caraqueño no es un asunto lejano para nuestro pintor, es parte de su vivencia. Manuel Landaeta Rosales refiere, en un artículo publicado en *El Constitucional* en 1906, que Juan Lovera “presenció la revolución del 19 de Abril de 1810 y asistió a las barras del Congreso Constituyente de 1811, que dio la Independencia a Venezuela, hechos que debía llevar al lienzo más tarde.”<sup>38</sup>

Debemos dejar claro, no obstante, que cometeríamos un gran error al concebir al Lovera de este tiempo a partir de preconcepciones republicanas. Su vida, como la de los caraqueños, está cambiando y no por sus acciones directas, eso es claro, pero estos cambios no son drásticos aun cuando el Congreso declare la Independencia. La vida continúa y ganarse el pan es menester. Así las cosas, en diciembre de ese mismo año estará recibiendo 10 pesos por retocar la imagen de Santa Rosa en la Catedral de Caracas.<sup>39</sup>

Las actividades ligadas a su oficio, parecen no sufrir mayores cambios inmediatos. Ni siquiera el terremoto del 26 de marzo de 1812, cuyas consecuencias e impacto han sido estudiadas,<sup>40</sup> sacudiría la cotidianidad caraqueña en todo sentido. Al menos Lovera continúa teniendo trabajo en su oficio y esto lo certifica el hecho de que es justamente él quien tendrá a su cargo la decoración de la capilla que el Arzobispo de Caracas, Narciso Coll y Prat, mandará erigir en su retiro de la devastada ciudad al llamado sitio de Ñaraulí. Esto sucedía en Julio de 1812 y

---

<sup>38</sup> Manuel Landaeta Rosales, “Los antiguos pintores venezolanos Juan y Pedro Lovera” en *El Constitucional*, Caracas, 8 de Noviembre de 1906 (citado por Roldán Esteva-Grillet (compilador), *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX* (Vol.1), pág. 604)

<sup>39</sup>Cfr. Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 114 (según datos en el Archivo General de la Nación, Sección Iglesias, Tomo LXIII, fol. 194)

<sup>40</sup>Ver Rogelio Altez, *Si la naturaleza se opone... terremotos, historia y sociedad en Venezuela* (2010) entre otros.

cobraría por ello unos nada desestimables 64 pesos.<sup>41</sup> La casa paterna de los Lovera sufriría daños, pero permanecería en pie.

Duarte indica que “Para ese momento, Juan estaba involucrado en los movimientos revolucionarios y a causa de esto los realistas lo consideraban ‘un patriota distinguido’ y su nombre figura en una lista, junto a sus amigos, los músicos Lino Gallardo y Juan Landaeta.”<sup>42</sup> Los tres habían sido alabados por Isnardi en *El Mercurio Venezolano*, no lo olvidemos y la lista a la que se refiere Duarte no es otra que la elaborada a finales de 1812, luego de la caída de la Primera República, por el Dr. Juan Antonio de Rojas.<sup>43</sup> De modo que ya temprano nuestro pintor fue *fichado* por los realistas como notable colaborador de la causa rebelde. Es así que en 1814, Lovera se encamina, junto a su familia, en la conocida migración a Oriente y allí parecen comenzar para él años de penurias y dificultades.

Cuatro años después reaparecen las noticias de la familia Lovera en Caracas<sup>44</sup> y para 1820 nuestro pintor es incluido en la *Oración en defensa de los pardos* por Andrés Level de Goda, en la *Gaceta de Caracas*.<sup>45</sup> Resalta Level de Goda al propio padre de nuestro pintor, Atanasio, como parte de los “nombres recomendables” y a su hermano menor Luis, destacando su honradez. Mención aparte le merecen los pintores, quienes, para él, serían “tan delicados por vuestros pinceles como cultos por vuestros modales, Juan Lovera y Juan José Franco. ¿Qué distinción no os dispensa la nobleza de Caracas?” No cabe duda que no sólo Juan, sino la familia Lovera era estimada y no pasaba desapercibida en una ciudad que ahora debía comenzar a cambiar sus modos a los que el andamiaje republicano, que recién se construía, le

<sup>41</sup>Cfr. Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 114 (según datos en el Archivo del Cabildo Eclesiástico de la Catedral de Caracas, Cuentas varias 1810-1812)

<sup>42</sup>Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 24

<sup>43</sup>Cfr. Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 115 (según datos en el Archivo General de Indias)

Vale destacar que el Dr. Juan Antonio de Rojas sería distinguido en 1816, por parte del rey de España, con la Cruz de Caballeros de la Orden Americana de Isabel la Católica, junto a Juan José Echezuría, también de Caracas. (*Gazeta extraordinaria de Madrid*, Nº 128, 13 de Octubre de 1816, pág. 1127)

<sup>44</sup>Refiere Carlos F. Duarte (*Op.Cit.*, pág. 115) que en un padrón del ayuntamiento, para el 27 de Abril de 1818, aparece en la “Segunda cuadra, esquina de la Pelota”, la casa Nº 7 como de Juana Rosalía (Arrechadera), viuda, parda de 70 años de edad, quien vive en ella con sus hijos “José Luis Lovera, casado, pardo, cerero, 34 años. Juana María Cardozo (su mujer) casada, parda, 13 años. Hija: María de la O. Lovera, parda, 2 años. Anastasia Lovera, casada, parda, 50 años. José Juan Rosales, (su marido) casado, carpintero, pardo, 46 años, hijo: José María, pardo, 2 años. Esclavos: Socorro, soltero 26 años. Norberto, soltero. Teresa Lovera, parda, 46 años.” (Según datos en Archivo del Cabildo Metropolitano, *Archivos Capitulares*, 1818)

<sup>45</sup>*Gaceta de Caracas*, Nº 11, miércoles 16 de agosto de 1820, pag. 4-5

demandaba. Para el año siguiente, en 1821, la Constitución de la República de Colombia, abrió el camino para eliminar las distinciones de clase en los libros parroquiales. Juan Lovera dejaría de ser de derecho entonces, un pintor *pardo*, para pasar a ser un *pintor republicano*. Faltaba que de hecho demostrase que lo era.

Para 1820 sabemos que nuestro pintor está de seguro en Caracas pues pinta para el padre José Cecilio de Ávila una imagen de la Divina Pastora (Lám.22) y por primera vez, que sepamos, firma una obra suya: “Juan Lovera lo pintó / Caracas Nmbre / de 1820.”<sup>46</sup> De nuevo dedicado sin problemas a los temas religiosos, esta *Divina Pastora*, nos indica Duarte, posiblemente provino en su concepción de algún grabado,<sup>47</sup> cosa que sería normal en su procedimiento y viene a sustentar más aun la idea que planteábamos párrafos atrás sobre la posible imagen que daría origen a la copia de *Los cuatro elementos*. Si Lovera tomó un grabado como modelo o el padre de Ávila se lo proporcionó para solicitar una imagen similar, tan sólo nos llevaría a la metodología usual de los pintores coloniales y que, en estos jóvenes tiempos republicanos, parecía permanecer intacta.

Artísticamente, esta obra presenta para Lovera la novedad del paisaje, que no será repetido en ninguna otra obra suya que se haya conservado hasta hoy. Por ello, no creemos que debamos leer la incorporación de este elemento como nada más que el cumplimiento de lo que el grabado que podría haber empleado como fuente le solicitase. Si bien es verdad que el paisaje no era asunto atractivo para los pintores de la iconografía religiosa, también es cierto que paulatinamente irá ganando adeptos. No será éste el caso de nuestro pintor y su producción sobreviviente así lo demuestra.

Más importante aún es el agregado de la firma, porque no era éste un elemento común entre los pintores coloniales. El nombre del ejecutante quedaba siempre en segundo plano porque lo esencial era la imagen sagrada representada o el personaje principal retratado. Ahora el nombre “Juan Lovera” parece haber adquirido

---

<sup>46</sup>La firma se halla al dorso del cuadro, de acuerdo con los datos proporcionados por Carlos F. Duarte en *Op. Cit.*, págs. 56 y 116.

<sup>47</sup>Cfr. Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 56

De hecho, por lo que la propia obra nos brinda, artísticamente hablando, la obra recoge el modelo instaurado por Rafael Sanzio en el siglo XVI y que sería repetido *ad infinitum* en grabados de todo tipo, a lo largo de toda Europa, como imágenes sueltas acompañadas de alguna oración o como ilustración de los cientos de títulos acerca de la Virgen María que fueron publicados entre los siglos XVI y XVIII en prácticamente todos los idiomas. (ver Lám. 23)

un valor particular. Es evidente que parecía no ser lo mismo un cuadro sin esa rubrica que con ella. Ya no quiere dejar duda Lovera de que una obra es de su pincel y aunque no firma al frente, en la superficie pintada, haciéndolo al dorso, la distinción inequívoca que aporta su firma se halla en perfecta relación con su nueva situación como ciudadano, no ya como *pardo*, antiguo integrante de un grupo de menor valía en el entramado social.

Desde este año de 1820, en conjunto con Felipe Limardo y Lino Gallardo, Juan Lovera se halla involucrado en el funcionamiento de una pequeña institución educativa destinada a niños pobres y pardos en Caracas. Comenzando el año 1821, Lovera, Limardo y Gallardo, quien se encargaba de las lecciones de música, dirigirán una misiva al Ayuntamiento caraqueño en procura de fondos para el funcionamiento de la escuelita ya que “las fortunas de los vecinos están en mal estado”, así como la dispensa para aumentar a 4 reales el costo de la entrada para los espectáculos que organizan.<sup>48</sup> Tenemos pues que Lovera se ha diversificado en sus actividades y hace ahora de docente en el área de su competencia y su figura es ahora la de modelador de nuevas generaciones. Ya es un hombre de 45 años, no es un jovenzuelo, tampoco es un anciano, pero su edad es ya avanzada dada la situación demográfica que la guerra de independencia ha provocado.

Para mediados de 1821 se reciben con júbilo en Caracas las noticias del triunfo militar en Carabobo. La ciudad festeja y abraza al ejército victorioso. El Ayuntamiento dispone una celebración pública. Se armará un tinglado en la Plaza Mayor, disponiendo estatuas decorativas de carácter efímero, entre otros muchos elementos que procuraron manifestar el regocijo de la ocasión.<sup>49</sup> En el marco de estas celebraciones, Lovera recibe el primer encargo oficial que conozcamos en su carrera artística: la elaboración de un transparente con frases alegóricas al hecho. De ello ha quedado un recibo del 27 de julio de 1821: “Recibí del Administrador de propios de esta ciudad, ciudadano Joaquín Escalona, treinta pesos por la pintura y demás costos

---

<sup>48</sup>Cfr. Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 116

<sup>49</sup>Ver *Gaceta de Caracas*, “Regocijo público”, Nº 22, jueves 8 de noviembre de 1821.

Ver también José María Salvador González, *Efímeras Efemérides. Fiestas cívicas y arte efímero en la Veeenzuela de los siglos XVIII y XIX* (Ucab, 2001).



del transparente que sirvió de selebridad (sic) de la Victoria de Carabobo, en la Sala Municipal.”<sup>50</sup>

Vale destacar que, de acuerdo con Carlos F. Duarte, su hermano Luis realizaría el alumbrado de la plaza para esta fiesta y que, para el 23 de agosto de ese mismo año, tomaba posesión “de su empleo como municipal, en el ayuntamiento caraqueño.”<sup>51</sup> Algunos días más tarde, el 31 del mismo mes, otro de sus hermanos menores, Fernando, solicita la vacante de sobrestante en el Ayuntamiento. La familia Lovera se hallaba así en una posición de cercanía con el gobierno local y era partícipe de los eventos más notables de la ciudad.

Pero la noticia más relevante de este año de 1821 para los efectos de este trabajo, no es el triunfo patriota en Carabobo, sino el que el Gral. Carlos Soublette, para el momento Intendente del Departamento de Venezuela (en la recién creada República de Colombia), nombrase a Juan Lovera, Corregidor de Caracas. No obstante, nuestro pintor no saltaría a la toma del cargo si no que, en una carta dirigida al Gral. Soublette, el 13 de Septiembre, le expresa:

“Exmo. Señor,  
Juan Lovera ciudadano de la República de Colombia, con respeto debido a V.E. represento: que con esta fecha ha llegado a mis manos un oficio del señor jefe político de la Provincia en donde se me previene que en conformidad de lo dispuesto por V.E. para el nombramiento de corregidores de esa ciudad pase inmediatamente a hacerme cargo de uno de los empleos prestando al efecto el juramento acostumbrado: no puedo menos que dar las gracias a V.E. por el alto honor con que se sirve distinguirme, pero al mismo tiempo me he sorprendido al ver que hallándose en esa ciudad personas mucho más beneméritas que yo, para ejercer este encargo, no tan solamente por sus talentos, comodidad y patriotismo, sino también porque otras veces lo han ejercido con beneplácito del público y aprobación del gobierno, permita V.E. que yo lo sea: por otra parte la arte liberal que cultivo para mi subsistencia, en el día se halla tan decaída que no me alcanza lo que gano ni para comprar zapatos, siéndome preciso valirme de mil empeños para conservar un mediano decoro: como asimismo para presentarme con alguna decencia ante el público.

A V.E. no se le oculta que para sostener el lustre de esta dignidad es indispensable gozar de una perfecta comodidad por medio de una renta

<sup>50</sup>Citado por Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 116 (según datos en Archivo del Cabildo Metropolitano, *Archivos Capitulares*, Tomo II, fol. 41)

<sup>51</sup>*Ibidem*, pág. 116 (según datos en Archivo del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 1821)

anual, no tanto por el tiempo que se pierde en su ejercicio sin poder atender a mi trabajo, sino también porque se necesita una casa decente y amueblada, dinero para subsistir y para el avío de mi persona. ¿Permitirá V.E. que me empeñe sin poder nunca satisfacer con desdoro de mi persona y descrédito del gobierno? No, de ninguna manera creo que V.E. trate de comprometer de este modo a un ciudadano que desea ocupen estos puestos personas que puedan desempeñarlos con la decencia debida y decoro del gobierno de la República.

Siéndome imposible pasar a esa ciudad como quisiera hacerlo por las causales como por hallarme enfermo y de convalecencia en el campo, de resultas de la última emigración.

Suplico a V.E. se sirva dispensarme el que no haya ido a prestar juramento que se me previene, admitiendo el mismo tiempo la renuncia formal que hago del dicho empleo y nombrando a otro que lo sirva lo que espero de la benignidad de V.E.

Chacao, setiembre 13 de 1821.

Juan Lovera (fdo)<sup>52</sup>

La misiva se explica por sí misma, pero conviene resaltar algunas cosas. En primer lugar la selección de Lovera para el cargo; en segundo lugar, su actitud ante el nombramiento y, en tercer lugar, las razones que aduce para declinar el honor. Veamos cada una con detalle. El que un pintor, hasta hace poco tiempo degradado socialmente por su condición de pardo, sea escogido para ocupar un cargo público por el propio vicepresidente del Departamento de Venezuela, debe conducirnos a un Juan Lovera de notable reputación en la ciudad. No se trata de una selección hecha por un miembro del Ayuntamiento, es decir, una autoridad local, sino de la cabeza política más importante de esa región de la República de Colombia.

El que se tomara en consideración el nombre de Juan Lovera para el cargo de corregidor debe llevarnos al cargo mismo y sus funciones. El corregidor es un personaje que existe en la organización político administrativa de Castilla desde los tiempos de Isabel la Católica y fue trasladado a Las Indias con unas funciones similares. Después de los sucesos del 5 de julio de 1811, la mayor parte de las leyes

---

<sup>52</sup>Archivo Nacional de la Nación Colombia, *Sección República*, Peticiones y Solicitudes / Solicitudes del Departamento de Venezuela, Solicitudes recibidas en Septiembre, S.R. 75, 16, D.4, 1821, f185 a 186.

vigentes siguieron estándolo contrario a la creencia popular de una ruptura tan radical que hasta el cuerpo legal de siglos sería borrado de un plumazo. De hecho, la propia Constitución de la República de Colombia sancionada en 1821, indica lo siguiente:

“Artículo N<sup>o</sup> 188:

Se declaran en su fuerza y vigor las leyes que hasta aquí han regido en todas las materias y puntos que directa o indirectamente no se opongan a esta Constitución ni a los decretos y las leyes que expidiere el Congreso.<sup>53</sup>

De manera pues que podemos suponer que los corregidores debieron haber funcionado a la usanza colonial, siempre que sus actos no colisionaran con la Constitución de 1821. Ahora bien, Eduardo Osorio refiere que en el siglo XVI, en Mérida, “el control rutinario de la encomienda era ejercido por el corregidor. Este funcionario, cabeza del corregimiento, unidad político administrativa de carácter general,” la cual en algunos casos podía estar subordinada a la Audiencia y que “tenía entre sus atribuciones la de velar por el bienestar de los indios y ejercer la tutoría que el Estado se reservaba sobre ellos.”<sup>54</sup> Más aun, siguiendo a Osorio, sabemos que el corregidor era además capitán y justicia mayor, y que “era un funcionario de mediana jerarquía, con una remuneración de 700 pesos anuales pagados de los gastos de justicia”.<sup>55</sup>

Por su parte, Mercedes Galán Lorda explica, al tratar el caso particular de los oficiales del cabildo de México durante el reinado de Felipe V, que el corregidor era elegido por el Rey y que debía ser recibido en la ciudad correspondiente por el corregidor saliente (o, en su defecto, su teniente) para presentarse ante el Virrey, quien le daría entonces licencia para presentar formalmente su nombramiento ante la Audiencia. De seguido, debía presentarse ante los capitulares del Cabildo convocados previamente para tal fin.

“El nuevo corregidor prestaba juramento de usar adecuadamente de su oficio, defender la Inmaculada Concepción, los fueros de la ciudad y

---

<sup>53</sup> *Constitución de la República de Colombia (1821)*, Título X, De la Observancia de las Leyes Antiguas, Interpretación y Reforma de esta Constitución, Artículo 188.

<sup>54</sup> Eduardo Osorio, *Historia de Mérida: conformación de la sociedad colonial merideña(1558-1602)*, pág. 72

<sup>55</sup> Eduardo Osorio, *Op. Cit.*, pág. 73

ordenanzas de su oficio, guardar secreto, y contribuir al servicio del Rey, la paz y el bien público.”<sup>56</sup>

Es claro que el corregidor representaba al Rey, quien se servía de éste para mantener control sobre la vida municipal. En el caso de México abordado por Galán Lorda, el corregidor es la figura “que preside el Cabildo, que tiene voto dirimente y también una de las tres llaves del Archivo. Además queda claro que el corregidor no se limita a presidir, sino que también dirige las sesiones del Cabildo.”<sup>57</sup> A todas luces, el corregidor se nos presenta como un funcionario de alta importancia en la vida política municipal.

Nos resta esclarecer cuál era la función del corregidor en los años inmediatamente posteriores a 1811. José de Austria, en su conocida obra *Bosquejo de la Historia Militar de Venezuela*, publicada entre 1855 y 1857, incluye el *Plan de gobierno provisorio*, de fecha 18 de Agosto de 1813 y firmado por Francisco Javier Ustariz. En este Plan hallamos lo siguiente:

“8°.- Para dar más celeridad al despacho de los asuntos gubernativos y proporcionar con mayor facilidad y prontitud el acopio de abastos, bagajes, y otras necesarias a los ejércitos, en los pueblos por donde ocurra que transiten durante la guerra, cada provincia se dividirá en grandes corregimientos, cada uno al cargo y dirección de un Jefe Corregidor, del que dependerán los demás Corregidores del partido en lo gubernativo, como cada Jefe Corregidor lo será del gobierno político de la provincia.

9°.- Serán Jefes Corregidores en la Provincia de Caracas todos los de las ciudades y villas existentes, para sus respectivos partidos capitulares.

(...)

12°.- En lo contencioso ordinario civil y criminal, todos los Corregidores, Jefes o subalternos, continuarán ejerciendo las mismas funciones judiciales de primera instancia que han acostumbrado en sus respectivas

---

<sup>56</sup>Mercedes Galán Lorda, “Los oficiales de Cabildo de México en el reinado de Felipe V” en *Derecho y administración pública en las Indias hispánicas: Actas del XII Congreso Internacional de Historia del Derecho Indiano*, pág. 700 (Toledo, 19 al 21 de Octubre de 1998, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002)

<sup>57</sup>Mercedes Galán Lorda, *Op. Cit.*, pág. 701

Galán Lorda da cuenta de la disputa que existe entre los historiador acerca del cargo de corregidor, pues algunos indican que éste formaba parte del Cabildo y podían ser conocidos también como ‘alcaldes mayores’, ocupando su cargo por tiempo ilimitado (tal es el caso de J.E. Casariego al abordar el asunto en el Perú); mientras otros afirman que no formaban parte del Cabildo, pero sí presidían sus reuniones, votando en caso de haber un empate (tal es el caso de C. Bayle e I. Sánchez Bella, entre otros).

jurisdicciones y las demás a que no se sujetan por esta división reducida meramente a lo gubernativo de cada departamento o corregimiento.”<sup>58</sup>

Aunque las circunstancias de la Guerra de Independencia impidieron que este Plan se ejecutara, puede notarse claramente la importancia de la figura del corregidor y su peso en los asuntos de gobierno local. Es destacable además que se insistía en que los corregidores continúen ejerciendo algunas de sus funciones según lo acostumbrado, por lo que este Plan tan sólo estaría adecuando un grupo de ellas a las necesidades de la guerra que entonces se libraba. Podemos suponer, pues, que la figura del corregidor no desapareció en los años inmediatamente posteriores a 1811 y que estos funcionarios habrían continuado sus labores, ajustándose éstas a la nueva legislación.

En cualquier caso, el corregidor como importante funcionario público local existía para 1821 y la *Ley Sobre la Organización del Régimen Político de los Departamentos, Provincias y Cantones en que se divide la República*,<sup>59</sup> emitida por el propio Simón Bolívar, el 8 de Octubre de ese mismo año, no le menciona, pero tampoco la elimina, por lo que debemos suponer que sus funciones no distarían mucho de las comunes en tiempos coloniales.<sup>60</sup> Así pues, podemos suponer que el

---

<sup>58</sup>José de Austria, *Bosquejo de la Historia Militar de Venezuela*, Tomo I, pág. 213-214 (Imprenta y Librería de Carreño Hermanos, Caracas, 1855)

<sup>59</sup> Ley Sobre la Organización del Régimen Político de los Departamentos, Provincias y Cantones en que se divide la República en *Cuerpo de Leyes de la República de Colombia*, Tomo I, págs. 142 a 153

<sup>60</sup> En 1828, José Antonio Páez, como Jefe Superior de Venezuela, emite un *Reglamento de Corregidores*, por lo que suponemos que debió existir la necesidad de delimitar y establecer con mayor claridad las funciones de estas antiguas autoridades locales. De este Reglamento extraemos:

“Art. 7

Para ser nombrado corregidor se necesita ser colombiano en ejercicio de sus derechos, mayor de veinticinco años, de una conducta irreprehensible y de conocido patriotismo.

(...)

Art. 11

El destino de corregidor durará por tres años, pudiendo ser removidos en cualquier tiempo, a juicio del gobierno superior del distrito o cuando por determinación judicial de la corte o del jefe general de policía, en los negocios de su resorte, mereciesen la pena de suspensión o destitución.

(...)

Art. 13

Los corregidores ejercerán las funciones siguientes:

1. Conocer en primera instancia de todos los negocios contenciosos, civiles y criminales, cuyo conocimiento no esté especialmente atribuido a otra autoridad por la ley...
2. Conocer en segunda instancia de las causas civiles...
3. Dirimir las competencias que se suscitaren entre los tenientes corregidores en su cantón.
4. Hacer las visitas generales y particulares de cárceles, dando cuenta del resultado de las generales a la corte superior del distrito.

---

5. Conocer a prevención con los tenientes corregidores de las diligencias judiciales, en que no haya todavía oposición de partes.

6. Ejercer las funciones de subdelegados de rentas de su cantón, excepto el de la capital de la provincia...

7. Decretar suspensión y conocer en primera instancia de las causas de responsabilidad, que por mal desempeño en el ejercicio de sus funciones, se formen a los tenientes corregidores de su cantón.

8. Aprender a los delincuentes, a prevención con los demás corregidores y sus tenientes, previa la sumaria información del delito, o sin ella cuando fuere infraganti...

9. Aprender a los delincuentes de otra jurisdicción, a requerimiento del juez competente, o en virtud de avisos públicos.

10. Publicar y circular en sus cantones las leyes, órdenes y disposiciones que se les comuniquen con este objeto, dándoles su cumplimiento, y vigilando en que se les de igualmente por sus subalternos.

11. Cumplir con las atribuciones que se les conceden por el reglamento general de policía de esta fecha, cuando ejerzan las funciones de comisarios del ramo.

(...)

Art. 16

Podrán castigar con multas que no pasen de 25 pesos, o con arrestos que no excedan de tres días las faltas o excesos que no sean de gravedad contra el buen orden, honestidad, decencia pública y seguridad de los habitantes.

(...)

Art. 29

Los corregidores gozarán el sueldo de seiscientos pesos anuales, que les serán satisfechos con los fondos de policía.

Art. 30

Además percibirán los emolumentos que señala la ley de aranceles de 28 de julio del año 14.

(...)

Art. 36

Los corregidores cuidarán de que se celebren las fiestas nacionales en los días 25, 26 y 27 de diciembre de cada año, y asistirán a las de tabla en las iglesias de su respectivo cantón.

(...)

Art. 38

Usarán las insignias de espada, bastón y sombrero apuntado, con cucarda nacional y banda verde al travez del hombro derecho al costado izquierdo, que sirva de tahalí a la espada.

(...)

Art. 41

Terminado el trienio de corregimiento y puesto en posesión del sucesor... informarán cada uno del estado de sus cantones, su población, industria, atrasos o adelantos que hayan tenido, disposiciones que convendría tomar para auxiliar su agricultura, cría, artes o comercio, estado de sus caminos, cárceles, hospitales, etc. y cuanto conduzca al bien y comodidad de los moradores, según sus observaciones.

Art. 42

En este acto presentará cada corregidor una noticia estadística que comprenderá:

1. El número de habitantes en resumen con especificación de sus sexos, edades, estado y condición.

2. De las haciendas existentes y clases de frutos de que se compone cada una, y de las nuevas plantaciones que se hayan emprendido.

3. De las personas que hayan muerto durante el trienio con distinción de adultos y párvulos.

4. De los nacidos en el mismo período.

5. De los casados.

6. De las causas civiles y criminales que hayan determinado definitivamente.

7. De las pendientes y su estado.

8. De los establecimientos de escuelas, cárceles, hospitales, puentes y demás obras públicas de necesidad, comodidad u ornato.

9. Un resumen del montamiento de los ingresos y egresos que haya tenido el fondo de policía y

10. En fin, del número de bestias de labor y silla y ganados de todas clases de cría y labor que haya en el cantón." [Reglamento de corregidores en *Colección de Documentos relativos a la vida pública del Libertador de Colombia y Perú, Simón Bolívar*, Tomo XVII, págs. 247 a 261

corregidor trabajaría muy de cerca con el Ayuntamiento y tendría atribuciones muy variadas que podían incluir aspectos judiciales y ejecutivos, pero también sería una suerte de inspector del bienestar de la población, por lo que se requería su atención en los asuntos más diversos.

Juan Lovera tenía frente a sí la posibilidad de ocupar un cargo que le relacionaría muchísimo más con Caracas y su gente. Sin embargo, se muestra renuente por las razones que aduce en su carta a Soublette, fundamentalmente su frágil salud y la precariedad económica de su oficio de pintor en tiempos de dificultades y escasez para todos. Lovera se siente honrado, pero está enfermo y de reposo en el campo, en Chacao. Además, no se considera digno del cargo, sobre todo porque ve en otros habitantes de la ciudad a las personas adecuadas para tan alto reconocimiento. Se lo hace saber a Soublette, rogándole le dispense de jurar el cargo y admita su formal renuncia al mismo.

La honestidad de Lovera es admirable. Pero su carta no logra el objetivo. De su puño y letra, Soublette escribe al margen de la misiva lo siguiente: “Caracas, Setiembre 15 de 1821. No es posible acceder; hágase cargo del destino y a principios de año se harán nuevas elecciones. Soublette (fdo).”<sup>61</sup> Así las cosas, el 28 de Septiembre de ese año, cinco días después del fallecimiento de su madre, Juan Lovera juraba su cargo ante el Ayuntamiento caraqueño. En el libro de Actas

---

Como ha podido verse, la figura del corregidor que en él se describe es un funcionario con atribuciones bastante amplias, que van desde lo judicial a lo ejecutivo. Esto se debe, seguramente, al hecho de que con este Reglamento se elimina la figura del *alcalde municipal* y la ya existente figura del *corregidor* asume las funciones de ambos. No obstante, para 1825 los alcaldes municipales, según se lee en la *Ley Sobre la Organización y Régimen Político y Económico de los Departamentos y Provincias*, estarán asignados a las cabeceras de cada cantón, por un período de un año:

“Art. 65

Los alcaldes municipales deben promover el orden y la tranquilidad, la decencia y moralidad pública, cuidando de la observación de la constitución de las leyes y de las órdenes superiores que les comunique el jefe municipal, a quien están inmediatamente subordinados.

Art. 66

Los alcaldes municipales cuidarán de todo lo que mira a la salubridad, comodidad y ornato, o a la policía de los respectivos cuarteles en que se dividirán las villas y ciudades...” [Ley Sobre la Organización y Régimen Político y Económico de los Departamentos y Provincias (8 de marzo de 1825) en *Cuerpo de Leyes de la República de Colombia*, pág. 306]

Resulta interesante que esta Ley de 1825 no incluye la figura del Corregimiento –y en consecuencia, tampoco la del corregidor- dentro de la organización político económica del territorio de Colombia. Todo apunta a que habría sido suprimida y sustituida por los alcaldes municipales, entre otros. Esta situación sería revertida por el antes citado Reglamento, al menos en el Departamento de Venezuela.

<sup>61</sup>Archivo Nacional de la Nación Colombia, *Sección República*, Peticiones y Solicitudes / Solicitudes del Departamento de Venezuela, Solicitudes recibidas en Septiembre, S.R. 75, 16, D.4, 1821, f185 a 186.

correspondiente leemos: “Se presentó el Sr. Juan Lovera, corregidor segundo, electo, y habiendo prestado el competente juramento se le dio posesión de su empleo.”<sup>62</sup> Vale decir que este cabildo estaba conformado, entre otros, por José Antonio Díaz, Valentín Osío, Pedro Herrera, Vicente Castillo, Tomás Lander y Luis Lovera, hermano menor de nuestro pintor.

Para el 12 de Noviembre siguiente, Juan Lovera se hallará congregado en la Sala Capitular del Ayuntamiento como Corregidor Segundo, así lo indica el acta correspondiente.<sup>63</sup> No sabemos hasta qué fecha ocuparía el cargo. Lo cierto es que para el 20 de Septiembre de 1822, identificándose como *Alcalde Ordinario*,<sup>64</sup> certifica que el licenciado José Joaquín González “ha cumplido con todos los cargos conexos al destino de médico de ciudad a que ha sido nombrado por el M.Y.A.”<sup>65</sup> Con todo, Lovera formalmente iniciaba así su camino como ciudadano republicano en el servicio público. Este no será un detalle menor en los años por venir.

En sesión del 19 de Julio de 1824, el Ayuntamiento de Caracas considera que “para conseguir el establecimiento de una buena policía es indispensable proceder antes al arreglo y organización de todas las artes liberales y mecánicas”, y recuerda que repetidas veces se ha invitado -por carteles- a presentarse ante ese ilustre cuerpo “todos aquellos que se considerasen con ánimo y conocimientos necesarios al desempeño de las plazas de maestros mayores...” Se lamenta, no obstante, el Ayuntamiento que no ha sido posible hacer efectivos los nombramientos por falta de postulaciones. Así que, sin más demora, procede a nombrarlos directamente. Quedan escogidos los maestros mayores de platería, zapatería, sastrería, herrería, latonería o

<sup>62</sup>Archivo del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 25 de Septiembre de 1821, fol. 33

<sup>63</sup>Archivo del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 12 de Noviembre de 1821, fol. 46

<sup>64</sup>¿Acaso el mismo cargo de *corregidor*? Creemos que existe aquí una confusión difícil de dilucidar. Aunque acerca del cargo de *corregidor* no hay muchas especificaciones previas a 1821 más que aquellas ya citadas, sobre el *alcalde ordinario* sí las hay. De hecho, la *Ley sobre organización de los tribunales y juzgados*, promulgada el 12 de Octubre de 1821, establece en su Título X, *De los Alcaldes Ordinarios*, lo siguiente:

“Art.100: Los alcaldes ordinarios son jueces en primera instancia de todos los negocios contenciosos y civiles de cualquier cuantía, cuyo conocimiento no esté especialmente atribuido a otras autoridades por las leyes.

Art.101: Son jueces de apelación de las sentencias que se pronuncien por alcaldes pedáneos en los negocios de menor cuantía.”

No hemos logrado establecer si Lovera fue nombrado en un cargo distinto luego de ser *corregidor*, pasando a ser *alcalde ordinario* en 1822. No hemos podido localizar ningún registro al respecto, por ello creemos que pueda tratarse de una confusión en la mención de su cargo, considerando sobre todo que las funciones de ambos son, de algún modo, similares.

<sup>65</sup>Citado por Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 119 (según datos en Archivo del Cabildo Metropolitano, *Archivos Capitulares*, 1822)



farolería, fundición, barbería, alfarería, relojería, música y pintura. En estos dos últimos cargos quedan nombrados Cayetano Carreño (Lino Gallardo, suplente) y Joaquín Sosa, respectivamente. Finaliza el punto acordándose que

“la Municipalidad se comunique por oficio esta Acta al Sr. Gral. Intendente para su aprobación; manifestándole al mismo tiempo que las miras del Cuerpo solo se dirigen a despertar la indolencia y apatía de los artesanos, y a proporcionar los medios de que se establezca el orden en estos ramos.”<sup>66</sup>

El Intendente, para entonces, Juan de Escalona, ha debido ser informado de los nombramientos anteriores y, sin demora, dos días después de la sesión municipal citada, le dirige un oficio al Ayuntamiento aprobando todos los maestros mayores de artes liberales y mecánicas designados por este cuerpo, excepto el de pintura.<sup>67</sup> El Acta correspondiente de la sesión del cabildo indica que el Intendente “manifiesta su deseo de que el Sr. Juan Lovera sea el maestro mayor de pintorería (sic), quedando de suplente el Sr. Joaquín Sosa”. Pero cumplir los deseos del Intendente no sería posible, no porque Lovera no fuera estimado y valorado en el ejercicio de su arte, sino porque tenía funciones más importantes que cumplir y así queda expresado:

“...sin embargo que el Cuerpo tuvo muy presente al expresado Sr. Lovera para que fuese el maestro del arte noble de la pintura, le ocurrió el embarazo de estar nombrado para representante en Congreso, como suplente de Ssa. según salió publicado en una Gazeta de Colombia, y que este ha sido el único motivo para excusarle de dicho encargo.”<sup>68</sup>

De este modo, nuestro pintor tiene para este momento supremos deberes que atender. El Congreso de la República de Colombia demanda su presencia en Bogotá y aunque es estimado en Caracas en el ejercicio de su noble arte, no puede hacerse cargo de las cuestiones inherentes al puesto de Maestro Mayor de Pintura. Parece que

<sup>66</sup>Archivo del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 1824, fo. 137 y 138

Fernando, hermano menor de Juan Lovera, forma parte del cabildo en este momento.

<sup>67</sup>Carlos F. Duarte en *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, (pág. 120) cita la mencionada carta de Juan de Escalona (dirigida al Alcalde 2do. del Cantón): “La Intendencia aprueba todos los nombramientos para Maestros Mayores de las Artes Mecánicas y Liberales hechos por ese ilustre Cabildo hechos en los individuos que se expresan, y sólo desearía que si el ciudadano Juan Lovera ejerce todavía la noble arte de la pintura, fuese él el Maestro Mayor, quedando de suplente el señor Joaquín Sosa.” (según datos en Archivo del Cabildo Metropolitano, *Archivos Cantonales*, Tomo I, 1824)

<sup>68</sup>Archivo del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 1824, fo. 140 y 141

Vale decir que el día 29 de Julio de ese año, el Acta correspondiente refleja el efectivo juramento de los maestros mayores nombrados por el Ayuntamiento el día 19 de este mismo mes.

las exigencias de la participación ciudadana en los asuntos de la república no le dan respiro y la pintura ha quedado en segundo lugar.

Esto no significa que, para 1824, Lovera no gozará de una posición bastante más estable en su oficio que la que pudo reflejar la descripción de su situación en la carta dirigida al Gral. Soublette y que citábamos párrafos atrás. No olvidemos que según expone la propia Constitución de Colombia (1821), cualquier ciudadano en la situación de Lovera, siendo requerido como suplente de uno de los representantes al Congreso, ha debido reunir una serie de condiciones que en modo alguno lo ubicarían como un menesteroso artesano. Ya indicábamos antes que además de la mayoría de edad (25 años) y de saber leer y escribir, la Constitución exigía la posesión de propiedades por un valor de 500 pesos o más o, bien, ejercer un empleo que brindase 300 pesos mínimos de renta anual, entre otras cosas. La situación personal de Lovera ha debido mejorar entre 1821 y 1824. Al menos todo apunta a que así ha sido. Sin embargo, como veremos a continuación, no ha sido suficiente.

En todo caso, resulta de máximo interés ahora dirigir nuestra mirada al compromiso que el pintor caraqueño debe cumplir ante el Congreso de Colombia como suplente de Juan de Escalona. La primera noticia que tenemos sobre esta materia nos la ha brindado la *Gaceta de Colombia*, en su edición del 7 de Diciembre de 1823, como ya mencionamos al inicio de esta sección. Por lo que puede colegirse de las deliberaciones del Cabildo en torno a la asignación de los maestros mayores, para mediados de 1824 Lovera se encuentra en Caracas, cuando ha debido estar en Bogotá. ¿Qué ha sucedido?

Las Actas de la Cámara de Representantes del propio Congreso nos dan una idea. Para el 27 de Abril de 1824 se indica que se solicitó

“a la vista el acta del 25 de julio último en que para llenar la vacante del señor Rafael Escalona [se refiere a Juan de Escalona] fue electo el señor Lovera, pues al efecto recordó que para este acto no se hizo mérito solamente de la simple expresión del acta sino de la exposición de algunos diputados de Caracas que por haberse hallado presentes al tiempo de las elecciones pudieron informar al Congreso, que los señores Juan Pablo Ayala, José Félix Roscio y Juan Lovera, fueron ciertamente los que más se aproximaron a la mayoría, pero que no siéndoles fácil ahora este recuerdo respecto de los siguientes, se abstenían de manifestar concepto en este punto. Rectificada esta opinión con la lectura del acta

citada, el Congreso defirió como en el caso a que la Cámara de Representantes expida sus órdenes para la nueva elección que debe hacerse en la provincia de Caracas, porque el registro no presta mérito ni está formado como se previene a efecto de procederse a la elección de que se trata.”<sup>69</sup>

De lo anterior podemos inferir que la Cámara de Representantes habría invocado lo estipulado en el artículo N° 80 de la Constitución de Colombia, lo que quedaría corroborado por lo expuesto en el número ya señalado de la *Gaceta de Colombia*. Casi dos meses después, el 12 de Junio, el Acta correspondiente indica que

“la comisión de elecciones informa sobre las causales que han expuesto para no venir los honorables diputados Pedro Pablo Díaz, Pablo Alavedra, José Antonio Pérez, Vicente del Castillo y Juan Lovera, electos por la provincia de Caracas.

(...)

Con respecto al señor Lovera, que arguye no haber tenido noticia de su nombramiento hasta el 20 de febrero del presente año, cree la comisión que si es cierto su relato, no se debe considerar incurso en la multa.”<sup>70</sup>

Más allá de evidenciar las dificultades que enfrentaron de las diversas instancias del Estado de la República de Colombia para establecer comunicación efectiva entre una región y otra, queda claro que para el momento en que el Ayuntamiento de Caracas decidía sobre los nombramientos de los distintos maestros mayores de las artes liberales y mecánicas, Juan Lovera debió estar ocupado dilucidando cómo hacer para cumplir con una obligación superior. Queda además claro que para mediados de 1824 aun no le ha sido posible trasladarse a Bogotá.

Pero no acaba aquí este episodio en la vida republicana de nuestro pintor. En su sesión del 10 de Enero de 1825, la Cámara de Representantes del Congreso de Colombia vuelve a tratar el tema. Queda expuesto el asunto en el Acta correspondiente como sigue:

“A la comisión de elecciones se mandó a pasar un oficio del señor Secretario del Interior al de esta honorable cámara con las contestaciones dadas de los señores representantes Pedro Pablo Díaz, Pablo Alavedra, Miguel Carrión, Juan Nepomuceno Briceño y Juan Lovera a las órdenes

<sup>69</sup>Roberto Cortazar y Luis Cuervo (editores), *Congreso de 1824. Cámara de Representantes. Actas*, págs. 55-56

<sup>70</sup>Roberto Cortazar y Luis Cuervo (editores), *Op. Cit.*, págs. 187-188

que se les comunicaron para que concurriesen a las presentes sesiones del congreso.”<sup>71</sup>

El pintor caraqueño no ha llegado a Bogotá para comienzos de 1825, pero ¿qué le retuvo en Caracas? ¿Por qué no acudió a ocupar el lugar reservado para él en el Congreso colombiano? La respuesta nos la brinda el Acta de la sesión del día 25 de Enero:

“Seguidamente se dio cuenta del informe de la misma comisión de elecciones acerca de las excusas presentadas por el señor Juan Lovera, diputado por la provincia de Caracas para no haber concurrido a la actual sesión fundadas en que no se le notificó oportunamente su elección para sustituir al señor Escalona, en que es muy escasa la asignación calculada para el viaje de venida, única que se le suministra por el intendente, y en que le faltan varios requisitos que para ser representante exige el artículo 87 de la constitución; sin embargo de lo cual opina la misma comisión que el expresado señor Lovera ha incurrido en las penas establecidas el 26 de junio del año pasado. La cámara por el contrario después de un detenido debate, le declaró legítimamente excusado y absuelto de la pena de multa, acordando al mismo tiempo a moción del señor Unda que vuelva el expediente a la comisión de elecciones, para que en cuanto a la del señor Lovera informe lo que resulte de las actas y demás documentos de la materia...”<sup>72</sup>

Para la sesión de la Cámara correspondiente al 2 de Febrero de ese mismo año, ya se ha presentado el informe antes solicitado. El Acta refleja lo siguiente:

“Se dio cuenta del informe de la comisión de calificación de elecciones relativamente a la del señor Juan Lovera y a su excusa por no haber concurrido a la anterior y presente legislatura, opinando que tuvo justos motivos para no asistir, así por no haberse comunicado oficialmente la resolución del congreso, cuanto por que se le inhibió de la multa, y porque habiéndose mandado hacer nueva elección para reemplazar al señor Doctoral Rafael Escalona [Juan de Escalona], le ocurrió duda fundada acerca de su excusa. Se suscitó con este motivo una detenida discusión sobre quién deba conocer de la validación o nulidad de la elección del expresado señor Lovera si al congreso reunido que le eligió entre los tres representantes de mayor número de votos, o si sola la cámara a que pertenece, resolviéndose por último que vuelva a la

---

<sup>71</sup>Roberto Cortazar y Luis Cuervo (editores), *Congreso de 1825. Cámara de Representantes. Actas*, pág. 26

<sup>72</sup>Roberto Cortazar y Luis Cuervo (editores), *Op. Cit.*, pág. 60

comisión para que fije concepto relativamente a las dudas que ha ocurrido a la cámara.”<sup>73</sup>

A pesar de lo dispuesto en la Cámara no se trató más el asunto. Será en su edición del 13 de Febrero de 1825, que la *Gaceta de Colombia* vuelva a tocar el tema tan sólo para informar que “se pusieron en conocimiento de la cámara las respuestas dadas por los representantes Pedro Pablo Díaz, Pablo Alavedra, Mariano Echesuria, Miguel Carrión, Nepomuceno Briceño y Juan Lovera a los intendentes respectivos.”<sup>74</sup> Suponemos entonces que con esto queda cerrado el caso. Además para 1825 debían celebrarse nuevamente elecciones de representantes, por lo que una incorporación de Lovera en este momento carecería de sentido.

Resumiendo un poco todo lo referido a esta materia es menester resaltar que las condiciones económicas de nuestro pintor no eran, como habría de suponerse, las mejores. Al parecer él mismo lo aduce como excusa para no incorporarse a la Cámara que “no se le notificó oportunamente su elección para sustituir al señor Escalona, en que es muy escasa la asignación calculada para el viaje de venida, única que se le suministra por el intendente, y en que le faltan varios requisitos que para ser representante exige el artículo 87 de la constitución”.<sup>75</sup> De cualquier modo y para no perder de vista la perspectiva amplia de este asunto hay que recordar que lo nodal es que Lovera haya participado en unas elecciones como candidato a la Cámara de Representantes del Congreso de la República de Colombia, que haya estado entre los tres más votados y que, cumpliendo con la ley, se le convoque como suplente cuando el principal no pudo asumir su curul.

Esto podría resultar anecdótico si no nos ocupara aquí el trasfondo republicano de sus futuras obras, si no nos interesase lo que ocurría en la vida de este personaje cuando no tenía en sus manos sus instrumentos de trabajo y si no fuera absolutamente de interés para este estudio el que un pintor de formación colonial,

---

<sup>73</sup>*Ibidem*, pág. 85-86

<sup>74</sup>*Gaceta de Colombia*, Nº 174, Domingo 13 de Febrero de 1825, Trimestre 13, pág. 3

<sup>75</sup>Ciertamente, el artículo 87 reza: “No podrá ser representante el que además de las cualidades de elector, no tenga: 1.º La calidad de natural o vecino de la provincia que lo elige; 2.º Dos años de residencia en el territorio de la República inmediatamente antes de la elección. Este requisito no excluye a los ausentes en servicio de la República, o con permiso del Gobierno; ni a los prisioneros, desterrados o fugitivos del país por su amor o servicios a la causa de la Independencia; 3.º Se dueño den una propiedad raíz que alcance al valor libre de dos mil pesos, o tener una renta o usufructo de quinientos pesos anuales o ser profesor de alguna ciencia.”

pardo y de bajos recursos, se plantase en el escenario republicano, participando activamente en su dinámica desde la propia aurora colombiana. Así pues, Juan Lovera se nos dibuja desde mediados de la década de 1820 como el ciudadano que diez años después plantearía la configuración del espacio plástico republicano.

Noviembre de 1824 nos trae la primera noticia de una obra de cualidades distintas a las acostumbradas de este pintor, un cuadro que presenta el artículo primero de la Constitución de Colombia (Lám. 24). Es una obra de notable exquisitez artística y que muestra a un artista formado no sólo en el arte de la pintura tradicional (al óleo sobre lienzo y/o tabla), sino que es capaz de realizar labor de fino y esmerado detalle al trabajar con vidrio y hojilla de oro, materiales difíciles de dominar. De acuerdo con Carlos F. Duarte, esta obra singular le habría sido encargada por “la Municipalidad de Caracas, para ser colocada en la sala de la Secretaría.”<sup>76</sup> No obstante, no hay referencia a ningún documento que así lo certifique. Sí existe, en cambio, una referencia en el acta del Cabildo Metropolitano del 25 de noviembre de 1824: “En este estado se acordó inicialmente que por los fondos del matadero general se abonen al señor Juan Lovera treinta pesos por el trabajo de la composición del cuadro e inscripción del artículo primero de la Constitución de la República.”<sup>77</sup>

No podemos asegurar entonces que se tratase de un encargo de un órgano oficial como el Ayuntamiento caraqueño. Sin embargo, dado que Fernando Lovera, hermano de nuestro pintor es miembro del cabildo, quizás se trate de un ofrecimiento de Juan al cuerpo municipal y, por intercesión de Fernando, éste habría decidido premiarle con treinta pesos. Nada podemos asegurar, pues no hay constancia de encargo ni de ofrenda. En cualquier caso, con esta obrita, Juan Lovera da muestra de una maestría poco común en el entorno artístico de Caracas y confirma su interés por los temas tocantes a la vida republicana. No es ya una oración a una sagrada figura la que engalana con filigranas de oro, es el artículo inicial de una constitución republicana.

---

<sup>76</sup>Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 58

<sup>77</sup>Archivo del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 1824

Por estos mismos años pintó algunos retratos de José Antonio Paéz, según refiere Manuel Landaeta Rosales. No obstante, no se conserva ninguno de ellos y no hay más referencias que la de Landaeta Rosales. De cualquier modo, ha debido ejercer su oficio en estos años y, muy probablemente, con algunos cambios en su concepción de la pintura, como veremos más adelante.

Adicionalmente, al inicio de la década de 1820 hallaremos el nombre de Juan Lovera relacionado no sólo con su acostumbrado oficio de pintor o sus incursiones en las actividades ciudadanas. Lo hallaremos miembro fundador de la caraqueña logia masónica denominada *Fraternidad Colombiana*.<sup>78</sup> Así pues, sería hermano masón de personajes como Diego Bautista Urbaneja Sturdy y Andrés Narvarte, entre otros.<sup>79</sup> Es posible incluso que Lovera se iniciara en la fraternidad masónica durante su estancia en el Oriente del país, pues hay noticias ciertas de la fundación de la Logia *Protectora de las Virtudes N° 1* en Barcelona, en 1812, en la cual Urbaneja Sturdy sería su primer Venerable Maestro y entre cuyos miembros se hallan José Tadeo Monagas, Carlos Soubllette, Rafael Urdaneta y Pedro Gual. También se sabe que para 1814 se funda en Carúpano la Logia *Patria*, como iniciativa del capitán del bergantín estadounidense homónimamente llamado, Charles MacTuckers, “oriundo de Boston y masón de alta jerarquía, y con Carta- Patente de la Gran Logia de Vermont, Estados Unidos.”<sup>80</sup>

En cualquier caso, lo atractivo de estos datos es la vinculación de Lovera con un grupo de viva actividad intelectual como lo es una logia masónica. Edgar Perramón indica, de hecho, que a partir de 1824, “los patriotas y masones venezolanos estaban sumidos en la tarea de dismantelar el orden colonial y afirmar la vida republicana”.<sup>81</sup> Más aun, prosigue Perramón,

“las autoridades masónicas estaban en todo. Destacaban con sentido nacional, en documentos de trabajo de mediados de 1826, la conveniencia de desarrollar y defender lo nuestro y rectificar la tendencia contraria que vino después de Carabobo, en 1821. No era posible, por

---

<sup>78</sup>Esta logia será conocida a partir de 1838, año de su reorganización, con el nombre de *Fraternidad N° 4*. (Cfr. Edgar Perramón, *Breve Historia de la Masonería en Venezuela*, pág. 9)

<sup>79</sup>Cfr. Edgar Perramón, *Op. Cit.*, pág. 9

<sup>80</sup>Edgar Perramón, *Op. Cit.*, pág. 8

<sup>81</sup>*Ibidem*, pág. 32

ejemplo, que se siguiera importando trigo de Estados Unidos cuando las cosechas de Venezuela, en ese tiempo, eran abundantes y suficientes.”<sup>82</sup>

Efraín Subero refiere el *Informe histórico de la R.: L.: Fraternidad N° 4 en Venezuela*, elaborado por Jorge B. Correa Schmidke (P.:M.: Grado 33), en el cual pueden leerse algunos datos de interés acerca de los orígenes fundacionales de la Logia de la *Fraternidad Colombiana*. A continuación algunos extractos relevantes de dicho informe:

“Varios masones reunidos en la ciudad de Caracas en los meses de Enero y Febrero de 1822, decidieron constituir una logia en Instancia y a la que le dieron por nombre **Fraternidad Colombiana**, por la cual habiendo llenado todos los trámites requeridos para la fecha, decidieron solicitar la Carta Patente a la Gran Logia de Maryland, conjuntamente con otras tres Logias de esta jurisdicción: la Logia **Unanimidad**, la Logia **Bolívar** (ambas en La Guaira) y la Logia **Valor y Constancia**, en la ciudad de Valencia. Todo esto ocurre para el mes de Marzo de 1822, dichas solicitudes se realizaron por intermedio del **Q.: H.: John C. King**, quien era de oficio Sobrecargo en los Buques Mercantes que realizaban tráfico comercial entre los puertos de Baltimore y La Guaira, quien, por ser excelente relacionista público en toda la geografía del continente, le brindaba una posición ventajosa, conociendo a un gran número de masones, brindándole estos una posición privilegiada y una exitosa carrera patrocinadora en la apertura de nuevas logias.

(...)

Para el día 11 de Noviembre de 1822, le fueron expedidas por la **Muy Respetable Gran Logia de Maryland**, con sede en la ciudad de **Baltimore, Estados Unidos**, las Cartas Patentes de estas respetables logias las cuales fueron firmadas por el Muy Respetable Gran Maestro el **Q.: H.: William H. Windery** refrendadas por el Muy Respetable Gran Secretario el **Q.: H.: John D. Read L.**

Las solicitudes de estas Cartas Patentes fueron hechas por los **QQ.: HH.: Generales, José Antonio Paéz, Carlos Soublette, José Francisco Bermúdez** y los Licenciados **Diego Bautista Urbaneja y Francisco de Aranda.**

Por lo cual, al ser recibidas en La Guaira y Caracas las Cartas Patentes que acreditaban a las ya mencionadas logias como tales, los Miembros de la Respetable Logia **Fraternidad Colombiana**, decidieron unirse solemnemente el 13 de Abril de 1823 y fijan fecha de instalación el día 16 de Abril de ese año.”<sup>83</sup>

<sup>82</sup>*Ibidem*, pág. 33-34

<sup>83</sup>Efraín Subero, *La Masonería en Venezuela*, págs. 194 a 197 (negritas del autor)



Al mencionar a los miembros fundadores de esta logia se incluye (en ese orden) a Diego Bautista Urbaneja, Francisco Aranda, Andrés Narvarte, José Santiago Rodríguez, Judas Tadeo Piñango, José Remigio Martías, Rafael Lugo, José de Lima, Marcelino de la Plaza, Manuel Echendía y “Don Juan Lovera, funcionario del Gobierno Capitalino.” Vale destacar que cada personaje es caracterizado en la lista por sus cargos públicos y a Lovera no se le atribuye oficio de pintor, como no se le atribuye profesión u oficio a ningún otro.

Llama la atención también la relación que existía entre individuos particulares originarios de los Estados Unidos de América y algunos venezolanos de renombre como los ya listados miembros de la Logia *Fraternidad Colombiana*. En el marco de la masonería, dado su componente intelectual elevado, podemos suponer que el intercambio no se limitó a las necesarias diligencias para la obtención de las cartas patentes de parte de una logia patrocinante, sino que quizás pudiera haberse dado algún intercambio bibliográfico, gráfico y/o hemerográfico. Relación ésta que no debemos subestimar.

Lo que hemos visto acerca de la actividad ciudadana de Lovera desde su regreso a Caracas alrededor de 1820, su buen nombre ante figuras como el Gral. Carlos Soubllette y Juan de Escalona, así como ante la institucionalidad municipal, no puede sino refrendar que las preocupaciones de nuestro pintor sobre los asuntos públicos eran genuinas y abiertas. Si su origen estuvo en su acercamiento a las fraternidades masónicas, no puede ser comprobado, pero tampoco puede negarse que algo sucedió en él –más allá de los cambios políticos que permitieron su participación y le dieron una voz- que le trajo de vuelta a Caracas con nuevas relaciones, nuevas maneras y, por qué no, nuevas ideas. Su iniciación en una logia masónica brindaría, afirmándolo sin prurito alguno, una respuesta lógica a la preparación ciudadana con la que súbitamente Juan Lovera parece revestirse.

El año de 1825 se inicia con interesantes noticias acerca de nuestro pintor. El periódico *El Colombiano* imprime el siguiente aviso:

“La ilustre municipalidad en uso de la facultad que le concede por el artículo 21 la ley de 14 de Septiembre del año 11, sobre la libertad de imprenta, ha nombrado para que ejerzan el cargo de Juez de Hecho en el presente año a los Sres. Juan Nepomuceno Chaves, Sr. Valentín Osío,

Bernardo Herrera, Juan Manuel Camacho, Juan José Gimenes, José Ventura Santana, Esteban Lorenzo Gil, Juan de la Cruz Llamosas, Ignacio Requena, Pedro Eduardo, Mateo Villalobos, José Manuel Paz, Rufino González, *Juan Lovera*, Agustín Ibarra, Francisco Pardo, Santiago Ochoa, Juan José Romero, Lorenzo Emasabe, Juan Pablo Huizi, Domingo Navas Spínola, Carlos Bello, José Austria y Francisco Ribas.”<sup>84</sup>

No descansa Lovera en su participación en los asuntos públicos. En esta oportunidad, como se desprende claramente de lo anterior, ha sido nombrado *juez de hecho* para conocer los casos derivados de las infracciones a la *Ley sobre la Libertad de la Imprenta y sobre la Calificación y Castigo de sus Abusos*, sancionada el 14 de Septiembre de 1821. Revisando este instrumento legal, vale la pena destacar dos de sus artículos:

“Art. 24

Todos los años dentro de los primeros quince días de cada mes de Enero, se nombrará a pluralidad absoluta de votos por el ayuntamiento del cantón, donde haya imprenta, veinticuatro personas, para que ejerzan el cargo de jueces de hecho.

Art. 25

Para ejercer este cargo se necesita ser ciudadano en ejercicio de sus derechos, mayor de veinticinco años, residente en el cantón, y tener un oficio o una propiedad conocida, que le de lo bastante para mantenerse por sí, sin necesidad de vivir a expensas de otro.”<sup>85</sup>

Así pues, por las indicaciones de esta ley, sabemos que Juan Lovera cuenta con el beneplácito del Ayuntamiento de Caracas, quien ha debido considerarle un ciudadano ejemplar, sino de hacerse cargo de las funciones derivadas de un cargo como el de *juez de hecho* en un asunto tan delicado como el de la libertad de imprenta. Sabemos además que ejerce su oficio de pintor con la prosperidad suficiente *para mantenerse por sí, sin necesidad de vivir a expensas de otro*.

Sigue siendo apreciado Lovera como hombre hábil en las artes, pues el 10 de marzo del mismo año de 1825, puede leerse en el acta correspondiente del Ayuntamiento caraqueño:

<sup>84</sup>*El Colombiano*, N° 89, 19 de Enero de 1825, pág. 1 (cursivas nuestras)

<sup>85</sup>Cuerpo de Leyes de la República de Colombia, *Ley sobre la Libertad de la Imprenta y sobre la Calificación y Castigo de sus Abusos*, pág. 51

“En virtud de citación se presentaron los SS. Juan Lovera, Anselmo Ergueta, José Manuel Otero y José de la Merced y Rada; y habiéndoles el Sr. Presidente indicado que el objeto de su convocación era el de que ellos manifestaren si sería posible el que se construyere en esta Capital la estatua que la corporación había acordado en honor al Libertador de Colombia y el Perú; después que cada uno expresó su opinión sobre los medios de facilitar el proyecto, se acordó que el Sr. Maestro segundo asociado de dichos artífices quedasen nombrados como una comisión especial para promover entre sí todo lo que crean conducente para llevar a cabo la obra...”<sup>86</sup>

No se conoce a ciencia cierta cuál fue dictamen final de este proyecto de homenaje monumental al Libertador en Caracas. Muy probablemente la escasez de recursos, aunado a la falta de un buen fundidor en bronce o de un escultor hizo abortar la idea. En todo caso, de ello no volvió a discutir el honorable cuerpo municipal. Lo esencial es la consideración de Lovera para evaluación de la idea y su posible ejecución.

Del mismo modo y tan sólo 8 días después de la sesión citada, el Ayuntamiento decide convocar a Juan Lovera en conjunto con José María Isaza, José María Montero, Cayetano Carreño, José Hernández Cabrices y Mateo Villalobos para tratar asuntos concernientes a la celebración de un nuevo aniversario de los sucesos del 19 de Abril, fecha ya cercana.<sup>87</sup> En la siguiente sesión, el 21 de marzo, Lovera acudió diligentemente, según la convocatoria anterior. El honorable cuerpo municipal le indicó que quedaba encargado “de formar y presentar al Cuerpo el diseño de un tablado que debe construirse en la plaza mayor para el mismo día diez y nueve de Abril.”<sup>88</sup> No hay más información sobre dicho tablado en las actas de las sesiones del Ayuntamiento; sin embargo, en *El Constitucional* hallamos la siguiente reseña de la festividad:

“El punto destinado a la concurrencia pública era la plaza de la catedral: en el lado interior que presenta a este templo se había levantado

<sup>86</sup>Archivos del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 1825, fo. 40

El 1ero de Marzo de 1825, el Cabildo de Caracas “con motivo de la plausible noticia del gran triunfo de las armas colombianas que ha sellado en Ayacucho el 9 de diciembre anterior la libertad del Perú... ha acordado colocar en el centro de la Plaza de San Jacinto, que se denominará en adelante la Plaza Bolívar, como que se halla al frente de la casa del nacimiento del Héroe, sobre una columna de mármol, una estatua ecuestre de bronce, representativa del ínclito Simón Bolívar...” (Citado en *Documentos para los Anales de Venezuela*, pág. 19-20)

<sup>87</sup>Archivos del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 1825, fo. 45

<sup>88</sup>Archivos del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 1825, fo. 46

un hermoso pórtico sobre proporcionado basamento cuyo frente constaba de diez y seis columnas de orden jónico. Sobre la cornisa del frente se elevaba un cuerpo Ático que sostenía sentadas y apoyadas en un globo radiante: la una figuraba a Caracas con los atributos de la LIBERTAD y la otra la JUSTICIA. La fama, en aptitud de volar embocando su trompeta se levantaba de este globo, en cuyo centro se leía, 19 DE ABRIL, y en el pedestal CARACAS GUIADA POR LA JUSTICIA, LLAMÓ A LA LIBERTAD A UN MUNDO ENTERO.

En los extremos del basamento había otras dos estatuas que representaban el valor y la constancia y a sus pies esta inscripción: LA OBRA MAS HEROICA DEL VALOR SOSTENIDA POR LA CONSTANCIA.

En el centro de la galería sobre un pedestal en que estaba escrito el nombre del LIBERTADOR PRESIDENTE aparecía un cuadro y en él se leía escrito con letras de oro el artículo 3 de la ley fundamental de la República de Colombia. «La Nación Colombiana es para siempre e irrevocablemente libre e independiente de la Monarquía Española y de cualquiera otra potencia o dominación extranjera. Tampoco es ni será nunca el patrimonio de ninguna familia ni persona.»<sup>89</sup>

No nos ha sido posible determinar si todo lo descrito anteriormente fue concebido y/o ejecutado por Juan Lovera. Su participación en la creación de este aparato efímero para la celebración de la fecha es totalmente factible dada la encomienda del Cabildo semanas atrás. Dada la complejidad de este *tablado* es muy probable que de ser Lovera el encargado de diseñarlo y construirlo, haya procurado la ayuda de otros artesanos, pintores y escultores, incluso alguno con conocimiento de carpintería para el levantamiento de la estructura. Llama la atención, no obstante, que en la obra pictórica de Lovera no encontremos ninguna obra que siquiera pueda parecerse a una alegoría como la descrita por *El Constitucional*. Es posible que para nuestro pintor una cosa haya sido la parafernalia de las fiestas cívicas y otra, muy distinta, la pintura. De ello hablaremos posteriormente. En todo caso, la presencia constante de Lovera en este tipo de actividades públicas es lo cardinal.

De su trabajo como pintor en estos años nos han quedado algunas obras extraordinarias en el género de la retratística, quizás el más practicado entonces. El *Retrato de Mariano de Herrera y Toro* y el *Retrato de Cristóbal Mendoza* (Lám. 25 y 26) son dos magníficos ejemplos de la nueva visión del individuo que imponen los

---

<sup>89</sup> *El Constitucional*, 25 de Abril de 1825, Trim. 3, Nº 32 (mayúsculas del autor)

modos republicanos. Ambas obras muestran el resultado de la maduración de un pintor que parece haberse desprendido de los camisones coloniales y perfila una visión más sobria y templada del individuo que retrata.

El doctor Mariano Herrera y Toro es presentado sobre un fondo neutro, con el cual destaca su robusta figura. No hay nada que distraiga al espectador del retratado, de su mirada atenta y de su frugalidad al vestir. En el caso del doctor Cristóbal Mendoza, su parquedad es similar a la que vemos en el doctor Herrera y Toro. Tan sólo una biblioteca de gruesos y voluminosos libros que se asoma con discreción gracias al cortinaje que lo permite. Sostiene Mendoza un libro abierto en sus manos y el mensaje que esto transmite es importante: él es un hombre de leyes, de república. No es un héroe de corceles encabritados ni de visiones épicas del mundo. Es un hombre de Estado. También lo es Herrera y Toro, quien – como Mendoza - no busca relacionarse con abolengos familiares ni blasones de plumas. Una gran distancia artística separa a estos retratos de aquel del rector Tomás Hernández de Sanabria que reseñábamos páginas atrás.

El retrato del doctor Herrera y Toro está firmado por el pintor al dorso, con una inscripción que reza: “Presente que hace a su mujer e hijos / Mariano Herrera / que nació en la ciudad de Caracas el día 9 de / Diciembre de 1789 / se retrató el 18 de enero / de 1825 / Por Juan Lovera.”<sup>90</sup> Refiere Carlos F. Duarte que este personaje sería testigo del testamento de Luis Lovera, hermano menor de Juan, en 1844.<sup>91</sup> Sabemos también que Herrera y Toro estuvo muy ligado al gobierno local de Caracas desde 1818, porque podríamos suponer que fue cercano a la familia Lovera y al propio Juan, si tomamos lo involucrado que estuvieron siempre los hermanos Lovera en los asuntos municipales.

El retrato del doctor Mendoza no tiene firma del pintor, pero posee al dorso una inscripción que Duarte ha atribuido a nuestro pintor y que reza así: “Cristóbal Mendoza nació en Trujillo / a 23 de Julio de 1772 / Se hizo retratar en Caracas a 17 de Noviembre de 1825, y lo dedicó a su mujer, el día de su / cumpleaños.”<sup>92</sup> No hemos hallado filiación entre este insigne personaje de los primeros años de la

---

<sup>90</sup>Citado por Carlos F. Duarte en *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 58

<sup>91</sup>Cfr. Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 58

<sup>92</sup>Citado por Carlos F. Duarte en *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 58

república y Juan Lovera, más allá de que éste le retratase. No obstante, no sería desatinado suponer que la reputación de nuestro pintor en Caracas sería suficiente para el encargo del retrato.

Para finales del año 1825, *El Colombiano* nos trae de nuevo noticias de Lovera. Un aviso publicado comunica lo siguiente:

“Vicente Mendez, Maestro de primeras letras en esta ciudad; tiene el honor de participar al público, que ya abrió una academia de dibujo, en su propia escuela, bajo la dirección del Sr. Juan Lovera, conocido por uno de los mejores profesores en el arte de la pintura; los que quieran dedicar sus niños al conocimiento de esta bella arte, pueden dirigirse (sic) a su habitación (sic) en la Calle de Margarita N° 36, quien les impondrá de la cuota y orden del establecimiento.”<sup>93</sup>

Se diversifica Lovera en las posibilidades de su oficio. No sólo pinta demostrando una concepción del retrato totalmente renovada, sino que participa con constancia en los asuntos públicos, es un masón activo y además, incursiona en la enseñanza de su propio arte. Según indica Duarte, la escuela del señor Méndez ya venía funcionando desde 1819 “con clases para niños blancos y pardos, separados.”<sup>94</sup> Por lo que nuestro pintor tan sólo se habría incorporado a una institución de enseñanza de primeras letras, agregando a éste el valor de sus clases de dibujo.

De sus actividades en los años 1826 y 1827 no hay mayores noticias, excepto algunas referidas a asuntos familiares (bautizos y matrimonios). Duarte refiere un retrato del Libertador que habría estado muchos años en posesión de Juan Félix González, pero no se ha conservado. “Seguramente lo pintó bajo el entusiasmo general que produjo la entrada triunfal del héroe, el 10 de enero”, indica el mismo Duarte, para quien

“es casi seguro que participaría en la decoración de los arcos de triunfo que se erigieron en la ciudad, especialmente en la pintura de unos retratos de Bolívar que estaban enmarcados con lemas patrióticos y los cuales se habían colocado arriba de cada puerta de las canastillas que rodeaban la plaza mayor.”<sup>95</sup>

No tenemos por qué poner en duda esta suposición de Duarte en virtud de las solicitudes previas que había recibido Lovera de parte del Ayuntamiento caraqueño

<sup>93</sup>*El Colombiano*, Caracas, 21 de Diciembre de 1825 N° 136.

<sup>94</sup>Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 121

<sup>95</sup>Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 31

en oportunidades anteriores y de la estima que hemos visto se le dispensaba. La llegada del Libertador a Caracas en 1827 fue todo un acontecimiento y es poco probable que Lovera haya permanecido ajeno al suceso.

Al año siguiente, en Junio, el Ayuntamiento le contrata para realizar algunos trabajos de embellecimiento de la casa que hará de nueva sede para el honorable cuerpo municipal. Decora el techo, balcones y puertas, según muestra el recibo por 39 pesos firmado por Lovera y que refiere Duarte.<sup>96</sup> Ese mismo año de 1828, se une al Coronel Francisco Avendaño (1792-1870) para trabajar juntos en la prensa litográfica que éste instalaría originalmente en La Guaira, pero que habría trasladado a Caracas entonces. En *El Promotor*, en una nota aparecida en 1844, puede leerse lo siguiente:

“En 1828 convidó (Avendaño) al célebre pintor Sr. Juan Lovera en Caracas para trabajar en la máquina y perfeccionarse en el trabajo del arte. Reuniéronse varias veces en la casa de éste, donde se dejó aquella. Entonces el Sr. Coronel Avendaño volvió a ser retratado por el señor Lovera y éste lo fue también por aquel. El Sr. dibujó el retrato del I. Sr. Arzobispo Dr. Ramón Ignacio Méndez y el Sr. José María Rosales tiró algunas flores y principios de dibujos de varias partes del cuerpo humano.”<sup>97</sup>

No puede negarse en Lovera la posesión de una actitud inquieta ante las cosas. La litografía era toda una novedad, por su técnica, por la posibilidad de imprimir en colores. Para nuestro pintor debe haber sido todo un evento experimentar con esta máquina y es verdaderamente lamentable para nosotros no poder contar con algunas muestras de las cosas que habrá hecho con ella, sobre todo cuando el Coronel Avendaño dejó en la propia casa de Lovera instalada la máquina. Sin embargo, a pesar de los ensayos que pudo haber realizado, no dedicó el resto de sus años útiles al arte del grabado litográfico. De hecho, todo apunta a que esta máquina no habría tenido un uso profesional ni comercial, pues sabemos por Gerardo Lucas, en torno al método litográfico, que sería el danés Torvald Aagard, quien en

<sup>96</sup>Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 122 (Según datos de Archivo del Cabildo Metropolitano, *Archivos Cantonales*, 1828)

<sup>97</sup>*El Promotor*, N°49, pág. 399-400, citado por Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 122

El Coronel Avendaño vendería entre 1829 y 1830 la máquina litográfica a Antonio Damirón. La máquina de Avendaño era un equipo Senefelder traído de Alemania, según indica Gerardo Lucas (*La industrialización pionera en Venezuela: 1820-1936*, pág. 18 y 45)

1839, por primera vez lo emplearía en Venezuela para la impresión de periódicos, membretes y elementos similares.<sup>98</sup>

En el año 1829 nos volvemos a encontrar una nueva muestra de la retratística que desarrollaba desde algunos años atrás. Esta vez en el *Retrato de Francisco Antonio Paúl* (Lám. 27), el cual reproduce sin mayores cambios el estilo compositivo y estético que ya se puede ver en los retratos de los doctores Herrera y Toro y Mendoza: presentación del personaje de tres cuartos, mirando al espectador, vestido sencilla sobriamente, con un fondo fundamentalmente neutro, sin escudos de armas ni cualquier otra identificación familiar. El retrato de Paúl muestra incluso la misma fórmula empleada para el retrato del doctor Mendoza: el cortinaje oscuro que deja ver una nutrida biblioteca.<sup>99</sup>

Del mismo año es el retrato *post mortem* que Lovera realiza de Doña María Camila Quintana de Vaamonde (Lám.28). Esta obra, además de ser el único retrato femenino que se conserva de nuestro pintor, tiene la particularidad de ser la primera obra de la cual tenemos prueba de la acción de la imaginación y recuerdos del artista. Al dorso de la imagen puede leerse: “María Camila Quintana falleció el 5 de / Diciembre de 1828 a los 38 años de edad. / Juan Lovera la retrató / de imaginación en febrero de 1829.”<sup>100</sup> Es una obra de mucha delicadeza en su ejecución, fundamentalmente por el trabajo en las transparencias del chal y sus detalles, pero al mismo tiempo una prueba de la recursiva artística de Lovera, pues no repite, en este caso, lo que ya había probado con éxito en los retratos masculinos de modelo vivo.

El final de la década de 1820 y el inicio de la siguiente, traerá a los caraqueños nuevos cambios. La Gran Colombia, el proyecto amado de Bolívar, no cuajará y Venezuela será la primera en buscar un rumbo propio. No hay mayores noticias de Juan Lovera en la aurora de la década de 1830 en cuanto a actividad política o relación pública con instituciones como el Ayuntamiento. Lo hallamos, sin

<sup>98</sup>Cfr. Gerardo Lucas, *La industrialización pionera en Venezuela: 1820-1936*, pág. 112

<sup>99</sup>Conviene señalar que el cuadro en cuestión no está firmado ni posee inscripción alguna al dorso o al frente; ha sido atribuido a Juan Lovera por Carlos F. Duarte “por comparación de estilo y técnica.” (*Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 55). Respetaremos aquí la atribución realizada por Duarte.

<sup>100</sup>Citado por Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 62

Refiere Duarte que el hijo de la Sra. Camila Quintana de Vaamonde, José María, habido en su matrimonio con don Juan José Vaamonde (1811), sería amigo de Juan Lovera y además testigo de su testamento. (pág. 122)



embargo, ocupado en su oficio, al menos eso es lo que nos arroja la obra que se ha conservado de sus pinceles.

El *Retrato del doctor José Joaquín Hernández* (Lám.29), que lleva en la esquina inferior izquierda la inscripción “J.L. 1830”, nos muestra nuevamente el mismo concepto de los retratos ya vistos de Francisco Antonio Paúl y Cristóbal Mendoza. La variante fundamental es la presentación del libro abierto pero con intención de mostrar sus páginas al espectador. El doctor Hernández era un connotado médico caraqueño, compartiendo méritos con los doctores José María Vargas y José Joaquín González. Según indica Duarte, Hernández será luego testigo en el testamento de Lovera, por lo que su cercanía con nuestro pintor es indudable.<sup>101</sup>

De este mismo año son los retratos del abogado *Nicolás Rodríguez del Toro* y del presbítero *José Cecilio Ávila* (Lám. 30 y 31).<sup>102</sup> No hay en estas obras sino la reiteración de un estilo que Lovera ya domina y además parece identificarle y distinguirlo. No parece haber, entre el abanico de retratos conservados hoy provenientes de otros pintores locales, ninguno que compita con Lovera. Sin querer significar que existiese competencia, deseamos resaltar que, aparentemente y de acuerdo con las obras que han sobrevivido hasta la actualidad, Juan Lovera sería para 1830 el pintor de mayor experiencia y de mejor desarrollo artístico de Caracas.

Con 54 años, no era entonces un jovencito y sus vivencias hasta el momento le habían obligado –como a todos- a realizar las mudanzas culturales que los tiempos demandaban. Mucho había cambiado la sociedad caraqueña desde que la plaza mayor de la ciudad sirviera de escenario de excepción al 19 de Abril de 1810. Hace tan sólo 20 años, Lovera era un artesano subestimado socialmente por su oficio manual; además, era caracterizado y calificado como ‘pardo’ no sólo en el habla común, sino en los documentos oficiales de todas las instituciones, reflejo de las limitaciones a las que estaba sometido. En 1830, Lovera podía incluir en su inventario de vida una carrera política de significativa diligencia, llegando incluso a las puertas del máximo cuerpo representativo del Estado, el Congreso de la República de Colombia; pero también podía incluir un desempeño notable como

<sup>101</sup>Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 67

<sup>102</sup>Ninguna de estas dos obras está firmada ni posee inscripción alguna que refiera su autoría. Han sido atribuidas a Juan Lovera por Carlos F. Duarte por comparación de estilo y de técnica.

pintor y la autoría de una nueva concepción del retrato en el marco de la sociedad republicana. Para 1830, Juan no era ‘pardo’, era simple y llanamente un ciudadano de oficio conocido, estimado y moralmente probo.

Probablemente el retrato que hiciera de *Lino Gallardo* (Lám. 32) en la irrupción de esta nueva década sea el sello que refrende una situación social francamente remozada y en la cual nuevos significados culturales hacían su aparición. Los retratos antes comentados se correspondían todos con personajes que 20 años atrás eran parte de la sociedad mantuana, pero Gallardo no. Gallardo era, como Lovera, ‘pardo’. Así pues, tenemos frente a nosotros a la primera muestra de un retrato que haga trascendente la imagen de un hombre que –como buena parte de la sociedad caraqueña- recién se incorpora a la actividad pública en igualdad de condiciones, con un tratamiento sin distinción de castas.

Lino Gallardo (h.1773-1837) era músico y amigo personal de nuestro pintor. No oculta el retrato su piel morena y su oficio está claramente señalado con el violín que sostiene en sus manos y la partitura que se deja ver en la esquina inferior derecha. Viste Gallardo sin distingo de cualquier otro de los personajes retratados por Lovera y si no conociéramos las clasificaciones sociales que rigieron en las colonias españolas décadas atrás, no habría razón para resaltar esta imagen de un músico. Pero las razones de su excepcionalidad son obvias y no podemos dejar de valorar los cambios que este retrato tiene detrás.

En 1831, nuestro pintor aparece como suscriptor de la Sociedad Filarmónica de Caracas, fundada en 1818 por Atanasio Bello Montero y José María Izasa. De acuerdo con las referencias brindadas por José Antonio Calcaño, el nombre de Lovera aparecería en una lista de suscriptores que incluiría, entre otros, al entonces Presidente de la República, General José Antonio Paéz y Sir Robert Ker Porter.<sup>103</sup> Ese mismo año, realizará el retrato del *Presbítero Domingo Sixto Freites* (Lám. 33) y lo firmará “J.L. 1831” en la esquina inferior derecha. No hay de este retrato mayor modificación al estilo y formato que Lovera ha desarrollado y consolidado. La austeridad es la norma y el fondo neutro oscuro que resalta el rostro del retratado está

---

<sup>103</sup> Cfr. José Antonio Calcaño, *La ciudad y su música: crónica musical de Caracas* [Monte Ávila, Caracas, 1985]

de nuevo presente. Los tiempos republicanos no parecen demandar nada más, ni siquiera cuando se trata de un miembro del clero.

Al año siguiente, en 1832, el señor Vicente Méndez publica de nuevo un aviso acerca de la escuela que regenta y sobre la cual ya habíamos comentado la incorporación de Lovera en ella para 1825. Esta vez la publicación del aviso se realiza en la *Gaceta de Venezuela* e indica:

“El que suscribe tiene el honor de avisar al respetable público que el 13 de junio p.p. añadió a la escuela de primeras letras que dirige, una academia de dibujo con 22 alumnos que enseña el Sr. Juan Lovera y otra de música con 19, cuyas lecciones da el Sr. José María Montero; y he añadido de mi escaso sueldo 10 ps., al Maestro de Música, y 5 al de dibujo, para que reduzcan su mesada a la módica suma de 8 rls la música y 4 rls el dibujo y seis niños gratis en cada una de dichas materias.”<sup>104</sup>

Tiene Lovera a lo menos 7 años de experiencia docente y no parece detenerse. El aviso de marras apunta al deseo de continuación de actividades en este ámbito, el cual estaría compartiendo su tiempo con actividades en organismos públicos, pues para finales del año lo hallamos en la lista de empleados municipales, electo por la asamblea municipal. Juan Lovera es ahora también juez de paz para la Parroquia Catedral.<sup>105</sup> Entre sus funciones, Lovera debía presidir la junta parroquial correspondiente y convocar las elecciones de los colegios electorales, entre otras cosas.<sup>106</sup> El 12 de enero de 1833, en la *Gaceta de Venezuela*, su nombre aparece de nuevo en relación con este cargo.<sup>107</sup> Al año siguiente, en 1834, se realizarán las elecciones para representantes a la Diputación Provincial de Caracas y Juan Lovera se presentará como candidato a segundo diputado suplente. Los resultados no fueron halagadores, pues no resultaría electo y en los escrutinios reseñados por la *Gaceta de Venezuela* se verá que obtendría sólo un voto, mientras el ganador, el presbítero José Ramón Guereta, 35 votos.<sup>108</sup>

Es en el año de 1834 cuando realizará el retrato más logrado de todos los que se conocen de su pincel. Se trata del *Retrato del doctor José Joaquín González* (Lám.

<sup>104</sup> *Gaceta de Venezuela*, N° 79, 14 de Julio de 1832, pág. 4 (el mismo aviso se publicará en los N° 80 y 82)

<sup>105</sup> Archivo General de la Nación, *Secretaría del Interior y Justicia*, 1832-33, fo. 279

<sup>106</sup> Ver *Ley sobre elecciones*, Caracas, 29 de Abril de 1832 en *Cuerpo de Leyes de Venezuela*, Tomo I, pág. 108 y ss

<sup>107</sup> *Gaceta de Venezuela*, N° 105, 12 de Enero de 1833, pág. 3

<sup>108</sup> *Gaceta de Venezuela*, N° 197, 18 de Octubre de 1834, pág. 1

34), el cual se encuentra firmado por el artista con la siguiente inscripción al dorso: “José Joaq. Gonz. / retratado a los 39 años por / Juan Lovera el / año de 1834.”<sup>109</sup> La modulación suave y apropiada en el rostro, la distinción en volúmenes, sobras y cualidad de materiales en la vestimenta y la propia actitud del retratado, son elementos que alcanzan una calidad muy superior a la que ya nos había acostumbrado nuestro pintor en los retratos de los años anteriores. Aun con 58 años de edad Lovera no pierde el paso en el desarrollo constante de su oficio, por lo que debe haber sido un hombre tenaz, inquieto y de un talento artístico que, probablemente, ni él mismo pudo medir en su amplitud y profundidad.

Fecha en 1835, Duarte refiere un retrato del Libertador (Lám. 35) pintado por Lovera y que habría obsequiado al pintor estadounidense John Neagle (1796-1865) y que estuvo mucho años en la Sociedad Histórica de Pensilvania (Filadelfia, EE.UU.). Al dorso de esta obra y siguiendo siempre la indicación de Duarte, se lee: “President Simón Bolívar / Painted from the life / by Sigr. Juan Lovera of Caracas South America / and presented by Lovera to John Neagle, artist of / Philada. Pa. N. America April 1835.”<sup>110</sup>

No deja de llamar la atención este obsequio. Neagle fue un destacado retratista, cuya principal obra fue desarrollada en Filadelfia; miembro además de la Academia de Bellas Artes de esta ciudad, en la cual se establece en 1818, iniciándose simultáneamente en la Gran Logia de Pensilvania y de la cual será su Gran Maestro entre 1841 y 1843.<sup>111</sup> No se tiene noticia cierta de que Lovera saliera alguna vez del país, mucho menos que viajase a los Estados Unidos. Sin embargo, Duarte afirma que es posible que nuestro pintor sí realizara un periplo a este país, al menos por algunos meses en la década de 1820. No hay, sin embargo, documentación alguna que pueda probarlo; tampoco que certifique que fuera Neagle quien visitara Venezuela. Creemos así que la opción de contacto y comunicación más probable entre ambos se centraría en su común membresía a logias masónicas. Quizás nunca se conocieron personalmente y, por alguna razón que desconocemos, su relación –si hubo alguna, como parece indicar la inscripción en el cuadro– sería epistolar.

<sup>109</sup>Citado por Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 123

<sup>110</sup>Citado por *Ibidem*, pág. 77

<sup>111</sup>Cfr. *Grand Lodge Bulletin*, Volumes 24-26

Como consecuencia de los acontecimientos precipitados a partir de las acciones de los reformistas contra el gobierno del doctor José María Vargas, entonces Presidente de la República, la ciudadanía caraqueña se organiza y recoge algunos fondos para financiar el necesario movimiento de tropas para defender el orden constitucional. El General Páez estaría a la cabeza de la reacción militar contra los insurgentes y la ayuda ciudadana de seguro fue de significativa ayuda para la reivindicación de la república. En la *Gaceta de Caracas*, el día 10 de Octubre de 1835, se publica un aviso titulado “Gratificación Patriótica”, el cual expresa:

“En las presentes circunstancias todos los pueblos han dado pruebas convincentes del espíritu público que les anima en favor del Gobierno y de las instituciones. (...) Los que hacemos hoy esta publicación nos encargamos también de recaudar algo para obsequiar a los voluntarios de caballería con que emprendió su primera marcha S.E. el General José Antonio Páez, y al pronto logramos reunir el donativo de 3.167 pesos dos reales...”<sup>112</sup>

De seguidas se presenta la lista de los más de 200 contribuyentes, entre cuyos nombres destacan Diego Bautista Urbaneja, Tomás Lander, Santos Michelena, Antonio Damirón, Valentín Espinal, Lorenzo Gedler y, nuestro pintor, Juan Lovera, quien aportó un peso para la causa. De nuevo activo, presente y dejando que su nombre se colara, fuera de los lienzos, en los asuntos de interés público.

No obstante, 1835 es un año primordial, no sólo para este estudio, sino para la carrera de Juan Lovera como pintor y para su trayectoria pública en tiempos republicanos. Es este el año en el que nuestro pintor obsequia a la Honorable Diputación Provincial de Caracas una de sus más significativas obras, la pintura que representa *El tumulto del 19 de Abril de 1810* (Lám. 36). No hay rastro alguno que explique tan extraordinario presente a una institución oficial. No existe prueba alguna que indique que se ha tratado de un encargo que le hiciera este cuerpo provincial, tal y como antes el Ayuntamiento había encargado a nuestro pintor ciertas actividades y funciones. Únicamente está el cuadro, colgado hoy solemnemente en la Capilla Santa Rosa, en la sede del Concejo Municipal de Caracas.

---

<sup>112</sup> *Gaceta de Venezuela*, Nº 246, 10 de Octubre de 1835, págs. 2 y 3

Lovera presenta en esta obra uno de los momentos de mayor tensión de ese día de abril hace 25 años: el Capitán General, Vicente Emparan, es detenido por Francisco Salias, miembro del ayuntamiento (a su derecha, izquierda en la visión del espectador) y Feliciano Palacios, alférez real (a su izquierda, derecha en la visión del espectador) y es conminado a volver al Cabildo; Emparan saluda en ese instante a la multitud que se agolpa en la plaza mayor. Granaderos, miembros del clero y personajes de distinta índole completan la escena que tiene la fachada de la Catedral de Caracas como fondo.

Lovera no se ha conformado con presentar la referida escena histórica, sino que ha agregado una franja inferior dividida en tres secciones (Lám. 37). En la de la izquierda puede leerse en una hermosa caligrafía: “Cuadro / de la revolución acaecida / el 19 de Abril / de 1810 / en la ciudad / de Santiago de León / de Caracas / ahora capital de la Repúb / lica de Venezuela.” En el de la derecha se lee: “El tumulto se efectuó / entre el frontispicio de la Iglesia Ca / tedral y la balaustrada de la / plaza hacia el oriente. / Los personajes inmedia / tos al Capitán General son / los ilustres cabildantes que / le precisaron a pasar a la Sala Consistorial donde que / dó sellada la gloriosa revolú / ción que ha dado Independen / cia y libertad a casi todo el / nuevo mundo.” En la sección central se lee: “Dedicado a la / Honorable Diputación Provincial de Caracas / Juan Lovera / Año de 1835.”

Pero, ¿por qué Juan Lovera realiza, dedica y obsequia esta obra singular a la Diputación Provincial de Caracas? De él, lamentablemente, no tenemos ninguna información. Sin embargo, sí contamos la documentación producida por las sesiones de la Diputación en las cuales el cuadro obsequiado por Lovera fue tema tratado. Reposan en el Archivo General de la Nación los borradores de las Actas de este órgano provincial del año 1835. Entre estos documentos se halla el borrador del acta que parece datar de inicios de Noviembre de ese año,<sup>113</sup> el cual vale la pena citar aquí *in extenso*:

“La Comisión de Ornato con vista de la nota pasada por el Sr. Juan Lovera el 14 del corriente y el cuadro representativo de la revolución gloriosa del 19 de abril de 1810 que acompañó a ella, ejecutado por él y dedicado a la Diputación presentó un informe proponiendo un proyecto

<sup>113</sup>No se indica la fecha exacta en el documento.

de contestación al Sr. Lovera que sometió a la consideración del Cuerpo; quien propuso premio de la obra y en señal del aprecio que le va mereciendo acuerde la Diputación que se coloque en la Sala Sesiones, como un monumento histórico y artístico que consigna a la posteridad, y que se le entreguen al Sr. Lovera 300 pesos para que destinándolos al fomento de un taller logre al país mayores ventajas y sirva de estímulo a sus profesores.

Abierta la discusión sobre este dictamen propuso el acuerdo con apoyo del Sr. Herrera, 1º Que la asignación que se hiciera al Sr. Lovera fuere de 200 pesos en lugar de los 300 que propone la Comisión; y 2º Que la cantidad que se designe como destinada al fomento del taller del Sr. Lovera se coloque en los presupuestos del año próximo para que se satisfaga por la administración tan luego como cesen las actuales urgencias del Tesoro provincial.

(...)

Cerrada ésta se votó el dictamen de la Comisión respecto al proyecto de contestación que la misma propone se le de al Sr. Lovera y fue aprobada la fijación de la cantidad que le propone entregar al dicho Sr. Lovera. Luego se votaron los 300 pesos como cantidad mayor y que propone la Comisión, y habiendo sido aprobada quedó sin lugar la primera proposición del acuerdo.

(...)

En seguida se votó y aprobó el final del proyecto de contestación y quedó aprobado que en él se insertare que se le entreguen al Sr. Lovera 300 pesos para que destinándolos al fomento de un taller logré el país en esta parte mayores ventajas y sirva de estímulo a profesores [nota entre líneas: “salvando su voto el Sr. Pardo].”<sup>114</sup>

Como puede notarse es la Comisión de Ornato de la Diputación Provincial de Caracas la instancia que propone, ante la recepción de la obra que Lovera les ha obsequiado, se manifieste con un acuerdo que exprese la gratitud de ese cuerpo ante tan representativo regalo. Podríamos pensar que incluso tomaron como una vía apropiada de expresión de su gratitud, no sólo emitir un acuerdo oficial, sino retribuir a nuestro pintor con la suma 300 pesos.<sup>115</sup> Llama la atención, sin embargo, que la asignación que se propone no es un premio nada más. Queda claro en la discusión

<sup>114</sup> Archivo General de la Nación, *Documentos relativos a la Diputación Provincial de Caracas (1830-1838, Diputación Provincial Nº 10*, Borrador de las Actas en 1835, (Sin número de folio).

El personaje que salva su voto, según indicación entre líneas, es Francisco Pardo, suplente de Francisco Manuit (?), quien en el momento de hallaba cumpliendo funciones con el Ejército Constitucional y así queda expuesto al inicio del borrador del Acta cita. No se indica, empero, la razón por la cual Pardo salva su voto en la discusión sobre la contestación y fomento económico a Juan Lovera.

<sup>115</sup> Aunque se propuso reducir la suma a 200 pesos y hubo un voto salvado, al final quedó establecida en 300 pesos.

recogida en el borrador del acta que tal suma debe destinarse *al fomento de un taller que logre al país mayores ventajas y sirva de estímulo a sus profesores*. Resulta revelador que la Diputación Provincial, en momentos poco serenos en la vida política del país, observe ventajas en el fomento de actividades artísticas. Incluso pudiera pensarse que, ante la inestabilidad política de la república, otros temas engrosaran la lista de prioridades de los organismos públicos, sobre todo porque la suma estimada no es poca.

Por otro lado, es también sugestivo el modo como la Comisión de Ornato se refiere a la obra misma: *un monumento histórico y artístico que consigna a la posteridad*. Es claro que una obra de las características que es objeto de este halago debe haber impresionado gratamente a quien la mirase. No existen precedentes conocidos en la historia del arte en Venezuela de una pintura que buscase recrear un acontecimiento histórico de este modo. Más allá de las escenas bélicas tomadas de la Guerra de Independencia que Pedro Castillo pintara para el General Paéz en su casa de Valencia, no hay referencias anteriores a obras de carácter histórico como la que Juan Lovera ha creado con *El Tumulto del 19 de Abril de 1810* y que espontáneamente ha dado como presente a la Diputación Provincial de Caracas.

Hasta el momento aún seguimos, no obstante, sin una clara respuesta a la interrogante que planteábamos párrafos atrás: ¿por qué Juan Lovera realiza, dedica y obsequia esta obra singular a la Diputación Provincial de Caracas? Quizás la Constitución de 1830 pueda brindarnos algún indicio. En el Título 23, *De la administración interior de las provincias*, se establece que cada provincia tendrá una diputación con un diputado por cada cantón (art. 156); que las diputaciones provinciales se reunirán el día primero de Noviembre de cada año en la capital de la provincia, con una duración ordinaria de 30 días prorrogables de ser necesario (art. 159 y 160); que entre las funciones de las diputaciones provinciales está la de “recibir de las corporaciones y ciudadanos de la provincia las peticiones, representaciones, e informes que se les dirijan para hacer uso de ellas, si son de su inspección, o darles el curso conveniente” (núm. 7, art. 161), y “promover y establecer por todos los medios que estén a su alcance escuelas primarias y casas de educación en todos los lugares de la provincia, y al efecto podrán disponer y arreglar,



del modo que sea más conveniente, la recaudación, y administración de los fondos afectos a este objeto, cualquiera que sea su origen.” (núm. 17, art. 161)<sup>116</sup>

Considerando entonces que la Diputación Provincial de Caracas, de acuerdo con lo que establecía la Constitución vigente entonces, tenía la potestad de recibir y dar curso a las solicitudes y peticiones de corporaciones y ciudadanos de la provincia, podríamos suponer que *la nota pasada por el Sr. Juan Lovera*, en conjunto con *el cuadro representativo de la revolución gloriosa del 19 de abril de 1810*, tal y como lo indica el borrador del acta ya citado, sería una solicitud que nuestro pintor estaría realizando a esa instancia provincial. Pero, ¿una solicitud acerca de qué? Tan sólo podemos especular, pues la nota no se conserva o, en todo caso, no hemos logrado localizarla en los archivos correspondientes. De esta manera, pues, es posible que Lovera realizara el cuadro de marras para presentarlo como aval de su buen desempeño como pintor y solicitar la ayuda económica de la Diputación Provincial para el fomento de su taller y estímulo a sus profesores, tal y como se indica en el borrador citado como argumento para beneficiarle con la suma finalmente estipulada.

Así las cosas, la Diputación Provincial cumplió lo incluido en el borrador del acta ya referida. El 25 de noviembre de 1835 acuerda formal y oficialmente lo siguiente:

“ACUERDO  
de 25 de Noviembre de 1835,  
aceptando un cuadro dedicado a la Diputación Provincial  
por el Sr. Juan Lovera,  
en que se representa el acto ocurrido el 19 de Abril de 1810  
a las puertas de la Catedral  
de esta capital

República de Venezuela  
Diputación Provincial N° 33  
Caracas, Noviembre de 1835, 6° y 25°

Excmo. Sr. General Gobernador de la Provincia,

El Sr. Juan Lovera ha dedicado a la Honorable Diputación Provincial un cuadro representativo de la revolución gloriosa del 19 de Abril de

---

<sup>116</sup> Constitución del Estado de Venezuela, 1830.

1810; y en sesión de este día ha sancionado el Cuerpo provincial le sea transmitido por conducto de este al Sr. Juan Lovera.

La Diputación provincial ha recibido con aplauso el entusiasmo patriótico con que el Sr. Juan Lovera ha consagrado sus tareas artísticas a representar con su pincel el memorable acto en que el 19 de Abril de 1810 recobró Venezuela sus derechos políticos y se fijaron las bases de la libertad e independencia del Nuevo Mundo. El autor ha acreditado en la ejecución de este pasaje de nuestra emancipación, el genio que le favorece, y que sus conocimientos se harán más provechosos, si con el mismo espíritu público que le inspiró el argumento de su obra, se dedica a difundir sus conocimientos, ayudando a los directores de la academia de dibujo establecida en esta capital. La Diputación verá este paso como un rasgo muy recomendable de beneficencia y amor patrio que procurará recompensar debidamente; y en justo premio de la obra del Sr. Lovera, y en señal del aprecio que ha merecido, acuerda se coloque en la sala de la Diputación, como un monumento histórico y artístico, que consigna a la posteridad, y que se le entreguen trescientos pesos, para que destinándolos al fomento de su taller logre el país mayores ventajas y sirva de estímulo a sus profesores.

Lo digo a V.E. para su conocimiento y para que conforme lo ha acordado la Honorable Diputación, llegue al del Sr. Juan Lovera por el respetable órgano de V.E.

Soy de V.E. muy atento y obediente servidor,

El vicepresidente, Santiago Hernández.<sup>117</sup>

Cumplirá también la Diputación Provincial de Caracas el ofrecimiento del estímulo monetario. Ésto es incluido en el *Presupuesto de los Gastos de la Provincia para 1836* de la siguiente forma: “Por la gratificación concedida al Sr. Juan Lovera por acuerdo de 25 de Noviembre del presente año, trescientos pesos... 300ps.”<sup>118</sup> No hemos hallado documentación, sin embargo, que certifique la entrega del dinero estimado en el presupuesto para nuestro pintor. Lo que sí sabemos es que para 1836, en las elecciones de conjueces de la municipalidad de Caracas, Juan Lovera es electo suplente por la parroquia Catedral, según lo indica el aviso de la *Gaceta de Venezuela* del 30 de julio de ese año.<sup>119</sup> De modo tal que nuestro pintor, no cesó

<sup>117</sup> Citado por Virginy Irázabal en *El Concejo Municipal Venezolano, ayer y hoy*, pág. 9

<sup>118</sup> Archivo General de la Nación, Material sin clasificar, *Presupuesto de los Gastos de la Provincia para 1836* (Sin número de folio).

Se indica además que el presupuesto total de la Diputación, para 1836, será de 122.502,79 pesos.

<sup>119</sup> *Gaceta de Venezuela*, , Nº 288, 30 de julio de 1836, pág. 3

Para la Parroquia Catedral fueron electos como principales Lázaro Olivo, Ramón Díaz, Juan Manuel Cagigal y Carlos Bello; como suplentes Juan Lovera, Narciso Gonell, Ramón Rivas y Juan José Vaamonde.

nunca de estar activo en materia de servicio público más allá de los compromisos de su oficio.

De este mismo año data el doble retrato que hiciera de *El Doctor José María Vargas recibiendo las proposiciones académicas del presbítero Manuel María Espinosa* (Lám. 38).<sup>120</sup> En la obra podemos ver al presbítero acercando un gran pliego que deja ver al espectador claramente su texto,<sup>121</sup> mientras el doctor Vargas toma un extremo del mismo pliego ayudando a hacerlo visible. A diferencia del retrato de Hernández de Sanabria que ya comentamos páginas atrás, Lovera ha colocado a ambos personajes adecuados a las proporciones naturales, es decir, no hay tergiversación de proporciones en razón de la jerarquía de los personajes. El joven presbítero, de riguroso hábito negro, se halla de pie en reverencial actitud ante el doctor Vargas, quien recibe sentado sus proposiciones, ataviado con el rigor académico de toga negra y, sobre ella, la muceta amarilla de la Facultad de Medicina. El ambiente nos habla de la Capilla Santa Rosa, donde se indica en el propio texto del pliego de proposiciones que se realizó el acto inmortalizado en el cuadro. La alfombra, hecha en Caracas en 1793 de acuerdo con indicaciones de Carlos F. Duarte,<sup>122</sup> le da un toque distintivo y que permite identificar claramente el lugar de los acontecimientos, al menos en el momento en el que la obra fue pintada.

---

<sup>120</sup> La obra no posee firma del pintor ni inscripción que indique su autoría. Carlos F. Duarte lo atribuye a Juan Lovera por comparación de estilo y grafía. Nosotros respetamos tal atribución. (Ver *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 82)

<sup>121</sup> El texto reza: "Al Señor Doctor José María Vargas. Profesor de Medicina y Cirugía de esta Universidad, miembro de la Facultad Médica de Caracas, individuo del Real Colegio de Cirujanos de Londres, de la Real Sociedad Médica de Edimburgo, socio corresponsal de la Sociedad Médica Quirúrgica de Cádiz y de otras corporaciones literarias de Europa y América, honorable de la Sociedad del Jardín Botánico de Berlín y de su sociedad de escudriñadores de la naturaleza, miembro y primer Director de la Sociedad de Amigos del País de Caracas. Rector tres años de la Universidad de la misma, Diputado al Congreso Constituyente de Venezuela en 1830, Presidente de la República en 1835. Dedicó Manuel María Espinosa el último acto literario de su curso filosófico defendiendo bajo la dirección de su catedrático maestro Rafael Acevedo las siguientes proposiciones:

- 1) Las propiedades de la extensión, las relaciones de las diferentes magnitudes y de sus situaciones en el espacio, los movimientos de los cuerpos en ésta, el conocimiento de las fuerzas que los determinan y la aplicación al mundo real de todos los principios que aquí se deducen, que serían unos mismos en todos los mundos posibles: tal es el objeto de las Ciencias Matemáticas.
- 2) Las fuentes de los principios morales y políticos reguladores del gobierno humano son tres: la revelación, la ley natural y los pactos sociales.
- 3) El conocimiento de los elementos de Geografía y Cronología es indispensable para el estudio de la Historia y la Literatura.

En la Capilla del Seminario de Caracas a las 4 de la tarde del día 22 de Mayo de 1836." (Citado por Carlos F. Duarte en *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 82-83)

<sup>122</sup> Cfr. Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 82

Si observamos el retrato de *El Rector Tomás Hernández de Sanabria recibiendo la tesis del Presbítero Juan Félix de Arana* con este de *El Doctor José María Vargas recibiendo las proposiciones académicas del presbítero Manuel María Espinosa* (Lám.17 y 38), podemos certificar la evolución de Juan Lovera como pintor, pero también la evolución de la propia sociedad caraqueña. En el primero, Lovera se atiene a la representación de jerarquías, no realiza así un retrato de dos individuos en igualdad de condiciones políticas, sino separados por rangos muy diferentes. No sólo las proporciones claramente decantadas al resaltar al rector Hernández de Sanabria son prueba de ellos, sino además el interés por el abolengo familiar del mismo dispuesto en el escudo de armas que así lo refrenda. Lo que desea resaltar la escena no parece ser tanto el acto académico en sí, sino el prestigio del rector en el cumplimiento de sus funciones. De este modo, el tesista queda en un segundo plano y el pliego con la tesis una formalidad cuyo contenido poco importa al espectador.

En el segundo, el acto académico es protagonista. Ciertamente el doctor Vargas es un actor fundamental de esta escena, entre otras cosas, era entonces Presidente de la República desde 1835,<sup>123</sup> sin mencionar su impresionante formación académica y todos los años dedicados al fortalecimiento de la Universidad de Caracas. El presbítero Espinosa presenta y el doctor Vargas muestra también lo que aquel presenta, con un gesto de aval y aprobación. Lo que Espinosa propone es congruente y coherente.

En 1836 también tendremos de los pinceles de Lovera el *Retrato de Don Agustín de Vergara* (Lám. 39), el cual, en un broquel que simula un pergamino en la sección inferior del cuadro se puede leer: “Agustín de Vergara / Representante al Congreso de Venezuela / Juez de 1ra Instancia del Juzgado Civil de la Provincia de Barinas / y por ella Diputado y Concejal. Año de 1836 / Am. J. Lovera”<sup>124</sup> Más allá de mostrar aquí su acostumbrado estilo en el género del retrato, de presentar a su personaje sobriamente vestido y acompañado de elementos que le son caros en su

---

<sup>123</sup> Vargas renunciaría definitivamente a la Presidencia de la República el 24 de Abril de 1836, 28 días antes del acto objeto de la pintura que comentamos.

<sup>124</sup> Citado por Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 84

desempeño público, lo verdaderamente resaltante está en el texto del broquel, más específicamente en la firma.

Es el primer cuadro que se conserva de Lovera en el cual antecede las iniciales “Am” a su nombre. Estas podrían referirse al título *Artium Magister* o *Maestro de las Artes*. Sin embargo, éste título era otorgado originalmente por la Universidad de París en tiempos medievales para brindar *Licentia docendi*.<sup>125</sup> ¿Es posible entonces que Lovera cursara algún tipo de estudios en la Universidad de Central de Venezuela? No lo creemos, no hay registro suyo en los archivos históricos de esta universidad. De acuerdo con los estatutos republicanos de la misma, se conferían los grados académicos de *Bachiller*, *Licenciado*, *Doctor* y *Maestro*, éste último sólo en el caso de la Facultad de Filosofía.<sup>126</sup> Pudieran estas iniciales referirse al hecho de que nuestro pintor es, en efecto, maestro de dibujo y pintura, como hemos podido apreciar a partir del aviso publicado en la *Gaceta de Venezuela* por Vicente Méndez, lo cual ha podido verse refrendado por el acuerdo publicado por la Diputación Provincial de Caracas, citado anteriormente y que reconoce su labor magisterial. En cualquier caso, el uso de las iniciales “A.m.” no volverá a hallarse en ninguna otra obra de Lovera de fecha posterior que se conserve.<sup>127</sup>

Ninguna noticia habrá de Lovera en 1837, pero en la aurora del año 1838, Juan Lovera dirigirá al Congreso de la República una carta en ocasión de un obsequio que realiza al honorable cuerpo legislativo. Se trata de la obra *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811* (Lám.40), obra capital en el inventario de sus logros artísticos. Engalanada con hermosa caligrafía, la carta de marras expone:

<sup>125</sup> Cfr. *Catholic Encyclopedia* (<http://www.newadvent.org/cathen/01759a.htm>)

<sup>126</sup> En el capítulo XI de los *Estatutos de la Universidad Central de Venezuela* de 1827, en el artículo 133, puede leerse: “La Universidad, por medio del Rector, confiere diferentes grados académicos o condecoraciones a los que, habiendo ganado los cursos necesarios, dan una prueba pública y cierta de la instrucción y aptitud que pide cada grado. Ellos habilitan para diferentes efectos civiles y eclesiásticos y continuarán confiriéndose los grados de Bachiller, Licenciado y Doctor en jurisprudencia canónica y civil, en medicina y teología, y los de Bachiller, Licenciado y Maestro en filosofía.”

Ver Ildefonso Leal, *Historia de la Universidad de Caracas (1721-1827)*, pág. 287-288

Ver Ildefonso Leal, *Los estatutos republicanos de la Universidad Central de Venezuela (1827)*, pág. s/n

<sup>127</sup> Es posible, sin embargo, que las iniciales “A.m.” pudieran significar “Aprendiz masón”.

“Honorable Congreso:

Sin una grande elevación de alma, por una dulce e irresistible fuerza, todo hombre ama al suelo en el que vio la luz primera. Tengo la dicha de haber nacido en Caracas, que fue cuna de la libertad del nuevo mundo, y la madre también de los Ustaris, de los Rocios, de los Mirandas y otros insignes y venerables varones, cuya memoria nunca acabará.

¿En qué acto brillan más las luces, la previsión y las virtudes cívicas de tan ilustres próceres de la nación venezolana? En el que tuvo lugar el 5 de julio de 1811 en la capilla de la universidad y seminario de esta capital. La restauración de los sagrados e imprescriptibles derechos políticos de estos pueblos, abolir para siempre la abyección, elevarles al rango de Nación libre e independiente de la España y de cualquier otra nación extranjera: fueron estos los grandes objetos y la digna materia de aquel inmortal y memorable día.

Un recuerdo de él ha excitado mis cortos conocimientos de la noble profesión que ejerzo. Es acreedor por cierto a los pinceles de Apeles, de los Rubenes y de los Rafaeles; pero el amor a mi patria ha superado mi insuficiencia y ha confortado mi justa timidez. En los pensamientos que tienen por sí mismos nobleza y magnitud sólo concebirlos trae para sus autores una indulgencia. El tiempo devora a los más notables acontecimientos, así es preciso consignarlos a la posteridad del modo más indeleble posible. A ella toca mejorar y perfeccionar.

Honorable Congreso, os presento un cuadro que comprende la solemne declaratoria de la Independencia, que debe ser tan duradera como los siglos. Este acto forma el depósito de la dicha de los pueblos y provincias que representan ambas cámaras. Se ha conservado hasta ahora, y se custodiará en este octavo Congreso constitucional, sin disminución por vuestro saber y patriotismo.

Estos son los fervientes deseos de todo venezolano, y los del ciudadano que con todo respeto os hace esta pequeña demostración de su civismo: en Caracas a 25 de enero de 1838.

Honorable Congreso,

Juan Lovera.<sup>128</sup>

Miremos de cerca esta comunicación al Congreso nacional. Lovera muestra, desde las primeras líneas, su profundo compromiso republicano al reconocer las virtudes de quienes, a sus ojos, constituyen los modelos ciudadanos. Alaba el hecho histórico del 5 de julio de 1811, cosa natural si obsequia un cuadro con tal motivo, pero más allá de ello expone las razones por las cuales en ese día algo cambió para

<sup>128</sup> Archivo Histórico de la Asamblea Nacional, Año 1830, fo. 43 (La carta tiene una anotación marginal que indica como fecha 25 de Enero de 1838).

siempre en el curso de la historia de Venezuela y de todo el *nuevo mundo*. Justo ese día brillaron como nunca *las luces, la previsión y las virtudes cívicas*. Recuperar la libertad y restaurar *los sagrados e imprescriptibles derechos políticos* habrían sido los principales objetivos de tal acto cívico, fundador de república, y él, como orgulloso caraqueño, nacido en la *cuna de la libertad del nuevo mundo*, así lo declara.

Clama nuestro pintor por indulgencia ante sus carencias artísticas que le han hecho cuesta arriba la elaboración de la pieza que en ese momento obsequia y lo hace a cuenta de la *nobleza y magnitud* de sus pensamientos. No es él un Rubens y lo sabe, pero eso no le ha detenido para consignar a la posteridad una obra memorativa de uno de los más *notables acontecimientos* de la historia reciente, antes de que el tiempo proceda a devorarlo. En su calidad de testigo, habría apelado a su recuerdo del momento y, superando sus limitaciones como pintor, hace su contribución a la historia no sin antes dejar claro que, lo que ella representa, deberá ser mejorado y perfeccionado por la posteridad.

Esa declaración de Independencia que él ha inmortalizado en la pequeña vista de la Capilla Santa Rosa, repleta de insignes prohombres, todos fundadores de la primera idea de *república* que anidó en Venezuela, *debe ser tan duradera como los siglos*. La razón para ello queda expuesta en su epístola al indicar que *este acto forma el depósito de la dicha de los pueblos y provincias que representan ambas cámaras*. Más aun, para Lovera, el Congreso es custodio de ese seminal acervo republicano que tiene su origen en el solemne acto del 5 de julio de 1811, por lo que confía que *este séptimo Congreso constitucional*<sup>129</sup> cumpla con ese cívico deber.

No se abroga originalidad alguna en sus deseos y los plantea como los *de todo venezolano*, pero sí expresa que estos deseos son también *los del ciudadano que con todo respeto os hace esta pequeña demostración de su civismo*. Parece quedar poco espacio a la duda en torno a la sólida convicción ciudadana de Juan Lovera. Explícitamente así lo expone en una bella redacción al Congreso de la República,

---

<sup>129</sup> Juan Lovera parece haberse equivocado al numerar el Congreso, pues aunque en su carta indica que éste es el número 7, la carta refleja una corrección, acaso realizada por el receptor de la misma, que indica que es el octavo.

instancia que encarna la cualidad representativa y la reserva de toda virtud en tiempos turbulentos.

Lovera parece concebir los orígenes republicanos de Venezuela con una claridad en torno a los principios que le fundaron que asombra y complace. No podríamos asegurar que nuestro pintor comprende en profundidad lo que sería un *derecho político imprescriptible*, ni siquiera podríamos afirmar qué concibe como *virtudes cívicas*. Sin embargo, esgrime estos y otros elementos como argumentos naturales y básicos en toda defensa del valor de la república. Adicionalmente, su siempre activa participación en los asuntos de servicio público e incluso su constante participación en procesos electorales como candidato, señalada aquí en reiteradas ocasiones, darían cuenta de un individuo convencido de sus deberes y derechos ciudadanos. Así pues, lo que Lovera expone en su carta, no es una postura conveniente para congraciarse con el máximo cuerpo legislativo, sino es una reiteración de sus convicciones manifiestas en la cotidianidad de su ciudadanía durante años.

Ahora bien, una cosa sería la carta ya comentada y otra cosa la pintura. El cuadro *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811* es de las mismas dimensiones de su ‘gemelo’ sobre el 19 de abril de 1810 y presenta igualmente una franja inferior, en la cual el pintor nos deja un mensaje adicional (Lám. 41). Dividida en tres secciones, la de la izquierda reza: “Representantes / de las Provincias Confederadas de Venezuela / Reunidos en Congreso / Restauran y vindican los primitivos e imprescriptibles derechos de la patria / Sancionando / Su soberanía, su libertad política / Y su Independencia / de la España y de cualquier otra nación / el 5 de julio de 1811 / en la Capilla de la Universidad y Seminario de Caracas.” La sección de la derecha expone: “Monumento / Glorioso y Nacional / que / admirarán los siglos venideros; / y que dedica con respeto y amor patrio / al / Honorable Congreso / de / 1838 / el ciudadano / Juan Lovera.” En la sección central se lee: “Al / Honorable / Congreso de Venezuela / MDCCCXXXVIII.” Vuelve Lovera al útil recurso de la explicación al pie de la pintura.

La escena que Juan Lovera ha concebido tiene lugar en la Capilla de la Universidad. Tal y como sucedía en 1811, el Congreso, electo por los ciudadanos,



sesionaba allí. Es en ese lugar donde se decidirá declarar la Independencia el 5 de julio de ese mismo año, pero la firma del Acta con tal declaración no sucederá en un acto formal y solemne como el que Lovera muestra en el cuadro. Los diputados suscribirán el documento en los días subsiguientes. Así pues, Lovera (re)construye una escena que jamás sucedió, pero que sintetiza en sí misma el significado histórico del acto.

Una pléyade de celebridades republicanas se dan cita en el cuadro. Debidamente ataviados con notable severidad y sobriedad, los diputados del Congreso de 1811, civiles, militares y miembros del clero, se han reunido para, como indica el mismo pintor en la franja inferior de la obra, restaurar y vindicar *los primitivos e imprescriptibles derechos de la patria, sancionando su soberanía, su libertad política y su Independencia de la España y de cualquier otra nación*. Obra magna de los insignes hombres que abrieron camino y sentaron las bases de ese *Monumento Glorioso y Nacional que admirarán los siglos venideros*. Y para asegurarse que todos identificaran con precisión a los presentes en el acto, Lovera incorpora una franja entre la imagen pintada y las leyendas inferiores ya mencionadas, que sirve de guía para conocer los nombres de cada uno de los presentes, gracias al dibujo simplificado, en orden y con identificación numérica de cada personaje.

El 30 de Enero de 1838, en *La Bandera Nacional*, bajo el título “Cuadro de la Declaratoria de Independencia”, se indica:

“El 25 del corriente presentó al Senado el Sr. Juan Lovera un hermoso cuadro en que está representado el Congreso de Venezuela al acto de firmar la declaratoria de independencia. Los que conocieron a muchos de los dignos miembros de aquel cuerpo, los encuentran bien parecidos en los respectivos retratos que los representan. Este cuadro está dibujado con bastante propiedad, es una regular producción del arte en nuestro país y digna del salón del Congreso.”<sup>130</sup>

Seguidamente se hace mención de la carta que acompañaba al cuadro en el momento de su obsequio y se le cita *in extenso*. Entre los papeles que se conservan en el Archivo Histórico del Congreso, la siguiente nota manuscrita precede la

---

<sup>130</sup> *La Bandera Nacional*, 30 de Enero de 1838, Nº 27, pág. 2

presentación de la carta con la que Juan Lovera acompaña el obsequio de la obra que comentamos:

“Sr. Juan Lovera

Nº 10 / Enero 26 de 1838

El Senado ha visto con particular agrado la nota de Ud., acompañando un cuadro que representa al Constituyente de 1811 en el acto de firmar los representantes del pueblo la solemne declaración de Independencia.

Como ese hermosa persona lo dedica Ud. al Congreso de Venezuela, el Senado ha acordado que se le manda en la primera reunión de las Cámaras, y que entretanto se conserve el cuadro en el Salón del Senado.

De su orden lo digo a Ud. para su inteligencia y en contestación de su citada nota.”<sup>131</sup>

Esta nota esta fechada al día siguiente de la recepción del obsequio de Lovera, por lo que el asunto fue atendido de inmediato. Inferimos que la nota que se conserva y que hemos citado es la copia del original enviado a nuestro pintor como respuesta a su gesto. En el mismo reservorio documental se incluye una suerte de crónica sobre las gestiones internas derivadas del presente de que ha sido objeto el Congreso. A continuación lo que allí se indica:

"Senado / 1838

El ciudadano Juan Lovera dedica al Congreso un cuadro en que se representa al Constituyente de 1811 al acto de firmar los representantes del pueblo la declaración de Independencia.

Enero 25. Que se de cuenta al Congreso en la primera reunión de las Cámaras.

Febrero 10. Que se invite a la H.C. de RR. para reunirse en congreso hoy a la una de la tarde.

Febrero 10. Que pase a una comisión para que abra congreso y presente su informe en la próxima reunión de las cámaras legislativas.

Fueron nombrados los SS. Díaz, Labastida y Olavarría.

Marzo 7. La comisión presentó un proyecto de contestación y se aprobó.”<sup>132</sup>

<sup>131</sup> Archivo Histórico de la Asamblea Nacional, Año 1838, fo. 42

<sup>132</sup> Archivo Histórico de la Asamblea Nacional, Año 1838, fo. 44

Así las cosas, sabemos entonces que el Congreso asumió con toda seriedad el gesto de Juan Lovera y las Cámaras tocaron el tema en al menos dos oportunidades a solicitud del Senado, instancia que aparece como receptora inicial del cuadro y la nota de nuestro pintor. Seguidamente, encontramos lo que parece ser copia de la contestación oficial de las Cámaras a Juan Lovera:

“El Congreso ha admitido con sumo aprecio el cuadro hermoso en que vuestro zelo patriótico ha erigido un monumento a la declaración de la independencia, que tuvo lugar en Caracas el 5 de Julio de 1811, y que sin duda ha sido el acto más fecundo en grandes resultados para la América del Sur. Colocado en uno de los Salones de las sesiones, la posteridad os será deudora del recuerdo de algunas particularidades que siempre le serán interesantes por el grande acontecimiento a que están unidas. Ni dejará de llamar la atención el grado de perfección de la ejecución artística, y la circunstancia de ser la obra de un venezolano, sin más recursos que sus propios esfuerzos. Tales son los sentimientos de la Representación nacional, que por su orden tenemos el honor de comunicaros.

Francisco Díaz Fernando Olavarría Ricardo Labastida”<sup>133</sup>

El 13 de marzo de 1838 será publicado en *La Bandera Nacional* el acuerdo anterior, haciéndose así público. Pero allí no concluye el agradecimiento del Congreso de la República para Juan Lovera. En Mayo de ese mismo año, la *Gaceta de Venezuela* imprime la *Ley de Presupuesto para el año económico 1838-1839*. En ella podemos leer, en lo referente a la Educación Pública, que a nuestro pintor se le otorgan 300 pesos.<sup>134</sup> La suma no es nada despreciable, sobre todo si consideramos que en esa misma ley se asigna a la Universidad Central de Venezuela la suma de 200 pesos para la dotación de las cátedras menores. Para el 15 de Julio de ese mismo año, también en la *Gaceta de Venezuela*, se reportan las Actas del Senado, en su sesión del 14 de Abril, indicando que “el Señor Cajigal con apoyo de varios propuso también que en el departamento de interior se colocase la siguiente: ‘Al Señor Juan Lovera 300 pesos’.”<sup>135</sup> Inmediatamente se indica que esta moción fue aprobada en

---

Los miembros de la comisión citada en la nota fueron Francisco Díaz, Fernando Olavarría y Ricardo Labastida.

<sup>133</sup> Archivo Histórico de la Asamblea Nacional, Año 1838, fo. 45

<sup>134</sup> *Gaceta de Venezuela*, N° 382, 20 de Mayo de 1838, pág. 2

<sup>135</sup> *Gaceta de Venezuela*, N° 391, 15 de Julio de 1838, pág. 2

conjunto con otra efectuada anteriormente, pasando ambas a tercera discusión. Finalmente, el 19 de Agosto, en la *Gaceta de Venezuela*, en su reporte de las Actas del Senado, en su sesión del 22 de Abril de 1838, fue aprobada definitivamente, como partida del Departamento del Interior, “la agregación de 300 pesos para el Sr. Juan Lovera.”<sup>136</sup>

Como sucedió con el dinero aprobado por la Diputación Provincial de Caracas en 1835 para Lovera, tampoco hemos podido hallar documento alguno que pruebe la entrega efectiva del dinero aprobado por el Senado para lo que suponemos serían las actividades educativas llevadas a cabo por nuestro pintor en su taller. Sabemos, sin embargo, que en 1838 pintará también otro doble retrato, *Don Marcos Borges recibiendo las proposiciones académicas de su hijo Nicanor* (Lám. 42). Es una obra bastante más austera que la que hiciera para retratar al Dr. José María Vargas y el Presbítero Manuel María Espinosa, empero la composición es exactamente la misma: el receptor de las tesis se halla sentado a la derecha, mientras quien entrega se encuentra a la izquierda. Parca es la vestimenta de los dos hombres, aunque se esmera el pintor en detalles decorativos para la silla y en la reproducción del pergamino que lleva las proposiciones de Nicanor.

Carlos F. Duarte reporta que además de retocar el cuadro de *La Inmaculada Concepción* en 1839, que había pintado su maestro Antonio José Landaeta, Lovera no dejará ninguna otra obra conocida excepto una imagen de la Virgen del Carmen (Lam. 43), que firmará con su nombre completo.<sup>137</sup> Estaría quizás dedicado por entero a la docencia, pues tampoco se conoce noticia alguna de actividad en las instituciones de la república, en ningún nivel. En 1840, *El Venezolano* da cuenta de su participación en la llamada *Compañía de Artistas de Caracas*, de la cual poco se sabe, más allá de haber sido iniciativa de Juan García y de que Lorenzo Gedler, amigo personal de Lovera, era su tesorero.<sup>138</sup>

En cualquier caso, no creemos errar al suponer que para este momento Lovera era un notable de la ciudad, un pintor de prestigio y un ciudadano reconocido y ejemplar. Con más de 60 años, este hombre que había nacido en la próspera

<sup>136</sup> *Gaceta de Venezuela*, Nº 396, 19 de Agosto de 1838, pág. 3

<sup>137</sup> Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 128

<sup>138</sup> *El Venezolano*, 23 de Agosto de 1840.

Caracas de los ‘grandes cacaos’, que se había formado en el mundo artesanal de la Colonia y que había sobrevivido a los infortunios y avatares de la Guerra de Independencia, se había labrado un nombre propio en el cual su apellido tenía como único abolengo su hoja de servicio público y la constante labor de sus pinceles, ofrendados a la república de manera notable en sus últimos años. Su muerte acaecerá el 20 de Enero de 1841, en Caracas. Cuatro días antes había dictado su última voluntad. Su testamento es una nueva declaración de su sencillez personal, de su sobriedad y de su humana simplicidad.<sup>139</sup>

### 2.3.- EL CÍRCULO LOVERIANO

Nos dice un antiguo refrán: “Dime con quién andas y te diré quién eres”. Conocer, al menos de pasada, quienes constituyeron ese círculo de amigos o conocidos que nutrieron la vida y el desempeño de Lovera como artista, sin duda aportaría un elemento de estimable valor. En sus 65 años, nuestro pintor hubo de relacionarse con un sinnúmero de personas. Muchas de ellas conocidos personajes en nuestra historia y, otros tantos, ilustres desconocidos. No estamos en capacidad de hacer un listado de sus amistades, mucho menos de sus enemistades, si es que las tuvo. Pero sí estamos en capacidad de recrear, al menos someramente, la red de relaciones en la cual estuvo inserto Juan Lovera.

El haber nacido en el hogar de un maestro cerero de reconocida habilidad y el haber sido alumno de Antonio José Landaeta, de seguro colocó al jovencito Juan Lovera en la posición privilegiada de entrar en contacto con los principales de la ciudad. Los habría conocido quizás con un contacto muy limitado, pero sabría, sin

---

<sup>139</sup> Expresa, en primer lugar, que se halla “enfermo en cama de achaque grave”, pero en su “entero sano juicio, cumplida memoria y entendimiento natural”; seguidamente, se encomienda a la esfera sagrada, sin que ninguna mudanza importante en esta costumbre se note en comparación con los testamentos coloniales. Encomendada su alma a Dios, quien “la crío y redimió en el infinito precio de Su Santísima Sangre, Pasión y Muerte”, declara que se ha mantenido siempre en “el estado de soltería, que he llevado con la moderación que me inspiraron mis referidos padres” y dispone la herencia de sus bienes (parte de un solar, de una casa, algunos pocos muebles, etc.) a su hermano Luis. Son testigos el doctor José Joaquín Hernández, José María Vaamonde, Pedro Tomás Siso, Martín Ochoa Y Norberto Medina, “vecinos todos de esta capital”.

Cfr. lo citado por Carlos F. Duarte en *Juan Lovera, pintor de los próceres*, págs128-130 según datos del Registro Principal de Caracas, 1841, L.

Juan Lovera había retratado al doctor José Joaquín Hernández en 1830 y a la difunta madre de José María Vaamonde en 1829, como vimos páginas atrás.

dudas, quién es quién y, tal vez, habría podido conocer de cerca sus casas. Los llamados mantuanos no deben haber sido para nuestro pintor gente lejana, sino conocidos patrones que conformaban la masa fundamental de su mejor potencial clientela. El oficio que aprendió desde pequeño, considerado de *gentes bajas* por su labor manual, no ha debido ser impedimento para conectar con los sectores más elitescos de la ciudad.

Alguna reputación positiva ha de haberse creado Lovera desde sus primeros momentos como pintor independiente, pues Humboldt y Bonpland estuvieron de visita en su taller en 1799. No hay ninguna referencia sobre el tipo de intercambio que hubo entre estos científicos europeos y el pintor caraqueño, ni siquiera entre los papeles de aquellos. Habrán conversado, de seguro, sobre arte, sobre la naturaleza que era el tema que les apasionaba a los extranjeros. Quizás estos hayan podido dejarle a Lovera algún libro, alguna imagen o grabado. Nunca sabremos esto, pero es lo mínimo que debemos sospechar ante un contacto tan privilegiado.

Su cercanía –que no intimidad- con algunas autoridades eclesiásticas puede medirse por los trabajos que realizó para las iglesias, como la de La Victoria en 1808. Pero la mejor manera de reconstruir un círculo de conocidos por nuestro pintor es a través de los retratos que realizó durante décadas. Evidentemente no es posible indicar el tipo de relación que pudo tener con sus retratados, pero al menos nos es permisible afirmar que les conoció y que pudo siquiera tener con ellos alguna conversación de índole diversa. El primero de la lista es el doctor Tomás Hernández de Sanabria. Ésta era abogado y había sido rector de la Real y Pontificia Universidad de Caracas en 1794. Para el momento en que es retratado por Lovera ocupaba el cargo de vicerrector de esta casa de estudios, pasando a la rectoría nuevamente al año siguiente. Nunca fue proclive hacia la causa independentista y después de 1821 “se retiró a la vida privada, pues siempre se mantuvo firme en sus convicciones realistas, sin doblarse en ningún instante.”<sup>140</sup>

De estos tiempos de las fechas fundacionales de la república, debe destacarse la cercanía que ha debido tener Lovera con Francisco Isnardi. En un reciente estudio

---

<sup>140</sup> Luis Báez Díez, “Árbol genealógico parlante de la familia Sanabria de Venezuela” en *Revista Hidalguía*, Año XXXIII, Núm. 190-191, Mayo-Agosto 1985, pág. 328

elaborado por Marisa Vannini de Gerulewicz, se han actualizado y corregido los datos biográficos de este personaje. En primer lugar su nombre completo, Francisco José Vidal Isnardi; en segundo lugar su profesión, médico cirujano y, en tercer lugar, su procedencia, España y no Italia, como se había referido en la historiografía venezolana hasta ahora.<sup>141</sup> En todo caso, se ha ratificado que Isnardi ejercería el periodismo de modo notable. Vannini de Gerulewicz explica que

“inició su labor periodística en los albores del movimiento independentista. Alternó como muchos de los intelectuales de su tiempo, la acción valerosa y decidida con la pluma, fina y diáfana... ejercía Isnardi su trabajo con verdadero celo, esforzándose infatigablemente, siempre empeñado en divulgar las ideas revolucionarias y orientar al país que lo acogiera con tanta calidez años antes.”<sup>142</sup>

No escatima esta autora, a partir del dedicado y minucioso estudio que ha efectuado, en resaltar la figura de este hombre en los escenarios de la comunicación social. Para ella, Isnardi “excede a los patrones de su época.”<sup>143</sup> Al revisar su obra en la *Gazeta de Caracas*, en el prospecto de *El Lucero*, en el *Mercurio Venezolano* (creación suya), y en la dirección de *El Publicista de Venezuela*, no puede sino expresar que “el conjunto de sus escritos, en los cuales se refleja como un brillante periodista, lo sitúa entre las figuras de mayor brillo en el panorama intelectual venezolano de la emancipación.”<sup>144</sup>

Hablábamos antes de la cercanía entre Isnardi y Lovera en virtud del modo como este gaditano se expresó en el *Mercurio Venezolano* acerca del pintor. Como comentamos páginas atrás, Isnardi ha debido conocer algo más de la obra, la capacidad y las inquietudes de Lovera de lo que los registros históricos nos permiten comprobar con certeza. Será el mismo Isnardi quien destaque esa misma edición del *Mercurio Venezolano* los nombres de los músicos Lino Gallardo, Cayetano Carreño, José Rodríguez y Juan José Landaeta, todos pardos y, seguramente, conocidos por

<sup>141</sup> Cfr. Marina Vannini de Gerulewicz, *El misterio de Francisco Isnardi*, pág. 46

Refiere esta autora que hay tres personajes de apellido Isnardi en la historia del país. El primero, de origen italiano, llamado Francisco Isnardi, quien empleaba al final de su nombre la abreviación de ‘Esquire’ o ‘Escudero’, en indicación de su hidalguía y noble cuna. El segundo, de nombre completo Francisco José Vidal Isnardi, originario de Cádiz y médico de profesión, aunque ejerció el periodismo. Y el tercero, de nombre Enrique Isnardi, también español.

<sup>142</sup> Marina Vannini de Gerulewicz, *Op. Cit.*, pág. 121

<sup>143</sup> *Ibidem.*

<sup>144</sup> *Ibid.*

Lovera. De nuevo, no podemos dar cuenta de qué tipo de relación pudieran tener, pero a juzgar por cómo sus nombres aparecerán juntos en otras oportunidades en los años por venir, nos es posible considerarles conocidos cercanos. De hecho, desde 1820, Lino Gallardo, Juan Lovera y Felipe Limardo emprenden la creación de una institución educativa, tal y como ya se explicó. Cayetano Carreño (1774-1836) era para esa década el músico más respetado y Lovera compartirá con él las tareas de organización de las fiestas del 19 de Abril de 1825; mientras que Lino Gallardo (1773-1837), pardo como Lovera, sería nombrado Maestro Mayor de Música de Caracas en 1827.

Se sabe que el padre José Cecilio de Ávila (1786-1833), “el primer autor teatral de nombre, apellido y obra conocida”<sup>145</sup> de Venezuela, le encargó a Lovera una de las pocas obras de carácter religioso que se conserva hoy del pincel de este pintor. Ávila era entonces profesor de la cátedra de Cánones de la Universidad de Caracas, llegando a ser rector de esta casa de estudios 5 años después y sería bajo su gobierno universitario que se fundaría la cátedra de Anatomía que se encargaría a José María Vargas. El padre Ávila sería retratado algunos años después por nuestro pintor, lo que podría implicar una relación sostenida a lo largo de varios años.

En la misma década de 1820, Lovera se ve relacionado con Mariano Herrera y Toro (1789-1845) y Cristóbal Mendoza (1772-1829), pues de ambos pinta sendos retratos. Al doctor Mendoza, distinguidísimo jurisconsulto, le retrataría mientras dedicaba esfuerzos con Francisco Javier Yanes a la redacción y publicación de *El Observador Caraqueño* (1824-1825); Herrera y Toro, quien fuera Regidor de Caracas, era miembro de una de las más ilustres familias caraqueñas, era hijo de Martín Eugenio de Herrera y Rada (Caballero de la Orden de Carlos III). En 1829 retratará a Francisco Antonio Paúl (1773-1820) y al doctor José Joaquín Hernández (1776-1850), este último fue el primero en graduarse de médico en la Universidad de Caracas (1802) y, para el año en que Lovera le retrata, era no sólo profesor de la cátedra de Fisiología de Higiene en esta misma casa de estudios, sino que además era Director en lo Facultativo de la Junta Superior de Vacuna. Por su parte, Paúl, también conocido como “Coto”, fue un notable abogado miembro de la Sociedad

---

<sup>145</sup> José de la Cruz Rojas Uzcátegui, *Historia y crítica del teatro venezolano: siglo XIX*, pág. 20



Patriótica. Duarte comenta que es muy probable que este retrato haya sido originalmente un retrato doble, estando Francisco Antonio acompañado de su hermano Felipe Fermín Paúl (1774-1843), y que debido a algunos daños se cortara el lienzo, quedando así solo el retrato del primero. En todo caso, Lovera ha de haber pintado a Francisco “Coto” Paúl de memoria, pues el retratado muere en 1821.

La nutrida actividad de nuestro pintor en la retratística caraqueña, coloca a médicos (José Joaquín González), abogados (Nicolás Rodríguez del Toro) y prelados eclesiásticos (Presbítero Domingo Sixto Freites) en pose para sus lienzos. Pero no sólo quienes posan para él pueden quedar enmarcados en la red de sus relaciones. Francisco Javier Yanes (1776-1846), ilustre escritor, periodista, historiador, abogado y político, firmante del Acta de Declaración de Independencia, fue miembro de la Suprema Corte de Justicia de Venezuela en 1819 y presidente de la Corte de Almirantazgo en 1820. Fue además miembro fundador de la Sociedad Económica de Amigos del País en 1829 y presidente del Congreso constituyente de Valencia que dará como resultado la Constitución de 1830.

Yanes fue amigo del doctor Cristóbal Mendoza y además su compañero en proyectos de relevancia como la publicación del *Observador Caraqueño* que ya mencionamos, y la fundamental recopilación de documentos relativos a la vida pública del Libertador.<sup>146</sup> Siendo un sincero admirador del Libertador, en 1835, vemos su nombre en un folleto publicado en Caracas y titulado *Un recuerdo de Bolívar*.<sup>147</sup> Este folleto está compuesto, en primer lugar, por un texto inicial laudatorio de Simón Bolívar, titulado homónimamente y en el que se pueden leer cosas como: “la misión divina confiada al genio de Bolívar”,<sup>148</sup> “Bolívar, que con doscientos o trescientos hombres, y más valiente que Leonidas, emprende una desesperada lucha para libertar a su patria esclavizada por más de treinta mil soldados”,<sup>149</sup> “Bolívar... aquel intrépido caudillo, aquel genio singular, que acababa de crear la virgen de las naciones, y de dar libertad al imperio de los incas”,<sup>150</sup> “La

<sup>146</sup> En conjunto, Yanes y Mendoza llegaron a publicar 15 volúmenes de esta recopilación de documentos bolivarianos hasta 1829, año en que el segundo muere. Sin embargo, Yanes continuará la meticulosa labor hasta 1833, completando 22 tomos.

<sup>147</sup> Imprenta de Tomás Antero, Caracas.

<sup>148</sup> *Recuerdo de Bolívar*, pág. 10

<sup>149</sup> *Op. Cit.*, pág. 11-12

<sup>150</sup> *Ibidem.*, pág. 12

vida, la muerte y la memoria de Bolívar, todo pertenece á su patria, son el ornamento de su historia y el objeto más notable de su siglo”.<sup>151</sup> En el párrafo final se solicita a la legislatura de 1835 que decrete finalmente “que las inestimables cenizas del redentor de un mundo, sean trasladadas al suelo patrio, para que en él se les tribute con toda magnificencia, el homenaje debido al mérito eminente.”<sup>152</sup>

El segundo texto presentado en este folleto es la Proclama del Libertador del 30 de Enero de 1830; luego, en tercer lugar, se reproduce la Última Proclama de este hombre más la certificación correspondiente del escribano público José Catalino Noguera. Seguidamente, en cuarto lugar, el Testamento del Libertador; en quinto lugar, el Decreto de Andrés de Santa Cruz, Presidente de Bolivia, sobre los funerales de Bolívar; en sexto lugar un Paralelo entre Washington y Bolívar que ya se había publicado en el N° 109 de la *Gaceta de Venezuela*; en séptimo lugar, varios textos publicados en distintos periódicos del mundo en torno a la muerte y funerales del Libertador. Después de esta selección se muestra un «proyecto de decreto» presentado al Senado venezolano, el cual, luego de una serie de considerandos, decretaría:

- 1.° Se ratifican los títulos de honor y gloria que los cuerpos representativos de Venezuela y Colombia, consagraron al Libertador Simón Bolívar, á los que se le añadirá, el de Magnánimo.
- 2.° Caracas, cuna del Magnánimo Libertador, se denominará en lo sucesivo la ciudad de Bolívar.
- 3.° Se llevará á debido efecto, lo más pronto posible, el acuerdo de la municipalidad de esta capital de 1.° de Marzo de 1825, poniéndose en la estatua ecuestre esta inscripción: *A memoria del Magnánimo Bolívar, Libertador de Colombia y del Perú, padre de la Patria, Terror del Despotismo, Venezuela agradecida.*
- 4.° Se tendrá por aciago en la república el 17 de Diciembre, día en que falleció el padre de la Patria.
- 5.° Sus cenizas serán trasladadas á esta capital, y se depositarán en el lugar que designó en su último elogio.
- 6.° Los gastos de la traslación y funerales, se satisfarán del tesoro público.
- 7.° El día en que entren en esta capital las cenizas del Magnánimo Libertador, y los dos siguientes, todos los empleados civiles y militares, llevaran luto en señal de respeto y gratitud a su memoria.

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, pág. 19

<sup>152</sup> *Ibid.*, pág. 20

8.º Los gobernadores en las provincias fijaron el día en que deba comenzar el luto, para que a un mismo tiempo se lleve en cada provincia por los sobredichos empleados.

9.º El Poder Ejecutivo dará las ordenes convenientes, para la traslación de las cenizas del *Magnánimo Libertador*, designará la forma del luto que han de llevar los empleados civiles y militares, como también los honores fúnebres que han de hacerse, arreglándose en esta parte al tratado 3.º título

5.º art. 12 y siguientes hasta el 29 de las ordenanzas del Ejército y como si hubiera fallecido en esta capital.”<sup>153</sup>

Después de esta propuesta, se imprime una Petición de la Honorable Diputación Provincial [de Caracas] al Soberano Congreso, de fecha 4 de Diciembre de 1834, en la cual solicita “sepultar con honor aquellos restos venerados que desde la urna que los contenga darán a sus hijos lecciones eficaces del más vivo y desinteresado patriotismo, y del más vehemente amor a la libertad y a la gloria, fuentes universales de todas las grandes acciones.”<sup>154</sup> Finalmente, cerrando las páginas de este folleto, una solicitud que un grupo de ciudadanos efectúa al mismo cuerpo provincial y que citaremos a continuación *in extenso* con la venia del lector:

“Cuando todas las naciones, por bárbaras que sean, vencían a sus héroes y bienhechores, y procuran transmitir su memoria a la posteridad por actos y monumentos suntuosos, en prueba de la gratitud y respeto que les merecen sus virtudes, es bien extraño que Venezuela, a quien el siglo XIX ha visto marchar constantemente a la vanguardia de las instituciones liberales, rehúse al cabo de cuatro años exhibir un testimonio de aquellos nobles sentimientos en celebridad del autor de su independencia, y del fundador de tres repúblicas en el hemisferio de Colon. Pero todavía es más notable que Caracas, famosa por tantos títulos y cuna de su ilustre Libertador, se manifieste indiferente al abandono de sus cenizas sobre una costa extranjera. Las naciones de Europa, todas las del Antiguo y Nuevo Mundo, si se considerasen con algún derecho a la posesión de los preciosos restos de Bolívar, se disputarían la gloria de erigirles un templo: y Venezuela, Caracas, su misma patria aun no piensa en recogerlos ni en tributar a la memoria del héroe el vulgar honor de una pompa fúnebre.

Hubo un tiempo en que ciertas consideraciones políticas sufocaron en los caraqueños la manifestación de su gratitud al ilustre compatriota, al invencible caudillo, al hombre de la libertad; pero creemos que ya ha cesado el motivo de ese constreñimiento, y que la actual calma de las

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, págs. 58-59

<sup>154</sup> *Ibid.*, pág. 60

pasiones y el sosiego de los pueblos, nos brindan la ocasión de reclamar de la nación un acto de reconocimiento y de justicia que colmara de honor y de gloria a la república.

Aunque en nada nos tocasen las estupendas hazañas con que Bolívar supo atraer sobre si la atención del universo desde un ángulo del Sud-América, y aunque ni estas, ni sus liberales opiniones hubiesen contribuido tanto a fijar las ideas políticas del día, nos bastaría para venerar su memoria el legado que nos dejó de sus cenizas. Perseguido y calumniado por los suyos, al paso que admirado de los extraños, solo se acordó de su patria al expirar bajo el peso de los servicios que le había tributado, y de la ingratitude con que fueron remunerados. Se acordó de ella, no para maldecirla como otro Scipion, sino para aconsejarla como un tierno padre, y para encomendarle la sepultura de su cadáver. ¡Cuánto espíritu de nacionalidad, cuanta nobleza de sentimientos, cuanta elevación de alma manifiesta en las disposiciones de su última voluntad! Esto solo debería reconciliarnos con un enemigo y no será suficiente para que honremos la memoria de nuestro Libertador?

Los que suscribimos creemos que no nos es permitido guardar silencio por más largo tiempo sobre la necesidad de que las cenizas del *Libertador Simón Bolívar* sean trasladadas a su patria, para que en ella se les hagan los honores fúnebres con toda la solemnidad digna del héroe y de la nación. Con este propósito, y guiados así de nuestros sentimientos, como del ejemplo del presidente del Estado, suplicamos a Uds. que en ejercicio de la atribución 7ma. que les concede el artículo 161 de la constitución, se sirvan dirigir esta petición al Congreso en la próxima legislatura, con el informe que estimen arreglado.—Caracas 5 de Diciembre de 1834.—5.º y 24.º

Firmaron los señores *Dr. Francisco J Yanes — General, Manuel Valdez.—General, Francisco Rodríguez de Toro.—B. Palacios.— Luis Delpech — El Gobernador de la Provincia, Juan de la Madriz — Dr. José Vargas — Dr. Tomas J. Sanavia — El consejero, coronel Francisco Avendaño — Lorenzo Gedler — Manuel Antonio Carreño.—El comandante de armas de la provincia, general Francisco Conde — Juan B. Pérez — General, Justo Briceño — Juan Manuel Cagigal — Bernardino Caballero.— Juan Crisóstomo Hurtado.—Comandante, Bernardo Herrera — Dr. Juan Bautista Carreño.— José M. Escudero.— Dr. Joaquín Boton — Diego Antonio Alcalá.— Coronel, José M. Melo — Comandante del batallón Anzoátegui, Narciso Gonell — Administrador de rentas municipales, José Celedonio Ruiz — Agustín García— Dr. Nicolás Anzola — Jefe político, Mariano de Herrera — General, José María Carreño — José Manuel Garda Noda — José Francisco Irazabal — Valentín Garmendia — Dr. José Duarte — Marcelino de la Plaza.— **Juan Lovera** — José D. Florez — Coronel, Carlos Maria de Ortega.— Casimiro de Vega.— Felipe Ascanio — Juan Mecero — Dr. Juan José Urbina.—Manuel de Ibarra.—Estevande Ponte y Blanco.— Comandante, José S. de la Plaza — Luis Urrutia — Vicente A. Gil —*

*Comandante, Fermín Díaz Cazado — José A. Díaz — Juan José Toro — José María Francia.— Ministro de la suprema corte de justicia, Dr. Juan Martínez —Dr. Antonio José Rodríguez —Agustín Ibarra — Jose Antonio Mosquera — José Antonio Carrillo — Dr. Francisco Javier Jaén, cura de Catedral — Juan A. Marín — Capitán, Andrés Ibarra — Coronel, Juan Muñoz Tevar — Coronel, Florencio Melean.— Vicente González — Juan Bautista Mijares — Coronel, Ramón Soto — Domingo Navas Spinola — Coronel, José Austria.*”<sup>155</sup>

Así pues, tal y como hemos resaltado en negritas, Juan Lovera está en la nutrida lista de firmantes de esta petición, por ello la larga cita. Le acompañan nombres de cierto lustre además de Francisco Javier Yanes. Pero será también la voz de este hombre – a quien Lovera acompaña con su nombre en la solicitud ya descrita- una de las más críticas ante los desafueros contra la república que comenten los protagonistas de la llamada Revolución de las Reformas. En sus conocidas *Epístolas Catilnarias*, Yanes habla con claridad sobre lo ocurrido, analiza las causas que a sus ojos provocaron la insurrección, mide las consecuencias y golpea con su fina retórica la conducta de los alzados. Escritas en el propio año de 1835 bajo el seudónimo de ‘un venezolano’, deja en ellas muy claro que para los «reformistas» “las ideas de Bolívar no son más que el pretexto.”<sup>156</sup> Sin embargo, dado el tema de una de las obras de Lovera que analizaremos en este estudio, de estas páginas fundamentales del pensamiento político venezolano nos interesa destacar la visión que de las *revoluciones* en sí tiene Yanes.

En la Primera de las epístolas ya puede leerse el encendido verbo de Yanes expresar:

“Una revolución. Éste es el modo de vivir más conocido en nuestro país, dijeron para sí [los reformistas]: los pueblos se han familiarizado tanto con ellas, que ya no parecen crímenes; si acaso la que vamos a emprender no tiene el éxito que nos prometemos, un indulto, una completa amnistía nos librarán del suplicio; y en los días que dure el desorden, procuraremos robar todo lo que se pueda, y con el botín viviremos hasta que llegue la oportunidad de hacer otra.”<sup>157</sup>

<sup>155</sup> *Ibid.*, págs. 61-63 (cursivas del autor / negritas nuestras)

<sup>156</sup> Francisco Javier Yanes, “Epístolas Catilnarias”, Primera Epístola, en *Pensamiento político venezolano del siglo XIX. Textos para su estudio. Conservadores y liberales*, Tomo 12, pág.25

<sup>157</sup> Francisco Javier Yanes, *Op. Cit.*, pág. 25-26

Se queja de que el prestigio de “la modesta virtud” del doctor José María Vargas –presidente en ejercicio al estallar la Revolución de las Reformas-, “en nuestro país vale poco o nada”,<sup>158</sup> de que “la corrupción es la madre de nuestros trastornos”;<sup>159</sup> se alarma del talante de esos «revolucionarios» que “hicieron una cárcel de la Academia de Dibujo”<sup>160</sup> y con ello “recordaron los tiempos de Boves y otros azotes de la humanidad.”<sup>161</sup> Pero las revoluciones son su quebradero de cabeza.

“Una revolución ha sido siempre para la humanidad un mal grave; así que, la sana razón, los verdaderos principios sociales, tan solo la autorizan cuando por una triste fatalidad se convierte en único medio de conservación. Una revolución en Venezuela, el 8 de Julio [de 1835], fuesen cualesquiera el prestigio y la nombradía de sus motores, el número de prosélitos, la plausibilidad de sus pretextos, era necesariamente a los ojos del buen patriota, un revés funesto y lamentable. Una revolución, o más bien, un motín tramado y dirigido por los ignorantes y ambiciosos, y cuyos elementos dije a usted antes, han sido la *fuerza*, el *pillaje*, la *traición*, el *crimen*, es sin duda, amigo mío, el más terrible infortunio para la patria, el delito más horroroso que ha podido perpetrarse en los días de civilización y libertad.”<sup>162</sup>

No cabe duda de que las revoluciones políticas fueran un problema entonces y para nadie es un secreto que buena parte de los argumentos que Yanes esgrime en sus epístolas en ataque a estos levantamientos bien podrían ser empleados -con algo de habilidad- en contra de la propia insurrección americana frente al imperio español, aunque es notable que trata de salvaguardar algunas excepciones para la legitimación de estos movimientos políticos. Evidentemente, no es un quebradero de cabeza exclusivo de Yanes, sino de la Modernidad y sus múltiples representantes.

De la manera que sea, Yanes no dejaba de tener razón. “La Revolución de las Reformas costó vidas, pérdidas materiales y dinero al país. Fue un paso atrás, no sólo en el aspecto político al sostener una política retrógrada que sólo a los reformistas beneficiaba, sino también, en el aspecto económico.”<sup>163</sup> Finalmente, “las reformas se

---

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> *Ibidem*, Segunda Catilinaria, pág. 37

<sup>160</sup> *Ibidem*.

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> *Ibid.*, pág. 42

<sup>163</sup> Lucía Raynero, *La noción de libertad en los políticos venezolanos del siglo XIX, 1830-1848*, pág. 124

erigieron por motivos personales y no nacionales”,<sup>164</sup> se había desestabilizado el gobierno del doctor Vargas y se brindaba una inaudita clemencia a los autores del levantamiento que tanto perjuicio trajo al país.

Yanes había tenido una pulida y destacada voz política (y jurídica) en escenario venezolano desde 1810.<sup>165</sup> Fue miembro del Congreso de 1811 y en él sería un denodado defensor de la igualdad como principio político. De hecho, su participación en los debates para la redacción de la Constitución de ese año es fundamental para comprender luego lo que terminaría por sancionar nuestra primera Carta Magna. Al discutir sobre la igualdad de los pardos y ante el temor de algunos sobre los posibles desordenes que pudiera ésta propiciar, Yanes expone en la sesión del 31 de Julio:

“Cuando deben temerse conmociones, es en el caso de tratarles [a los pardos] con desprecio o indiferencia, pues entonces la justicia dará un impulso irresistible a esta clase, que es mucho mayor que la nuestra. Se han rasgado ya los velos misteriosos con que el despotismo tenía cubiertos y ahogados los sacrosantos derechos del hombre, y la ilustración ha disipado las densas tinieblas de la ignorancia. Los pardos están instruidos, conocen sus derechos, saben que por el nacimiento, por la propiedad, por el matrimonio y por todas las demás razones, son hijos del país, que tienen una Patria a quien están obligados a defender, y de quien deben esperar el premio cuando sus obras lo merecieren. Alterar estos principios y negar a los pardos la igualdad de derechos es una injusticia manifiesta, una usurpación y una política insana, que nos conducirá a la ruina.”<sup>166</sup>

La *igualdad* como parte de “los principios justos y equitativos”,<sup>167</sup> fue para Yanes un asunto nodal, sustancial y cardinal para la república. Inés Quintero y Rogelio Pérez Perdomo consideran que este hombre es “uno de los activistas civiles

<sup>164</sup> Lucía Raynero, *Op. Cit.*, pág. 125

<sup>165</sup> Cabe destacar que Francisco Javier Yanes no había nacido en Venezuela; oriundo de Camagüey (Cuba), se trasladó a Caracas en 1802 y allí cursaría estudios universitarios, graduándose de Abogado. Fue miembro fundador de la Sociedad de Amigos del País (1829) y sería uno de los jurisconsultos que participaron en el Congreso Constituyente de Valencia en 1830; sería además miembro del Consejo de Gobierno en 1835.

<sup>166</sup> *Libro de Actas del Supremo Congreso de Venezuela, 1811-1812*, pág. 341

Sobre las ideas y la participación de Francisco Javier Yanes en el Congreso de 1811, puede verse el artículo de Jean Carlos Brizuela, “Atizando la efímera república: apuntes sobre las ideas políticas de Francisco Javier Yanes en el Congreso Constituyente de 1811”, en También de Brizuela puede consultarse “La noción de igualdad y de libertad de imprenta en el lenguaje de un jurisconsulto de la independencia: Francisco Javier Yanes”, en Jorge Bracho, Jean Carlos Brizuela y José Alberto Olivares (Coord.), *La opción republicana en el marco de las independencias. Ideas, política e historiografía 1797-1830*

<sup>167</sup> *Ibidem*, pág. 342

de la independencia, pero es además uno de los intelectuales fundamentales.”<sup>168</sup> Así, “en relación con el derecho, su obra fundamental se considera el *Manual político del venezolano*, originariamente publicado en 1839. Esta obra funda el trabajo académico sobre derecho constitucional en Venezuela. Es la piedra angular para la historia de nuestro pensamiento político y constitucional.”<sup>169</sup> De acuerdo con Quintero y Pérez Perdomo, Yanes fue un duro crítico del militarismo, fustigándole de manera inclemente al considerar que, para 1823 –vigente la Constitución de 1821–, “Colombia premia sobre todo a los militares y son militares quienes dirigen el país.”<sup>170</sup>

Tomás Straka ha estudiado esta obra de Yanes desde la óptica de la ética cívica y ha resaltado cómo para este insigne hombre la suprema virtud ha de ser justamente “la virtud republicana: el cumplimiento de las obligaciones según el pacto social.”<sup>171</sup> De este modo, Yanes lo expresa en el *Manual político del venezolano*: “El gobierno civil es la suma de las fuerzas físicas y morales, que la sociedad deposita en las manos de aquellos que ella elige y cree a propósito para conducirla a su término, que es la felicidad, único objeto del ser individual y social.”<sup>172</sup> Además, insiste en que

“La soberanía actual o de ejercicio reside en todos los poderes creados por la constitución que sancionó el pueblo con su aceptación, y por excelencia en el congreso nacional, pues él se confían los actos más importantes de la voluntad general, a saber, la deliberación de la ley, la vigilancia y animadversión de los abusos del poder. Se podría decir que la ley es el verdadero soberano actual de todo gobierno liberal...”<sup>173</sup>

De Juan Lovera no nos queda una opinión directa sobre la Revolución de las Reformas o principios como la igualdad, pero nos quedan sus obras que serán para nosotros lo que no dijo a través de una pulida retórica como la de Francisco Javier Yanes. Lo veremos en los capítulos siguientes. Sí debemos destacar ahora el feliz

---

<sup>168</sup> Inés Quintero y Rogelio Pérez Perdomo, “El patriotismo republicano de Francisco Javier Yanes” estudio preliminar en Francisco Javier Yanes, *Manual político del Venezolano y apuntamientos sobre la legislación de Colombia*, pág. 13

<sup>169</sup> Inés Quintero y Rogelio Pérez Perdomo, *Op. Cit.*, pág. 14

<sup>170</sup> *Ibidem*, pág. 17

<sup>171</sup> Tomás Straka, “De la libertad cristiana a la libertad ilustrada. Notas para la historia de la ética en Venezuela” en *Logoi. Revista de Filosofía*, N°5, pág. 152

<sup>172</sup> Francisco Javier Yanes, *Manual Político del Venezolano y apuntamientos sobre la legislación de Colombia*, pág. 108

<sup>173</sup> Francisco Javier Yanes, *Op. Cit.*, pág. 132



evento de que Lovera retratase al doctor José María Vargas y lo hizo, seguramente, ya estando éste desligado de las funciones de la Presidencia de la República –pasada la Revolución de las Reformas- y dedicado a los asuntos académicos que parecen haberle brindado las mayores satisfacciones. Por otro lado, Vargas, en el ejercicio de sus funciones a la cabeza de la Dirección General de Instrucción Pública, ya en 1839, será uno de los más serios defensores de la educación artística formal en nuestro país, apoyando las labores de la Escuela Normal de Dibujo, como pudimos relatar en el capítulo I. Hombre de distinguido civilismo y honorabilidad, Vargas ha debido conocer a Lovera no sólo como pintor de valía como para hacerse retratar por él, sino también en otros escenarios, como veremos enseguida.

Resulta llamativo que en 1821 el Gral. Carlos Soublette se dirigiera a Lovera para nombrarle corregidor de Caracas sin que éste tuviera experiencia previa en asuntos públicos. No tenía entonces tampoco el pintor caraqueño ninguna experiencia militar, no se había destacado por empuñar las armas en el campo de batalla, su labor había sido otra: él era un civil. ¿Cómo conoce Soublette a Lovera? ¿Qué referencia pudo tener de este pintor y quién ha podido dárselas? Sabemos que Lovera, a pesar de sus dificultades, tuvo que hacerse cargo del puesto en que lo designó el vicepresidente del Departamento de Venezuela, por lo que alguna preparación ha debido tener para ejercer el cargo.<sup>174</sup> ¿Cómo la adquirió? ¿Qué tipo de preparación fue?

Nuestras indagaciones han dado con el ingreso formal de Juan Lovera en la masonería en la irrupción de la década de 1820, específicamente en la Logia *Fraternidad Colombiana*. En esta Logia habría compartido con Diego Bautista Urbaneja Sturdy y Andrés Narvarte, pero también con Carlos Soublette, entre otros nombres que engruesan una nutrida lista, cuyas características nos empujan a no tomar el asunto como una pintoresca anécdota en la vida de Juan Lovera.

---

<sup>174</sup> No debe olvidarse que el Ayuntamiento con el cual debía trabajar Lovera en su cargo de corregidor estaba entonces conformado, entre otros, por José Antonio Díaz, Valentín Osío, Pedro Herrera, Vicente Castillo, Tomás Lander y Luis Lovera, hermano menor de nuestro pintor.

### 1.2.3.1.- ENTRE MASONES LO VERÉIS:

Mucho se ha escrito sobre la masonería, no sólo en términos de su aparente misterio sino en cuanto a su influencia en las revoluciones políticas de Occidente desde finales del siglo XVIII. No vamos a presentar un tratado sobre este tema, por demás interesante, pero sí indagaremos un poco en cómo ese *círculo loveriano* habría sido alimentado notablemente por personalidades iniciadas en la masonería de manera abierta. El tiempo, por un lado, y las teorías de la conspiración, por otro, parecen haberse confabulado para que tan sólo su mención convierta al término «masón» en uno peyorativo, asociado a rituales secretos que apuntarían a la brujería, el espiritismo e incluso, a un complot de orden global para la dominación del mundo. Nada más lejos de la verdad y es hora de que la labor del historiador brinde un lugar justo y apropiado a lo que la masonería pudo brindar en tiempos de construcción republicana.

Para sus miembros, la masonería es una “institución noble y admirable por excelencia, cuna y modelo de las demás sociedades, y cuyo estandarte es «Progreso y Humanidad».”<sup>175</sup> De acuerdo con James Moore y Cary L. Clark, en 1717 un número suficiente de individuos estudiosos de la ciencia y la virtud se reunió en Inglaterra con suficiente poder como para fundar la primera logia masónica y reunirse en fraternal hermandad el día de San Juan Bautista (24 de Junio).<sup>176</sup> Se creaba así la Gran Logia de Inglaterra cuya regulación preveía lo siguiente:

“El privilegio de reunirnos como masones, que hasta ahora ha sido ilimitado, debe ser investido en ciertas logias de masones, convenidas en ciertos lugares; de modo que cada logia convenida de ahora en adelante, debe estar legalmente autorizada para actuar a través de una garantía del Gran Maestro, otorgada a ciertos individuos por petición, con el consentimiento y la aprobación de la Gran Logia; y sin tan garantía, ninguna logia a partir de ahora podrá ser considerada regular o constitucional.”<sup>177</sup>

A partir de entonces, puede decirse que se inicia la llamada masonería especulativa, diferenciándose de la antigua masonería operativa. Esta última está

<sup>175</sup> Andres Cassard, *Manual de la Masonería*, pág. 8

<sup>176</sup> Cfr. James Moore y Cary L. Clark, *Masonic Constitutions Or Illustrations of Masonry*, pág. 19

<sup>177</sup> Citado por James Moore y Cary L. Clark, *Op. Cit.*, pág. 19 (traducción nuestra)

referida a la labor de los antiguos gremios de arquitectos y albañiles de la Edad Media, cuyos conocimientos en el arte de la construcción y el conocimiento científico relativo, les vinculaba con el *Gran Arquitecto del Mundo* que es Dios.<sup>178</sup> La masonería especulativa, en cambio, tiene tan sólo tres siglos de historia y podría definirse –desde la perspectiva no masónica– como una sociedad de gran discreción que consagra sus actividades fundamentales al desarrollo virtuoso de sus miembros, al estudio de la ciencia y a la comprensión del mundo a través de ésta. Han tenido cabida en ella individuos “de todos los climas, y de todas las creencias, que poseen un corazón honrado y un alma pura.”<sup>179</sup>

Probablemente en esta apertura singular para la aceptación de miembros resida la gran expansión que la masonería tuvo desde finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, sobre todo en el continente americano en todas sus latitudes. Si partimos de sociedades con una movilidad social realmente limitada, en las cuales los privilegios estaban en manos de unos pocos, es comprensible que individuos hasta entonces colocados al margen del acceso al conocimiento, de la posibilidad de reflexionar sobre sí mismos y sobre el orden de cosas en el que viven, miraran a las logias masónicas como los espacios que les permitirían no solo aprender y sino también desarrollarse con un sentido moderno, discutir lo que en las calles no era a veces seguro.

En las logias masónicas se reverencia “al Ser Supremo, creador y conservador de todas las cosas; la lealtad al gobierno bajo el cual vivimos; la obediencia a las leyes y la beneficencia universal.”<sup>180</sup> Además, están fundadas en los principios de la Ley Natural, y buscan irradiar un espíritu de filosofía y de moral lo más puros posibles. No queremos decir con esto que las logias masónicas son un puñado de santurriones reunidos para ser buenos. La masonería especulativa busca precisamente

---

<sup>178</sup> Esto se remonta incluso a tiempos bíblicos, considerándose que el arquitecto del Templo de Jerusalén en tiempos del rey Salomón, quien habría ordenado su construcción según ciertos parámetros, Hiram Abi, habría sido un experimentado maestro en metalurgia y demás artes del fuego. El maestro Hiram es asumido como el heredero de una antiquísima tradición de artesanos que abarcaba numerosos oficios o técnicas, todas las cuales fueron aplicadas en la edificación del Templo. Podríamos decir que este edificio está en la esencia misma de la Masonería al ser el modelo o prototipo de todo templo masónico.

<sup>179</sup> Andres Cassard, *Op. Cit.*, pág. 8

<sup>180</sup> *Ibidem*.

Se lee en *El Verdadero francmason* que “todo hombre razonable debe poseer el principio de merecer la estimación de una sociedad a la que pertenece; y el primer medio que debe emplear, es el de observar exactamente las leyes a que se ha sometido, sea por profesión o por juramento.” (pág. 1)

que el individuo logre conocerse y perfeccionarse a lo largo de su vida, sin que esto signifique que todos sus miembros sean hombres perfectos, pero sí hombres perfectibles. “Una logia es una reunión de hombres virtuosos, y por consiguiente respetables.”<sup>181</sup> Se indica en *El verdadero francmasón* (1825) que “el verdadero instituto y el objeto a que se han encaminado las sociedades de los *Francmasones* es a la filantropía, a la virtud y a la sana moral.”<sup>182</sup> En resumen, “la Masonería tiene por fundamento el honor, el decoro y la humanidad.”<sup>183</sup>

La discreción que ha caracterizado el funcionamiento de las logias y el comportamiento de sus miembros en lo referente a los asuntos masónicos, ha estimulado el velo de misterio que cubre sus actividades, calificándoseles de «sociedades secretas» que actúan siempre en plan conspirativo. Es evidente que dentro una sociedad de severas limitaciones a las libertades individuales, una institución como la masonería no puede sino lucir como una amenaza latente. No es nuestro trabajo dilucidar los peligros que la masonería pudo representar a los ojos del Estado y la Iglesia en momentos diferentes, tampoco el internarnos en la dinámica de las logias masónicas, ni en su historia particular. Sin embargo, dado que Juan Lovera parece haber sido miembro activo de alguna logia en Venezuela y dadas las características formativas de la masonería, interesa aquí indagar un poco en el círculo de influencia que ésta ha podido crear alrededor de nuestro pintor.

En Venezuela, la masonería parece haber llegado a través de la región de Oriente, en los barcos de los mercantes estadounidenses<sup>184</sup> que procuraron las primeras cartas patentes para las logias que se fundaron en tiempos de la migración a esa región cuando Boves amenazaba Caracas o incluso un poco antes. Recordemos que Juan Lovera fue uno de los miles que huyeron con la intención de salvar su vida

---

<sup>181</sup> *El verdadero francmasón*, pág. 1

<sup>182</sup> *Ibidem*, pág. ii

<sup>183</sup> *Ibid.*, pág. 1

<sup>184</sup> La masonería habría ingresado a los Estados Unidos desde el siglo XVIII. La logia más antigua de la que se tiene registro en las Trece Colonias del Norte de América data de 1715, fundada en Pennsylvania. Sin embargo, la conformación formal de las logias a partir de cartas patentes otorgadas por la Gran Logia de Inglaterra, no se concretará hasta 1731. (Ver Alfred Creigh, *Masonry and Anti-masonry: A History of Masonry*, pág. 13 y ss.)

Entre los hombres más prominentes de la política de las Trece Colonias -y luego de los Estados Unidos de América- podemos hallar notables masones como Edmund Burke, John Claypoole, William Daws, Benjamin Franklin, John Hancock, John Paul Jones, Robert Livingston, Paul Revere y el mismo George Washington. Más aun, de los 56 signatarios de la Declaración de Independencia 8 eran conocidos masones, mientras que en la lista de quienes suscribieron la Constitución de los EEUU 9 eran masones probados. (Ver Henry Whittemore, *History of Masonry in North America*, pág. 42 y ss)

y que permanecería allí al menos unos 4 ó 5 años. Hello Castellón refiere que diversos autores como Caracciolo Parra Pérez, Jesús Manuel Subero y José Miguel Rivas Bravo han situado en Trinidad el punto de partida de las logias masónicas hacia Venezuela. La cercanía de Trinidad con las costas del Oriente venezolano y el activo comercio que había entre ambos puntos, es lo que permite a Castellón afirmar que es muy probable que la llegada de marinos ya iniciados en las logias de esa isla o incluso en otras en Inglaterra o los EEUU, activase la conformación de las primeras logias en nuestro país en los primeros años del siglo XIX.<sup>185</sup>

Castellón indica que la primera logia que se habría fundado en el país fue la *Logia San Juan de la Margarita*, en 1808 en Pampatar y que dependía de la *Logia España* de Madrid. Esta primera logia masónica venezolana habría suspendido sus trabajos una vez que Pablo Morillo invadiera la isla en 1815.<sup>186</sup> Sin embargo, en 1810 se fundaría la *Logia Perfecta Armonía N° 74*, en Cumaná, que obtendría su carta patente de la *Gran Logia de Maryland* (EEUU), permaneciendo bajo la jurisdicción de ésta hasta 1825. Dos años después se fundaría la *Logia Protectora de las Virtudes N° 1*, en Barcelona, “en un acto solemne que contaría con la presencia de Carlos Soublette, Rafael Urdaneta, José Tadeo Monagas, Diego Bautista Urbaneja Sturdy y Pedro Gual.”<sup>187</sup> Para 1814, en Carúpano, se instituye la *Logia Patria*, fundada por el estadounidense Charles MacTuckers, capitán del bergantín “Patria” originario de Nueva York.<sup>188</sup> Refiere Castellón que esta logia obtuvo su carta patente

<sup>185</sup> Cfr. Hello Castellón, *Guía histórica de la masonería venezolana*, pág. 7

En Trinidad, de acuerdo con la información que proporciona Castellón, siguiendo a Parra Pérez, se habría iniciado Santiago Mariño.

Daniel Lahoud considera que, en Venezuela, “son los británicos quienes traen la práctica masónica en sus tropas.” De hecho, para él debido a que “muchos británicos reconocían al General Ilanero como líder y aunque no hay documento que pruebe podemos inferir que José Antonio Páez recibió de ellos el idioma inglés, las prácticas civiles y quizás, la práctica masónica.” (“La Masonería en Venezuela y la Nueva Granada (Colombia) en los primeros años del siglo XIX” en *Tierra Firme*, N° 96, Año 24, Vol. XXIV, pág. 623)

<sup>186</sup> Cfr. Hello Castellón, *Op. Cit.*, pág. 7

Establece también que la Logia San Juan de la Margarita sería la primera logia fundada en América del Sur. Para 1822 ya se habría reorganizado y obtenido su carta patente, aunque suspendiera de nuevo sus actividades para reanudarlas en 1830. Las suspendería definitivamente en 1840. (pág.8) No debe olvidarse, empero, que notables pro hombres de la Independencia como el Gral. Francisco de Miranda eran conspicuos masones. Fueron también masones Juan Bautista Picornell, Manuel Cortés Campomanes, José Lax y Sebastián Andrés, todos pertenecientes a la Logia España que funcionada en Madrid desde finales del siglo XVIII. Se ha creído también que Simón Bolívar se habría iniciado en la masonería hacia 1805, según refiere este mismo autor.

<sup>187</sup> *Ibidem.*, pág. 8

<sup>188</sup> Edgar Perramón lo da como oriundo de Boston. (*Breve historia de la masonería en Venezuela*, pág. 8)

de la *Gran Logia Oriente de Vermont* (EEUU) y que se distinguiría por ser sus miembros aguerridos defensores de la causa independentista.<sup>189</sup>

Así las cosas, es muy probable que el primer contacto de Juan Lovera con la masonería fuera en el Oriente del país entre 1813 y 1818, tiempo en el que se cree permaneció en esta región. De ser así, allí Lovera podría haber entablado una relación de hermano masón con notables hombres como Soublette y Urbaneja Sturdy, quienes además estuvieron con certeza involucrados en la creación de la que sería quizás la logia más importante de Venezuela en la década de 1820: la *Logia Fraternidad Colombiana*. De acuerdo con la información presentada por Américo Carnicelli, en 1822 fueron expedidas por la *Gran Logia de Maryland* las cartas patentes para cuatro logias en Venezuela y una de ellas estaba destinada a la *Logia Fraternidad Colombiana* instituida en Caracas.<sup>190</sup> El 16 de Abril de 1823 será oficialmente fundada esta logia en una convocatoria de especial interés para este trabajo. “En aquella reunión estuvieron presentes Diego Bautista Urbaneja Sturdy, Andrés Narvarte, José Santiago Rodríguez, Judas Tadeo Piñango, José Remigio Martín, Rafael Lugo, José de Lima, Marcelino de la Plaza, Manuel Echeandía, **Juan Lovera** y otros patriotas.”<sup>191</sup> Así pues, tenemos la primera mención de nuestro pintor directamente vinculado con una logia masónica, en medio de personajes notables y de importancia para la configuración del Estado de la Venezuela independiente a partir de 1830.

Rafael Ramón Castellanos, en su *Discurso de Orden* pronunciado en el Templo Masónico de Caracas, con motivo del 196° Aniversario del 19 de Abril, menciona la lista entera de integrantes iniciales de la *Logia de la Fraternidad Colombiana* y en ella incluye también al pintor caraqueño y le otorga el Grado 33. El

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, pág. 9

Castellón brinda la siguiente lista de miembros para esta logia: Manuel Quezada (argentino), Aldo Ferreti (italiano), Adolphe Melard (francés), Edward Lewis (estadounidense), José del Lago (mexicano), Ramón Maneiro (venezolano y margariteño), Manuel Bermúdez, Juan Francisco Maiz, Gabriel Lozada, Manuel Antonio Salazar, Juan José Mayobre, entre otros. (pág. 9 y 10)

Edgar Perramón proporciona el dato de la *Logia Concordia* fundada en Angostura, en 1818, por el capitán del bergantín “Hunter”, James Ambrose (estadounidense). Según Perramón, esta logia celebraría sus reuniones en el mismo edificio en el cual se congregaría el Congreso de 1819. (*Breve historia de la masonería en Venezuela*, pág. 7 y ss)

<sup>190</sup> Cfr. Américo Canicelli, *La Masonería en la Independencia de América*, Tomo I, pág. 285

Carnicelli indica que las otras tres cartas patentes estaban destinadas a la *Logia Unanimidad* (La Guaira), la *Logia Bolívar* (La Guaira) y la *Logia Valor y Constancia* (Valencia).

<sup>191</sup> Edgar Perramón, *Op. Cit.*, pág. 9 (negritas nuestras)

nombre de Juan Lovera figura en la lista de Castellanos junto a los nombres de Diego Urbaneja Sturdy, Francisco de Aranda, Andrés Narvarte, José Santiago Rodríguez, Judas Tadeo Piñango, José Remigio Martín, Rafael Angel de Lugo, Marcelino de la Plaza, Manuel Echeandía y José Ignacio Ribeiro Abreu e Lima, oriundo del Brasil.<sup>192</sup> Al año siguiente, en el día de San Juan –también aniversario de la Batalla de Carabobo-, bajo la dirección de Urbaneja Sturdy, las 18 logias existentes entonces en el país,

“decidieron la fundación en Caracas de la *Gran Logia de la Gran Colombia*, como organismo matriz de la masonería grancolombiana... Este alto cuerpo masónico venezolano fue constituido por el comisionado especial del Soberano Gran Consistorio de Jefes de Alta Masonería de los Estados Unidos, I.·. H.·. José Cerneau.”<sup>193</sup>

No tenemos mayores datos sobre la incorporación activa de Lovera a esta Gran Logia, pero al menos podemos suponer que continuó siendo masón miembro de la *Logia Fraternidad Colombiana*, de la cual habría sido fundador. Sabemos, sin embargo, por los papeles de José Feliz Blanco<sup>194</sup> que una larguísima lista de personas fue investida de sus grados por José Cerneau (1763- h.1845),<sup>195</sup> entre los cuales se

<sup>192</sup> Cfr. Rafael Ramón Castellanos, *Discurso de Orden pronunciado en el Templo Masónico de Caracas con motivo del 196º Aniversario del 19 de Abril*, 19 de Abril de 2006 [Disponible en línea en: [http://rrcastellanos.blogspot.com/2009\\_03\\_15\\_archive.html](http://rrcastellanos.blogspot.com/2009_03_15_archive.html)]

Vale destacar que Castellanos otorga el Grado 33 no sólo a Lovera, sino también a Urbaneja Sturdy, Aranda, Navarte, Rodríguez, Piñango y Echeandía.

<sup>193</sup> Hello Castellón, *Op. Cit.*, pág. 10

Las 18 logias que menciona Castellón como activas para Junio de 1824 en Venezuela son: *Logia Protectora de las Virtudes* (Barcelona), *Perfecta Armonía* (Cumaná), *Unanimidad* (La Guaira), *Fraternidad Colombiana* (Caracas), *Concordia Venezolana* (Angostura), *Unión* (Caracas), *Regeneradores* (Maracaibo), *Valor y Constancia* (Valencia), *Aurora* (San Felipe), *Amistad* (Barquisimeto), *Hijos de Colón* (El Tocuyo), *Libertad* (Puerto Cabello), *Unión Filantrópica* (Coro), *Concordia* (Valencia), *San Juan de la Constancia* (Guanare), *Concordia* (Caracas), *San Juan de Margarita* (Margarita) y *Virtud* (Carúpano).

De acuerdo con Carnicelli, Cerneau habría venido a Venezuela a partir de las gestiones realizadas por Carlos Soublette, de quien destaca “su entusiasmo y fe masónica”. Soublette habría escrito a la *Gran Logia de Maryland*, en Octubre de 1823, para solicitar las cartas patentes de las logias *Valor y Constancia* (Valencia), *Fraternidad Colombiana* (Caracas), *Unanimidad* y *Bolívar* (La Guaira). (*Op. Cit.*, Tomo 2, pág. 36)

<sup>194</sup> *Archivo de José Félix Blanco*, AGN.

<sup>195</sup> Francés y joyero de profesión, Cerneau se habría establecido en las Antillas francesas desde finales del siglo XVIII y fue secretario de la *Logia Reunion des Coeurs* de Port Republicain, en Santo Domingo. A partir de 1802 se refugió en Cuba huyendo de la insurrección haitiana, donde fundaría –gracias a la carta patente otorgada por la *Gran Logia de Pennsylvania*- la *Logia Le Temple des Vertus Théologiques*. Pronto, en 1806, se hizo molesto para las autoridades españolas y tuvo que huir nuevamente, esta vez a Nueva York, donde fue activo masón llegando a ser Soberano Gran Comendador, en 1813. No dejó, Cerneau, de causar molestia entre los masones estadounidenses por considerarle un usurpador de funciones que ellos pertenecían. De cualquier modo, para 1821, era abanderado del Rito Escocés Antiguo y Aceptado y fue designado Gran Comendador Honorario *Ad Vitam*. (Cfr. Efraín Subero, *La Masonería en Venezuela*, Tomo 1, pág. 430 y ss)

encuentra un ‘José Juan Lovera’. Algunos autores como Carnicelli le refieren como ‘José María Lovera’ y le describe como “funcionario del gobierno”.<sup>196</sup> Creemos que puede tratarse de un error. Juan Lovera tenía dos hermanos menores, Matías y Fernando. De este último se sabe, como vimos que fue también un ciudadano activo, llegando a ser miembro del Cabildo. No se tienen datos, en cambio, de un ‘José María Lovera’ ni de un ‘José Juan Lovera’, por lo que es muy probable que se esté hablando de nuestro pintor, Juan Lovera, quien era funcionario del gobierno –más específicamente Corregidor de Caracas- para 1824, momento en que Cerneau viene a la ciudad para otorgar las investiduras masónicas de rigor.<sup>197</sup>

Siguiendo a Efraín Subero, sabemos que a la venida de José Cerneau a Caracas en 1824, éste instaló, el día 21 de Abril, el Supremo Consejo del Grado 33 del Rito Escocés Antiguo y Aceptado para la República de Colombia. “Previamente, el Ilustre Hermano Joseph Cerneau invistió del grado XXXIII a muchos ilustres patriotas, militares y civiles, que lucharon por la independencia en contra de la Corona Española, e invistió a otros con grados escoceses inferiores.”<sup>198</sup> Entre las personalidades destacables que fueron investidas con distintos grados por Cerneau y que figuran en la lista que hiciera José Félix Blanco, podemos mencionar a Diego Bautista Urbaneja S., Francisco de Paula Santander, Carlos Soublette, Andrés Narvarte, Manuel María Quintero, José de España, Lino de Clemente, Francisco Aranda, Andrés Caballero, Francisco Bermúdez, Santiago Mariño, José Antonio Páez,<sup>199</sup> José María del Castillo y Rada, José Tadeo Monagas, Juan Bautista Arismendi, José Manuel Cisneros, Rafael Urdaneta, Juan de Escalona, Judas Tadeo Piñango, Luis López Méndez, Manuel Echeandía, Pedro Gual, Pedro Briceño Méndez, el coronel inglés George Woodberry, el capitán de navío estadounidense John Daniels Danells y Francisco Avendaño.<sup>200</sup> Este último formó parte de los hermanos masones fundadores de la *Logia Aurora*, en La Guaira, en 1823,

<sup>196</sup> Américo Carnicelli, *Op. Cit.*, Tomo 2, pág. 31

<sup>197</sup> Jorge B. Correa Schmidke también refiere a Juan Lovera como miembro fundador de la *Logia Fraternidad Colombiana* en Caracas y como funcionario del gobierno de esta ciudad, en su “Informe Histórico de la R. L. Fraternidad Nº 4 en Venezuela” publicado en la *Revista Internacional de Masonería Hiram Abif*, Año V, Edición Nº 57, Noviembre de 2004. (pág. 15)

<sup>198</sup> Efraín Subero, *Op. Cit.*, Tomo 1, pág. 434

<sup>199</sup> De acuerdo con los datos suministrados por Carnicelli, Páez fue miembro fundador de la *Logia Concordia* de Valencia en 1822, en conjunto con José Manuel Rivero, Buenaventura Galindez y el inglés George Woodberry. (*Op. Cit.* Tomo 1, pág. 282)

<sup>200</sup> Cfr. Efraín Subero, *Op. Cit.*, Tomo 1, pág. 435 y ss.



conjuntamente con Miguel Vargas, Manuel Vicente Huizi, Ramón Landa y los estadounidenses John Barry y William Thomas, entre otros.<sup>201</sup>

De lo anterior conviene un pequeño repaso por algunos datos de interés. La iniciación de Juan Lovera en la masonería parece ser asunto difícil de cuestionar. En este sentido, es sugestivo el panorama de sus compañeros masones con quienes debió tener al menos el contacto mínimo imprescindible en los ritos formales de las logias. Tenemos, por ejemplo, al Cnel. Avendaño quien introduciría a Lovera en la técnica de la litografía en 1828, tal y como mencionamos páginas atrás. Carlos Soublette recurriría a Lovera para ocupar el cargo de Corregidor de Caracas en 1821 y Juan de Escalona sería a quien Lovera vendría a sustituir como diputado a la Cámara de Representantes del Congreso de Colombia en 1824. De modo que la relación de nuestro pintor con otros notables personajes que también integraron las filas de la masonería, no puede asumirse como mera casualidad o dato curioso. Era evidentemente un círculo de hermandad que habría actuado también en la vida pública.

Para finales de 1828, las logias de Caracas «cayeron en sueño», para levantar nuevamente sus columnas una vez que Venezuela materializase su separación de Colombia. A partir del atentado septembrino contra el Libertador en Bogotá, éste “se hizo eco de la tesis complotista de la masonería y prohibió las reuniones de dicha sociedad.”<sup>202</sup> En la *Gaceta de Colombia* del 16 de Noviembre de ese año se publica el Decreto del Poder Ejecutivo que indica:

“Habiendo acreditado la experiencia, tanto en Colombia como en otras naciones, que las sociedades secretas sirven especialmente para preparar los trastornos políticos, turbando la tranquilidad pública y el orden establecido: que ocultando ellas todas sus operaciones con el velo del misterio, hacen presumir fundadamente que no son buenas, ni útiles a la sociedad, y por lo mismo existan sospechas y alarman a aquellos que ignoran los objetos de que se ocupan; oído el dictamen del consejo de ministros.

Decreto.

Art. 1º Se prohíben en Colombia todas las sociedades o confraternidades secretas, sea cual fuere la denominación de cada una.

<sup>201</sup> Cfr. Américo Carnicelli, *Op. Cit.*, Tomo 1, pág. 301  
Esta logia obtendría su carta patente de la *Gran Logia de Nueva York*.

<sup>202</sup> Daniel Lahoud, *Op. Cit.*, pág. 624

Art. 2º Los gobernadores de las provincias, por sí y por medio de los jefes de policía de los cantones, disolverán e impedirán las reuniones de las sociedades secretas, averiguando cuidadosamente si existen algunas en sus respectivas provincias. (...)”<sup>203</sup>

Explica Castellón que las actividades masónicas estuvieron paralizadas en Venezuela hasta 1832 y que fue durante el primer gobierno de Páez que se llevó a cabo un proceso de reorganización. “Infortunadamente, dicha labor tropezó con la grave dificultad de que muchos de los más sobresalientes líderes habían muerto.”<sup>204</sup> Sin embargo, Urbaneja Sturdy asumiría el liderazgo necesario para que la masonería volviera a florecer en suelo venezolano, “con la tenacidad que le caracterizaba, trabajó incansablemente para rehabilitar los cuadros masónicos y llenar las raleadas columnas de las logias con nuevas adquisiciones.”<sup>205</sup> Esta tarea fue larga y duró varios años. Suponemos que la agitación política de esos primeros años de la república no lo facilitó. De cualquier modo, en 1838, “bajo el mismo Gran Maestro Urbaneja Sturdy, la Gran Logia acuerda reactivarse, lo que explica su continuidad cronológica.”<sup>206</sup>

Pero es durante la presidencia de Carlos Soublette que Urbaneja Sturdy logra el apoyo suficiente para la reactivación de la *Gran Logia*. “Convocada una asamblea de los representantes de todas las logias del país, fue instalada la nueva Central Masónica Venezolana el 9 de Septiembre de 1838, con el nombre de «Gran Logia de

<sup>203</sup> *Gaceta de Colombia*, Nº 385, 16 de Noviembre de 1828, pág. 1

Vigente aun la prohibición en 1830, en la misma *Gaceta de Colombia*, en el Nº 474, del 18 de Julio, puede leerse una nota dirigida al Jefe Político de la ciudad de Bogotá: “El gobierno sabe, que se ha difundido en esta capital el rumor de que existen en ella cinco logias de francmasones, y que se hallan en actividad. Estando prohibidas las sociedades secretas por disposiciones anteriores, S.E. el presidente de la República me manda prevenir a Ud. que haga inmediatamente las más exquisitas investigaciones sobre este hecho, y que con ellas de Ud. cuenta al poder ejecutivo por mi conducto a la mayor brevedad. Dios guarde a Ud., Vicente Azuero.”

Aproximadamente un mes después se indicará a través de este mismo órgano de prensa que todo se debía a rumores infundados y que no se había podido comprobar la existencia de ninguna logia masónica en Bogotá. (*Gaceta de Colombia*, Nº 477, 8 de Agosto de 1830)

Vale destacar que en Venezuela, según refiere Daniel Lahoud, “jamás hubo persecución a la masonería.” (*Op. Cit.*, pág. 625)

<sup>204</sup> Hello Castellón, *Op. Cit.*, pág. 10

<sup>205</sup> *Ibidem*.

<sup>206</sup> Edgar Perramón, *Op. Cit.*, pág. 16

Al hablar de «Gran Logia» se refiere a la *Gran Logia Fraternidad Colombiana*, que pasaría a llamarse a partir de ese momento *Gran Logia de Venezuela*.

Venezuela».”<sup>207</sup> Reiniciadas las actividades masónicas entonces éstas apuntarían hacia

“la necesidad de abrir nuevas perspectivas, terminar con el caudillismo que no daba tregua, crear corrientes de solidaridad y superar, en los hechos, el viejo orden colonial. Las autoridades masónicas reiteraban en sus documentos que había pasado mucho tiempo en crear y ensayar y que era la hora de hacer justicia y terminar con rivalidades y discordias menores que el país estaba pagando a un precio excesivamente alto.”<sup>208</sup>

De acuerdo con la opinión de Castellón, el segundo gobierno de José Antonio Páez (1839-1843) tuvo un significativo apoyo de los cuerpos masónicos del país, estando su gabinete conformado por un grupo de notables masones.<sup>209</sup> En todo caso, resultaría contracorriente negar que personalidades de gran valía para este momento histórico formaban parte de las distintas logias masónicas venezolanas. No sólo Juan Lovera fue masón, así como el propio Páez y también Soublette, no es únicamente Urbaneja Sturdy quien destaca en las listas de miembros de estas logias. Para hacer más claro el panorama debe mencionarse a algunos de ellos, más allá de los ya citados en los últimos párrafos. Tomás José Sanabria, José María Pelgrón, Gerónimo Pompa, José de Austria, Ignacio Chaquert, Bartolomé Manrique, Vicente Méndez, Francisco Vicente Parejo, Antonio Febres Cordero, José Ángel Freyre, Ramón Plaza, José María Muñoz, Santos Michelena, Joaquín Herrera, Carlos Cornejo, Manuel Felipe de Tovar, Antonio Leocadio Guzmán, Carmelo Fernández y José María Vargas eran masones.<sup>210</sup>

De manera, pues, que mal haríamos en esta reconstrucción del *circulo loveriano* si no incluyéramos su filiación a la masonería, y llamáramos la atención del lector sobre cómo esto podría haber incidido notablemente en la adquisición de un conocimiento (filosófico-político y científico) que habría sido muy difícil sostener que adquirió a través de sus actividades artesanales como pintor colonial. Creemos posible y probable que la masonería fue para Juan Lovera la universidad a la que no pudo ingresar cuando era el tiempo, porque lamentablemente entonces su condición

<sup>207</sup> Hello Castellón, *Op. Cit.*, pág. 10

<sup>208</sup> Edgar Perramón, *Op. Cit.*, pág. 140

<sup>209</sup> Hello Castellón, *Op. Cit.*, pág. 11

<sup>210</sup> Cfr. Efraín Subero, *Op. Cit.*, pág. 536 y ss.  
Cfr. Américo Carnicelli, *Op. Cit.*, Tomos 1 y 2, *passim*.

de pardo se lo habría impedido. La masonería debe haber sido para él la puerta de entrada a un mundo de conocimiento matemático y científico que no pudo haber adquirido trabajando modestamente en su taller sin academias formales a las cuales acudir. Así las cosas, la masonería debe haberle proveído de conocimiento estructurado y sistematizado, debe haberle proporcionado una visión de los asuntos políticos que iba más allá de supresión de castas y estamentos. Si nuestras estimaciones son correctas Lovera se habría hecho masón cumpliendo los 40 años. No era entonces un mozo, pero era lo suficientemente adulto como para apreciar y asimilar todo aquello que súbitamente se colocaba al alcance de sus manos, lo que lo caracterizaría como un hombre de amplia curiosidad e inquietud intelectual.<sup>211</sup>

W. Kirk MacNulty explica que la instrucción inicial en una logia puede darse de formas muy diferentes, en algunos casos se realiza a través de lecturas y, en otros, de instrucción individual. Es común que se empleen los llamados «cuadros» o «tapices» para brindar charlas de carácter pedagógico.<sup>212</sup> Estos «cuadros» “son instrumentos de formación básica utilizados para ilustrar el material presentado en los grados masónicos.”<sup>213</sup> Tomemos, por ejemplo, el cuadro o tapiz del aprendiz masón (Lam.62). En él pueden observarse los símbolos fundamentales que refieren a la formación del novato o, lo que es lo mismo, los principios metafísicos básicos: los tres escalones,<sup>214</sup> las dos columnas de orden corintio,<sup>215</sup> la piedra bruta y la piedra tallada,<sup>216</sup> la Luna o la noche, el Sol o el día<sup>217</sup> y el cordón,<sup>218</sup> entre otros.

---

<sup>211</sup> Lorenzo Frau Abrines indica que para el ingreso a la masonería se solicitan ciertas condiciones universalmente establecidas. Estas son: Ser varón libre, honrado, de buenas costumbres, y gozar de una sólida reputación entre sus conciudadanos; disfrutar de una posición honesta, que le asegure medios de decorosa subsistencia, y poseer la instrucción suficiente para comprender los altos fines de la Orden y obtener provecho de sus enseñanzas. (*Diccionario enciclopédico de la Masonería*, Tomo 5, pág. 556)

<sup>212</sup> Cfr. W. Kirk MacNulty, *Masonería. Símbolos, secretos y significado*, pág. 155

<sup>213</sup> W. Kirk MacNulty, *Op.Cit.*, pág. 160

<sup>214</sup> Los escalones tienen un significado particular en la masonería y se presentan en grupos de tres, cinco y siete, dependiendo del nivel. Cuando son tres indican el nivel del aprendiz y se refieren, por un lado, a las ciertas virtudes: 1) Deber de emplear todos los medios físicos y morales para salvar a los desgraciados, 2) Lo que no quieras para ti, no lo quieras para otro y 3) Soportar la adversidad con resignación. Por otro lado, se refieren también al *Trívium* de las Siete Artes Liberales: 1) Gramática, 2) Retórica y 3) Lógica. (Cfr. Lorenzo Frau Abrines, *Op. Cit.*, Tomo 1, pág. 406-407)

<sup>215</sup> En todas las logias simbólicas puede hallarse dos columnas en la puerta, identificadas con las letras B y J para designar el lugar de los Aprendices y los Compañeros, respectivamente. (Cfr. Lorenzo Frau Abrines, *Op. Cit.*, Tomo 1, pág. 303)

<sup>216</sup> La piedra, en el seno de la masonería, representa todas las obras morales y todos los materiales de la inteligencia empleados en el fin masónico. La piedra bruta es el símbolo de la edad primitiva y, por consiguiente, del hombre sin instrucción y en su estado natural; sería la imagen del alma del profano antes de ser instruido en los misterios masónicos y es de los tres más importantes que deben representarse en el cuadro del primer grado. La piedra tallada, en cambio es el fin último del

Así pues, a partir de imágenes como la comentada se iniciaban las discusiones y se incitaba al aprendiz a una reflexión personal e íntima sobre su propio proceso de perfectibilidad.<sup>219</sup> Estos tapices se colocan en el suelo y a su alrededor se ejecutaba el rito de iniciación del aprendiz masón. No cabe duda de que “uno de los beneficios de pertenecer a una logia es estar en un grupo en el que tienen lugar discusiones” que pueden dar como resultado ideas valiosas que, además, podían ser compartidas por otros hermanos masones. Se evidencia entonces que las actividades masónicas implicarían un grado importante de labor intelectual, de lectura y de reflexión.

Por ello, no puede tomarse como un asunto anecdótico la membrecía de Juan Lovera en la masonería venezolana en las décadas de 1820 y 1830. Daniel Lahoud ha apuntado que aunque la masonería del siglo XVIII se inclinaba a los temas metafísicos, “la del siglo XIX era más civilista, y además preocupada por la difusión del liberalismo en todas sus manifestaciones.”<sup>220</sup> Sin embargo, hace notar este autor que

“todos, los libre cambistas, llamados «conservadores» y los liberales, tanto los gólgotas, como draconianos sin importar a que facción pertenezcan, están afiliados a la institución masónica. Cabe la pregunta ¿la masonería persiguió la instauración del liberalismo? Casi podría afirmarse que la masonería realmente perseguía la consecución del laicismo y la eliminación de fueros, con más insistencia los clericales, que los militares.”<sup>221</sup>

Podría afirmarse entonces que la masonería en Venezuela va a concentrarse en la promoción del establecimiento de leyes civiles que conduzcan a la sociedad hacia un desempeño más libre, con la menor tutela posible. Con todas las dificultades económicas y políticas de la Venezuela de 1820 y 1830, la masonería jugó un papel

masón, la perfección a través del trabajo constante. Representa al aprendiz que ha realizado su trabajo y está preparado para avanzar al grado siguiente. (Cfr. *Ibidem*, Tomo 2, pág. 1094)

<sup>217</sup> La Luna es un símbolo muy empleado en la masonería. Los masones la han adoptado, porque al ser la Logia una representación del Universo, en el cual el Sol gobierna durante el día, la Luna preside la noche; si aquel regula el año, ésta regula los meses; si aquel es el rey de los astros, ésta es la reina. (Cfr. Albert McKey, *A lexicon of freemasonry*, pág. 218)

<sup>218</sup> El cordón se refiere a la unión de todos los masones del mundo.

<sup>219</sup> Lorenzo Frau Abrines indica que “la iniciación es una educación misteriosa que tiene por objeto descubrir las condiciones morales y las aptitudes del hombre, acrecentar sus fuerzas y su valor, afirmar su fe y su consecuencia, y unirle por el secreto y por el juramento a un principio fijo e inmutable.” (*Op. Cit.*, Tomo 5, pág. 560)

<sup>220</sup> Daniel Lahoud, *Op. Cit.*, pág. 625

<sup>221</sup> *Ibidem.*, pág. 626

de interesante, pues en su interior, en sus logias, emanaba estabilidad en un ambiente convulso. Era, como indica Lahoud, “un centro de adscripción; por ello muchos profesionales, comerciantes y artesanos se hermanaron en esta institución.”<sup>222</sup>

---

<sup>222</sup> *Ibid.*

### CAPÍTULO III

#### *Juan Lovera, el pintor y sus obras*

##### 3.1.- GÉNESIS DE LAS OBRAS, TEMA E ICONOGRAFÍA

La creación de una obra plástica implica un proceso normalmente desconocido para el espectador. Éste no tiene por qué ser consciente de aquello que el artista ha cavilado, reflexionado o, simplemente, considerado para acometer la realización que finalmente le será ofrecida. Sin embargo, en un estudio histórico de obras como las que aquí nos ocupan, el proceso de concepción de las mismas es fundamental por dos razones principales. La primera nos lleva a la curiosa circunstancia de Lovera como pintor, propiamente enmarcado de origen en el escenario y la dinámica artística colonial, que da un salto cualitativo singular hacia la inclusión de un discurso histórico en su obra. La segunda, nos conduce sin obstáculos a la azarosa hora de la joven República de Venezuela en la cual se ejecutan las obras en cuestión.

Un inconveniente, sin embargo, se alza entre la comprensión del proceso de creación de las obras de Lovera y nosotros. Como vimos en el capítulo anterior, nuestro pintor no ha dejado –al menos que se conozca- nada escrito sobre su arte, sus inquietudes al respecto, sus ideas plásticas o sus preocupaciones acerca de su oficio. No nos ha legado Lovera ni siquiera una pequeña nota que suponga una rendija por la cual dejar entrar la luz al conocimiento de su proceso creativo. No podemos saber con alguna certeza a qué ha respondido su interés en este tipo de escenas de carácter histórico, sobre todo, considerando su trayectoria artística. Se trata, sin duda, de una mudanza importante en su quehacer sobre la que no poseemos explicación de su parte.

Sin una sola palabra de Lovera sobre su obra no nos queda más que acometer la tarea de re-construir sus pasos y re-plantear su mapa de ruta como pintor. Lo haremos, en principio, desde las propias obras, desde lo que éstas puedan decirnos a través del estilo,

las soluciones planteadas con los recursos plásticos a su alcance y el discurso visual que se proyecta.

### 3.1.1.- EL TUMULTO DEL 19 DE ABRIL DE 1810

Sin mayor información alrededor de su concepción y elaboración, súbitamente, en 1835<sup>1</sup>, obsequia a la Diputación Provincial de Caracas el cuadro *El Tumulto del 19 de abril de 1810* (Lám. 36). Las dimensiones de la obra nos permiten algunas inferencias de interés. Mide 0,98 mts. de alto por 1,39 mts. de ancho, lo que es un formato mediano, adecuado para la representación clara de una escena, pero que exige que los personajes se presenten de tamaño reducido. Esto último implica que la individualización de los personajes debe hacerse a partir de aspectos como la vestimenta y sus colores, y no a través de la diferenciación detallada de las facciones del rostro.

En este mismo sentido, el ámbito en el cual se desarrolla la escena, debido a las dimensiones limitadas, no recibe demasiada atención. Más allá de presentar lo indispensable para hacer reconocible el espacio, Lovera no se interesa por presentar una visión minuciosa del mismo. Parece interesarle sólo que el espectador encuentre un vínculo claro entre lo que sucede en el cuadro y el espacio físico. El momento pivotal de la historia republicana es el protagonista y todo parece indicar que Lovera ha tenido esto muy claro.

La obra ha sido elaborada al óleo sobre un lienzo. Esto implica que el artista se ha embarcado en un proceso que toma algo de tiempo en su desarrollo, iniciándose con la preparación misma de la tela, su bastidor y, por supuesto, los pigmentos. Adicionalmente, es claro, debe contarse con una composición definitiva de la obra, lo que conlleva un

---

<sup>1</sup> Se desconoce la fecha exacta en la cual Lovera hace entrega del cuadro en cuestión a la Diputación Provincial. Es posible que haya sido en Abril, alrededor del 19, fecha que conmemora la escena de la pintura, pero también y en virtud de los registros que se han conservado por parte de la Diputación y que analizamos en el capítulo anterior, que el cuadro llegara a manos de esta instancia más cerca del mes de noviembre de 1835.



trabajo previo por parte del artista cuyo tiempo es tremendamente variable e imposible de determinar si no se posee información por parte del propio artista.

La pintura al óleo tuvo un impulso importante cuando John Goffe Rand (1802-1873), en 1841, registró el tubo de pintura ante la Oficina de Patentes de los EE.UU. Esto permitió un trabajo más ágil al estimularse entonces la industria de la pintura en tubos que podía comprarse en establecimientos, eliminando así el proceso de preparación de pigmentos del taller del pintor. Lovera no tuvo la oportunidad de disfrutar de este avance técnico, por lo que debemos suponerlo preparando los colores que habría de emplear en el cuadro a medida que lo necesitase. Evidentemente, esto alarga el proceso, aun cuando contara con algún ayudante.

Lovera ha debido preparar entonces los colores moliendo cuidadosamente los minerales o elementos de diversa índole que usualmente eran empleados para tal fin. Luego, debía mezclarlos con aceite de linaza hasta obtener la pasta consistente que aplicaría en el lienzo. Vale decir que hasta la invención de los tubos de pintura, la mezcla resultante del pigmento molido y el aceite de linaza no podía preservarse por mucho tiempo, a menos que se conservara en vejigas de cerdo. Por lo que debemos suponer también que Lovera preparaba sus pigmentos con frecuencia, si no diariamente, al menos cada dos o tres días.

Una vez que contara con los colores necesarios para una jornada de trabajo en el lienzo, nuestro pintor acometería la aplicación de la pintura por fases. La técnica del óleo implica la aplicación de una capa de pintura que debe secarse antes de que pueda aplicarse una nueva, del mismo o de distinto color. Esto hace que normalmente, para la época de Lovera, pintar al óleo pueda considerarse una tarea lenta. Una obra como *El Tumulto del*

*19 de abril de 1810* podría haberle tomado al pintor –asumiendo que éste hubiera trabajado diariamente sin pausa desde el inicio- unos 3 meses.<sup>2</sup>

Sin embargo, a lo anterior debemos sumar el tiempo de concepción de la obra. Lamentablemente, no se ha conservado –que sepamos hasta ahora- ni un solo estudio o dibujo preparatorio, por lo que nos es imposible determinar si Lovera acometiera el lienzo directamente o invirtiera algún tiempo en la concepción de la composición. Esto es una lástima, porque de poseer algún dibujo previo, podríamos servirnos de valiosa información para precisar el proceso creativo del pintor.

Empero, una obra de la complejidad de ésta que nos ocupa ha debido concebirse paulatinamente, a partir de un proceso de selección y estudio de las posibilidades compositivas, incluso si Lovera emplease alguna obra como modelo base para la suya. Son demasiados personajes, muchos gestos y posturas, elementos aledaños y, sin duda, el marco especialmente elaborado para la obra, con las inscripciones inferiores, ha debido suponer la inversión de tiempo de consideración y estudio para tomar las decisiones finales que dieran a ésta su aspecto final. Así que de haberlo entregado a la Diputación Provincial en Abril de 1835 y considerando el tiempo íntegro dedicado a la obra es posible que la elaboración del cuadro le mantuviera ocupado desde los últimos meses de 1834.

Al mirar la imagen creada por Lovera de este acontecimiento iniciático del proceso de la Independencia de Venezuela, lo primero que resalta es la presencia central de quienes asumen el papel esencial del suceso<sup>3</sup>: el Capitán General, don Vicente Emparan (a la derecha), y Francisco Salias, miembro del Cabildo caraqueño (a la izquierda). Notamos también, a la izquierda de Emparan, la presencia de don Feliciano Palacios y Blanco (el Alférez real) y la de uno de los maceros portando la Maza de la Ciudad de Caracas (símbolo de poder regio). Más a la izquierda hallamos al batallón de granaderos de la

---

<sup>2</sup> Se trata sólo de una aproximación. Nuestra conjetura ha sido efectuada a partir de consultas con algunos expertos en la técnica del óleo y conservadores de obras de arte. Sin embargo, el estimado podría ser bastante cercano al tiempo real que tomara a Lovera la ejecución de la obra.

<sup>3</sup> En el capítulo siguiente abordaremos lo referente a la sección inferior del cuadro, en la cual Lovera ha incluido una leyenda explicativa.

ciudad, al mando de Luis Ponte (único que porta visiblemente un sable), todos ataviados con el uniforme de gala correspondiente a la fiesta (Jueves santo) y gorro de piel y bayonetas.

Volviendo la mirada a la zona central, detrás de Emparan y Salias, los honorables cabildantes se despliegan en un semicírculo hacia la izquierda del cuadro. Esto hace que Vicente Salias se halle escoltado por sus pares del Cabildo, refrendado por la igual vestimenta de todos (traje de frac azul claro y exquisitos adornos en los bordes, tocados con bicornio negro de finos bordes dorados). Pero tras el grupo central se encuentra el cuerpo eclesiástico, quienes, a las puertas de la catedral, parecen aguardar la llegada de las autoridades que se han visto detenidas circunstancialmente en su camino a los ritos de la festividad religiosa. El alto arco de la puerta central de la iglesia catedral sirve de insoslayable indicativo del destino de los personajes del cuadro; destino que, ya sabemos, no llegará a concretarse.

Por otro lado, un grupo considerable de personas se agolpa a la izquierda del cuadro, detrás de los cabildantes. Algunas personas parecen agitadas, alzando sus manos entre la multitud; otras, en cambio, se muestran a la expectativa de la súbita detención de la marcha de las autoridades hacia la catedral. Vemos algunas otras que intentan abrirse paso para observar mejor lo que sucede. Tenemos además, al lado del macero de la izquierda, un personaje de espaldas al espectador en la extrema izquierda, el cual no es fácilmente identificable, pero sus brazos alzados parece procurar la agitación de la gente que se ha reunido en el lugar. Lo curioso aquí, es la actitud del macero, quien no se mantiene al margen de la situación como aquel que se halla más cerca del Capitán General, sino que alza su brazo lo mismo que el personaje desconocido.

Tenemos además algunos curiosos personajes que, con el tiempo, han generado las más diversas explicaciones de los críticos e historiadores. Se trata de, en primer lugar, dos hombres ataviados con ropas oscuras y sombreros de copa, quienes desde la sección inferior derecha se acercan con cierto sigilo hacia el centro señalando lo que sucede en la

plaza. En segundo lugar, también a la derecha, un hombre de evidente baja condición social se sube a la balastrada hincándose para procurar una buena visión de los sucesos; a su lado, un mendigo aparentemente ciego se asombra volviendo únicamente la cabeza hacia el lugar de los hechos, mientras su perrito continúa echado a sus pies sin inmutarse. En tercer lugar, en la sección izquierda, tres hombres de vestimenta sencilla y humilde se suben al alféizar de la ventana de la catedral para mirar sin obstrucciones lo que mantiene a todos turbados.

Ahora bien, ¿dónde se lleva a cabo la escena? La historia nos dice<sup>4</sup> que Francisco Salias conmina a Vicente Emparan a volver a Cabildo, luego de haber dado por concluida una sesión en la cual éste se habría negado a conformar una Junta de gobierno provisional en nombre del rey de España, dados los sucesos en la Península. Lo que nos muestra el cuadro de Lovera parece ser justamente ese instante en el que Salias realiza la exhortación que cambiará el destino de la Capitanía General de Venezuela. Así pues, la escena ha sido situada por el pintor en la Plaza Mayor, camino a la catedral que funge de fondo a la multitud.

Plásticamente, Lovera ha resuelto la presentación de la escena de modo teatral. La composición, sin duda, así lo indica. Nuestro artista hace las veces de un magnífico director de teatro, organizando todo en una especie de escenario que tiene como telón de fondo la fachada de la catedral de la ciudad. Prestando un poco de atención nos percatamos cómo el grueso de los personajes se agrupan en semi-círculo y se comportan a modo de actores en una obra teatral perfectamente sincronizada (Lám. 44). Unos pocos escalones dispuestos convenientemente para ingresar al centro de la acción, separan al espectador de éste y le indica que no está allí para participar de lo que ocurre, sino para observar.

Finalmente, dota a la composición de una iluminación que baña lo más importante de la escena y que permite observar sin reparos a los personajes que, con sus gestos, dan el giro de timón al curso de la historia. En cualquier caso, Lovera ha querido que la escena

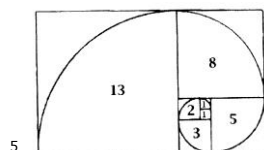
---

<sup>4</sup> De acuerdo con lo que fue expuesto en el capítulo I.

fuera fácilmente reconocible, tanto en su acción como en su espacio. La visión frontal permite una rápida percepción de lo que en el cuadro sucede con tan sólo una mirada y el espacio frente a las figuras protagónicas se abre impidiendo que ningún elemento pueda situarse entre ellas y el espectador. Es muy probable que la iluminación se corresponda con la naturaleza teatral de la composición, dada la oscuridad que se sugiere hacia el espacio que hipotéticamente debería ocupar el espectador. Esto estaría en consonancia con la disposición de los personajes, también teatral, como se explicó antes.

Es, en apariencia, una composición sencilla, sin mayores pretensiones plásticas, cuya iconografía iniciaría el camino de la pintura histórica en Venezuela partiendo ésta de hechos puntuales de un proceso sin fracturas. No obstante, lejos de ser la sencilla composición que se nos ofrece, la obra se revela ordenada a partir de la estructura del espiral dorado<sup>5</sup> resultante de la aplicación de la sección aurea (Lám. 45).<sup>6</sup> Lo que le otorga a la composición un grado de sofisticación y complejidad hasta ahora no reconocido en ella. Más aun colocaría en Juan Lovera la posesión de un conocimiento de niveles no atribuidos por historiador o crítico alguno previamente.

El reconocimiento del uso de la sección aurea para componer los elementos de una pintura no es un detalle irrelevante ni anecdótico. Es un dato que colocaría a Lovera en una esfera intelectual poco explorada en su vida. La sección aurea puede parecer una herramienta matemática empleada sólo por científicos, pero no es así. Matemáticamente hablando, ésta es un número irracional definido y expresado algebraicamente de manera



<sup>5</sup> La sección áurea o divina proporción –como también se le conoce- se refiere a una cierta relación proporcional entre el largo de dos líneas resultante al dividir una línea en su radio medio y extremo. Es, así, una proporción entre medidas, una división armónica de una recta o un espacio. Consecuentemente, queda establecida una relación de tamaños con la misma proporcionalidad entre el todo dividido en mayor y menor.

específica,<sup>7</sup> siendo de interés de matemáticos, físicos, filósofos, arquitectos, artistas e incluso músicos desde la Antigüedad.<sup>8</sup> Aunque no hay evidencias de que el uso de la sección aurea haya sido algo común entre los artistas occidentales, sobre todo pintores, sí es importante señalar que la preocupación por la debida proporción en la organización de una composición ha sido guiada por el número áureo no pocas veces con significados diversos.<sup>9</sup>

En todo caso, lo fundamental aquí es que la composición de esta pintura de Lovera no fue elaborada siguiendo un orden intuitivo, sino que estuvo guiado por el orden que demanda el espiral áureo, el cual sólo puede ser construido a partir del uso de herramientas específicas (el compás y la escuadra) y no responde en modo alguno al capricho organizativo para una mejor visualización de la superficie pintada.

Es posible, sin embargo, que Lovera tuviera a la vista alguna obra desde la cual organizar algunos de los elementos de la escena, pero a menos que esa hipotética fuente estuviera organizada a partir del espiral áureo, no explicaría su uso en la obra acerca del 19 de Abril de 1810. La obra de Tommaso Masaccio (1401-1428), *El Tributo* (1424), plantea una disposición compositiva similar a la obra de Lovera que analizamos aquí. El grupo principal de personajes alrededor de Cristo se organiza en un semi-círculo detrás de este personaje central, con gestos muy similares y el espacio pictórico se despliega a partir de la sección áurea (Lam. 46).

Aunque desconocemos si Lovera tomó esta obra de Masaccio como modelo, esto resultaría posible pues la obra fue grabada desde el siglo XVI y desde finales del siglo XVIII se hicieron comunes las obras de carácter histórico en el ámbito del arte que

---

<sup>7</sup>  $\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b} \stackrel{\text{def}}{=} \varphi$ , en donde  $\varphi = \frac{1+\sqrt{5}}{2} = 1.6180339887\dots$

<sup>8</sup> El primer libro completamente dedicado a la sección aurea fue escrito por Luca Pacioli (1445-1517), *La divina proporción* (1509), ilustrado por Leonardo da Vinci (1452-1519)

<sup>9</sup> Se sabe que obras como Stonehenge, la Gran Pirámide de Giza, el Partenón, la Gran Mezquita de Kairuán, la Catedral de Chartres, la Catedral de Nuestra Señora de París, el *David* de Miguel Ángel, el *Cristo crucificado* de Diego Velázquez, la Catedral Metropolitana de México e incluso el tema principal de la 5ta Sinfonía de Ludwig van Beethoven fue compuesto a partir de la sección áurea.

podrían haber contenido un grabado de este fresco del maestro italiano. No obstante, ante nuestra incapacidad de comprobar la fuente, debemos asumir que la guiatura de la composición de la obra *El tumulto del 19 de abril de 1810* del pintor caraqueño ha estado en otros focos de atención. Es plausible pensar en la experimentación artística, pero Lovera no demostró ser nunca un hombre riesgos, sino de convicciones y de soluciones concretas. Por lo que apostamos más hacia un asunto de significados que de audacia visual.

### 3.1.2.- FIRMA DEL ACTA DE LA INDEPENDENCIA EL 5 DE JULIO DE 1811

Con la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811* (Lám. 40), Juan Lovera se inscribiría definitivamente y con toda justicia en los anales de la historia del arte de nuestro país. Tan repentinamente como en el caso de *El Tumuldo del 19 de abril de 1810*, el 25 de enero de 1838, el pintor caraqueño obsequia al Congreso Nacional el cuadro en cuestión y dirige a esta misma instancia la misiva que presentamos en el capítulo anterior.

Esta obra lo mismo que la ya comentada sobre el 19 de Abril de 1810, posee medianas dimensiones, 97,5 x 138 cm, y ha sido pintada al óleo sobre tela. Esto nos lleva a pensar en un proceso similar, en términos de tiempo y dedicación, al de la obra anterior, por lo que es posible que Lovera estuviera dedicado a la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811* desde mediados del año 1837 si suponemos que la obsequia al Congreso tan sólo días después de concluirlo. No tenemos, sin embargo, ningún documento que pudiera darnos alguna pista certera sobre el proceso de creación de la obra. No hay cartas, no hay bocetos, no hay recibos de compra de materiales.

Además de los documentos que se desprenden del obsequio del cuadro, no contamos con nada más que el cuadro mismo. Éste nos muestra al honorable cuerpo de diputados del Primer Congreso de Venezuela, aquel de 1811, reunido en la Capilla de Santa Rosa, perteneciente entonces a la Universidad de Caracas. Es en ese lugar donde se decidirá declarar la Independencia el 5 de julio de ese mismo año. Cabe señalar que la

firma del Acta con tal declaración no sucederá en un acto formal y solemne como el que Lovera muestra en el cuadro. Los diputados suscribirán el documento en los días subsiguientes. Así pues, Lovera (re)construye una escena que jamás sucedió, pero que sintetiza en sí misma el significado histórico del acto.<sup>10</sup>

Esto, lejos de facilitar la labor del pintor, la complica mucho más, pues debe concebir, en un espacio que, arquitectónicamente hablando, es bastante sencillo, una escena compleja: la reunión de una asamblea de ciudadanos que proceden a dejar sus rúbricas en el documento fundacional de la república. La capilla de la Universidad es un espacio mucho más largo que ancho, con una sola puerta lateral, ventanas al fondo y en un costado. Intentar ubicarse hoy en el punto en el cual el espectador estaría observando la escena pintada por Lovera es imposible, porque tal punto no existe (Lám.47), a menos que desaparezca la pared que se encuentra justo allí.

El pintor manejó el espacio real de la capilla a su antojo, según sus necesidades plásticas, lo cual nos habla ya de un pintor creativo en sus propuestas. Ensanchó el espacio o lo alargó de acuerdo con los requerimientos de la composición que ideó. Esto nos lleva a pensar que primero concibió la escena y, luego, asumió el problema de la ubicación. Algunos apuntes del lugar o una visita a la capilla le habrían expuesto las exigencias para la concepción de la escena tal como terminó planteándola. También es posible que Lovera deseara amoldar el espacio a un cierto deseo de invitación al espectador y, esto, luce muy probable. Si se preguntó en algún momento, cómo hacer que en una habitación de las cualidades descritas pudiera abrir un resquicio para el espectador, su solución fue extraordinaria.

A lo anterior debe añadirse que también en esta obra Lovera empleará el espiral áureo como guía compositiva, pero, a diferencia de la disposición usada con el cuadro sobre el 19 de Abril de 1810, el centro del espiral estará en el lado opuesto, es decir, en la sección izquierda de la obra (Lám. 48). Podemos ver que las secciones más pequeñas del

---

<sup>10</sup> En el capítulo siguiente será abordado este asunto con mayor amplitud.



espiral abarcan el escritorio en el cual se halla el Acta que todos aguardan firmar; en esa sección del cuadro se encuentra la directiva del Congreso. El resto de los asistentes ocupan la sección más grande, hacia la derecha. No hace esto sino añadir la confirmación de lo expuesto párrafos atrás sobre la preparación de Lovera en ámbitos no mencionados antes por ningún crítico o historiador.

Como vimos, Lovera sitúa al espectador fuera de la capilla (Lám. 49), elimina la pared Este y, así, da respiro a la gran cantidad de personas congregadas al tiempo que permite la observación de lo que sucede. Todos los personajes visten sobriamente. El negro es el color que monopoliza los trajes con algunas mínimas excepciones, mientras que el verde y el rojo animan y equilibran cromáticamente la composición. No hay en Lovera grandes alardes de colorista, pero es que aquí el color poco importa. Importa más el efecto de las líneas visuales en la dinámica de la lectura de la obra.

Una pintura, como una página de texto, se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo (al menos en Occidente). Si miramos la obra con atención, leyéndola en el sentido indicado, tendremos que ciertas líneas (o fuerzas) visuales conducen nuestra mirada hacia el extremo derecho del cuadro; una vez allí, otras fuerzas contrarias nos hacen devolver la mirada hacia el otro extremo, descansando en el grupo en el cual se concreta la firma del magno documento (Lám.50).

Esto pudiera parecer irrelevante o curioso simplemente, pero es un elemento más que apunta a la apertura espacial que Lovera idea para que el espectador se involucre en lo que pasa y se sienta atraído por ello. El lector quizás piense que es poco probable que un artista de la modestia técnica de nuestro pintor pudiera concebir elementos compositivos de alto vuelo como el descrito. A esto debemos argüir que muchas veces estos recursos son empleados intuitivamente y no conscientemente, porque, en líneas generales, el talento artístico se demuestra también en la sensibilidad visual que el pintor posea y, no hay dudas, Lovera tenía unas encomiables sensibilidad e intuición visuales.

Así, a pesar de no haber sido nunca educadas técnicamente, supo hallar soluciones ingeniosas y audaces para sus problemas plásticos.

Sin embargo, es probable que Lovera echara mano de todos los recursos a su alcance para lograr una composición exitosa. Debió buscar orientación en lo único que podría orientarle sin mezquindad: las imágenes. En este sentido, existe la posibilidad de que el pintor caraqueño haya mirado con atención alguna reproducción de la obra del estadounidense John Trumbull (1756-1843) titulada *The Presentation of the Declaration of Independence*<sup>11</sup>, pintada en 1819 para ser ubicada en la Rotunda del Capitolio nacional en Washington, donde se encuentra hoy día (Lám.9).

Esta obra de Trumbull fue llevada al grabado en 1823 por Asher Durand (1796-1886) como encargo del mismo (Lám. 12). Se sabe que la difusión de este grabado fue amplia<sup>12</sup> y que además fue reproducida en grabados de menor calidad en muchas ocasiones posteriormente. Hemos hallado varias reproducciones del grabado original de Durand, una de las cuales se presenta en visión especular (Lám. 51). Esto último es algo más común de lo que pudiera pensarse, pues si el grabador no es lo suficientemente diestro grabará la imagen tal y como la ve, ocasionando la visión especular de la misma una vez que se imprima la reproducción. Todas estas reproducciones fueron realizadas antes de 1840, lo mismo que una cuarta reproducción incluida en el libro *History of the American Revolution* de William Shepherd<sup>13</sup>, editado en Columbus (Ohio, EE.UU), por Isaac N.

---

<sup>11</sup> La obra es erróneamente llamada *Signing of the Declaration of Independence*, cuando en realidad lo que ocurre en la escena es la presentación del borrador de la Declaración al Congreso Continental de las Trece Colonias.

Fue encargada a Trumbull por el Congreso nacional. Charles H. Caffin refiere lo siguiente: "In 1817, Congress gave Trumbull a commission for four paintings to adorn the Capitol. The intention of Congress in appropriating \$ 32.000 for this work was to commemorate certain important events in the history of the new republic and the artist conceived and treated his subjects in the manner of historical pictures." (*The story of american painting*, pág. 304)

<sup>12</sup> Cfr. Maura Lyons, *William Dunlap and the construction of american art history*, pág. 109

Es conocido además el billete de 2 dólares que fue emitido en 1862 por primera vez y que estuvo en circulación hasta 1966, el cual tenía al dorso la escena de la obra de Trumbull.

<sup>13</sup> William Shepherd (1768-1847) fue un político británico, nacido en Liverpool, gran entusiasta de las libertades civiles y religiosas, abolicionista y propulsor del sufragio femenino. Estuvo relacionado cercanamente con William Roscoe (1753-1831), historiador y un conocido abolicionista también oriundo de Liverpool. A ambos se les relaciona con círculos de la francmasonería.

La obra de Shepherd que citamos será editada en español en 1854 en Nueva York, con el título *Historia de la Revolución de los Estados Unidos de América*, sin incluir grabado ni ilustración alguna.

Whiting en 1834. Se trata de una imagen de pobre calidad y de una síntesis evidente de los elementos de detalle incluidos por Trumbull en el cuadro original y respetados por Durand en el grabado efectuado en 1823 (Lám. 52). No obstante, conserva perfectamente la disposición compositiva de la obra.

Consideramos posible y muy probable que alguna reproducción del cuadro de Trumbull haya llegado a manos de Lovera. Al observar la obra del estadounidense, más allá de la analogía temática que podamos establecer, debemos atender la agrupación y distribución de los personajes. Lovera no tenía en el país ningún precedente, ninguna obra de un maestro local con la cual guiarse y la obra de Trumbull fue, tal vez, la clave para resolver el problema de la distribución de los numerosos diputados. La obra del estadounidense le proporcionaba una guía compositiva que versaba además sobre el mismo tema que buscaba representar. De modo que de haber tenido en sus manos alguna reproducción de la obra de Trumbull, Lovera ha debido tener una revelación singular que volcaría en su *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811*.

Ciertamente, la pintura de Trumbull muestra un espacio mucho más pequeño que el que Lovera decidió emplear al final, pero el modo como el estadounidense ha agrupado sus personajes recuerda en mucho el modo como el caraqueño lo ha hecho también. La lámina 53 nos permite apreciar cómo, jugando con la imagen especular de la obra de Trumbull, podría haberse ayudado Lovera en la composición de su obra.

Examinemos el grupo alrededor del escritorio (a la derecha) en la obra del pintor estadounidense. En la imagen, quienes se sitúan de pie, en posición de tres cuartos en relación con el espectador, pero de frente a quien está sentado casi totalmente de espaldas al público (presidiendo la asamblea), son –de izquierda a derecha– John Adams, Roger Sherman, Robert Livingston, Thomas Jefferson y Benjamin Franklin. Preside la asamblea, sentado tras el escritorio, John Hancock y, de pie junto a él, Charles Thomson. Hancock es quien recibe de manos de Jefferson el documento de la Declaración de Independencia que sería discutido entonces para firmarse los días subsiguientes. Hancock recibe el

documento, porque era en el momento el presidente del Congreso Continental, cargo que ocupaba desde el 24 de Mayo de 1775, cuando fue electo unánimemente. Jefferson encabeza la comisión redactora del documento y por ello éste se encuentra en sus manos.

Examinemos el grupo similar en la obra de Lovera, que éste ha situado a la izquierda. Sentado ante la mesa (de espaldas al espectador) se encuentra Juan Antonio Rodríguez Domínguez, sentado a su derecha hallamos a Luis Ignacio Mendoza, también sentado tenemos a Isidoro Antonio López Méndez y, de pie, al extremo izquierdo de la mesa, está Fernando Toro (o bien, Fernando Rodríguez del Toro). Rodríguez Domínguez preside entonces el Congreso, mientras que el Vicepresidente, el presbítero Mendoza vuelve su mirada al espectador y señala con la mano derecha el documento sobre el cual López Méndez escribe. Finalmente, el único de pie en este grupo, Fernando Toro, en conjunto con Francisco Isnardi y Juan German Roscio formará parte de la comisión que presentará al Ejecutivo el Acta de Independencia.

Es claro que para ambos pintores la organización de personajes alrededor de la mesa-escritorio es fundamental, pues identifica institucionalmente al cuerpo de caballeros presente en el cuadro. Llama la atención la gran similitud del grupo en cuestión en la pintura de Lovera con respecto al análogo en el cuadro de Trumbull, más aún si miramos la imagen especular de éste. La obra del caraqueño incluye muchísimos más personajes en total que la del estadounidense, pero la organización general es la misma. De hecho si cortáramos la pintura de Lovera justo en el punto en el cual se encuentra el escritorio más pequeño ante el cual está sentado Francisco Isnardi (como Secretario del Congreso), notaremos que la composición es la misma a la de Trumbull, con la diferencia fundamental de que, en la segunda, la escena se desarrolla en un salón en Filadelfia y, en la primera, la escena se desarrolla en la Capilla Santa Rosa en Caracas.

Es justamente por esto último que nuestro pintor debió alargar la obra hacia la derecha. El espacio en el cual sucedieron los hechos lo demandaba. Aunque podríamos pensar que el número de personas a representar también se lo exigió, esto no es así. El

Congreso Continental de las Trece Colonias estuvo conformado por 56 delegados; Trumbull incluyó 47 de ellos en su pintura, dejando fuera a 14 de los firmantes de la Declaración de Independencia.<sup>14</sup> Lovera incluyó en su pintura muchas más personas que la lista total de representantes al Congreso Constituyente de 1811, en total 43 diputados.<sup>15</sup> Por lo que la diferencia numérica favorecía a nuestro pintor, si consideramos que debía incluir 4 personajes menos que Trumbull. Sin embargo, Lovera decidió llenar el largo espacio de la capilla con una multitud anónima, cuyos rostros son apenas ligeros esbozos del pincel (Lám. 54). Quizás, esta decisión no fue tan sólo artística sino también simbólica. Hablaremos sobre ello más adelante.

Pocas dudas quedan en nosotros acerca de la guía que fue para Juan Lovera la obra de John Trumbull, la cual consideramos ha debido conocer a través de algún grabado. El intercambio cultural con los EE.UU. ha quedado certificado a través de los nexos de Lovera con las logias masónicas en Caracas, que mantenían estrecho contacto con sus casas madres en ciudades como Baltimore (Maryland) y Filadelfia (Pennsylvania).<sup>16</sup> Aunque no podemos asegurar que, en efecto, Lovera fuera poseedor de una reproducción de la obra *The Presentation of the Declaration of Independence* de Trumbull o que hubiese visto alguna, las evidencias plásticas delatan que es un hecho con grandes probabilidades.

Los parecidos compositivos entre ambas obras que hemos demostrado dan cuenta de la cita pictórica que Lovera realiza de la pintura del suceso estadounidense. Lo cual, lejos de desmerecer del caraqueño, le dibuja como un avezado artista que supo hallar las soluciones correctas a sus problemas pictóricos. El caraqueño supo identificar una manera

---

<sup>14</sup> Los delegados no incluidos por Trumbull en la obra son: Matthew Thornton, John Hart, John Morton, James Smith, George Taylor, George Ross, Ceasar Rodney, Thomas Stone, Thomas Nelson, Francis Lightfoot Lee, Carter Braxton, John Penn, Button Gwinnett y Lyman Hall.

<sup>15</sup> Sobre los diputados presentes en este cuadro se hablará ampliamente en el próximo capítulo.

<sup>16</sup> Entre los firmantes de la Declaración de Independencia de los EE.UU. fueron reconocidos masones Benjamin Franklin (Gran Maestro de la Logia de Pennsylvania, 1734), John Hancock (Logia de Saint Andrew de Boston, 1762), William Hooper (Logia Hanover de Masonborough), Richard Stockton (Maestre de la Logia de St. John's en Princeton, 1765) y George Walton (Logia de Salomon No. 1 en Savannah), entre otros.

apropiada para presentar un evento que, para él, representaba un grado de dificultad importante.

Con *El Tumulto del 19 de abril de 1810* se había enfrentado a un problema de difícil solución dada la carencia de antecedentes entre sus pares en el país. Era una oportunidad de enfrentarse al fracaso o a la creación de una de las más memorables escenas que venezolano alguno hubiera creado a través del arte de la pintura. Lovera se demostró capaz de brindar una solución plástica adecuada a cada una de sus dos obras de carácter histórico.

### 3.2.- JUAN LOVERA Y LOS PROBLEMAS DE SU ESTILO ARTÍSTICO

#### 3.2.1.- LOS HISTORIADORES DEL ARTE FRENTE A LA OBRA DE JUAN LOVERA

En la Introducción a este estudio hablábamos acerca de la historiografía del arte en Venezuela que había tomado a Lovera como parte de sus sujetos de interés y a sus obras como dignas muestras del quehacer artístico del país. Resumiendo un poco aquello y para refrescar nuestra memoria, podemos decir que este artista caraqueño fue un “fiel retratista de clérigos y primer gran narrador de la gran escena revolucionaria”<sup>17</sup>, de “rudimentario aprovechamiento del dibujo”<sup>18</sup>, que poseía un “marcado sabor de pintura popular”<sup>19</sup>, aunque “dentro del gusto de su época, no carecía de cierto sentido de la composición.”<sup>20</sup> Así las cosas, da la impresión de que Juan Lovera era un artista menor, de aportes artísticos restringidos en virtud de su limitado talento.

Alfredo Boulton, en su conocida obra *Historia de la pintura en Venezuela* (Tomo II. Época nacional), editada por primera vez en 1968,<sup>21</sup> construye el primer acercamiento consistente a la obra de Lovera. Del pintor caraqueño dirá en principio:

<sup>17</sup> Mariano Picón Salas, *La pintura en Venezuela*, pág. 19

<sup>18</sup> José Nucete Sardi, *Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela*, pág. 11

<sup>19</sup> Enrique Planchart en “El pintor Juan Lovera”, *Revista Nacional de Cultura*, N° 87-88

<sup>20</sup> Enrique Planchart, *La pintura en Venezuela*, pág. 85

<sup>21</sup> Se empleará aquí la segunda edición de esta publicación del año 1973.

“La obra de Juan Lovera recorrió toda la gama de la expresión plástica local, desde percibir en sus mocedades la influencia de la Escuela de los Landaeta, hasta crear un estilo propio, reflejo en parte de la pintura de su tiempo y en especial de la escuela neo-clásica francesa y de la norteamericana.”<sup>22</sup>

Insistirá en lo anterior cuando, en el mismo estudio, aborde a las dos obras que centran la atención de esta investigación. No abandonará la idea de que

“El estilo de Lovera podría ser definido como un lenguaje pictórico derivado del neo-clasicismo francés en cierta forma heredado por los pintores norteamericanos, y con mezcla de influencias procedentes de algunos retratistas anglosajones de la escuela de Gilbert Stuart.”<sup>23</sup>

Reconoce además que la obra del artista caraqueño “revela que fue un artista de vastos recursos técnicos y estéticos” y que “fue un pintor de alta sensibilidad”.<sup>24</sup> No obstante, a pesar del despliegue de afirmaciones en torno al estilo artístico de Lovera, poco o nada es lo que explica Boulton en referencia a los elementos propiamente artísticos que harían de sus cuadros ‘obras neoclásicas’ o las vinculara con la escuela de maestros retratistas ingleses.

Boulton parece dar poca importancia a esos elementos que los historiadores del arte habían mirado en las obras desde el siglo XIX y que, dentro de lo formal, constituían el *estilo*. Ciertamente es que las polémicas referentes a la concepción de *estilo* y las características que, se suponía, debía mostrar cada uno (renacentista, barroco, neoclásico, romántico, realista, etc), todas muy ricas desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, no fijaron nunca el punto final a este respecto. El problema es que Boulton no obsequia al lector con mayores explicaciones acerca de sus afirmaciones sobre el *estilo*. Así, observa en Lovera “la maestría de su mano”<sup>25</sup> al abordar su habilidad como retratista, pero no indica en qué consiste aquella.

---

<sup>22</sup> Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela. Época Nacional*, pág. 49

<sup>23</sup> Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, pág. 70

<sup>24</sup> *Ibidem*, pág. 70

<sup>25</sup> *Ibid.*

Sí interesará a Boulton, en cambio, explicar a Lovera en otros términos. Le interesará la obra de arte, no de manera aislada, sino en sus diversos contextos; es decir, que debe identificarse el conjunto de obras de la que forme parte, para poder explicarla; lo mismo vale para el artista, por lo que la identificación de ‘escuelas’ es fundamental y éstas, a su vez, no serían comprensibles sin su contexto y el particular gusto artístico (o estilo) de ese contexto. Es así que Boulton dedica largos capítulos de su *Historia de la pintura en Venezuela* a exponer los grandes cambios en una época de mudanzas políticas y sociales, el papel de la enseñanza artística y, por supuesto, el papel de las Bellas Artes en la nueva sociedad republicana, antes de adentrarse en Juan Lovera y sus obras.<sup>26</sup>

Avisado, el lector pudiera preguntarse qué tiene esto de peculiar, cuando no más bien adecuado para comprender el fenómeno artístico. Respondemos enseguida ofreciendo la impresión que resulta de leer a Boulton: Juan Lovera fue quien fue y pintó como pintó, por el contexto de súbitos cambios en el que vivió, por la situación precaria de la enseñanza artística y por la nueva actitud republicana ante las Bellas Artes. Sin embargo, Lovera no habría tenido vela en su propio entierro. Es decir, todo vino dado, nunca decidió individualmente nada. Sus obras, son entonces, creaciones de un contexto, no de un individuo.

Así pues, las explicaciones de Boulton a las formas que Lovera ha pintado, no debemos buscarlas en Lovera. Por ello no ahonda en explicar en qué reside el talento de este pintor ni *sus habilidades como retratista*; no profundiza acerca de *sus recursos técnicos y estéticos* ni sobre su *alta sensibilidad* como pintor. Su talento parece ser haber nacido en Caracas en 1776 y haber muerto en esa misma ciudad en 1841.

Se afana Boulton en buscar todas las posibles causas que justifiquen la diversidad de una misma expresión artística entre sociedades distintas en un momento similar. Pone sobre la mesa la carta de los hechos históricos, de las particularidades geográficas e

---

<sup>26</sup> Nos referimos a los tres capítulos iniciales del libro y que preceden el que tendrá como centro a Juan Lovera: I. La pintura en una época de cambios políticos y sociales / II. La enseñanza artística después de la guerra / III. Papel de las Bellas Artes en la nueva sociedad republicana.



institucionales. Todo como preámbulo a la descripción formal de las obras. Pareciera que, para él, la obra plástica está, en efecto, arraigada a la historia y la sociedad en la cual fue producida. Empero, no se preocupa por plantear la delicada filigrana que demostraría tal cosa. Si bien, no concibe a la obra de arte como una isla, tampoco la asume integrada indisolublemente a lo que hoy llamaríamos contexto cultural.

Para Alfredo Boulton, la obra de arte no llega a ser mera forma plástica. Reconoce a un artista que la elabora, pero ese artista está sujeto a sus contextos y su obra no sería más que el resultado predecible de su inserción en tales contextos. No permite Boulton que la obra de arte pueda expresarse por sí misma, ni formalmente (a través de sus materiales y sus formas, por ejemplo), ni simbólicamente (a través de las configuraciones iconográficas), ni socialmente (a través de su relación con los valores sociales), mucho menos culturalmente.<sup>27</sup>

Carlos F. Duarte, a quien hemos citado profusamente en este trabajo, es quien ha realizado el estudio más acucioso de la obra de Juan Lovera, dedicando esfuerzos no sólo para traer a la luz nuevos datos sobre el pintor, sino también y sobre todo para identificar y certificar las obras que aun pudieran existir de su autoría. El trabajo descriptivo de Duarte, presentado fundamentalmente en el libro *Juan Lovera, pintor de los próceres*

---

<sup>27</sup> Puede verse nuestro estudio acerca del método propiamente *boultoniano* de aproximación a la obra de arte, "Una visita a Alfredo Boulton, historiador del arte venezolano" en *Revista Almanaque*, Año 1, N° 1, Enero 2012, págs.143 a 190.

Boulton presenta una concepción de la Historia del Arte y su metodología que combina elementos propuestos por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) e Hipolite Taine (1828-1893). Del primero, tomará una cierta inclinación por partir de principios estéticos universales; su insistencia en conocer ambientes, climas e incluso hábitats para comprender mejor las obras de arte y su urgencia por clasificar la producción artística en etapas bien definidas. Del segundo, tomará el gusto positivista en torno a las fuentes históricas, pero también la necesidad de hallar filiaciones artísticas para configurar 'escuelas', 'corrientes', 'tendencias' y/o 'movimientos'; lo mismo que el gusto por asegurarse de describir los distintos contextos del artista. En ninguno de los dos casos, se asume al artista como el creador, el que toma decisiones, el responsable y el real autor –en pleno sentido– de la obra estudiada, aun cuando se le mencione profusamente.

Puede leerse a José Fernández Arenas, *Teoría y Metodología de la Historia del Arte* (Anthropos, Barcelona, 1982); Anne D'Alleva, *Methods and Theories of Art History* (Laurence King Publishing, London, 2005); Udo Kultermann, *Historia de la Historia del Arte* (Akal, Madrid, 1996); Robert Williams, *Art Theory, an historical introduction* (Blackwell Publishing, London, 2004); Donald Preziosi, Ed., *The art of art history* (Oxford University Press, 1998).

(1985), aglutina la obra del pintor caraqueño de forma muy completa y dedicándole mucha atención a la misma.

Pero ¿qué nos dice Duarte acerca del estilo artístico de Lovera? Este autor ofrece una detallada descripción de cada una de las obras que ha identificado como cierta del pincel de Juan Lovera. Esta descripción pasa por brindar los detalles técnicos de las obras (medidas, técnica pictórica, soporte, ubicación, etc.) hasta presentar, si procede, extractos de fuentes históricas que estén relacionadas. No obstante, Duarte no construye una explicación en cuanto al estilo artístico de Lovera.

Veamos algunos ejemplos. De *El Tumulto del 19 de Abril de 1810*, luego de identificar los personajes de la escena, nos dice acerca de los elementos plásticos:

“Inteligentemente situó a Emparan en el eje central de la composición, cuya línea pasa exactamente por el ojo izquierdo, dejando el eje centrado con la portada del templo, al cabildante que lo incita a regresar al cabildo y quien se halla en medio del semicírculo flanqueado por los maceros. La iluminación, la cual proviene de la izquierda, se concentra precisamente en esos personajes y en ese semicírculo cuya base es el piso de damero. Todas las miradas convergen hacia el gobernador, quien con gesto de conformidad, eleva su bicornio al oír las palabras de del cabildante.”<sup>28</sup>

Al referirse a *La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811*, Duarte afirma que se trata de “una obra maestra de la composición, detalle y colorido”, indicando que si se compara con la obra antes mencionada, ésta “le supera en los detalles, en la dificultad de la composición, la creación del espacio y en los retratos de los próceres.”<sup>29</sup>

Agrega además que

“La composición se rige por una gran línea horizontal que divide el lienzo en dos mitades. Esta línea pasa desde la abertura de la última ventana izquierda, por encima de la cabeza de Fernando Toro, por encima de la cornisa de la tribuna, por encima de la abertura de la ventana del medio y por los nudos de las cortinas de la última ventana a la derecha. El eje vertical pasa simbólicamente y en forma estudiada para que esto sucediera, por el medio

<sup>28</sup> Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 78

<sup>29</sup> Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 86

del ojo de la única persona que no era diputado al congreso y autor de la redacción del acta: el secretario Francisco Isnardi.”<sup>30</sup>

Notamos así que Duarte describe, pero no explica plásticamente las obras de Lovera. En otras palabras, nos hace notar elementos que, para el observador poco entrenado, pasarían desapercibidos; esa estructura que usa el artista para construir su obra y que no tiene por qué ser evidente para el espectador común. Sin embargo, no brinda una explicación de las razones artísticas que tendría Lovera para echar mano de tales recursos pictóricos. Para Duarte no habría ningún interés particular en indagar en el por qué Lovera ha construido sus obras de ese modo, ni siquiera desde el punto de vista estilístico.

Así las cosas, para los dos principales estudiosos de la obra de Juan Lovera, Alfredo Boulton y Carlos F. Duarte, no habría razón aparente para estudiar, a través de las herramientas metodológicas de la Historia del Arte, su estilo artístico. Sus esfuerzos van dirigidos, en el caso de Boulton, a contextualizar a Lovera y su obra; mientras que en el caso de Duarte, a describir la obra de este pintor.

Previo al trabajo de Duarte sobre Lovera, la Galería de Arte Nacional publica en 1981 un estudio sobre este artista titulado *Juan Lovera y su tiempo*, en el cual participaron Willie Aranguren, con una cronología de la vida del pintor; y Juan Calzadilla y María Elena Ramos con un estudio cada uno. Al revisar estos dos últimos no hallamos mayores sorpresas acerca de la apreciación e interpretación que de la obra de Lovera manifiestan estos dos críticos, pero no dejan de incumbir aquí lo que exponen.

Juan Calzadilla en su texto titulado “Dos tiempos”,<sup>31</sup> atribuye a Lovera un “estilo expresionista, donde pugnan por imponerse, hasta fundirse en síntesis, el nuevo espacio

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, pág. 87

<sup>31</sup> Juan Calzadilla, “Dos tiempos” en *Juan Lovera y su tiempo*, págs. 23 a 37.

En este texto, Calzadilla atribuye a Enrique Planchart y Alfredo Boulton el que –con sus trabajos sobre Lovera– hayan introducido “el análisis plástico en la interpretación de la obra de arte”, así como trasladado “a ésta el núcleo de referencia central que antes se orientaba a resaltar aspectos puramente biográficos”. Hemos podido ver en este trabajo nuestro que ni Boulton ni Planchart abordan el análisis plástico, sino que se decantan por una descripción a veces literal, a veces poética de lo que ven en las obras.

naturalista exigido por la óptica del Estado republicano.”<sup>32</sup> Expresa que las dos obras que este estudio nuestro se propone abordar, representaban para Lovera mismo “un reto a su estilo estático y emblemático.”<sup>33</sup> No obstante, no hay mayores explicaciones que clarifiquen tales afirmaciones.

Al referirse al cuadro sobre el 19 de Abril de 1810, este crítico manifiesta que éste

“responde a un concepto naturalista del espacio, al menos por intención; pretende pasar por un fragmento de la vida y se recorta audaz sobre un tiempo medible como acontecer que enmarca escenográficamente conforme a la perspectiva renacentista que se anuncia en la obra, un espacio vital de dimensiones fácticas, posibles. El pintor ha tratado de narrar allí desde un punto de vista lo bastante alejado para permitir una mirada de conjunto, un acontecimiento organizado alrededor de un foco central como si asistiéramos a una representación de teatro donde la escena se hallara uniformemente iluminada.”<sup>34</sup>

De lo anterior, inferimos que Calzadilla no mira la obra fuera de las convenciones que está predispuesto a encontrar. Para él, es claro que Lovera buscaba el efecto de la *ventana abierta* que planteó León Battista Alberti en el siglo XV<sup>35</sup> y, con ello, hacer de lo representado parte de la realidad sensorial, óptica. Parece también que Calzadilla percibe la obra como concebida teatralmente, en la cual todo está situado de acuerdo con un orden pre-establecido por algún director de escena (en este caso, Lovera), en la cual incluso la iluminación respondería a los deseos de éste.

Es muy posible que la visión del escenario de un teatro haya sido para Lovera una sugerencia estimable, que habría tomado incluso de su propia experiencia como asistente

---

<sup>32</sup> Juan Calzadilla, *Op. Cit.*, pág. 30-31

<sup>33</sup> *Ibidem*, pág. 35

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> León Battista Alberti (1404-1472) destacado humanista, arquitecto, matemático y poeta genovés; célebre, entre otras, por su obra *De Pictura* (1436), en la cual expuso su definición de la visión pictórica como un corte de plano de la pirámide visual, convirtiéndola de este modo en lo que él llamo una ‘ventana abierta’, en otras palabras, la pintura no debía ser otra cosa que una apertura del campo visual que se proyecta sobre la superficie pintada. En sus propias palabras: “Para pintar, pues, una superficie, lo primero hago un cuadro ó rectángulo del tamaño que me parece, el cual me sirve como de una ventana abierta, por la que se ha de ver la historia que voy a expresar, y allí determino la estatura de las figuras que he de poner.” (León Battista Alberti, *Sobre la Pintura*, pág. 88)

a las obras que desde el siglo XVIII se montaban en los pocos teatros de los que disfrutó Caracas. Enrique Bernardo Nuñez, en *La ciudad de los techos rojos*, dedica algunas páginas a la historia del Teatro El Coliseo, el cual, a juzgar por su relato fue espacio movido y frecuentadísimo por la sociedad caraqueña en pleno.<sup>36</sup>

Es muy posible que Juan Lovera formara parte del público espectador de las comedias y otras obras escenificadas en estos recintos teatrales. Aunque no podemos afirmar que reflexionase conscientemente en torno a las similitudes entre la visión del escenario –con sus personajes, utilería, iluminación, etc.- y la visión compositiva de una pintura, no descartamos el hecho de que la visión teatral le plantease algunas soluciones plásticas más adecuadas para temas como el del cuadro de los sucesos del 19 de Abril de 1810. No creemos, sin embargo, que Lovera partiese de una meditación en torno a las posibilidades de la perspectiva y su alcance en la representación pictórica, tal y como Calzadilla lo expone al indicar que la obra anuncia *un espacio vital de dimensiones fácticas, posibles*. Consideramos que la visión de Lovera apuntaría en un sentido diferente, siendo la perspectiva no una herramienta constructiva, sino parte del fin mismo de la obra.<sup>37</sup> En todo caso, es innegable que nuestro pintor ha asumido un cambio de postura en su mirada y esto no debe perderse de vista.

En referencia a *La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811*, Calzadilla declara que esta obra “reformula la óptica simbólica que Lovera ha aplicado en sus mejores retratos escénicos”, refiriéndose a retratos como el de Marcos Borges y su hijo Nicanor. Reconoce una “apariencia escenográfica” también para esta pintura, la cual termina siendo, a sus ojos,

---

<sup>36</sup> Ver Enrique Bernardo Nuñez, *La ciudad de los techos rojos*, págs.197 a 212

Juan José Arrom indica que el brigadier don Manuel González Torres de Navarro, quien se hizo cargo de la administración pública en Caracas en 1782, “hizo construir de su propio peculio el primer coliseo de aquella ciudad”, dado que encontró inapropiados “los teatrillos que se improvisaban para ejecutar comedias.” Este teatro, conocido como el Coliseo de Caracas, “estuvo situado en la Esquina del Conde a una cuadra de la Plaza Mayor, hoy Bolívar, y tenía una fachada prolongada y gran fondo, lo que le daba capacidad para unas 1.800 personas.” (Juan José Arrom, *Documentos relativos al teatro colonial de Venezuela*, pág. 11-13)

<sup>37</sup> Sobre este punto ampliaremos nuestras reflexiones y análisis más adelante en el capítulo IV.

“como una banda dibujada dentro de una inmensa caja rectangular con el fin de caracterizar individualmente la posición de cada personaje y donde la visión de conjunto siempre estará subordinada a una lectura fragmentaria, que sigue la disposición geométrica de las figuras, como si el fin de la pintura fuera evocar un hecho y no precisamente representarlo.”<sup>38</sup>

El elemento teatral parece ser lo único que vincula las dos obras analizadas, pues, siguiendo la explicación de Calzadilla, Lovera habría concebido ambas a través de caminos distintos, resultando la del 19 de Abril de 1810 con extraordinario orden y cohesión visual, mientras que la del 5 de Julio de 1811, terminaría subordinada a una *lectura fragmentaria* de parte del lector. Inferimos que esto último, aunque no lo explica de este modo Calzadilla, estaría referido al hecho notable de la inclusión de una amplia serie de retratos por parte de Lovera.

Al darse a la tarea de representar con alguna fidelidad a los diputados y demás conocidos participantes de la sesión solemne del Congreso que se muestra en la pintura, el espectador deberá apreciar el cuadro tomando cada retrato como una pieza de un rompecabezas que se arma en la totalidad de la obra. Esto no puede negarse, pues resulta absolutamente evidente, pero la obra lejos de ser *fragmentaria* en su lectura, posee un ritmo interesante que le da unidad a toda la composición.

Por otra parte, cuando Calzadilla expresa que Lovera *reformula la óptica simbólica*, no plantea las razones que le llevan a efectuar tal afirmación, ni explica lo que él comprende al respecto. Del mismo modo, mira la obra como si ésta fuera una *evocación* y no una *representación*, pero no expone las diferencias que ve en ambos casos ni presenta las evidencias plásticas que le inclinan a pensar tal cosa.

María Elena Ramos, quien junto con Calzadilla escribe para la publicación de la Galería de Arte Nacional, es la autora del estudio “Juan Lovera, Artesano” incluido en ésta. Promete Ramos que “será analizado aquí más bien desde el enfoque plástico: el

---

<sup>38</sup> Juan Calzadilla, *Op. Cit.*, pág. 37

Lovera cuya forma de expresión está entre Europa y América; entre lo culto y lo popular; entre lo colectivo y lo individual; entre lo religioso y lo civil.”<sup>39</sup> Insiste en que

“Trataremos, por una parte, de identificar en los elementos plásticos de su obra ciertas pistas para el encuentro de las influencias recibidas, pero sobre todo trataremos de identificar elementos que sean un aporte del Lovera que viene de los españoles y también de los Landaeta y pasa a la pintura nacional y a la del retrato con aportes específicos que lo definen como uno de los grandes maestros de la pintura venezolana.”<sup>40</sup>

Buscar influencias estilísticas en la obra de Lovera parece ser el objetivo fundamental de Ramos, aunado a la identificación de elementos que pudieran considerarse propios del artista en su preparación como pintor colonial. En todo caso, Europa y América parecen ser las fuentes fundamentales en las cuales esta autora hurgará. Su comprensión de la concepción pictórica loveriana se reduciría, de esta manera, a cómo emplea los elementos plásticos en sus obras, sin adentrarse en el por qué o para qué los utiliza.

Al referirse a *El Tumulto del 19 de Abril de 1810*, Ramos afirma que la obra “nos lleva a un Lovera de concepción académica.”<sup>41</sup> Seguidamente ahonda en lo anterior al explicar que

“Por una parte, un tratamiento casi escenográfico del fondo y una teatralidad de los personajes principales; por otra una cierta rigidez, (...) las pocas rupturas en la estructura total de la obra; un ritmo que no lleva a un intenso movimiento, como haría suponer el tema y la agitación humana que éste debería reflejar, nos hablan de un academicismo un tanto estático...”<sup>42</sup>

Tiene Ramos una concepción particular del *academicismo* y de *lo académico* que limita la apreciación de la obra de Lovera en esos términos. En principio, al aseverar que nuestro pintor manifestó en su obra una *concepción académica*, cabría preguntarse qué

---

<sup>39</sup> María Elena Ramos, “Juan Lovera, artesano” en *Juan Lovera y su tiempo*, pág. 47

<sup>40</sup> María Elena Ramos, *Op. Cit.*, pág. 47

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 51

<sup>42</sup> *Ibid.*

califica como ‘académico’, qué elementos o características plásticas de la obra la hacen acreedora de tal adjetivo.

En todo caso, Ramos asume como *estático* el academicismo de Lovera, pues a pesar de que el artista “se complace en buscar volúmenes en las piernas de las figuras y los terciopelos de sus ropas”, éste “no toma demasiado en consideración las posibilidades plásticas que da, en general, en una obra de este tipo, la situación temática.”<sup>43</sup> Insistiríamos que inquirir acerca de esas *posibilidades plásticas* que, aduce Ramos, brindaría la *situación temática* de la obra, pero no es parte de la atención de la autora definirlos. Sin embargo, habría sido muy ilustrativa la presentación de estas posibilidades plásticas que Lovera no consideró, pues reconstruir el marco de decisión de un artista es útil para comprender la decisión última a la que éste se aferró.

*La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811* está caracterizada por la rigidez, según la visión que Ramos brinda. Esa rigidez la observa en las manos, los rostros y demás elementos de la composición, la cual “es capaz de producir una especial manera de movimiento, de construcción de un espacio y de creación de una atmósfera.”<sup>44</sup> No hay, empero, una descripción del uso formal de los elementos de expresión plástica a los que se refiere, sino que, seguidamente, insiste en que “es una rigidez para la gracia que parece ser uno de los aportes de Lovera, un punto de encuentro entre el legado de la España llamada culta y de los Landaeta del idiolecto popular.”<sup>45</sup>

La manera como el pintor caraqueño trabaja la perspectiva en esta obra ha captado particularmente la atención de Ramos, la cual es, para ella, en primer término, evidencia de un “espacio perspéctico al modo del Renacimiento de Giotto, Cimabue, Leonardo.”<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> *Idem.*

<sup>44</sup> María Elena Ramos, *Op. Cit.*, pág. 54

<sup>45</sup> *Ibidem.*

<sup>46</sup> *Ibidem*, pág. 55

No es comprensible que se presuma que artistas como Cenni di Pepo Cimabue (1240-1302), Giotto di Bondone (1267-1337) y Leonardo Da Vinci (1452-1519) emplearon la misma concepción del espacio pictórico cuando la concepción espacial a la que se refiere Ramos es la euclidiana que se concretará en el espacio perspectivo a partir de los trabajos de Filippo Brunelleschi (1377-1446) Tommaso Massaccio (1401-



Este espacio, insiste la autora, confluiría con una concepción espacial más primitiva. De esta manera, estaríamos en presencia de una “situación de convergencia entre dos maneras de visualizar la perspectiva”<sup>47</sup>, conclusión a la que llega Ramos después de realizar una descripción que desemboca en lo siguiente: “La sensación final es, para el espectador, una penetración de la obra en él a diferencia de cuando se utiliza la perspectiva lineal y renacentista y se obtiene la sensación de que es el espectador el que entra, el que se asoma más bien al cuadro.”<sup>48</sup>

En el estudio realizado por Ramos es claro que es en esta obra en la que “se puede apreciar con mayor evidencia lo que significa el Lovera que viene de una experiencia académica pero, al mismo tiempo, de una tradición popular.”<sup>49</sup> Sin embargo, es necesario expresar que tanto en *El Tumulto del 19 de Abril de 1810* como en *La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811*, así como en la globalidad de la obra de Juan Lovera, es un desacierto hablar de ACADEMICISMO y emplear para ella el calificativo de ACADÉMICA. La historiografía del arte en Venezuela y también la crítica del arte han apelado a un nutrido inventario de términos que, lejos de auxiliar en la comprensión de nuestro pasado artístico, tan sólo han contribuido a la disolución de los aportes de los artistas en el tiempo. Tal es el caso del uso (y abuso) del término ACADÉMICO y sus derivados.

---

1428) y León Battista Alberti (1404-1472). Cimabue, Giotto y Leonardo son claramente tres generaciones distintas.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Idem.*

Ramos apela a la visión de Rudolph Arnheim en torno a *la convergencia del espacio* como recurso de expresión visual. (María Elena Ramos, *Op. Cit.*, pág. 55) Sin embargo, parece haber alguna contradicción entre lo que Arnheim expone acerca de la convergencia espacial y lo que Ramos interpreta de ella. Para Arnheim “con la perspectiva central [ventana abierta] cambia la relación que se establece con el observador. Sus principales líneas estructurales son un sistema de rayos que emanan de un foco situado dentro del espacio pictórico, y que al abalanzarse hacia delante y atravesar el plano frontal niegan la existencia de éste. (...) ...en perspectiva central se establece una conexión bastante directa entre lo que acontece en el espacio pictórico y el observador... el embudo de la perspectiva central se abre en torno a él [el espectador] como una flor, acercándose a él directamente.” (Rudolf Arnheim, *Arte y Percepción visual*, pág. 325)

Así las cosas, es imposible sostener que ante el espacio perspectivo renacentista quien se acerca es el espectador, cuando sucede exactamente lo contrario.

<sup>49</sup> María Elena Ramos, *Op. Cit.*, pág. 55

Al revisar la evolución de las instituciones educativas en el ámbito artístico europeo, sobre todo en Francia desde la Revolución Francesa (1789), se clarifican las nociones de lo que debe calificarse como ACADÉMICO, especialmente por la confusión de este término con el de OFICIAL, ambos empleados en el ámbito artístico.<sup>50</sup> Desde mediados de la década de 1970 ha quedado claro que la historia del arte llamado *oficial* es la historia de la transición desde el arte controlado por los diversos gremios y sancionado por la Iglesia hasta el sistema de academias patrocinado por el Estado. Albert Boime explica que, en su sentido más amplio, el llamado *arte académico* era el producto típico de una escuela formal, un arte planeado alrededor de la consecución progresiva de la maestría en la representación de la figura humana.<sup>51</sup>

En Francia,<sup>52</sup> por ejemplo, llegaron a conocerse como *académicas* expresiones artísticas que habían sido elaboradas fuera de las academias formales, pero toda esta producción independiente era el resultado de un proceso de aprendizaje que buscaba reproducir el proceso académico normado. Así, los talleres particulares de los más famosos artistas independientes trabajarían sobre esta base pedagógica de manera común hasta finales del siglo XIX. Boime revisa con detalle la evolución de esos programas educativos, con sus variantes a todo lo largo de la mencionada centuria. Pero parte de la necesaria clarificación en torno al término *académico* dada la distorsión en su uso en la historiografía del arte.<sup>53</sup>

Ramos califica, al menos en parte, a Lovera y su obra como *académicos*, reconociendo un componente *popular* que, inferimos, luce relacionado con su cualidad de

---

<sup>50</sup> Albert Boime (1933-2008), catedrático universitario y profesor de Historia del Arte en la Universidad de California, estudió con gran profundidad este tema; su obra *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (1971), es considerada desde su primera edición como un texto indispensable sobre este tópico.

Pueden verse también los estudios de Francis Haskell, *Pasado y presente en el arte y el gusto* (1982) y el clásico de Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present* (1940)

<sup>51</sup> Cfr. Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, pág. 14 a 16.

<sup>52</sup> El caso francés es clave, pues en ese contexto se generarán los más importantes modelos institucionales en el medio artístico, imitados en buena parte de América, incluida Venezuela después de mediados del siglo XIX.

<sup>53</sup> Cfr. Albert Boime, *Op. Cit.*, pág. 19

pintor colonial. Por una parte, Lovera no puede provenir de una *experiencia académica*, porque nunca estudió formalmente en ninguna academia o escuela de arte, como vimos en el capítulo anterior. La única preparación artística de nuestro pintor se centra en dos ámbitos: primero, en el taller de los Landaeta, el cual no podría haberle formado más que en la práctica común de la pintura artesanal colonial, en los quehaceres básicos de la técnica y en el respeto al oficio y, segundo, en predios de la experiencia de la práctica artística, la observación de obras o reproducción de éstas como ensayo.

En este sentido, Lovera no es un pintor *académico*, como tampoco lo es la obra de su autoría. El mérito de este pintor caraqueño no reside en haberse iniciado en un *academicismo* inexistente en el escenario venezolano de la época, por lo que encasillarle en este reducto es soslayar los logros de su pintura, especialmente en un contexto cultural que habría estimulado el uso de ciertos recursos de expresión plástica de una manera que nada tiene que ver con las formalidades de un sistema educativo que sí merecería tal adjetivo.

En este sentido, llama la atención el acercamiento que a la obra de nuestro pintor realizó Francisco Da Antonio a comienzos de la década de 1980. Aunque su apreciación de ésta fue algo *sui generis*, planteó algunos problemas en torno a la pintura de este caraqueño que fue seguido por historiadores y críticos de arte en el país.<sup>54</sup> En un texto para el catálogo de la exposición *Indagaciones de la imagen – La Figura – El Ámbito – El Objeto – Venezuela 1680-1980*<sup>55</sup>, Da Antonio califica a Juan Lovera como un pintor ARCLÁSICO.

---

<sup>54</sup> La tesis de grado de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, realizada por Vanessa Romero y titulada *Juan Lovera, más allá del Arclásico. Una revisión al término Arclásico en los retratos de ostentación* (2009), revisa fundamentalmente el aporte de Da Antonio que señalamos. Hasta el momento de la redacción de este estudio es el acercamiento más detallado a la propuesta de Da Antonio en torno a la obra de Lovera, aunque centrado en su labor como retratista.

<sup>55</sup> Francisco Da Antonio, "Juan Lovera y el tiempo del arclásico" en el catálogo de la exposición *Indagaciones de la imagen – La Figura – El Ámbito – El Objeto – Venezuela 1680-1980*, Galería de Arte Nacional, Caracas, Diciembre 7 de 1980 a marzo 19 de 1981, págs. 36 a 41.

Abordemos esta visión de Da Antonio y el término *arclásico* propiamente dicho. Este autor explica que dada la particular visualización con la que Lovera construye sus obras y “las características que derivan de su parco realismo un tanto arcaico, pero también de su ingenua elegancia neo-clásica”<sup>56</sup> ha convenido en denominar *arclásico* el estilo de este pintor. Con ello, Da Antonio advierte que el *arclásico* se inserta

“en un área estilística con peculiaridades totalmente individualizadas, todo ese arte presuntamente marginal que veremos prolongarse a partir de la primera década del XIX y hasta bien entrada la segunda mitad de dicho siglo y que deviene, a nuestro juicio, en el más profundo y coherente testimonio plástico de la expresión cultural de un continente que alcanzaba la edad de la razón.”<sup>57</sup>

Sin embargo, como vemos, Da Antonio no tiene intenciones de hacer del *arclásico* un estilo de exclusiva creación de Lovera, sino que le otorga a esta tendencia plástica una suerte de omnipresencia continental que definiría un momento crucial en la evolución artística americana. Esto, claramente, le empuja hacia una comprensión de la historia del arte que apela a lo que se ha denominado como *Zeitgeist*. En el campo de la historia del arte, el empleo de tal concepto para explicar las similitudes estilísticas entre varios artistas en un mismo momento o en similares circunstancias, lleva a aceptar que estos no tendrían ningún papel en la creación de sus obras más allá de meros vehículos de este *Zeitgeist*.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Francisco Da Antonio, *Textos sobre arte*, pág. 68

La obra *Textos sobre arte* es un compendio de artículos y estudios diversos realizados por Da Antonio en distintos momentos; en ella se incluye el escrito incluido en el catálogo de la exposición *Indagaciones de la imagen – La Figura – El Ámbito – El Objeto – Venezuela 1680-1980* que se menciona en la nota anterior. En este trabajo le citaremos no desde el catálogo referido sino desde *Textos sobre arte*.

<sup>57</sup> Francisco Da Antonio, *Op. Cit.*, pág. 68

<sup>58</sup> Desde finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX se ha llamado *Zeitgeist* a aquello que se consideraba el espíritu característico de un momento histórico, considerado de forma totalizante y siendo portador de las tendencias dominantes en todos los ámbitos (político, social, religioso, etc.). Hegel empleó el término para referirse al hecho de que la Filosofía debía estar relacionada con una realidad particular, pues un sistema filosófico no es sino una formulación conceptual (autoconsciente) de la substancia presente en el *Zeitgeist*. De lo anterior, se derivó la concepción que asume que el pensamiento y la cultura de un pueblo tiene correlación con ciertos períodos históricos. Esto explicaría por qué en determinado período histórico hallamos una visión del mundo imbuida por preceptos fundamentalmente religiosos y nos lleva a hablar del ‘período tal’. De este modo, las etiquetas ‘el período romántico’ o ‘el período renacentista’ no son sino derivaciones directas del concepto de *Zeitgeist*.

Para la Historia del Arte, el *Zeitgeist* vino a llenar lagunas de explicaciones, facilitando el trabajo de clasificación de obras en el tiempo, configurando períodos estilísticos y, en consecuencia, haciendo que los artistas debieran llevar a cuentas la etiqueta correspondiente para su identificación: barroco, impresionista o medieval, según el momento en el cual sus fechas de nacimiento y muerte permitieran ubicarle.

En este sentido, el *arclásico* sería entonces la denominación de una fuerza estilística superior a las visiones individuales que impediría caminos particulares, homogeneizando la producción artística de un tiempo dado. Así pues, para Da Antonio, lo que él llama *lenguaje arclásico* implica “una manera peculiar de ver y de transcribir lo real por parte de diferentes artistas, en diversos países y en diferentes momentos del acontecer histórico continental.”<sup>59</sup> Se coloca el acento en el *ver* y en el *transcribir* la realidad, dejando de lado cualquier posibilidad de *interpretación* de la misma. Da Antonio lo expresa tajantemente al afirmar que

“Lejos de fundamentarse en ideas trascendentes o abstractas, al partir de la realidad en la cual están inmersos, el pintor *arclásico* utiliza puntos de referencia que proceden de esa misma realidad: los individuos sus costumbres y sus gestos; los ambientes interiores y el paisaje donde actúan.”<sup>60</sup>

Tendríamos entonces a un Juan Lovera que no se habría interesado más que en su realidad inmediata, sin procesar sus cambios, sus mudanzas o su evidente transformación. Lovera pintaría, siguiendo a Da Antonio, lo que *ve*, nunca lo que comprende que *es* o que *puede ser*. Empero, antes vimos que este autor calificaba al *arclásico* como la manifestación de “la expresión cultural de un continente que ha llegado a la edad de la razón” y esto, conllevaría entonces a que los artistas que se interesasen en *lo que ven*, pero también –y en cierta medida- que *analicen* o *interpreten* la realidad, no únicamente que la *transcriban*.

---

La ‘edad de la razón’ de la cual habla Da Antonio tiene su correlato en las formas artísticas, no porque implicará una posición, disposición e intención distinta de parte de los artistas, sino porque esos artistas habían realizado sus obras en ese tiempo llamado ‘edad de la razón’. Así las cosas, el *Zeitgeist* determina las formas artísticas no otra cosa.

Vale decir que aun aceptando que es un asunto de retroalimentación entre el *Zeitgeist* y las formas artísticas, el artista no tiene lugar alguno en esa ecuación. Con ello, la posición de un artista ante su mundo, su disposición a interpretarle y su intención manifiesta en las obras, no tiene en medio del *Zeitgeist* ningún lugar. El individuo, aun cuando una historia del arte concebida a partir del gran poder del *Zeitgeist* presente riquísimos inventarios de nombres de artistas, no tiene ningún papel que jugar, pues el *Zeitgeist* todo lo determina. Es por ello que se hace imperativo indicar a qué estilo pertenece tal o cual artista y su obra. Jacob Burckhardt (1818-1897) y su celeberrima obra *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860) es considerada la más influyente en predios de la Historia del Arte en este escenario.

<sup>59</sup> Francisco Da Antonio, *Textos sobre arte*, pág. 68

<sup>60</sup> *Ibidem*, pág. 68

Esta aparente contradicción en las ideas de Da Antonio se hace más evidente cuando expone que “lo que motiva a estos maestros una nueva valoración de sus experiencias, es precisamente la problemática del hombre.”<sup>61</sup> Si esto es así, entonces no puede sostenerse que los artistas así calificados no respondieran a preocupaciones que eran en esencia existenciales, filosóficas y, claro, abstractas. A juzgar por la posición de Da Antonio las preocupaciones artísticas del *arclásico* serían más concretas, en el sentido positivista del término.

Seguidamente indica Da Antonio que “este estilo de pintura [el *arclásico*] coincide con el neoclasicismo en el culto a la personalidad que no tardará en alcanzar, durante el primer tercio de esta misma centuria [siglo XIX], su dimensión más rotunda.”<sup>62</sup> Debe decirse que el Neoclasicismo no responde de forma inherente al ‘culto a la personalidad’, pues esto no es una norma en la obra así calificada. En todo caso, y creemos que es posible que Da Antonio se refiriera a ello, podría hablarse de una inclinación al ‘culto al héroe’ que tampoco es condición *sine qua non* de la obra neoclásica.

Es conveniente aclarar que el Neoclasicismo, visto como un estilo artístico formal, se corresponde con la revaloración que de la antigüedad clásica (desde el punto de vista artístico y estético) es catalizada por los hallazgos arqueológicos de mediados del siglo XVIII en Pompeya y Herculano. Esto nos lleva a un estilo que voltea su mirada a una idealización del arte griego y romano. A los ojos de los pintores y los escultores así llamados neoclásicos, los hombres lucen como semidioses y efebos, mientras las mujeres como reencarnaciones de Venus en su elegancia y desnuda virtud, representados ambos a través de un dibujo perfecto y una superficie pulida. El pasado grecolatino se mostraba así como un modelo fascinante y ejemplar, del cual extraer enseñanzas. Homero, Hesíodo, Ovidio, Tito Livio y Plutarco se convirtieron en las fuentes históricas y literarias a través de las cuales mirar el presente.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Francisco Da Antonio, *Op.Cit.*, pág. 69

Étienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771), célebre crítico de arte francés, insistió en su obra *Réflexions sur l'état de la peinture en France* (1747) en que Plutarco debería ser la fuente de donde extraer los temas que ocupasen a los pintores. Con ello colocaba además a Sócrates, Pericles, Alejandro Magno y Julio César como los más dignos protagonistas de las obras de historia que debía acometer la pintura con la mayor dignidad, con estilo noble y severo.<sup>63</sup> El discurso visual del neoclasicismo será un estilo en el cual se recurre a lo antiguo como una necesidad de reinterpretación de los contenidos morales, filosóficos, políticos e históricos en el arte. Evidentemente el estilo llamado Neoclásico tiene una estrecha relación con conceptos fuera del ámbito artístico, pero que no pueden separarse de él porque se perdería el sentido de su estética.<sup>64</sup>

El Neoclasicismo propugna así lo que Javier Gómez Espelosín considera como “la creencia en unos griegos que habían vivido una vida armoniosa, dominada por completo por la belleza.”<sup>65</sup> Evidentemente, esto no era sino una idealización de la antigüedad clásica que tuvo la particularidad de ser tremendamente accesible y que se extendió rápidamente por toda Europa, adaptándose a las especificidades locales. De esta manera, el culto del héroe puede o no estar presente en la pintura neoclásica; el tema debe exigirlo y debe hacerse de forma austera y sobria. No toda exaltación heroica, debemos insistir, es neoclásica. La referencia de Da Antonio al *culto a la personalidad* como una cualidad neoclásica, no puede verse sino como inexacta.

---

<sup>63</sup> Puede también verse al respecto la obra del crítico irlandés Daniel Webb (1718-1798), *An Inquiry into the Beauties of Painting* (1760), con cuatro ediciones en inglés en 15 años y una muy popular en italiano de 1791; lo mismo la obra de Claude de Tubières-Grimoard de Pestels de Lévis, Conde de Caylus (1692-1765), miembro de la Real Academia Francesa de Pintura y Escultura, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* (1752-1755), de 6 volúmenes, clave para la institución de la llamada estética neoclásica.

No puede dejar de mencionarse la obra de Johann J. Winckelmann (1717-1768) y su *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), la cual puede ser considerada más importante por su influencia en la cualidad de la educación en la zona germánica que por su contenido en sí.

<sup>64</sup> Esto puede verse más claramente en el *Laocoonte* (1766) de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), en la cual este filósofo alemán y crítico de arte “defendía con ardor el principio según el cual el arte griego nunca sobrepasa los límites de la representación bella incluso cuando trataba con temas como la muerte o el dolor humano.” (Javier Gómez Espelosín, *Los griegos*, pág. 265)

<sup>65</sup> Javier Gómez Espelosín, *Op. Cit.*, pág. 265

Por otra parte, acepta Da Antonio la presencia de una paradoja al afirmar que

“el hilo que ata en el tiempo la persistencia de lo *arclásico*, no es otra cosa que su incontestable religiosidad: eso que hace que la obra se nos muestre como un «arte entendido –cabén aquí estas palabras de Hans Seldmayr-, no como un simple fenómeno estético, sino como expresión necesaria de un determinado modo de ser».”<sup>66</sup>

Lo anterior, lejos de aclarar, confunde aun más la concepción plástica que Da Antonio pretende encerrar con el término *arclásico*. Refuta, no obstante, la opinión de Juan Calzadilla, quien ha afirmado que “la influencia de Goya, tan marcada en algunos retratos de Lovera, fue directa y es un hecho incuestionable,”<sup>67</sup> pues no cree que el artista caraqueño pueda aislarse de su propio contexto. Por ello insiste en que “el artista americano del *arclásico* dio respuesta a un orden de ideas y a una problemática general que hizo crisis en la historia de Occidente y, en particular, en la de América.”<sup>68</sup>

Es del parecer de Da Antonio que ese estilo que él ha bautizado acuñando dos palabras en una *-arcaico y clásico-* para crear un nuevo vocablo, *arclásico*, que integraría características de lo artísticamente torpe, lo popular y hasta cierto infantilismo pictórico, con lo parco, lo sobrio y lo armónico, implicaría también un “nivel de concientización socio-política” que, en todo caso, “podría deducirse de la interpretación visual de cuanto conformó su propia realidad.”<sup>69</sup> Sin embargo, este autor reduce esa posibilidad al hecho de que, después de todo, Lovera “estaba dando respuesta a problemas confrontados aun por otras sociedades y por otros maestros.”<sup>70</sup>

Para Da Antonio, “en ningún otro momento como éste, el de la América *arclásica*, la expresión artística del continente tuvo un carácter más legítimo, un estilo más coherente y una dimensión más contemporánea.”<sup>71</sup> Esto, en virtud de que, aproximadamente después

---

<sup>66</sup> Francisco Da Antonio, *Op. Cit.*, pág. 69

<sup>67</sup> Juan Calzadilla citado por Francisco Da Antonio, *Op. Cit.*, pág. 69

<sup>68</sup> Francisco Da Antonio, *Op. Cit.*, pág. 73

<sup>69</sup> *Ibidem*, pág. 73

<sup>70</sup> *Idem*.

<sup>71</sup> *Ibidem*, pág. 73-74



de la década de 1840, se extinguiría la estrella del *arclásico*, pues este estilo ya no sería apropiado para la sociedad republicana que aspiraba un prestigio artístico similar al europeo. Aunque sobre este asunto ahondaremos en los capítulos siguientes, es oportuno destacar que ya Da Antonio vincula un estilo artístico con una exigencia del entorno y a pesar de no desarrollarlo en profundidad, la idea es destacable.

En 1993, Gustavo Navarro dejará de lado el término acuñado por Da Antonio para referirse al estilo de Lovera. Ya no hablará de *arclásico* sino de *primitivo*, alegando que “en los estudios actuales de la historia del arte, el significado del término ‘primitivo’ encierra las ideas de antigüedad, ingenuidad, simpleza e inexperiencia.”<sup>72</sup> Simultáneamente, Navarro advierte que el término *primitivo* incluye una consideración al “contexto socio-cultural e histórico en el cual se desarrollan los procesos artísticos.”<sup>73</sup> Esto último despierta nuestro interés pues implicaría que hay un momento en la historia para ser *primitivo*, artísticamente hablando.

Empero, Navarro vuelve sobre el mismo error en el que antes habría incurrido María Elena Ramos: inserta a estos pintores *primitivos* en “una escuela o tendencia academicista venezolana decimonónica, que poseen además una formación autodidacta y cuya técnica pictórica es, según cánones académicos, rudimentaria; así mismo sus obras suelen reflejar un cierto carácter ingenuo en su enfoque.”<sup>74</sup> Insistimos en que no puede calificarse de *academicista* a un pintor cuya obra no es producto de un proceso de formación sistematizado e institucionalizado. Si se es autodidacta e ingenuo en el enfoque de las obras, precariamente puede llegar a ser *academicista*.

La insistencia de nuestros historiadores y críticos en incluir a Lovera en el grupo de los privilegiados *academicistas* nubla cualquier posibilidad de que exista un aporte personal de parte del artista caraqueño que aquí nos ocupa. Si el único argumento que se

---

<sup>72</sup> Gustavo Navarro, “Pintores Primitivos” en *Colección de pinturas, dibujos y estampas del siglo XIX*, pág. 29

<sup>73</sup> Gustavo Navarro, *Op.Cit.*, pág. 29

<sup>74</sup> *Ibidem*.

esgrime para valorar la obra de Juan Lovera es su alegado *academicismo* –aun primitivo– entonces habría que admitir que ésta carece de valor. Afortunadamente esto no es así y no gracias al *academicismo*. En todo caso, no se interna Navarro en el estilo que denomina *primitivo* sino con las frases ya citadas, sin explicaciones subsiguientes.

### 3.2.2.- EL ASUNTO DEL ESTILO LOVERIANO

Resulta imposible para nosotros validar la tesis del *pintor académico* alrededor de la figura de Juan Lovera. Aunque ya el tema ha sido abordado párrafos atrás, consideramos conveniente clarificar mejor este asunto en aras de otorgar un valor propio a la pintura de Lovera y no seguir sosteniendo uno ajeno y dependiente de convenientes conceptos para la historiografía del arte tradicional en nuestro país.

*Academicista* es todo lo que guarda con rigor las normas clásicas y, en el ámbito artístico, estas normas son establecidas en una *academia*. Lo *académico* deviene entonces en todo aquello que pertenece a la *academia*. No fue *académica* la obra de Lovera porque éste nunca perteneció a una *academia*. Tampoco es *academicista* porque mal podría elaborar una obra guardando rigurosamente una serie de normas establecidas por una institución a la cual no sólo no perteneció sino que tampoco conoció.

El mayor problema se presenta cuando pretendemos juzgar o valorar la obra de Lovera a través del prisma del *academicismo*, pues no habrá modo de que nuestro pintor quede bien parado. Es esto un exabrupto tan grande como el pretender valorar el arte cristiano ortodoxo a través del prisma del arte cristiano occidental. Una obra surgida del ámbito académico lleva tras de sí años de preparación y estudio, regido por las más estrictas normas técnicas en el campo artístico. Tanto es esto así que justamente el *anti-academicismo* se refiere a una postura rebelde, de ruptura y anti-tradicionalista.

El arte *académico* es producto del trabajo y la influencia directa del sistema de academias de arte que surgió en Europa desde el siglo XVI. Este sistema sufriría notables modificaciones a lo largo de los siglos XVII y XVIII, llegando a alcanzar su modelo más

acabado en las primeras décadas del siglo XIX con la francesa *Academie des Beaux-Arts* y su *École des Beaux-Arts*. Todo artista aceptado en la *École* debía pasar por cuatro años de rigurosa preparación, pero para iniciar este entrenamiento primero debía aprobar difíciles exámenes y tener al menos una carta de recomendación de algún maestro reconocido que además ejerciera labores pedagógicas en esta institución.

El arduo trabajo impuesto en el dominio del dibujo de la figura humana era el corazón de la educación académica. Primero el joven aprendiz copiaba el cuerpo humano desde las esculturas clásicas, familiarizándose así con las formas, los volúmenes y los juegos de sombras y luces. Sólo aprobando esta fase se le permitiría dibujar a partir de modelos vivos y así continuar con su preparación. En realidad, dentro de la *École* no se enseñaba originalmente pintura,<sup>75</sup> sino sólo dibujo, considerándose el fundamento vital de la práctica pictórica y escultórica que, luego, el joven artista debía aprender bajo el ala de algún pintor en la academia-taller de éste.

La copia de los grandes maestros era considerada crucial y esencial en el proceso de aprendizaje, pues sólo a partir de este proceso el joven artista podría asimilar métodos diversos de solución de problemas propiamente artísticos: composición, gestualidad, ritmo, uso del color, etc. También la participación en competencias de diversas características estimulaban el desarrollo de habilidades propias y necesarias para todo gran pintor. Es sabido que la más famosa de estas competencias fuera el Salón Oficial celebrado cada año en París.

En cualquier caso y como hemos podido notar, calificar a un pintor de *academicista* implica aceptar que éste estuvo sometido a un estricto proceso de enseñanza, institucionalizado, normado y estructurado sobre la base de un ambiente altamente competitivo. De acuerdo con lo desarrollado en el capítulo anterior, Juan Lovera jamás

---

<sup>75</sup> Tan sólo a partir de 1863 se enseñó el arte de la pintura en la *École de Beaux-Arts*, gracias a las reformas de Napoleón III, que además dieron a esta institución independencia del gobierno.

estuvo sometido a un proceso similar, ni actuó dentro de un marco institucional similar, mucho menos tuvo necesidad de competir públicamente por una cuota de prestigio.

Lovera adquirió el título de pintor a partir de su trabajo artesanal como maestro imaginero desde sus tiempos de aprendiz en el taller de los Landaeta, le fue reconocido desde la aurora de la república cuando Francisco Isnardi le alaba en el *Mercurio venezolano* en 1811, construyó él mismo un prestigio desde la base de su participación ciudadana y su labor como retratista en los años siguientes hasta su muerte en 1841, ejerciendo en el camino la labor docente de modo particular y sin ninguna rigurosidad institucional.

Pero, si no es Lovera un pintor *académico* ni *academicista*, entonces ¿cuál es el estilo en el cual debería estar circunscrita su obra? El primer problema que debe abordarse es el problema del *estilo* en sí. Para los historiadores y críticos de arte hallar un *estilo* que se adecúe a las características de la obra de un artista (o un grupo de ellos) es una necesidad imperativa. No hacerlo es fracasar en el estudio de dicha obra y, en consecuencia, en la práctica de su oficio. De allí la proliferación, muchas veces ligera, de terminología y calificativos inadecuados.

Donald Preziosi ha advertido sobre esto, en un compás más amplio, al expresar que la transformación de una obra de arte visual en palabras es un asunto crucial. Más aun reconoce que al menos parte del lenguaje que es empleado para hablar de las obras de arte no está problematizado, porque el acuerdo fácil sobre lo que se ve y lo que se dice.<sup>76</sup> Así pues, mientras al lector le resulte coherente lo que lee con respecto a lo que ve, lo aceptará sin mayor discusión. No obstante, a sabiendas que lo correspondiente al *estilo* tiene su principal fuente de información en lo relativo a lo formal en el arte, el cómo se asume lo formal definirá el *estilo* que se empleará como etiqueta para una obra o un conjunto de ellas.

---

<sup>76</sup> Cfr. Donald Preziosi, *The art of art history: a critical anthology*, pág. 127

Para Preziosi, el análisis formal es la manera más generalizada a través de la cual se habla de las obras de arte, por lo que si se abandona, la historia del arte se colocaría en la paradójica situación de ser prácticamente incapaz de hablar de su objeto de estudio.<sup>77</sup> Por lo que resulta ineludible abordar el asunto del *estilo* en la obra de Lovera si nos situamos –como estamos ahora- en lo alto del faro de la historia del arte. Veamos en primer lugar algunas reflexiones que podrían hacer más fácil el transitar por este asunto del *estilo*.

Ernst H. Gombrich ha considerado que *estilo es* cualquier manera distintiva y reconocible a través de la cual una acción es ejecutada o un artefacto es elaborado.<sup>78</sup> Eric Fernie considera que *estilo* es el modo distintivo a partir del cual es posible agrupar obras de arte de distinta categoría.<sup>79</sup> En todo caso, se refiere a la apariencia visual de una obra que la relaciona con otras del mismo artista, el mismo período o localidad. George Kubler ha sostenido que normalmente se considera que la noción de *estilo* ha sido durante mucho tiempo el método principal de los historiadores del arte para clasificar las obras. Insiste Kubler que a través del *estilo* se da forma a la historia del arte.<sup>80</sup>

Meyer Shapiro, en un artículo publicado en la revista *Anthropology Today*, titulado “Style”, afirma que para el historiador del arte, el *estilo* es una materia esencial de investigación, pues interesan sus correspondencias internas, su duración o su vida, así como los problemas de su formación y cambio.<sup>81</sup> Pero, por sobre todas las cosas, el *estilo* es para Shapiro un sistema de formas con una cualidad y una expresión significativa a través del cual la personalidad del artista y la amplia visión de un grupo se hacen visibles. Desde su visión:

“[El estilo] es también un vehículo de expresión dentro de un grupo, comunicando y fijando ciertos valores de la vida religiosa, social y moral a

<sup>77</sup> Cfr. Donald Preziosi, *Op. Cit.*, pág. 127

<sup>78</sup> Cfr. Ernst H. Gombrich, "Style" (1968), en *International Encyclopedia of the Social Sciences*, (New York, 1968), incluido en Donald Preziosi, *The art of art history: a critical anthology*, págs. 150 a 163

<sup>79</sup> Cfr. Eric Fernie, *Art History and its Methods: A critical anthology*, pág. 361

<sup>80</sup> Cfr. George Kubler, "Style and the representation of historical time" en *Annals of the New York Academy of Sciences*, Nº 138, 1967, pág. 853

<sup>81</sup> Meyer Shapiro, "Style", en *Anthropology Today* (Chicago, 1953), incluido en Donald Preziosi, *The art of art history: a critical anthology*, págs. 143-149

través de la subjetividad emocional de las formas. Es, además, un piso común contra el cual las innovaciones y la individualidad de obras particulares puede ser medida.”<sup>82</sup>

Advierte este autor que aunque no hay un sistema establecido de análisis formal de los estilos y que los historiadores y críticos resaltarán este o aquel aspecto según su punto de vista o problema, en general, la descripción de un *estilo* se refiere a tres aspectos principales: elementos de forma o motivos, relaciones entre las formas y, finalmente, cualidades, muchas veces resumida en lo que se denomina *expresión*. Lejos de ser esto una definición arbitraria, explica Shapiro, es el resultado de la experiencia en la investigación. Es sabido que no pocos autores otorgan un gran peso en la definición de un *estilo* a elementos como la técnica o los temas tratados, pero estos elementos no provocan *per se* cambios estilísticos.<sup>83</sup>

No puede negarse que el *estilo* se ha establecido como un componente fundamental del análisis que realiza la historia del arte sobre su objeto de estudio desde el siglo XIX, pero autores como Shapiro, Gombrich, Kubler y Svetlana Alpers han realizado importantes contribuciones a la discusión acerca de los límites de este tipo de aproximación a la obra de arte. Desde los años 50 del siglo pasado comenzaría a decaer el interés por los análisis formales, al tiempo que otras maneras de mirar las obras se desarrollaban. Svetlana Alpers ha dicho sin tapujos que “la normal invocación de estilo en la historia del arte es, en verdad, deprimente.”<sup>84</sup> Más aun, para ella, el empeño de los historiadores del arte de apegarse a una clasificación estilística de las obras ha provocado que otras disciplinas humanísticas pretendan hacer lo mismo.

“Siguiendo el ejemplo fijado por los historiadores del arte [otros profesionales] han sentido que la denominación de períodos estilísticos y sub-estilísticos es una actividad más honorífica (porque es científica) que la apreciación crítica y la interpretación de obras individualmente.”<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Meyer Shapiro, *Op. Cit.*, pág. 143

<sup>83</sup> *Ibidem*, pág. 145

<sup>84</sup> Svetlana Alpers, “The style is what you make it: the visual arts once again” en Berel Lang (Ed.), *The concept of style*, pág. 137

<sup>85</sup> Svetlana Alpers, *Op.Cit.*, pág. 138

Lo que a Alpers le perturba es que el *estilo* que el historiador del arte designa a una obra, termina asumiéndose como si la obra en sí poseyera al *estilo*. Tanto es así que no tiene reparos en afirmar que “a menudo el valor de un objeto depende de que le sea asignado una identidad estilística.”<sup>86</sup> En sintonía con esto, ya en 1955, Gombrich había advertido sobre las limitaciones del análisis formal, alertando que toda terminología estilística está cargada de valores que no necesariamente se corresponden con los propios de las obras.<sup>87</sup> Esto es indiscutible, pues la mayor parte (por no decir todas) las etiquetas que se emplean para designar estilos tuvieron originalmente una carga peyorativa abierta. Pero incluso, en el caso que no haya sido así, las etiquetas las coloca el historiador del arte desde el presente, no son legados del propio tiempo de las obras de modo general.

Con gran honestidad, Gombrich expuso entonces que cada historiador y crítico, guiado por el empeño de la clasificación estilística, siempre se hallará en la situación de sacrificar alguna de sus exigencias o de subordinar la mayor parte de ellas a fin de que la clasificación no naufrague. “El riesgo de todos los ‘ismos’ es volverse un postulado, y el de muchos escritos sobre arte singularizar tanto un aspecto que llegan a olvidar los demás.”<sup>88</sup> Esto, evidentemente, genera un problema que es muchísimo más difícil de resolver que la aplicación de la manida metodología de asignación y descripción de identidades estilísticas.

Si nos deshacemos de la terminología estilística tradicional de la historia del arte, si desestimamos la importancia que a lo largo de los años se le ha dado a construir una identidad estilística para cada obra de arte (y grupos de ellas), entonces ¿qué nos queda por hacer desde la historia del arte? Todo. Nos queda todo por hacer. Si bien es verdad

---

“Following the example set by art historians [other professionals] have felt that the nomination of period styles and sub-styles is a more honorific (because it is scientific) activity than the critical appreciation of and interpretation of individual works.”

<sup>86</sup> Svetlana Alpers, *Op.Cit.*, pág. 139

“Often the value of an object depends on assigning it a stylistic identity.”

<sup>87</sup> Cfr. Ernst H. Gombrich, “La *Madonna della Sedia* de Rafael”, en *Norma y Forma*, pág. 151-183

El trabajo referido constituyó la Conferencia Charlton pronunciada en el King’s College de la Universidad de Durham, New Castle-upon-Tyne, el 7 de noviembre de 1955.

<sup>88</sup> Ernst H. Gombrich, *Op. Cit.*, pág. 179

que una obra de arte es nula sin lo formal, también es verdad que lo formal no se agota en lo estilístico. Por lo tanto, lo formal debería dar paso a la construcción de un conocimiento más complejo que el resultante de una serie de características reunidas bajo una etiqueta (*académico, realista, naturalista, barroco, etc.*).

No nos distraeremos aquí con la fascinante discusión acerca de la existencia o no de un *conocimiento estético*, ni de si éste procede exclusivamente de la pura visibilidad o de la intervención de aspectos más trascendentales. No es parte de los objetivos de esta investigación hacerlo. Partiremos, sin embargo, del supuesto de que lo formal en el arte tiene una carga de información particular que no se limita a ella misma, sino que trasciende los límites de lo sensible y que se vincula con valores de diversa índole. Razón por la cual un análisis formal no puede desembocar únicamente en el otorgamiento de insignias que acrediten a una obra como poseedora de uno u otro estilo.

¿Cómo proceder entonces? Hemos visto en las secciones anteriores de este capítulo una primera aproximación formal a las dos obras de Juan Lovera que nos han llevado a plantear este estudio; hemos visto también lo que los historiadores y críticos venezolanos a partir de los años 60 del siglo anterior han dicho sobre estas pinturas. En el primer caso, debemos resaltar la ausencia de cualquier etiqueta estilística, aun cuando se procedió al análisis formal. En el segundo caso, destaca el uso profuso de etiquetas para el artista y sus obras, en ningún caso empleándose con justicia, como demostramos.

La apariencia final de una obra de arte es el resultado de un proceso (más o menos complejo) de solución a un problema. En este sentido, lo formal, esto es, el uso de los elementos de expresión visual (forma, color, luz, composición, etc.), no es sino el registro que permanece (por siglos, años o minutos) del uso de herramientas diversas procurando la mejor solución posible a un problema. En no pocas ocasiones, la obra en sí es el único vestigio que nos queda del problema, cuando no, a veces, encierra el enunciado del mismo. Así pues, la labor del historiador del arte no ha de ser la de construir identidades estilísticas, sino la enunciar el problema, rastrear el camino hacia la solución –con sus



altos y bajos- y, por supuesto, analizar críticamente ‘la mejor solución propuesta’ para ese problema encarnado en la obra misma.

Solucionar cualquier problema demanda un cierto orden de elementos, pero también demanda una definición clara del problema y una diáfana conciencia de las posibilidades de las herramientas con las que se cuenta para resolverlo. Todo artista, en cualquier tiempo o contexto, se ha enfrentado con problemas de distinta índole, bien artísticos, bien políticos, bien religiosos o sociales, incluso económicos y hasta de orden psicológico. Sin embargo, escuchando el eco de la advertencia *gombricheana*, debe decirse que “cuando en arte se habla de resolver problemas hay que poner cuidado en evitar la impresión de que el arte es una forma superior de crucigrama.”<sup>89</sup> Hay una razón para esto y es que quien se dedica a resolver un crucigrama o una sopa de letras lo hace a sabiendas de que existe una solución óptima. “En el arte, tal garantía no existe.”<sup>90</sup>

Lejano a cualquier garantía de que el problema detectado o planteado posee una solución óptima y de que ésta estará a su alcance, el artista traduce su empeño en experimentación, estudio y búsqueda, sin que necesariamente estas tres acciones tengan ese orden o ningún otro en específico; ni siquiera podrían llegar a ser necesarias las tres. En cualquier caso, se abre delante del historiador del arte un campo enormemente atractivo para su estudio, aunque también complejo. Estudiar una obra de arte sin tener los problemas del *estilo* como un fin sino como un medio, uno de tantos que deben considerarse, es estudiar a la obra de arte desde una perspectiva cultural amplia, histórica y, por supuesto, artística.

En los párrafos que siguen, así como en los próximos capítulos de este estudio, nos dedicaremos a desentrañar ese problema (o quizás, esos problemas) que Juan Lovera enfrentó como artista, pero también como ciudadano de una joven república, para elaborar *El tumulto del 19 de Abril de 1810 y Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de*

---

<sup>89</sup> Ernst H. Gombrich, *Op. Cit.*, pág. 180

<sup>90</sup> *Ibidem*, pág. 180

1811. Ya hemos revisado en los primeros puntos de este capítulo una primera aproximación a la génesis de ambas pinturas partiendo de los datos históricos que tenemos a disposición. La información, como vimos, no es abundante. Pero afortunadamente las obras están con nosotros y a partir de ellas logramos plantear algunas cosas de interés.

Veamos, en primer lugar, algunas decisiones formales que Lovera tomó para la elaboración de las obras, es decir, revisemos la solución. La revisión se hará para ambas pinturas en torno a los siguientes elementos formales de expresión visual o artística: dimensiones, colorido, dibujo, iluminación y composición. Para *El tumulto del 19 de Abril de 1810* la solución propuesta por Lovera implicó:

- **DIMENSIONES:** tamaño mediano (0,98 mts x 1,39 mts) que demanda poco en términos de detalles de las facciones de los personajes y del resto de la escena, pero complica la identificación clara de aquellos, siendo posible sólo a través del color en la vestimenta y su ubicación en la composición fundamentalmente.
- **COLORIDO:** carencia de contrastes notables y uso de una tonalidad opaca para casi todos los elementos; una gama de marrones y grises proveen el campo apropiado para resaltar algunos tonos cremas y grises azulados en la vestimenta de los personajes, así como algunas piezas de un rojo más vivo; el ambiente no presenta ningún sobresalto en términos del color, más bien se presenta una visión sobria y serena, armónica en lugar de agitada. El color no es un elemento que persigue protagonismo.
- **DIBUJO:** priva la sencillez y la simplicidad; no hay muestras de intención de detallar en exceso elementos de modo general ni específico; se percibe una preocupación especial por los rostros de los personajes, a quienes brinda facciones claras en la medida en que sus pequeñas dimensiones lo permiten, llegando incluso a diferenciar algunos rasgos de forma más o menos definida como es el caso del ciego y el zambo ubicado en la sección inferior derecha con respecto a los miembros del Cabildo ubicados en la sección central. Todos los personajes están correctamente constituidos en su proporción, siendo notable alguna estilización en algunos de ellos. Hay una suerte de interés

particular por la arquitectura del fondo (la fachada de la catedral), pero también por elementos como el damero del piso de la Plaza Mayor, los escalones que descienden hacia el espectador y la reja que se observa a la derecha.

- **ILUMINACIÓN:** la diafanidad de la iluminación es una característica singular; se otorga una mayor carga de luz al centro de la escena, lo que resalta el suceso que da nombre al cuadro. A pesar de que es evidente la organización escénica del suceso, no se otorga un protagonismo destacado a la iluminación, no hay golpes ni rupturas dramáticas de luz en la pintura.
- **COMPOSICIÓN:** el cuadro es un rectángulo, cuya superficie está organizada a partir de las posibilidades de la sección aurea y del diseño del llamado ‘espiral dorado’, lo que expresa un tipo de composición calculada y milimétricamente ordenada a partir de un parámetro matemático. La posición de cada elemento en el cuadro está determinado por la división que del espacio rectangular queda definido una vez que la llamada divina proporción le es aplicada. Esto provee una inusitada armonía espacial que se ve reforzada por el modo como los personajes se desenvuelven en dicho espacio, con gestos corteses y suavemente entrelazados para brindar una lectura más cercana a la de una ceremonia ritual que a la de un tumulto popular. Adicionalmente, debe destacarse que el uso de la perspectiva lineal entra en sintonía con la propuesta renacentista, en la cual el sujeto que observa se sitúa al centro de un espacio que se abre hacia él como un embudo cuya región más angosta se encuentra en el punto más distante.

Con lo anterior en mente, podemos sintetizar la solución *loveriana* desde el punto de vista formal como una representación armónica, no sólo bellamente estructurada sino geométricamente ordenada y calculada; de armonía no limitada a la composición en sí sino extendida al uso del color y a la configuración de los personajes en su correcto decoro; todo ello acompañado de un uso prudente de la luz para destacar zonas del cuadro, sin socavar la visibilidad del resto. Finalmente, podemos decir que el uso de la perspectiva lineal es adecuado en medio de una concepción escenográfica del suceso.

Caminemos ahora hacia atrás, procurando recorrer el camino andado por Lovera para solucionar el problema planteado, de modo que no sólo conozcamos ese camino sino que terminemos enunciado el problema en sí.<sup>91</sup> Es probable que de todos los elementos formales de expresión visual analizados el más llamativo, en cuanto a la solución propuesta, sea la composición por la sofisticación de la misma. Llegar a una solución así supone varias cosas. Por una parte, que Lovera tuviera conocimientos de geometría lo suficientemente sólidos como para, con ayuda del compás y la escuadra, se dispusiera a realizar la distribución de los elementos necesarios para presentar el tema a partir de cálculos matemáticos de subdivisión espacial. Es posible que Lovera siguiera un patrón preestablecido y que, sin necesidad de realizar ningún cálculo complejo, pudiera distribuir los elementos de la composición partiendo de una suerte de plantilla prediseñada.

Como última opción, es también posible que Lovera tomara alguna otra obra como modelo a seguir y que construyera la suya desde la composición de aquella. Ya mencionamos que teníamos algunas sospechas sobre el posible empleo de la obra de Masaccio, *El Tributo* (1424), como guía. Pero suponiendo que esto pudiera ser comprobado, tan sólo explicaría la distribución de los personajes centrales, no la complejidad de la composición entera. Esto nos lleva a las otras dos opciones expuestas.

Si Lovera partió de una especie de plantilla prediseñada del espiral áureo para componer su obra, ésta debió habérsela proporcionado alguien con conocimiento de lo que significaba su uso y con la intención de que la obra fuera compuesta de manera visualmente armoniosa. Similarmente podemos inferir que si fue Lovera quien aplicó los cálculos de la divina proporción al espacio rectangular de que disponía para su pintura, éste debió adquirir conocimientos de geometría suficientes para acceder a una fórmula geométrica que no era común, así como debemos suponer que manejaba cabalmente el compás y la escuadra. En cualquiera de estos dos casos, no es plausible que Lovera

---

<sup>91</sup> Aunque sólo nos referiremos por ahora a los asuntos formales, es necesario recordar que este proceso no debe limitarse únicamente a estos. En los capítulos siguientes serán abordados otros aspectos que complementarán la visión de historia cultural que nos proponemos.

adquiriese el conocimiento necesario en el taller de los Landaeta, ni a partir de su experiencia posterior como pintor.

La única opción lógica es que nuestro pintor estudiara geometría y matemáticas en algún momento o, en su defecto, se moviera en un círculo de personas que manejara el conocimiento necesario para realizar por él la distribución del espacio del modo en que fue hecho. Aceptando esta hipótesis como la más plausible, debemos entonces exponer lo que consecuentemente se desprende de esto: Lovera buscaba una composición no tradicional, poco común, que mostrara una escena de cierta complejidad de forma clara y comprensible. Buscaba, quizás, una composición que hablara por sí misma de la armonía más allá de su valor formal. La divina proporción era una opción adecuada y, además, a su alcance (de la manera que haya sido).

Con esto Lovera resuelve la organización de la composición, pues si observamos la lámina 45, en la sección mayor del espiral se sitúa la escena protagónica: el Gral. Emparan, detenido en el camino a la catedral por los miembros del Cabildo, es exhortado por estos a volver a la Sala Consistorial. Los demás cuadrantes contienen otros elementos y separan la acción medular de lo demás. Es claro que Lovera persiguió que esto fuera así, que el exhorto al Capitán General, la decidida actitud del cuerpo de cabildantes y, en definitiva, el momento en el que se iniciara un proceso histórico fundamental tuviera la mayor relevancia posible en un espacio reconocible y en una atmósfera racional.

Pero sólo el empleo de las posibilidades de la divina proporción no fue suficiente. De modo adicional, Lovera supo servirse de la organización espacial para brindar unidad interna a la obra. Esta unidad interna está dada a través del carácter narrativo del tema, incluyendo a todos los participantes en una misma historia, aunque existan varios niveles de cooperación o vinculación de los personajes en la acción, algunos participan en ella directamente, otros observan de cerca y con gran atención, otros se esfuerzan por participar y otros, en cambio, se hallan de una u otra forma en una actitud más o menos pasiva.

No hizo a todos protagonistas, pero sí hizo a todos parte del suceso. Formalmente hablando es un equilibrio difícil de lograr, porque aun los soldados que se encuentran al fondo a la derecha resultan parte de la escena, no están al margen. No son estos relleno visual, pues su presencia es importante para la lectura correcta del suceso narrado. Son parte de la narración, del discurso visual acerca de un hecho histórico. Algo similar sucede con su interés por la arquitectura que sirve de fondo. No es un decorado irrelevante. Al contrario, es el elemento que más eficientemente da coordenadas geográficas al espectador para la ubicación de lo que ve en el plano urbano de Caracas. Igual importancia parece haber tenido para Lovera la plaza, a la cual le dedica un cuidado singular en su caracterización.

El vestuario de los personajes, de cada uno de ellos, tampoco luce como un elemento secundario en el interés de Lovera. Cuidadosamente se ha esmerado por vestir a cada quien como corresponde. Aunque no es en extremo detallista, ha puesto gran cuidado en los trajes, en la correcta combinación de zapatos y sombreros, en el adecuado uso de los colores para las casacas y en la apropiada apariencia de soldados, personajes del pueblo (sin rango social distintivo) y del clero. De este modo, es claro que hubo una preocupación por la ambientación del lugar, pero también porque cada personaje luciera de un modo específico. El objetivo pareció ser procurar la distinción social, el rol social de cada quien a través de su vestimenta. Esto fue, sin dudas, un aspecto esencial.

Resumamos un poco. Para la elaboración de *El tumulto del 19 de Abril de 1810* Juan Lovera buscó un método compositivo racional, calculado y consistente en términos de armonía; procuró organizar la escena sobre la cual versa la obra de modo que fuera siempre destacable el aspecto más relevante de la narración; imprimió unidad a las partículas narrativas entre sí, evitando la competencia innecesaria entre ellas; requirió la presencia de elementos que permitieran una fácil ubicación de la escena en el trazado urbano y consideró fundamental expresar el papel de cada actor social en el suceso narrado.

Así las cosas, es tiempo de preguntarnos cuál fue el problema al cual *El tumulto del 19 de Abril de 1810* dio solución. El párrafo anterior responde, de alguna manera, esa pregunta. Sin embargo, no es accesorio expresar que el problema, desde el punto de vista formal, que Lovera tuvo frente a sí podría enunciarse como sigue: *¿Cómo representar una escena de carácter histórico, basada en hechos comprobables atestiguados por muchos, una escena sucedida en Caracas a poco más de 20 años y hacerlo sin convertirla en modelo de legitimación para otras sublevaciones o revueltas?*

Puede parecer un enunciado lleno de obviedades, pero mirémoslo tangencialmente. Lovera no debía hacer lo que podría haber sido más sencillo para él, es decir, representar una imagen votiva o un evento milagroso. Su fuente era la realidad misma y no lo sobrenatural, la acción de personas conocidas por él incluso y no brotados de la hagiografía católica. El tema propuesto era un acontecimiento histórico y no materia de fe. El lugar de los hechos estaba plenamente identificado, no podía reducirse a un cúmulo de nubes. La única experiencia plástica que pudo haberle ayudado era la retratística que había practicado con constancia durante toda la década de 1820 hasta el momento de pintar *El tumulto del 19 de Abril de 1810*. Así pues, el problema antes planteado, creemos, fue resuelto plásticamente por Lovera en esta obra. De seguro fue un proceso con sus dificultades, pero el resultado final habla de riesgos formales que ningún otro artista contemporáneo suyo se arriesgó a correr.<sup>92</sup>

Similarmente, para la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811*, Lovera asumió una serie de decisiones formales que, de nuevo, retaron sus habilidades como pintor. Repasémoslas a continuación para comprender su solución y llegar hasta el problema formal:

- **DIMENSIONES:** tamaño mediano (0,97 mts x 1,38 mts) que demanda poco en términos de detalles de las facciones de los personajes y del resto de la escena, pero complica la

---

<sup>92</sup> La última parte del problema enunciado, que exige a Lovera no convertir la escena en modelo de legitimación para otras sublevaciones o revueltas, será respondida en los capítulos siguientes.

identificación clara de aquellos, por lo que se ve en la obligación de añadir una franja de identificación en el borde inferior de la pintura.

- **COLORIDO:** al tratarse de un recinto en el cual se reúnen decenas de personas de cualidades más o menos similares, opta por una gama de colores sobria, en la que destacarán tan sólo el rojo carmín de los manteles, los cortinajes y el baldaquino, de la mano con los breves sectores blancos, mayormente de los pantalones y camisas. No existe ningún sobresalto en términos del color, más bien se presenta una visión sobria y serena, ceremonial diríamos. El color no es un elemento que persigue protagonismo.
- **DIBUJO:** priva la sencillez y la simplicidad; no hay muestras de intención de detallar en exceso elementos de modo general; se percibe una preocupación especial por los rostros de los personajes, a quienes brinda facciones claras en la medida en que sus pequeñas dimensiones lo permiten, llegando incluso a diferencias algunos rasgos con mayor detalle que otros. Sin embargo, dado el tema, era vital reconocer individualmente a ciertas personalidades, por lo que se añade una franja inferior en la cual se dibujan, en tamaño un poco mayor y en el mismo orden en el que se ven en el cuadro, cada uno de los diputados del Congreso de 1811, numerándolos e indicando a partir de esa numeración su nombre completo (Lám. 55). Hay preocupación por caracterizar la sala en la cual sucede todo, la Capilla de Santa Rosa, por lo que el su dibujo se preocupa por los muebles, el techo, la cátedra de Santo Tomás, etc.
- **ILUMINACIÓN:** la diafanidad de la iluminación dentro de un recinto que puede ser muy oscuro es destacable; opta por abrir todas las ventanas y permitir que esa luz bañe toda la habitación. Pudiendo optar por un empleo profuso del claroscuro debido a las fuentes de luz de la habitación, se decide por una diafanidad más o menos generalizada que nos hace pensar en la existencia de ventanales en secciones no visibles en el cuadro. No hay golpes ni rupturas dramáticas de luz en la pintura, todo está cubierto por una serena luminosidad.
- **COMPOSICIÓN:** en una superficie rectangular se organizan todos los elementos a partir del espiral áureo, lo cual nos remite a un cálculo milimétrico de la situación de cada personaje y de la



disposición general de la obra. Consecuentemente, dos secciones de importancia son definidas: la izquierda, con el documento y la directiva del Congreso; y la derecha, con el resto de los diputados. El recinto se muestra diagonalmente, desde la esquina sureste, lo que da la impresión de un plano que se eleva hacia la derecha, evitando una perspectiva frontal. El observador es situado, de este modo, en un rincón, desde el cual se despliega la escena.

De este modo, sintetizando la solución *loveriana* desde el punto de vista formal, tenemos una representación pictórica audaz en su concepción perspectiva y, sin embargo, armónica, ordenada y notablemente calculada. Igual que en la obra anterior, la armonía no se reduce únicamente a la organización de los elementos, sino también a la sobria paleta y al apropiadísimo decoro de cada personaje; destacando todo por una prudente y abierta iluminación, en el marco de la adecuada atmósfera ceremonial.

Al recorrer hacia atrás los pasos del pintor en procura de establecer el proceso de solución del problema que buscamos enunciar,<sup>93</sup> de nuevo debemos reconocer que lo más atractivo de la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811* es su composición. Ya con el *El tumulto del 19 de Abril de 1810*, Lovera había demostrado que podía atreverse a salir de los cauces de la tradición de la imaginería colonial, pero con esta segunda obra de corte histórico, el pintor caraqueño afirma que también es perfectamente capaz de salir de la comodidad de la retratística republicana que tenía años practicando.

Si tomamos como cierta la hipótesis planteada por nosotros párrafos atrás acerca de la posesión de conocimientos en matemáticas y geometría más allá de lo básico, entonces en esta obra Lovera no sólo aplica estos conocimientos sino que los reta y los lleva a extremos que no eran nada común entonces en el campo de la pintura local. Si hemos de confiar en Gombrich cuando advierte que el significado de una obra de arte “procede de una jerarquía de contextos que van del personal y universal, al institucional

---

<sup>93</sup> Siempre exclusivamente en términos plástico-formales en este capítulo.

y particular”,<sup>94</sup> entonces el proceso que Juan Lovera llevó a cabo para concebir esta obra es extraordinario.

Si el lector ha estado en la Capilla Santa Rosa sabrá que es un espacio más largo que ancho y que, además, el punto de vista de la escena que nos da Lovera es muy difícil, por no decir imposible de conseguir en la realidad. No hay manera, más aun, no hay lugar en cual un observador pueda colocarse y tener la vista que el cuadro en cuestión muestra (Lám. 47). Suponemos entonces que nuestro pintor debió realizar unas cuantas visitas al recinto, estudiar sus posibilidades y sopesar las ventajas y desventajas de cada una. Es posible que no podamos dar con todas las posibilidades consideradas por el caraqueño, pues éste no nos ha legado estudios preparatorios ni otro tipo de boceto que pudiera guiarnos, pero veamos las más obvias.

Una evidente sería hacer un corte longitudinal de la sala entera y presentar a los representantes del Congreso reunidos allí, mostrando las sillas vistas de frente y suponiendo que el espectador estuviera parado en algún punto en la pared Este, incluso con alguna considerable distancia de ella para aumentar el campo visual (Lm. 56). Quizás Lovera descartó esta idea porque con ella debía hacer un cuadro más ancho que alto, pues de mantener las mismas dimensiones que presenta hoy con el encuadre sugerido, los personajes se verían demasiado pequeños. Además, el lugar podría dejar de ser reconocible por el observador, aun cuando podría mantener la presencia de la cátedra de Santo Tomás entre la primera y segunda ventana. Por otra parte, esta solución también habría desentonado con las dimensiones de la obra acerca del 19 de Abril de 1810 y, aunque no fueron creadas por Lovera para ser exhibidas juntas puesto que sus destinatarios eran diferentes, esto ha podido ser un detalle importante para él.

Otra opción podría haber sido colocar al espectador en medio de la sala, más o menos a la altura del segundo ventanal, con lo cual tendría una vista del escritorio en el cual la Junta Directiva presenta el documento para la firma de los representantes (Lám.

---

<sup>94</sup> Ernst H. Gombrich, “La *Madonna della Sedia* de Rafael”, en *Norma y Forma*, pág. 183

57). Estos, a su vez, pudieran haber sido ubicados en una suerte de semicírculo a ambos lados del escritorio, prescindiendo del pequeño que ocupa Francisco Isnardi o ubicándolo a un costado. Con esta vista, tendría el retablo de la capilla como telón de fondo y el espectador reconocería de inmediato el lugar de los hechos. El por qué Lovera pudiera haber descartado esta opción, bastante más sencilla desde el punto de vista formal, es difícil suponerlo. Sin embargo, nos aventuramos a plantear que es posible que tener el retablo presidiendo un acontecimiento no religioso sino más bien civil, le hiciera desistir.

No hay hasta ahora un argumento satisfactorio para la selección que realiza el pintor caraqueño de esa vista tan compleja del recinto. Empero, si retomamos nuestra hipótesis acerca de la obra de John Trumbull, *The Presentation of the Declaration of Independence* (1819), como guía compositiva para la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811* de Lovera, entonces podríamos plantear un argumento plástico más sólido que apunte a la decisión tomada por éste (Lám. 53).

Páginas atrás brindamos datos que daban como posible el hecho de que Lovera pudiera haber visto en algún momento un grabado a partir de la obra de Trumbull; explicamos también cómo la composición de la pintura del caraqueño se pudo haber beneficiado de una visión especular de la obra del estadounidense, cosa que no es extraña cuando se trata de grabados de baja calidad. Adicionalmente, repasamos cómo la organización de los personajes no es muy diferente y que sólo las dimensiones del recinto en ambos cuadros es distinta. La razón para esto último es obvia: la Capilla Santa Rosa.

Si aceptamos que esto fue así, entonces el recinto en el que se desarrolló el hecho histórico fue decisivo para que Lovera requiriera de una visión perspectiva mucho más compleja que aquella que el mismo Trumbull empleó en su famosa pintura del Capitolio en Washington. La precariedad en la preparación artística de nuestro pintor no fue óbice entonces para ser audaz plásticamente hablando. Contrariamente, queda claro que Lovera fue un artista decidido y tenaz, a quien muy probablemente le costó muchas horas de

estudio dar con la visión adecuada, pero que no se conformó con lo sencillo. De alguna manera, Juan Lovera apostó a algo más.

La composición, por demás interesante en el cuadro de la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811*, no es el único elemento formal llamativo. También la disposición de los personajes es de destacarse, pues no debe ser reducida a la presentación de una asamblea de personas. A diferencia de la obra acerca del 19 de Abril de 1810, ésta no es de carácter narrativo, a pesar de que se supone que la firma del documento de independencia está en proceso. Es más una obra de carácter conmemorativo, de corte histórico sí, pero sólo recordatorio, no narrativo. Por ello, los personajes posan e incluso miran al espectador.

Lovera seleccionó un momento solemne para presentar la fecha patria. Recordemos que el Acta de Independencia no se firmó el 5 de Julio de 1811; tan sólo se acordó declarar la Independencia y la firma vendría en los días siguientes. Como habitante de Caracas, nuestro pintor no debió desconocer esto, pero seguramente le pareció oportuno presentar a los ilustres congregantes en sesión el 5 de Julio de 1811, no declarando la Independencia, sino suscribiendo tan declaración. Esto hace que plásticamente, la sesión sea tranquila, serena, sin gesticulaciones de alborozo.

En este sentido, la vinculación entre los personajes está en la suma atención que todos dispensan a la consumación de una decisión tomada: la Independencia. Difícil decir que uno y otro es el protagonista o que un grupo sea el centro de atención. La disposición perspectiva y la distribución de los personajes a todo lo largo de la capilla, hace que ni la totémica figura de Francisco de Miranda en el primer plano a la derecha del cuadro se asuma como actor principal. Lovera decidió reconocer al cuerpo legislativo por entero, sin mayores distingos que su función dentro del cuerpo mismo. De este modo, Miranda también es parte del cuerpo formal, es uno más.

Resumiendo, para la elaboración de la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811*, Juan Lovera procuró un método compositivo racional, calculado,

estudiando y sopesado, para nada improvisado; organizó la escena de modo que todos los personajes tuvieran (visualmente hablando) la misma importancia y que funcionarían formalmente como un cuerpo, lo que le dio a la obra una sólida unidad; se preocupó por respetar la localización física y sacó provecho de ella en una visión serena y ceremonial.

¿Cuál fue el problema al que la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811* habría dado solución? Partiendo de lo visto ya con la obra anterior, podría quedar enunciado de esta manera: *¿Cómo representar una escena de carácter histórico, que no narrativa, sucedida en un recinto conocido a poco más de 20 años, que pueda ser percibida como un acuerdo general y no como el de un grupo?*

Más allá de lo evidente, Lovera repite con esta obra el enfrentamiento a algunas de las dificultades con las que lidió para elaborar *El tumulto del 19 de Abril de 1810*, es decir, dejar atrás la tradición plástica colonial y probar soluciones nuevas, porque los problemas eran nuevos. No debemos perder de vista que ambas obras significaban una desviación del estándar previo, por lo que las soluciones plástico-formales empleadas no podían ser las mismas. En este sentido, Lovera debió sentir el *gap* entre sus condiciones como pintor y los retos que se le plantaron al proponerse realizar estas dos pinturas, pues su preparación técnica no involucraba herramientas que pudieran haberle dado la seguridad de un pintor adiestrado en el dibujo en todos sus órdenes. Finalmente, Juan Lovera tuvo la claridad artística necesaria no sólo para reconocer que sus necesidades formales como pintor no podrían jamás satisfacer el ideal planteado para realizar tales obras, sino que además y fundamentalmente se exigió más, se arriesgó y logró una propuesta, una solución que consideró óptima.

Podría hablarse incluso de un incipiente rigor compositivo que, con el tiempo y con la debida preparación formal, se habría traducido, en algo más. Sin embargo, no emplearemos nosotros etiquetas, pues de hacerlo disminuiríamos el valor que las características implicadas tienen en la obra. Al colocar la etiqueta eliminamos a Lovera de la ecuación como el individuo cuya labor artística dio con la solución formal descrita.

Las etiquetas convierten a las obras en poseedoras de características intrínsecas y minimizan la labor creativa inherente a su existencia impuesta por el pintor. Es decir, eliminamos de un plumazo todo el proceso de elaboración de la obra.

Sólo a partir de la consideración del problema, del proceso de solución y de la solución óptima encontrada por el artista, podremos realizar una interpretación de la obra de arte haciendo justicia a la intención, propósito y función que le dio vida. ¿Tiene sentido entonces hablar de *estilo loveriano*? Aunque pudiera parecer una discusión bizantina, en la cual no entraremos, consideramos que referirse a la obra de Juan Lovera empleando etiquetas tomadas de otros contextos a los cuales este artista estuvo completamente ajeno, es un error. Como un error es también procurar una identidad estilística para este pintor caraqueño obligando a sus obras a lucir «académicas», «neoclásicas» o «arclásicas».

Lovera tiene el mérito de ser un artista hecho por sí mismo, enfrentando circunstancias altamente cambiantes, no sólo plásticamente hablando, sino también y sobre todo, social y políticamente. Las mudanzas en su contexto (institucionales, religiosas, sociales, económicas) han debido afectarle en el modo de asumirse como artista y, en consecuencia, como proveedor de soluciones a problemas artísticos. No vamos a crear nosotros una nueva etiqueta para nombrar su modo de proceder, de pensar y de actuar artísticamente. Solicitamos, en cambio, se reconozca su aporte y se haga referencia a él con justicia en los anales de la historia del arte venezolano.

## CAPÍTULO IV

### *Juan Lovera, pintor republicano*

#### 4.1.- CONSIDERACIONES GENERALES

Ernst H. Gombrich ha expresado que “la obra de arte tiene carácter de un sueño compartido.”<sup>1</sup> Si aceptamos esto, podemos afirmar también que al definir elementos de la obra de Lovera devendríamos en un conocimiento mayor de la cultura en al cual está inserta, de la cual es parte. Más aun, “antes de preguntarnos qué expresan [las obras], debemos saber a qué marco institucional estaban destinadas.”<sup>2</sup> Pierre Francastel ha indicado que el arte “permite no sólo anotar y comunicar representaciones adquiridas, sino también descubrir nuevas. No es sólo comunicación sino institución. No es lenguaje sino sistema de significación.”<sup>3</sup> El arte es, en suma, una suerte de toma de conciencia o, en todo caso, como bien lo ha resumido Jurgen Habermas: “La obra de arte moderna está bajo el signo de la unión de lo auténtico con lo efímero.”<sup>4</sup> Los artistas, en este marco, son los que elaboran la síntesis visual de la realidad, de aquello que luce efímero y que se anhela como permanente, de aquello que se anhela instituir. Con una sensibilidad particular, los artistas plantean la visión de un universo particular (su contexto), pero pueden llegar a dirigirlo a la posibilidad de aprehenderse desde lo universal.

Constituirse a sí mismo en un pintor republicano no debió ser una decisión puntual de Juan Lovera. No hay por tanto una fecha o un momento para ello que podamos ubicar en sus vivencias. Esta constitución fue, como puede colegirse de lo expuesto en el capítulo II, paulatina y, sin embargo, bastante rápida dadas las circunstancias. Su capacidad de adaptación a las nuevas exigencias contextuales es notoria, así como su capacidad de respuesta en términos artísticos. Y aunque este ha sido hasta ahora un rasgo poco valorado en Lovera por la historiografía del arte venezolano, es momento de brindarle la merecida justicia. Lo primero es comprender

<sup>1</sup> Ernst H. Gombrich, *Meditation on a Hobby Horse*, pág. 31 (traducción nuestra)

<sup>2</sup> Ernst H. Gombrich, *Op. Cit.*, pág. 91 (traducción nuestra)

<sup>3</sup> Pierre Francastel, *La figura y el lugar*, pág. 15

<sup>4</sup> Jurgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, pág. 18

qué es lo que hace Lovera, es decir, qué sucede con su comportamiento artístico. Para ello, apelamos nuevamente a Gombrich, quien en una interesante conversación con Didier Eribon, expone que “en el arte no es posible la comunicación sin un lenguaje común”,<sup>5</sup> por lo que no sería posible comprender realmente a las obras de arte si no se tienen presentes las expectativas que la sociedad pudiera tener sobre ellas, sobre su complejidad, apariencia y funciones. Así pues, es clave considerar aquello que Lovera haya podido disponer para asegurar una comunicación óptima a través de sus obras.

#### 4.2.- ADECUACIÓN TEMÁTICA

En el capítulo I revisamos el panorama artístico contemporáneo de Lovera que pudiera aportarnos elementos valiosos para la mejor comprensión de la obra de este pintor caraqueño. Es momento de visitar nuevamente esas reflexiones y permitirles iluminar los dos cuadros cimeros de nuestro pintor. Toca entonces abordar el tema, es decir, lo representado en cada una de las obras, pero no desde el punto de vista plástico, sino temático. Las decisiones tomadas por Lovera en torno a lo que debía representar de los dos momentos escogidos y cuál era la mejor manera de adecuarlos a las exigencias de la representación pictórica.

Lo primero es clarificar algunos términos. Usualmente, en el medio artístico, se emplean los términos TEMA y CONTENIDO como intercambiables, como sinónimos. Esto es un error, pues en ambos casos hay implicaciones particulares. Mientras el *tema* es lo que literalmente la imagen muestra, el *contenido* se refiere a la connotación, el significado simbólico e incluso sugestivo de la imagen. El *contenido* pudiera definirse como la sustancia de una obra, pero jamás puede comprenderse como las cosas que están en la pintura misma. El *contenido* comunica ideas y emociones, no imágenes.

La estructura visual de una obra de arte ayuda en la presentación del *tema* y éste viene a ser la forma significativa de algún *contenido*. Así pues, al afrontar la adecuación temática de las obras de Lovera que nos interesan en este estudio no sólo

---

<sup>5</sup> Ernst H. Gombrich, *Lo que nos dice la imagen (conversaciones con Didier Eribon)*, pág. 91



debemos considerar la temática de las obras tal y como han quedado definidas una vez terminadas, sino también evaluar las decisiones que han podido condicionar al pintor para dar con tal presentación del tema escogido. Del *contenido* nos encargaremos en el capítulo siguiente.

#### 4.2.1.- *El tumulto del 19 de Abril de 1810:*

Que ésta haya sido la primera obra de carácter histórico elaborada por Juan Lovera, realizada además por un pintor cercano a los 60 años, por un habitante de la ciudad en la cual los acontecimientos a presentar se desarrollaron 25 años antes y que es posible presenciara en cierto grado, no son factores menores a considerar cuando se ha de evaluar la temática de esta obra. Tenga presente el lector que no es lo mismo concebir, por ejemplo, una representación del Juicio Final, de la cual se tiene, en el mejor de los casos (dado el credo religioso), la certeza de que sucederá en algún momento por decisión divina y se trabaja en función de razones teleológicas y teológicas, que concebir la escena de un suceso histórico que tuvo lugar en la ciudad de habitación del propio artista, protagonizada por personas que pudo llegar a conocer en cierto grado y que, además, definieron el rumbo del acontecer político de una sociedad.

En el capítulo anterior analizamos la solución plástica concretada por Lovera en la obra. Allí se analizó la solución en términos de las dimensiones, el colorido, el dibujo, la iluminación y la composición. El resultado nos permitió formular el problema que habría resuelto el pintor con su obra desde el punto de vista formal: *¿Cómo representar una escena de carácter histórico, basada en hechos comprobables atestiguados por muchos, una escena sucedida en Caracas a poco más de 20 años y hacerlo sin convertirla en modelo de legitimación para otras sublevaciones o revueltas?*

Desde este punto de vista, ya vimos que Lovera resolvió plásticamente el problema de tal manera que apeló a un método compositivo racional, calculado y consistente en términos de armonía, que propicia la fluidez de una escena de corte narrativo, con unidad entre sus partes y eliminando la competencia entre ellas,

además de plantear todo de modo que pudiera ser perfectamente ubicable en el escenario urbano real. Ahora bien, el tema de la obra así estructurada es, según lo plantea el título de la misma, el tumulto que se produciría en Caracas el 19 de Abril de 1810. En este sentido, hemos visto también las distintas versiones que del acontecimiento existen y que han llegado a nosotros. Debemos considerar además que Lovera conoció de primera mano a no pocos protagonistas de la fecha y que ha podido conversar con ellos para obtener narraciones de primera mano y alimentar con ellas las posibilidades de representación plástica. De modo que aun cuando nuestro pintor pudiera haber estado ausente de la ciudad ese día por cualquier circunstancia, 25 años después tenía modo de acceder a diversas narraciones que le habrían dado una idea de lo sucedido.

Así las cosas, el cómo representar tal escena que se corresponde con un tema histórico, de la cual hay testigos y que pudiera mirarse con visos de *revolución*, de *ruptura*, de *rebelión*, incluso. Esto era un problema fundamental. Quizás pueda pensar el lector que la solución plástica ya expuesta y analizada en el capítulo III pone punto final al problema que afrontaba el artista. Pero resolverlo formalmente era sólo resolverlo parcialmente. Resolverlo completamente implicaba considerar su adecuación temática. Y mirar la adecuación temática final nos permite repasar las opciones que Lovera pudo haber considerado y que finalmente desechó.

Formularemos a continuación algunas opciones que pudieran haber funcionado en la adecuación temática de *El tumulto del 19 de Abril de 1810* y que Lovera no adoptó para su obra:

- ❖ Los miembros del Cabildo proponen al Capitán General, don Vicente Emparan, que asuma la presidencia de una Junta de Gobierno provisional, que defienda los derechos del legítimo soberano, el rey Fernando VII, mientras persista el dominio francés en la Península.
- ❖ Una vez formulada la pregunta sobre su mando, el Capitán General, escucha la negativa de la multitud agolpada en la Plaza Mayor ante la señal que el Padre Madariaga realizaría a espaldas del propio Emparan en el balcón de la sede del Ayuntamiento.

- ❖ El Capitán General renuncia al mando ante los miembros del Cabildo, a partir de la respuesta negativa de la concurrencia en la Plaza Mayor.
- ❖ Los miembros del cabildo, una vez que el Capitán General ha renunciado al mando, deciden la constitución por su parte de la Junta Suprema Conservadora de los Derechos de Fernando VII.

Como vemos, Lovera no optó por un momento privado en el curso de los sucesos, sino más bien uno público al escoger el instante en el que –delante de todos– el Capitán General es precisado por los cabildantes a retornar a la Sala Consistorial. Pero, por otro lado, no apeló a una escena que pudiera haberse leído como incitación a la rebelión contra la autoridad. Tampoco optó por una escena que pudiera implicar la connivencia de una camarilla a favor de sus propios intereses. Lovera decidió que el tema de los sucesos del 19 de Abril de 1810 debía plantearse como un momento público de iniciación republicana y así lo hizo. Veamos esto con más detalle.

Lovera agregó al cuadro, además de la escena, una franja inferior dividida en tres secciones (Lám. 58). En la de la izquierda puede leerse en una hermosa caligrafía: *Cuadro / de la revolución acaecida / el 19 de Abril / de 1810 / en la ciudad / de Santiago de León / de Caracas / ahora capital de la Repúb / lica de Venezuela*. En el de la derecha se lee: *El tumulto se efectuó / entre el frontispicio de la Iglesia Ca / tedral y la balaustrada de la / plaza hacia el oriente. / Los personajes inmedia / tos al Capitán General son / los ilustres cabildantes que / le precisaron a pasar a la Sala Consistorial donde que / dó sellada la gloriosa revolú / ción que ha dado Independen / cia y libertad a casi todo el / nuevo mundo*. En la sección central se lee: *Dedicado a la / Honorable Diputación Provincial de Caracas / Juan Lovera / Año de 1835*.

Pero hagamos un paréntesis y miremos atentamente el título de la obra. Lovera emplea el término «tumulto» para titular el acontecimiento. No debemos pasar por alto el detalle de que en el texto que acompaña al cuadro en la franja inferior izquierda emplea el término «revolución» para indicar de qué va la escena

que se muestra y que, en la franja inferior derecha, vuelve sobre el término «tumulto» para precisar el lugar del hecho. ¿Por qué Lovera emplea estos dos términos? ¿Quiso, acaso, hacer alguna diferenciación? Si es así, ¿cuál y por qué? ¿Qué comprendía Lovera por «tumulto» entonces siendo que el término «revolución» era el más empleado a la hora de referirse a estas fechas patrias?

Para nosotros, hablar de «tumulto» puede tener un sentido peyorativo. Normalmente, asociamos hoy ese vocablo con una multitud alborotada y confusa, sin un objetivo definido.<sup>6</sup> Pero, ¿era eso lo que Lovera intentaba decirnos sobre lo sucedido el 19 de Abril de 1810 en Caracas? Es poco probable, por lo que la connotación del término ha debido ser distinta para él. Si revisamos las definiciones de los términos «tumulto», «revolución» y asociados arrojadas por el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española desde finales del siglo XVIII nos encontramos con lo siguiente:

○ *Edición de 1783:*

- *Alboroto*: s. m. tumulto, pendencia, conmoción de gente con voces y estrépito.
- *Bullicio*: m. ruido y rumor que causa mucha gente. Alboroto, sedición o tumulto.
- *Conmoción*: s. f. tumulto, levantamiento, alteración de algún reyno, provincia o pueblo.
- *Motín*: m. tumulto, movimiento o levantamiento del pueblo u otra multitud contra sus cabezas y jefes.
- *Sedición*: s. f. tumulto, alboroto confuso o levantamiento popular contra el príncipe o señor o en desobediencia de sus magistrados, conspirando en algún mal hecho en bandos o parcialidades.
- *Tumulto*: s. m. motín, alboroto, conspiración popular o militar; que conspira contra el superior. Concurso grande de gente que expresa desorden o inquietud.

---

<sup>6</sup> De acuerdo con lo que expone la entrada TUMULTO en la versión en línea del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, viene a ser:  
(Del lat. *tumultus*).

**1.** m. Motín, confusión, alboroto producido por una multitud.  
**2.** m. Confusión agitada o desorden ruidoso.

- *Revolución*: inquietud, alboroto, sedición, alteración. Mudanza o nueva forma en el estado o gobierno de las cosas.<sup>7</sup>

○ *Edición de 1803*:

- *Alboroto*: s. m. conmoción de gente con voces y estrépito.
- *Conmoción*: s. f. perturbación violenta del ánimo o del cuerpo – Tumulto, levantamiento, alteración de algún reyno, provincia o pueblo.
- *Tumulto*: s. m. motín, alboroto, conspiración popular o militar; que conspira contra el superior.

○ *Edición de 1826*:

- *Conmoción*: s. f. perturbación violenta del ánimo o del cuerpo - Tumulto, levantamiento de un pueblo, provincia, etc.
- *Motín*: s. m. tumulto o levantamiento del pueblo.
- *Sedición*: s. f. tumulto popular contra el soberano.<sup>8</sup>

○ *Edición de 1837*:

- *Alteración*: inquietud, alboroto, tumulto, motín o desorden público.
- *Bullicio*: m. ruido y rumor que causa mucha gente. Alboroto, sedición o tumulto.
- *Sedición*: f. levantamiento popular contra el soberano o la autoridad o la autoridad que gobierna. La inobediencia, guerra o levantamiento que contra la razón se fomenta.
- *Tumulto*: f. motín, alboroto, confusión popular o militar en que se conspira contra el superior. Concurso grande de gente que causa desorden o inquietud.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> *Diccionario de la Lengua Castellana por la Real Academia Española, 1783*

Nota: se mostrarán en la secuencia cronológica de las distintas ediciones de este mismo diccionario tan sólo los cambios en la acepción de los términos de interés. Cuando estos sean omitidos indica que se incluyen en dicha edición sin cambios respecto a última presentada.

<sup>8</sup> *Diccionario de la Lengua Castellana por la Real Academia Española, 1826*

<sup>9</sup> *Diccionario de la Lengua Castellana por la Real Academia Española, 1837*

Como puede observarse, desde finales del siglo XVIII, el término «tumulto» se ha asociado al significado de «alboroto», «bullicio», «conmoción», «motín» y «sedición», y por similitud podría decirse que hay «tumulto» en toda «revolución». En la *Gazeta de Madrid* del martes 15 de Septiembre de 1812, puede leerse la siguiente nota bajo el título “Extracto de los papeles franceses”:

“Berlín 18 de junio. Con motivo de algunas desavenencias que han ocurrido últimamente entre las tropas extranjeras y los habitantes de esta ciudad, S.M. ha mandado en 5 del corriente que en los casos de semejante naturaleza que puedan ocurrir en lo sucesivo entre los habitantes y las tropas extranjeras, ninguna persona corra ni se pare en el paraje de la riña, formando o aumentando el **tumulto** bajo pretexto de curiosidad; y en su consecuencia se advierte al público que cualquiera que en alguno de los casos anteriores, siempre que a la primera orden de un oficial de policía de cualquiera guardia militar no se aparte inmediatamente, y sin oponer la menor resistencia, del lugar del **tumulto** será arrestado y sufrirá el más riguroso juicio; y aun dando caso que no pueda convencerse de que haya tomado parte en el **tumulto**, ni de tener intenciones culpables, quedará no obstante a sufrir las penas y otros castigos que establece el reglamento de 1798, sin que tenga en consideración ni la jerarquía de la persona que sea aprehendida.”<sup>10</sup>

La noticia referida es publicada en tiempos de la Regencia, cuando era bastante delicada cualquier situación de alboroto en la población, tal y como la propia nota lo refiere. Sin embargo, lo importante es el uso del término «tumulto» en el texto. Para el redactor de éste, «tumulto» parece referirse a una aglomeración de personas que actúan con alboroto o bullicio y desorden. En ningún caso, «tumulto» parece apuntar a una «revuelta» o «motín».

Por otro lado, el 6 de Octubre de 1826, en Caracas, el general José Antonio Páez, entonces Jefe Civil y Militar del Departamento de Venezuela, emite una proclama que citamos *in extenso*:

“Caraqueños: Ayer habéis recordado que sois los fundadores del diez y nueve de Abril: vuestros corazones son siempre la copeta donde se clavora y purifica al oro del patriotismo y el amor de la libertad.

Vuestra conducta en la memorable asamblea del cinco de Octubre será citada por el modelo de un pueblo culto civilizado. Habéis acreditado que puede haber sociedades patrióticas sin desorden ni **tumulto** popular. Os

<sup>10</sup> *Gazeta de Madrid*, Nº 14, martes 15 de Septiembre de 1812, pág. 123 (negritas nuestras)

reunisteis para manifestar el voto libre de las reformas que deseáis para vuestro más sólido establecimiento y futura dicha. A este ídolo no hay sacrificios que no hayáis hecho desde el principio de nuestra gloriosa revolución, y es llegado felizmente el que va a hacer el complemento de la obra de la filosofía y de las luces.

Esta causa no tiene otros enemigos que los de la independencia, y el Libertador Presidente será su más firme apoyo.

Caraqueños: yo me congratulo con vosotros por la moderación y acierto con que os habéis conducido con vuestras deliberaciones. Contad con mi decisión, y la de todos los bravos que tengo el honor de mandar: que no se apague nunca en vuestros pechos ese fuego de patriotismo, ese ardiente amor a la libertad que os caracteriza.”<sup>11</sup>

Para Páez, el término «tumulto» parece poseer una connotación poco favorable, pues alaba la demostración *sin desorden ni tumulto popular* de los caraqueños el día anterior, tal y como aspira de una *sociedad patriótica*. En todo caso, podemos concluir que un «tumulto», en tiempos en que Lovera pinta el cuadro de marras, podría entenderse como una multitud congregada en un espacio que causa un alboroto por alguna causa y que fácilmente pudiera devenir en una revuelta perjudicial para el orden de cosas establecido. Debemos recordar aquí un extracto del relato ofrecido por José Félix Blanco en su *Bosquejo histórico de la revolución en Venezuela* y que citábamos en el capítulo I:

“Ya al entrar en la Catedral, el ciudadano Francisco Salias se le abalanzó a la vista de 50 granaderos españoles de la guardia del templo, y tomándolo por el brazo le dijo: *Venga Usía al cabildo*. Entonces redoblando el **tumulto**, y los gritos de *¡Al cabildo!* El Sr. Feliciano Palacios, alférez real, le aconsejó que era mejor que volviese; y así lo hizo.”<sup>12</sup>

Para Blanco, el «tumulto» va encaminado hacia el alboroto popular que se armaba en la plaza y que presionó para que los sucesos fluyeran como lo hicieron. Luce además como una descripción precisa de lo que Lovera representará pictóricamente. No obstante, no debemos pasar por alto lo que el mismo Lovera escribe para acompañar la escena. Al revisar ese texto es posible notar que éste

<sup>11</sup> *Colección de Documentos relativos a la vida pública del Libertador de Colombia y Perú Simón Bolívar*, Tomo 7, págs. 164-165 (negritas nuestras)

<sup>12</sup> José Félix Blanco, *Bosquejo histórico de la revolución en Venezuela*, pág. 127 (negritas nuestras)

potencia y matiza el título de la obra. Ya lo hemos citado antes, pero veámoslo con detalle resaltando en negrillas algunas claves.

Por una parte, nos explica Lovera que lo que vemos es un “*Cuadro de la **revolución** acaecida el 19 de Abril de 1810 en la ciudad de Santiago de León de Caracas **ahora** capital de la República de Venezuela.*” Y, por la otra, nos especifica que “*El **tumulto** se efectuó entre el frontispicio de la Iglesia Catedral y la balaustrada de la plaza hacia el oriente. Los personajes inmediatos al Capitán General son los ilustres cabildantes que le precisaron a pasar a la Sala Consistorial donde quedó sellada la **gloriosa revolución** que ha dado Independencia y libertad a casi todo el nuevo mundo.*”

En otras palabras, lo que vemos en la pintura es el momento del «tumulto», que conducirá a la «revolución», todo desarrollándose en la ciudad que -al instante de pintar la escena y no del suceso propiamente dicho- es la capital de la República de Venezuela, es decir, no se trató de una turba de gente alborotada sin ninguna intención u objetivo, no fue un bullicio dañino que se convirtió en sedición, sino en *revolución*. En cualquier caso, un «tumulto» sería previo a cualquier «revolución», la antecede, pero no necesariamente tiene que desembocar en ella. Para efectos del 19 de Abril de 1810, sí condujo a una «revolución». Así pues, al escoger el momento público en la secuencia de sucesos de ese día, el «tumulto» -al estar conformado por el pueblo- se convierte en el elemento legitimador de lo que sucederá luego, en la Sala Consistorial *donde quedó sellada la gloriosa revolución*. De eso se trata la *república* (*res publica*, o cosa pública).

Representar una escena privada de la participación del pueblo habría podido leerse entonces como una conspiración y eso habría sido refrendar justo todo lo que Lovera deseaba rechazar. La escena, tal y como la ha concebido el pintor caraqueño, no puede leerse como una componenda, ni como la manifestación de aspiraciones (ilegítimas) de un pequeño sector. Ciertamente, Fernando VII no está referido directamente en la escena; tan sólo sus funcionarios están allí para representarle, pero no hay intención de plantear el tema como un momento de salvaguarda de los derechos del *Bien Amado*. Lo que nos muestra nuestro pintor sería la visión de un acto público de iniciación republicana que *ha dado Independencia y libertad a casi*



*todo el nuevo mundo* y que tuvo lugar en la ciudad de Santiago de León de Caracas **ahora** capital de la República de Venezuela. He allí, pues, el tema de la obra de Juan Lovera titulada *El tumulto del 19 de Abril de 1810*, ejecutada en 1835 y obsequiada a la Diputación Provincial de Caracas.

#### 4.2.2.- *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811:*

Si existe una obra icónica en el imaginario venezolano acerca del 5 de Julio de 1811, es esta obra de Juan Lovera. A pesar de su título, el público general suele reconocerle como *Declaración de la Independencia*, cuando en realidad lo que el pintor representa es el momento de la firma del Acta en cuestión, fechando tal cosa el 5 de Julio de 1811. Lo cierto es que en ambos casos hay un error. Por un lado, aunque en la fecha en cuestión el Congreso Constituyente aprueba la Independencia absoluta de las Provincias Unidas de Caracas, Cumaná, Barinas, Margarita, Barcelona, Mérida y Trujillo, que formaron entonces la Confederación Americana de Venezuela, la presentación formal del Acta que será firmada por los diputados se realiza el día 7 de Julio y las rubricas se estamparán en los días subsiguientes. De esta manera, la pintura de Lovera no muestra el momento de la aprobación de la Independencia, que es lo que debería asociarse al 5 de Julio de 1811.

Por otro lado, al realizarse la firma del Acta de Declaración de Independencia no en un mismo momento por todos los diputados en secuencia y en un acto formal en plena sesión del Congreso Constituyente, tampoco la pintura puede referirse a la firma del célebre documento fundacional de la patria. La adecuación temática escogida por Lovera entonces, aunque basada en un hecho histórico cierto y por todos conocido, no es históricamente correcta. A diferencia de la obra antes analizada, en ésta el pintor tuvo que realizar una labor de síntesis para configurar el tema de manera adecuada a la representación visual. Pero antes de proseguir, repasemos las opciones que pudo haber manejado el artista caraqueño antes de tomar la decisión final para el tema de su obra:

- ❖ El presidente del Congreso Constituyente anuncia declarada solemnemente la Independencia absoluta de Venezuela seguido de las correspondientes vivas y aclamaciones de parte de los asistentes.
- ❖ Alguno de los ilustres representantes al Congreso Constituyente expone sus argumentos para apoyar la declaración de la Independencia de Venezuela.
- ❖ Designación de Juan German Roscio y Francisco Isnardi en sesión del Congreso Constituyente para que redactasen el Acta de Declaración de Independencia.
- ❖ Presentación por parte de Roscio e Isnardi del documento encomendado con la formal Declaración de la Independencia de Venezuela.
- ❖ Acto de aprobación del documento de Declaratoria de Independencia presentado por Roscio e Isnardi ante el Congreso Constituyente.
- ❖ El solemne juramento de la Independencia por parte de las principales autoridades: los Diputados, el Poder Ejecutivo, la Alta Corte de Justicia, el Gobernador Militar de Caracas y el Arzobispo de esta ciudad.

A todas luces, muy a pesar de que esas opciones posibles pudieran resultar atractivas para una representación pictórica, no todas tenían la posibilidad de englobar la cualidad de efeméride patria. Sólo las primeras tres opciones presentadas sucedieron el 5 de Julio de 1811, las últimas tres tuvieron lugar los días siguientes, por lo tanto habrían escapado de la identificación con la efeméride declarada oficialmente fiesta patria a través del Decreto del 16 de Abril de 1834 sancionada por el Congreso de la República.<sup>13</sup> Creemos que esta es una razón de peso para haberlas desechado si en algún momento las tuvo en su lista de posibilidades.

Ahora bien, conviene revisar las tres primeras, pues éstas sí sucedieron el 5 de Julio de 1811 y claramente podían identificarse con el hecho histórico con el cual se relacionan. Todas estas opciones tendrían un elemento en común: necesariamente habría que dar mayor importancia a algún personaje de la escena, bien sea el

---

<sup>13</sup> Ver en *Cuerpo de Leyes de Venezuela*, Tomo 1, pág. 133

presidente del Congreso Constituyente, alguno de los diputados o los redactores de la Declaración, Roscio e Isnardi. En cualquiera de estos casos el resto del cuerpo del Congreso quedaría como escenario, como coro de ese o esos protagonistas individualizados.

Dada la decisión final de Lovera, inferimos que debió haber desechado cualquier posibilidad de brindar protagonismo a uno de los participantes de la escena. Aun cuando en el capítulo III afirmamos la posibilidad de que nuestro pintor asumiera la obra de John Trumbull, *The Presentation of the Declaration of Independence* (Lám. 9 y 53) como guía para resolver algunos problemas de orden compositivo, no creemos que la obra sirviera para trasladar al caso venezolano la representación correspondiente al 5 de Julio de 1811.

Trumbull decidió representar el momento en el cual el llamado Comité de los Cinco (conformado por John Adams, Thomas Jefferson, Benjamin Franklin, Robert Livingston y Roger Sherman), nombrado por el Congreso Continental para redactar la Declaración de Independencia, entrega a éste cuerpo el documento solicitado el 28 de Junio de 1776. El cuadro de Trumbull no está vinculado en su nombre con el 4 de Julio de 1776, fecha en la cual oficialmente se celebra la Independencia de los Estados Unidos de América, aun cuando la imagen por él creada se asocie con ella.<sup>14</sup>

Lovera no ha adecuado su tema para que Roscio e Isnardi presentasen ante el Congreso el documento encargado. En la escena del pintor caraqueño el documento está allí y está siendo firmado por los miembros del honorable cuerpo. Ni Roscio ni Isnardi han sido destacados como los redactores. De hecho, de no saberlo previamente el espectador, la escena no se lo indica. Lovera decide que el tema de la Declaración de la Independencia no solo debe estar asociado con la fecha correspondiente, sino que además el único y gran protagonista de ese hecho histórico debía ser la institución que la proclamó: el Congreso Constituyente.

De esta manera, el pintor caraqueño comprime en una sola escena el camino recorrido por el Congreso Constituyente semanas antes del 5 de Julio de 1811 y días después de esta fecha. La firma del documento termina siendo para Lovera lo más

---

<sup>14</sup> Aunque, como vimos en el capítulo I al hablar de esta obra, la escena representada por Trumbull nunca tuvo lugar.

importante de toda una sucesión de acontecimientos. Pero, ¿por qué? Recordemos el problema que formulamos en el capítulo anterior cuando analizábamos la solución plástica que estaba contenida en la obra: *¿Cómo representar una escena de carácter histórico, que no narrativa, sucedida en un recinto conocido a poco más de 20 años, que pueda ser percibida como un acuerdo general y no como el de un grupo?*

En primer lugar, conviene tener presente que esta obra sobre el 5 de Julio no tiene carácter narrativo, como sí lo tiene la referida al 19 de Abril de 1810. Nos enfrentamos ahora a una obra de carácter conmemorativo, aunque de corte histórico. La escena, tal como Lovera la concibió, sirve de recordatorio al espectador acerca de la labor del Congreso Constituyente relativa a la efeméride patria, la cual instituyó el primer gran acuerdo general, al menos en la retórica política, de los 25 años siguientes.

Plásticamente, ya vimos en el capítulo anterior cómo Lovera resolvió magistralmente el problema de la adecuación de la vista del recinto de la Capilla Santa Rosa. Temáticamente, lo que se escenifica dentro de ese espacio modificado por el artista de acuerdo con sus necesidades sin arrebatarle la posibilidad de ser reconocido, es lo que señala la importancia de lo representado. De allí el tema.

#### 4.3.- VALOR ARTÍSTICO-DOCUMENTAL (DISCURSO HISTÓRICO)

En el texto de Juan Calzadilla incluido en el libro *Juan Lovera y su tiempo* que ya hemos citado anteriormente, este autor expresa que

“El siglo XIX [en Venezuela] no poseyó un estilo marcado y reconocible. En gran medida vivió de la herencia de las formas de la cultura plástica colonial, tal como éstas se siguieron manifestando en la práctica, de manera marginal a las tendencias institucionales. Las mejores expresiones artísticas hasta la primera mitad del siglo XIX viven de la experiencia del pasado.”<sup>15</sup>

Somos contrarios a la idea de Calzadilla en este sentido. Varios factores suman oposición al juicio de este autor. La ubicua tendencia de la historiografía del arte en Venezuela de obligar a las obras a entrar en rígidas tablas de clasificación

<sup>15</sup> Juan Calzadilla, “Dos tiempos” en *Juan Lovera y su tiempo*, pág. 30

hace obviar cualquier aporte, cualquier variación de camino diferente a la de los estilos preestablecidos en férrea secuencia. Ya abordamos en el capítulo anterior el problema de los estilos y sus limitaciones para el ejercicio de la historia del arte, pero deseamos insistir en que la valoración de la obra de un artista como Juan Lovera debe desprenderse de la necesidad de configurar a lo largo de su vida un camino de irrestricto orden plástico, con una coherencia establecida desde el presente y no asumida desde las exigencias que él mismo debió afrontar, en distinta intensidad, según las variaciones de su contexto.

Esas exigencias que mencionamos, ya lo vimos con detalle en el capítulo II, fueron de variadísimo orden justamente por la longevidad del artista y por el tiempo de mudanzas, cambios y cuestionamientos que le tocó vivir en el plano político, social y cultural en general. Pero esas exigencias también permearon para Lovera el plano artístico y como cualquier otro pintor, como Jacques-Louis David ante el fervor de las reuniones de la Asamblea Constituyente en 1789 o Francisco de Goya ante la atrocidad en las acciones del invasor en España, Lovera tuvo que repensar su realidad, repensar su pintura y brindar una respuesta a una sociedad que ensayaba el republicanismo en medio de costumbres pasadas aun vigentes y de la incertidumbre del futuro.

Ha de reconocérsele a este pintor caraqueño el mérito de no haber sido indiferente, el de no conformarse con la comodidad del imaginero colonial y comprometerse públicamente en su quehacer artístico con la república. Las dos pinturas de interés para este trabajo así lo demuestran. De ningún modo vive Lovera de la experiencia del pasado como Calzadilla afirma. Si algún artista vive en el presente, en su presente, ese fue Juan Lovera.

El valor de la obra de este pintor caraqueño es mucho mayor del que se le ha reconocido tradicionalmente. Cuando se afirma que Lovera nunca pudo deslastrarse de su condición de imaginero colonial y que su técnica responde a esto más que cualquier otra cosa, cuando se le califica como “un artista de otro tiempo” queriendo significar que “representaba convenciones desplazadas por lo que se creía ser una

preceptiva revolucionaria, espejo del progreso buscado a toda costa”,<sup>16</sup> se concede poco o nada a las posibilidades individuales de adaptación a partir de lo que ya se es. En otras palabras, Lovera, como buen imaginero de tradición colonial, conocía perfectamente el valor otorgado a las imágenes por la religión católica y desde ese conocimiento ha debido actuar en momentos de nuevas solicitudes.

No es posible pretender que Lovera se olvidara de sus primeros 30 años de vida, de sus primeros 15 años de ejercicio del oficio de pintor. En su mochila, Lovera trajo a tiempos republicanos un conocimiento privilegiado en torno al manejo de la imagen visual y narrativa. Consciente o no, nuestro pintor tenía tras de sí siglos de práctica retórica que la Iglesia católica aupaba para los procesos de evangelización, conversión y represión de su feligresía. “La retórica, más allá de comportarse como un arte, fue una técnica que se empleó para persuadir, y como tal se aplicó toda instancia del conocimiento.”<sup>17</sup> No pretendemos concebir aquí un Juan Lovera experto en el uso de recursos retóricos, pero sí deseamos colocar el foco en el hecho cierto de que la pintura religiosa, con la cual él se inicia y se consolida como pintor, estuvo centrada en el despertar ciertos sentimientos en el espectador, buscaba por sobre todas las cosas conmover la devoción.

Tal y como lo informa Jaime Humberto Borja, “la retórica de los siglos XVI y XVII asumió los tres grados necesarios para lograr la persuasión que proponían los clásicos: enseñar, deleitar y conmover.”<sup>18</sup> La iconografía cristiana católica se configura y presenta a partir de estrictas normas retóricas y en el Nuevo Mundo se instaurará con las adaptaciones necesarias para cada contexto. Aunque la Provincia de Caracas no cuente en sus registros con gruesos expedientes por tergiversación de la iconografía y, en consecuencia, el mensaje emanado de ella, sí tenemos noticias del estímulo realizado por los prelados eclesiásticos a la incorporación de las sagradas imágenes en la cotidianidad de su grey.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Juan Calzadilla, *Op. Cit.*, pág. 31

<sup>17</sup> Jaime Humberto Borja Gómez, “La pintura colonial y el control de los sentidos” en *Calle 14*, Vol. 4, Nº. 5, 2010, pág. 61

<sup>18</sup> Jaime Humberto Borja Gómez, *Op. Cit.*, pág. 61

<sup>19</sup> Famosos son los llamados del Obispo de Caracas, Mon. Mariano Martí para que cada escuela, casa casa e incluso cada esquina de la ciudad contará con una imagen de la Virgen María o un santo. Al respecto puede verse nuestro estudio *Arte y sociedad en la Caracas mantuana del siglo XVIII*, pág. 169 y ss

Al confrontar una dinámica distinta a la impuesta por la retórica del púlpito, Lovera debió comprender que su pintura tendría que responder a esa nueva dinámica del discurso político, de las discusiones a través de la prensa y de la improvisada arenga callejera llena de florituras y figuras de exaltación de ánimos. De algún modo, los tres grados de la retórica (enseñar, deleitar y conmover) adquirieron un matiz distinto en un escenario poblado ya no de súbditos sino de ciudadanos. El cómo Lovera ajustó sus conocimientos previos a estos matices se ha venido evidenciando a lo largo de este estudio, pero detengámonos en ello con mayor detalle.

En el capítulo I revisamos someramente el panorama de la pintura de historia, en el cual las dos obras de Juan Lovera que revisamos aquí están insertas. En ese breve repaso pudimos observar cómo las demandas del contexto, en comunión con las inquietudes individuales de los artistas, produjeron un vuelco significativo en el modo como la historia era asumida desde el arte. Cuando David pintó *El Juramento del juego de pelota* (1791), lo hizo desde un compromiso político incuestionable. En apariencia esa obra no se diferencia mucho de sus logros anteriores insertos en la gran pintura de historia tradicional, pero su compromiso con el presente que él mismo protagoniza, la irrefrenable fe en el proyecto político propuesto hace que la historia sea para él, desde el punto de vista retórico, una suerte de esperanza en el futuro desde el presente. La historia para David deja de ser pasado, deja de ser ayer, para ser el hoy en desarrollo del mañana.

Lovera es testigo de excepción de los hechos que dieron origen a las dos escenas de sus obras más célebres, pero su compromiso político con la realidad de su presente no logra romper con su sólida visión de la historia, como fue el caso de David. La suya era una visión configurada a partir de la retórica que había aprendido en el ejercicio de su oficio de pintor décadas atrás. Sin embargo, con ello, Lovera logra narrar lo republicano con el grado de enseñanza, deleite y conmoción que habría podido emplear para narrar lo sagrado. Nuestro pintor no busca sacralizar la historia sino historiar lo que es ahora venerado (o debe serlo), es decir, la república. Y esto es un aporte no reconocido en su haber.

Mientras David con su representación de Marat muerto sacralizaba su presente/historia, mientras Benjamin West vestía con ropas actuales en formas

plásticas antiguas a sus personajes sacados de la historia reciente (casi presente), Lovera avanza más bien en el sentido opuesto. El pintor caraqueño es historiador de la república y no su sacralizador, no exalta, no santifica y no encumbra a ninguno de los protagonistas de sus escenas. No hay en las obras de Lovera un Bailly<sup>20</sup> de gesto solemne, rodeado de cientos de grandilocuentes personajes o un Lepeletier, tampoco un General Wolfe, hay en sus obras, en cambio, una muchedumbre de personas, miembros del Cabildo, un batallón ordenado, miembros del Congreso Constituyente, no hay nada más. No pretende Lovera la mitologización de un evento contemporáneo como sí lo hizo West, pero tampoco sacó provecho de la tradición iconográfica cristiana como sí lo hizo David. La habilidad de Juan Lovera apunta en otro sentido.

No es tampoco el sentido goyesco de *Los fusilamientos del 3 de Mayo de 1808*, por ejemplo. No hay fatalidad ni patetismo en nuestro pintor, no se percibe desesperanza ni sátira a las supersticiones de la modernidad (ni de la tradición). Allí donde Goya cuestiona la historia, Lovera la reivindica. Sin exaltaciones de melodrama, sin tormentas románticas, la historia es importante para el pintor caraqueño. El español rechaza la historia, le escupe a la cara sus pretensiones de nueva religión. Lovera tiene claros sus principios y en la historia reciente está para él la piedra angular de estos.

Fue también Lovera testigo y activo participe del devenir histórico de su tiempo. Pero no incorpora nuestro pintor ningún componente dramático en su obra que implique una explosión incontrolada de emociones, como sí lo hizo Delacroix en *La Libertad guiando al pueblo*, para quien la historia es en sí un drama que fluye sin parar y sin control en pos de la libertad. Para Lovera la historia es iniciación, reafirmación y compromiso. Ésta no apabulla, construye. Mientras Delacroix es capaz de presentar un hecho histórico como una tormenta que se abalanza contra el espectador, Lovera es en extremo respetuoso y su propósito no es avasallar, sino conmover y persuadir serenamente. Para el pintor caraqueño la historia contemporánea, la historia de la república, es compromiso no batalla.

---

<sup>20</sup> Jean Sylvain Bailly (1736-1793) fue el presidente de la Asamblea Nacional Constituyente a partir del 17 de Junio de 1789 y encargado de tomar el juramento en el campo del juego de pelota a los diputados el 20 de Junio de ese mismo año. Terminó siendo guillotinado en noviembre de 1793, durante el régimen del terror de Maximilien Robespierre.



Más bien, como John Trumbull, Lovera se vuelca, desde su arte, con preocupación por la república. Afirma Calzadilla que Lovera “no gozó en vida de la estimación que le proporciona hoy... el valor atribuido por nuestra época. En su tiempo pasó por un artista oscuro.”<sup>21</sup> Achaca incluso a “su condición de mulato” el que se le rechazase y a su estilo de imaginero colonial el que sus obras hayan inspirado “desconfianza de ese pasado con el que políticamente se creía haber roto.”<sup>22</sup> Sin embargo, por una parte, Calzadilla no parece ver que, de aceptarse un supuesto desdén hacia la obra de Lovera en su tiempo, no hablaría esto sino de la sociedad, del contexto y no tanto de la obra en sí, ya lo vimos en el caso del estadounidense. Del mismo modo que Trumbull pintaba con inquietud por una sociedad que cada vez le parecía menos imbuida en los principios que incitaron la Revolución de 1776, Lovera trabajaría con la esperanza de que su obra contribuya a nivelar las aguas de una república agitada y convulsa por factores que han pretendido desestabilizar las bases sobre las que ha sido fundada. Por otro lado, de aceptar sin más la tesis de Calzadilla, se estaría obviando ciertas evidencias que demuestran lo contrario y que hemos expuesto con amplitud en el capítulo II.

Cuando Lovera obsequia al Congreso de la República el cuadro de *La Firma del Acta de Independencia el 5 de julio de 1811*, entrega también una carta. Aunque esta ha sido revisada en el capítulo II de este trabajo, conviene ahora revisitarla sin perder de vista la obra plástica que acompañó originalmente.<sup>23</sup> En primera instancia,

---

<sup>21</sup> Juan Calzadilla, *Op.Cit.*, pág. 30

Ya demostramos en el capítulo II que en modo alguno fue Lovera un artista oscuro, siendo además un ciudadano activo.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 31

<sup>23</sup> Recordemos aquí el texto íntegro de la mencionada carta:

“Honorable Congreso:

Sin una grande elevación de alma, por una dulce e irresistible fuerza, todo hombre ama al suelo en el que vio la luz primera. Tengo la dicha de haber nacido en Caracas, que fue cuna de la libertad del nuevo mundo, y la madre también de los Ustaris, de los Rocios, de los Mirandas y otros insignes y venerables varones, cuya memoria nunca acabará.

¿En qué acto brillan más las luces, la previsión y las virtudes cívicas de tan ilustres próceres de la nación venezolana? En el que tuvo lugar el 5 de julio de 1811 en la capilla de la universidad y seminario de esta capital. La restauración de los sagrados e imprescriptibles derechos políticos de estos pueblos, abolir para siempre la abyección, elevarles el rango de Nación libre e independiente de la España y de cualquier otra nación extranjera: fueron estos los grandes objetos y la digna materia de aquel inmortal y memorable día.

Un recuerdo de él ha excitado mis cortos conocimientos de la noble profesión que ejerzo. Es acreedor por cierto a los pinceles de los Apeles, de los Rubenes y de los Rafaeles; pero el amor a mi patria ha superado mi insuficiencia y ha confortado mi justa timidez. En los pensamientos que tienen por sí mismos nobleza y magnitud sólo concebirlos trae para sus autores una indulgencia. El tiempo devora

llama la atención que de Lovera, tanto en la carta como en la pintura, no hay pretensión de exaltar individualidades. Ciertamente que en la misiva habla de Caracas como la madre *de los Ustaris, de los Roscios, de los Mirandas y otros insignes y venerables varones, cuya memoria nunca acabará*. Pero también es verdad que al emplear dichos apellidos los pluraliza y los convierte en tipos de hombres insignes, no en particulares modelos individuales. La obra lo refrenda, pues allí están esos hombres insignes, juntos como un cuerpo indivisible a pesar de las distintas visiones políticas. Ni siquiera la figura de Francisco de Miranda al extremo derecho del cuadro, de pie y con su impecable uniforme lucha por protagonismo en la escena. Su participación en ella es notable, pero discreta.

En segundo lugar, es en esa escena de la historia reciente en la cual han brillado más *las luces, la previsión y las virtudes cívicas*. Sí, *cívicas*, porque la imagen que pinta Lovera no exalta lo militar. El 5 de Julio de 1811 fue el día de la civilidad y así lo deja claro. No fue el día de las armas, de las estrategias de guerra, de lo castrense. Fue el momento en el cual se restauraron *los sagrados e imprescriptibles derechos políticos* a través de la acción civil. La obra lo recuerda no sólo en lo que presenta: una asamblea civil (aun a pesar de la presencia de algunos uniformados). Y se confirma con la leyenda que agrega el pintor: “Representantes / de las Provincias Confederadas de Venezuela / Reunidos en Congreso / Restauran y vindican los primitivos e imprescriptibles derechos de la patria / Sancionando / Su soberanía, su libertad política / Y su Independencia / de la España y de cualquier otra nación / el 5 de julio de 1811.”

En tercer lugar, Lovera declara sus limitaciones artísticas, pero deja expuesta su intención por encima de cualquier habilidad pictórica: *El tiempo devora a los más notables acontecimientos, así es preciso consignarlos a la posteridad del modo más*

---

a los más notables acontecimientos, así es preciso consignarlos a la posteridad del modo más indeleble posible. A ella toca mejorar y perfeccionar.

Honorable Congreso, os presento un cuadro que comprende la solemne declaratoria de la Independencia, que debe ser tan duradera como los siglos. Este acto forma el depósito de la dicha de los pueblos y provincias que representan ambas cámaras. Se ha conservado hasta ahora, y se custodiará e este octavo Congreso constitucional, sin disminución por vuestro saber y patriotismo.

Estos son los fervientes deseos de todo venezolano, y los del ciudadano que con todo respeto os hace esta pequeña demostración de su civismo: en Caracas a 25 de enero de 1838.

Honorable Congreso,

Juan Lovera.”

*indeleble posible*. Así pues, lo que estos pro-hombres realizaron aquel día de Julio de 1811 no debe olvidarse, no debe permitirse que la realidad engulla el logro más grande que la historia podrá registrar: *abolir para siempre la abyección* y brindarnos *el rango de Nación libre e independiente*. Su pintura es un llamado a la memoria, un recordatorio ante la amnesia de algunos y, finalmente, un apunte en la agenda fundamental del octavo Congreso Constitucional que iniciaba sesiones en 1838, instancia que deberá custodiar *el depósito de la dicha de los pueblos* creado con la *solemne declaratoria de la Independencia*. Consignaría Lovera con su pintura un llamado de atención al presente acerca del valor de la acción del Congreso Constituyente de 1811. A la posteridad le deja un memento del hecho, pues *a ella toca mejorar y perfeccionar*.

Como Trumbull, Lovera es consciente del momento que vive la república, de la lucha entre facciones que meses antes estuvieron a punto de desatar una guerra civil, del aparente olvido de los valores fundadores de la república. La historia, en sus momentos fundacionales, es para nuestro pintor un reservorio de virtud, pero no encarnada en un hombre, sino en una idea, la de república. La deuda que el caraqueño reconoce, en el marco de su oficio de pintor, con *los Apeles, los Rubenes y los Rafaeles*, no fue óbice para insuflar *el amor a mi patria*, con el cual supera cualquier *insuficiencia y ha confortado mi justa timidez*. Esta es la confesión de su desconocimiento de la pintura de historia, pero a pesar de ello, la construye, la configura y la muestra con orgullo. Sus limitaciones técnicas, no podían ser para él limitaciones ciudadanas y de eso, al final, no queda duda.

Pero *La Firma del Acta de Independencia el 5 de julio de 1811* tiene un elemento adicional en común con la obra de John Trumbull, *The Presentation of the Declaration of Independence*: una clave de personajes. Ya vimos en el capítulo I cómo para el estadounidense fue esencial registrar verazmente los rostros de quienes firmaron el Acta de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos, más que una composición coherente y armónica. Lovera no pudo, como Trumbull, realizar paulatinamente tal registro de rostros en el tiempo y para 1838 muchos de los firmantes de la Declaración de Independencia de Venezuela ya habían muerto, por lo que hacerlo entonces era fútil. En todo caso, no dejó de ser importante que tanto el

espectador presente como el futuro, el de la posteridad, supieran exactamente quién era quien en la obra.

A pesar de ese maravilloso registro de los rostros de los Padres Fundadores, Trumbull se ocupó de que con la obra se exhibiera o se tuviera a disposición del espectador una clave de personajes (Lám. 59). Esta clave fue además incluida en la versión grabada de la obra que realizaría Asher Durand (1776-1886) en 1823 y que otros grabadores repetirían para permitir que fueran identificados todos y cada uno de los personajes incluidos en el cuadro.<sup>24</sup> La clave brinda la posibilidad de identificar a partir de un dibujo sintético de las cabezas de los personajes y su vinculación con un número, el nombre de cada uno.<sup>25</sup> Así, no importa cuánto tiempo pase siempre el espectador sabrá quién es cada cual.

Juan Lovera también apeló al uso de una clave de personajes para su pintura. Sin embargo, a diferencia de Trumbull, no se trató de un acompañamiento separado de la obra, sino que la incluyó en la obra misma, en una franja inferior (Lám. 60). Es posible que Lovera haya visto algún grabado de la obra de Trumbull, tal y como indicábamos en el capítulo II que eran nuestras sospechas, y que esta reproducción gráfica incluyera alguna de las claves de personajes que han podido emplearse para la obra del estadounidense.<sup>26</sup> En todo caso, nuestro pintor creyó muy importante que aunque no se resaltaba a ninguna individualidad en la pintura, el espectador pudiera identificar debidamente cada uno de los presentes en la reunión del Congreso Constituyente del 5 de Julio de 1811.

Con esta clave de personajes, Lovera convierte su obra en un extraordinario documento histórico. Si bien la semejanza real de los personajes nunca será conocida con exactitud, sabemos que Lovera ha debido conocer personalmente a muchos de ellos. Pero, en todo caso, su afán va más bien encaminado a que no se nuble nuestra

---

<sup>24</sup> Sobre Asher Durand y su grabado de *The Presentation of the Declaration of Independence* de John Trumbull, puede verse a Wayne Craven, "Asher B. Durand's Career as an Engraver" en *American Art Journal*, Vol. 3, No. 1 (Spring, 1971), pp.39-57. También a Alice Newlin, "Asher B. Durand, American Engraver" en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 1, No. 5 (Jan., 1943), pp. 165-170 y Gordon Hendricks, "Durand, Maverick and the Declaration" en *American Art Journal*, Vol. 3, No. 1 (Spring, 1971), pp. 58-71

<sup>25</sup> Sobre esta clave de personajes y sus distintas versiones en el tiempo puede verse el artículo de Irma B. Jaffe, "Trumbull's 'The Declaration of Independence: Keys and Dates'" en *American Art Journal*, Vol. 3, No. 2 (Autumn, 1971), pp. 41-49

<sup>26</sup> Por la similitud en su complexión, creemos que la que Lovera haya podido ver sea la que el propio Asher Durand elaboró para el grabado de la obra encargado por el propio John Trumbull.

memoria en cuanto a los nombres de aquellos que conformaron el honorable cuerpo de diputados, los cuales quedan identificados en la clave no sólo vinculándose a un rostro, sino también a la región a la cual representaban.

Este interés de Lovera por el dato histórico que en *La Firma del Acta de Independencia el 5 de julio de 1811* se patentiza en la adecuación del lugar de los hechos (la Capilla Santa Rosa) y el uso de la clave de personajes, en *El tumulto del 19 de Abril de 1810* se manifiesta en el interés por el vestuario de cada uno de los personajes presentes en la escena, sobre todo de aquellos que deben ser identificados por el espectador a partir del cargo que ostentan, como el Capitán General, los cabildantes, los maceros, el batallón de granaderos, etc. Era importante para Lovera darle el lugar y la caracterización adecuados a cada uno de los personajes involucrados en la acción. Lo que sucede en el cuadro no debe prestarse a confusión, quienes realizan las acciones deben ser reconocidos en su condición institucional que es lo que importa aquí. Similarmente, el espacio en el cual la acción se realiza debe ser tan reconocible como lo es la Capilla Santa Rosa en la obra acerca del 5 de Julio de 1810.

La Plaza Mayor es aquí un factor esencial, pues lo que sucede ese día -y está representado en la escena- acontece justo allí. Pero Lovera se toma algunas licencias en la representación del espacio de esta plaza que, aunque no parecen incidir en el reconocimiento de la misma por parte del espectador, sí constituyen cambios determinantes desde el punto de vista simbólico, como veremos más adelante. Por ahora insistiremos tan sólo en que, tanto para 1810 como para 1835, la Plaza Mayor tenía piso de tierra y estaba poblada de tenderos de ventas de frutas, vegetales, pescado y demás artículos de consumo y animales domésticos vivos. Las remodelaciones a esta plaza que darán un aspecto más limpio y ordenado no llegarán hasta la década de 1860 en adelante<sup>27</sup> y será Antonio Guzmán Blanco quien definitivamente otorgue a este hito urbano el prestigio de su nueva denominación, Plaza Bolívar, con frondosos árboles, adoquines, bancos, bardas de hierro colado

---

<sup>27</sup> Existen grabados y dibujos con vista de la Plaza Mayor que muestran el lugar como un solar muy pueblerino aun en la década de 1850. Pueden verse, por ejemplo, el dibujo que ha dejado el médico y artista viajero estadounidense Allen Voorhees Lesley (1822-1881), en el que se muestra una vista de la Iglesia Catedral desde la Plaza Mayor, realizado en 1857.

traídas de Inglaterra y “elegantes estanques” como lo describe Jenny de Tallenay alrededor de 1880.<sup>28</sup> Así pues, en el caso de *El tumulto del 19 de Abril de 1810*, Lovera no reproduce a la Plaza Mayor, su creatividad e ingenio artístico fue por otros derroteros.

#### 4.4.- SIGNIFICADO HISTÓRICO-CULTURAL (HECHO CULTURAL)

“El cuadro *El tumulto del 19 de Abril de 1810* (1835) de Juan Lovera, uno de nuestros óleos fundacionales, es una de las primeras representaciones de un grupo de caraqueños que se reúne, presencia o participa activamente de un momento, en este caso decisivo en el proceso de instauración de la República, y que se desarrolla en un escenario cotidiano en los alrededores de la Plaza Mayor.”<sup>29</sup>

De este modo inicia Cordelia Arias Toledo su estudio sobre una de las obras que centran la atención de este trabajo de investigación. Ciertamente debe destacarse que esta pintura de Lovera es la primera que muestra a la sociedad caraqueña en acción, reunida, conglomerada alrededor de un suceso de trascendencia e interés. No es poca cosa el que no se hable en este cuadro de una hazaña de un insigne varón, sino de un evento que trasciende la individualidad de sus ejecutantes para adquirir relevancia de forma colectiva. Es justo en ello que radica buena parte del significado cultural no sólo de este cuadro, sino también de aquel que apela a la siguiente efeméride de notabilidad en la historia de la naciente república, el 5 de Julio de 1811.

“El tema y la forma de representarlo es un hecho más que novedoso desde el punto de vista plástico, tanto como lo es desde el histórico.”<sup>30</sup> Esto es indudable y ya demostramos en el capítulo II que plásticamente, Lovera soluciona con habilidad los problemas que la pintura le presenta. Adicionalmente, hemos visto ya en páginas anteriores en este mismo capítulo, cómo nuestro pintor demuestra una actitud particular ante la pintura de historia, pero resta ahora señalar el significado histórico-

<sup>28</sup> Jenny de Tallenay, *Recuerdos de Venezuela*, pág. 68

Jenny de Tallenay era la hija del Cónsul francés en Venezuela (1878-1881) en tiempos de Guzmán Blanco, vivió un tiempo con su padre en Caracas y dejó unas memorias de su paso por esta ciudad.

<sup>29</sup> Cordelia Arias Toledo, “El tumulto del 19 de Abril’ de Juan Lovera. Una pintura histórica en el período de transición 1810-1841”, en *Boletín de la Academia de la Historia*, N° 347, Tomo LXXXVII, Julio-Septiembre 2004, pág. 113 (pp.113 a 127)

<sup>30</sup> Cordelia Arias Toledo, *Op. Cit.*, pág. 113

cultural de estas pinturas de historia realizadas por Lovera, de modo que quede expuesta la novedad histórica de las mismas, más allá de ser pioneras en el tema.

Siguiendo con Arias Toledo, *El tumulto del 19 de Abril de 1810* así como *La Firma del Acta de Independencia el 5 de julio de 1811* son obras cuya tema fue escogido –hasta donde sabemos– por el autor, no fue impuesto por institución ni individualidad alguna. De allí se desprende que habría sido el mismo Lovera quien escogiera el escenario para cada una, los personajes involucrados, la organización de los mismos en el espacio pictórico, etc. Sin embargo, Arias Toledo afirma que el episodio narrado en la primera obra mencionada sería culminado por el pintor, “a manera de relato visual, en otro cuadro realizado posteriormente, y que es su par y complemento: el *5 de Julio de 1811* o la *Firma del Acta de la Independencia* (1838).”<sup>31</sup>

Afirma esto la autora por el hecho de hallarse hoy ambos cuadros exhibidos en conjunto, uno al lado del otro en la Capilla de Santa Rosa de Lima, en el Concejo Municipal de Caracas (Lám. 61). Debe recordarse que Lovera no tuvo la intención de vincular como un ciclo iconográfico ambos cuadros. No olvidemos que fueron obsequiados a dos instituciones distintas: el primero a la Diputación Provincial de Caracas y, el segundo, al Congreso de la República. Por lo tanto, mal podría Lovera haber planificado su exhibición en conjunto, de modo que se complementaran iconográficamente. Más aun, ninguna de estas obras, dada la naturaleza del obsequio, pudo haber sido pensada para que el público grueso se deleitara con ellas. En ambos casos, las obras estaban destinadas a los miembros de cada una de las instituciones receptoras de la ofrenda. Así pues, si Lovera pretendió enviar algún mensaje con ellas, los destinatarios estaban perfectamente identificados.

Indica Arias Toledo que

“con la colocación de ambos cuadros en la Capilla del Concejo Municipal, el pintor inauguraba un nuevo tipo de exhibición de arte distinta a la conocida en tiempos coloniales: la de las imágenes históricas, laicas y públicas que habrían de consagrar a partir de entonces los espacios de poder.”<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, pág. 114

<sup>32</sup> *Ibid.*, pág. 116

Debemos insistir, que nunca fueron concebidos estos cuadros para ser desplegados en conjunto en una exhibición pública. Lovera no pudo *inaugurar un nuevo tipo de exhibición de arte* en este sentido, porque él no dispuso dónde deberían ser colocadas las obras. Sencillamente las obsequió y su exhibición posterior fue decisión de otros. Debemos aclarar además que, mientras Lovera vivió, estas obras nunca fueron expuestas juntas.

De hecho, Manuel Landaeta Rosales, en la nota biográfica que escribe en 1906 sobre Juan Lovera,<sup>33</sup> explica que para 1848,<sup>34</sup> según refiere Lorenzo Gedler,<sup>35</sup> el cuadro sobre el 19 de Abril de 1810 se halla entonces “en la sala del Ilustre Concejo Municipal de esta ciudad [Caracas]”, mientras que el relativo al 5 de Julio de 1811 se encuentra “en la Sala del Senado”<sup>36</sup> del Congreso de Venezuela. Adicionalmente, Carlos F. Duarte reporta que este último “permaneció en el Senado de la República, hasta 1976 en que fue trasladado a la Capilla de Santa Rosa de Lima, actual Concejo Municipal del Distrito Federal.”<sup>37</sup>

De manera pues que cuando se apunta a la creación de un “altar de la Patria” con estas dos obras, no se considera el hecho históricamente comprobado de que Lovera no los destinó a estar juntos ni a depender uno del otro en este sentido, así como tampoco toma en cuenta que físicamente no han compartido espacio sino hasta hace 38 años. Así pues, ha sido la segunda mitad del siglo XX la que ha propiciado este *altar de la patria* en la Capilla de Santa Rosa, no Juan Lovera ni su contexto. Esto es fundamental para comprender el significado histórico-cultural de las obras que estudiamos aquí, pues en ningún caso puede rotulársele como parte de esa «religión patria», a la que tan acostumbrados estamos, alrededor del procerato militar y sus rutilantes acciones para obsequiarnos graciosamente la libertad de la que hoy gozamos, siempre con la guía irreprochable del Libertador.

Arias Toledo coloca sobre la mesa el hecho de que en 1836, para los festejos relativos al 19 de Abril, la obra homónima de Lovera fue conducida en hombros por

---

<sup>33</sup> Manuel Landaeta Rosales, “Los antiguos pintores venezolanos Juan y Pedro Lovera” en *El Constitucional*, Caracas, 08 de Noviembre de 1906.

Juan Lovera era tío de Manuel Landaeta Rosales.

<sup>34</sup> 7 años después de la muerte del pintor.

<sup>35</sup> Amigo cercano de Lovera.

<sup>36</sup> Lorenzo Gedler citado por Manuel Landaeta Rosales, *Op. Cit.*

<sup>37</sup> Carlos F. Duarte, *Juan Lovera. El pintor de los próceres*, pág. 87



los cabildantes de Caracas en paseo por las calles, luego de asistir estos al *Te Deum* que se celebrara en la Catedral en honor a la efeméride. Para la autora esto sería clara prueba de que se empleaban formas de celebración religiosa con ocasiones de evidente cualidad republicana.<sup>38</sup> Sin embargo, vale citar aquí el Acta de la sesión del Cabildo del día 18 de Abril de 1836, en la cual al respecto se expone:

“El Sr. Presidente expuso que aunque por el citado acuerdo y atendiendo al estado de de escasez de los fondos solo se dispuso por el concejo que hubiera una iluminación de poco valor en los balcones de la casa municipal en celebridad del 19.

Citando los concejos encargados especialmente de emplear todos los arbitrios para celebrar las festividades civiles, era indispensable hacer el último esfuerzo para solemnizar el aniversario del fausto del 19 de Abril declarado por el Congreso de 1834 uno de los grandes días nacionales.

Convenido el cuerpo, se acordó: que la iluminación fuera no sólo de los balcones sino del interior de la casa municipal, el 18 por la noche: que en esta noche, por espacio de tres horas, una orquesta ejecutase algunas piezas de música y cantasen algunas canciones análogas al objeto: que la fiesta de iglesia y el *Te Deum* fueran solemnizadas con un coro de música: que la música de la banda cívica, acompañase al Poder Ejecutivo de la iglesia a la casa de gobierno, al regresar de la función; de allí al Concejo Municipal al volver a la sala y a los ciudadanos que se reunieren para conducir en paseo el cuadro del suceso del 19 de Abril.”<sup>39</sup>

No percibimos en lo asentado en el libro de Actas de las sesiones del Concejo Municipal de Caracas nada que nos haga pensar que se asume *el cuadro del suceso del 19 de Abril* como una imagen religiosa que se paseará por las calles para esparcir bendiciones a la multitud presente, así como tampoco es posible considerar que la realización de un *Te Deum* en los festejos de esta fecha sea una señal de la sacralización de los sucesos. Esto debe mirarse con cuidado, pues como ya vimos, el asumir que ambas obras fueron creadas para configurar una suerte de *ara patriae* sin considerar su dinámica de creación y la manera como fueron consignadas a sus correspondientes destinatarios ha conducido a nociones erróneas. De la misma manera, asumir que lo planificado por el Concejo Municipal en su sesión del 18 de Abril de 1836 para *solemnizar el aniversario del fausto* del día siguiente como un gesto sacralizador de una efeméride podría conducirnos a tomar estas acciones fuera

<sup>38</sup> Cfr. Cordelia Arias Toledo, *Op. Cit.*, pág. 116

<sup>39</sup> Acta del Concejo Municipal, 1836, f.81 y vº

de contexto y, en consecuencia, a tergiversar el significado histórico-cultural de la obra de Lovera.

La realización de un *Te Deum* ha sido tradicional en las regiones que han abrazado el Cristianismo desde tiempos medievales y, a partir del siglo XVI, el Catolicismo estimuló su ejecución como himno de acción de gracias. Evidentemente, es un cántico religioso de alabanza a Dios por sobre todas las cosas,<sup>40</sup> pero su empleo en el seno del Catolicismo llega incluso a ser decidido por instancia ajenas a la Iglesia. En el caso venezolano, la realización de un *Te Deum* fue ordenada el 8 Julio de 1811 por el Poder Ejecutivo una vez proclama la Independencia absoluta, como un gesto de *acción de gracias al Todopoderoso por sus beneficios y auxilios*.<sup>41</sup> En esta ocasión también se ordenó hacer *salve general por las tropas* y enarbolar *la bandera y pabellón nacional en el cuartel de San Carlos*, además de que *se ilumine por tres noches la ciudad, de un modo noble y sencillo, sin profusión ni gastos importunos*, entre otras cosas.

Es claro que para 1811 el modo de celebrar la ocasión de la declaración de la Independencia no podía sino servirse de los usos coloniales, pues no se conocían otros. No obstante, debe tenerse presente que el *Te Deum* a tenor de tal decisión no iría tan encaminado a sacralizar la decisión del Congreso Constituyente como a legitimarla a través de los canales que serían fácilmente aceptados por la mayoría de la población. En todo caso, no siendo este punto nuestro objeto de estudio, deseamos insistir en que nuestra realidad, imbuida en una religiosidad nacional de la cual es prácticamente imposible huir, nos haría interpretar gestos y acciones de otro tiempo a partir de lo que hoy nos es común.

Por otro lado, el conducir una imagen por las calles de la ciudad no era extraño ni se referiría únicamente a materias religiosas. Los reyes españoles fueron

---

<sup>40</sup> La primera estrofa del *Te Deum* reza:

*Te Deum laudamus:  
te Dominum confitemur.  
Te aeternum Patrem,  
omnis terra veneratur.*

(A ti, oh Dios, te alabamos,  
a ti, Señor, te reconocemos.  
A ti, eterno Padre,  
te venera toda la creación.)

<sup>41</sup> Acta de la Declaración de Independencia

celebrados en las calles de Caracas en numerosas oportunidades, tal y como lo refiere José María Salvador:

“Como en los restantes dominios del trono español, los representantes del poder en la Venezuela colonial también organizaron –aunque con la sobriedad que exigían las precarias condiciones económicas de esa Provincia ultramarina- regocijos públicos con el fin de que estos lejanos súbditos americanos celebrasen con la debida decencia los días faustos de la monarquía, en especial, el nacimiento o las nupcias de algún miembro de la familia reinante, la fiesta patronal o el cumpleaños del soberano y, sobre todo, la jura y aclamación de un nuevo rey.”<sup>42</sup>

Ya desde 1665 se tiene noticia de que la reina Mariana de Austria, viuda de Felipe IV y regente durante la minoría de edad de su hijo y futuro rey Carlos II, manda a “todas las ciudades y villas que alcen pendones en nombre del rey, mi hijo, y hagan las otras solemnidades que en semejantes ocasiones se requieren y acostumbran.”<sup>43</sup> Para las festividades relativas al ascenso al trono de Felipe V en 1701, se efectúa en Caracas un ceremonial que ya era costumbre “ante un retrato del rey situado bajo rico dosel sobre el escenario construido en la plaza mayor”, complementado además con “fuegos de artificio e iluminaciones en las noches subsiguientes.”<sup>44</sup> Las fiestas de Fernando VI fueron, según refiere Salvador, “las más espléndidas.”<sup>45</sup> Llevadas a cabo en 1747, el regidor decano del Ayuntamiento, “precedido por un heraldo y cuatro maceros, condujo procesionalmente el pendón real por las calles de la capital, adornadas con tapices y banderas, en medio de un solemne cortejo.”<sup>46</sup> En la Plaza Mayor, “exhibido bajo un dosel de terciopelo bordado con oro y plata, en el centro de un lujoso pabellón tapizado de damasco rojo y gualda”<sup>47</sup>, se hallaba el retrato del nuevo monarca.

Carlos III fue también celebrado en Caracas de modo similar. Su proclamación fue servida “con largas semanas de fiestas desde mediados de abril

---

<sup>42</sup> José María Salvador, *Efímeras efemérides. Fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVIII y XIX*, pág. 83 [Ucab, Caracas, 2001]

Sobre este asunto puede verse también el estudio de Carole Leal Curiel, *El discurso de la fidelidad. Construcción social del espacio como símbolo del poder regional. Venezuela siglo XVIII* (Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Col. Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela, 208, Caracas, 1990)

<sup>43</sup> Actas del Cabildo de Caracas, O-XVI, f. 57v (citado por José María Salvador, *Op. Cit.*, pág. 85)

<sup>44</sup> José María Salvador, *Op. Cit.*, pág. 85

<sup>45</sup> *Ibidem.*, pág. 86

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> *Idem.*

hasta mediados de mayo de 1760.”<sup>48</sup> Su sucesor, Carlos IV fue también agasajado en esta ciudad “con una larga secuencia de actos y festejos públicos”<sup>49</sup> que se prolongarían por más de 15 días en diciembre de 1789. La ceremonia de jura implicó un solemne cortejo en el cual el alférez real, Feliciano Palacios y Sojo,

“paseó procesionalmente a caballo el real pendón por las engalanadas calles de Caracas desde las casas capitulares hasta la plaza mayor. Allí lo colocó entre los retratos del rey y la reina, que se exhibían bajo dosel en el balcón central de un alto y lujoso escenario o teatro erigido en el centro de la plaza, flanqueado por otros dos balcones construidos para alojar durante la ceremonia a las máximas autoridades civiles de la Provincia y la ciudad. Compuesto por una estructura de columnas, arcos y copetes de madera pintados, y revestido con colgaduras de damasco, el teatro se hallaba decorado, al parecer, por cuatro figuras alegóricas de los cuatro continentes entonces conocidos.”<sup>50</sup>

Si comparamos esta descripción con las que presentamos en el capítulo I de este estudio sobre las fiestas del 19 de Abril, veremos que la diferencia fundamental es el motivo, pero las formas son muy similares. Lo que debe llamar nuestra atención es la sustitución de la imagen del rey por la de un hecho histórico, entonces convertido en fecha patria: ya no es Fernando VII el que pasea por las calles de Caracas, es el propio 19 de Abril. Es evidente que una vez eliminada la dinámica del *súbdito* e introducida la del *ciudadano* son muchos los cambios en la mentalidad general que debían obrarse para que ésta adquiriera el sentido cultural que le correspondía. Sin embargo, ello no puede leerse como un abandono súbito y total de la cultura impuesta hasta entonces por la Península ibérica. Las fiestas públicas que tan buen servicio habían prestado a la corona española, serían ahora empleadas como gestos de «autoafirmación republicana».<sup>51</sup>

Cuando era celebrado un nuevo soberano se tenía de él una imagen. Su efigie era el centro de la fiesta y se celebraba con ella en sitio de honor, se celebraba a su alrededor y se le rendían los honores correspondientes. Pero ahora no hay un individuo qué celebrar, pues lo que se festeja es la república. No hay un individuo que la encarne o la resuma, por lo tanto se agasaja a una abstracción, a un elemento

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, pág. 90

<sup>49</sup> *Ibid.*, pág. 100

<sup>50</sup> *Ibid.*, pág. 101

<sup>51</sup> Término empleado por José María Salvador, *Op. Cit.*, pág. 141

simbólico si se quiere, porque ¿quién es la república? La república somos todos, son las instituciones que nos representan. La república no es un hombre y la soberanía esta ahora diluida y no representada en una sola persona.

Allí entra en acción la imagen de los sucesos del 19 de Abril de 1810 que Lovera pinta. Sacada en procesión por las calles de Caracas, se pasea en homenaje a la república misma. No es un gesto religioso, es una fiesta jubilosa republicana que se manifiesta a través de las fórmulas conocidas para las fiestas jubilosas de tiempos coloniales, en las cuales los monarcas españoles eran los homenajeados. La esencia de la fiesta cambió, pero su cualidad sufrió pocas transformaciones.

Antonio Bonet Correa ha estudiado profundamente las fiestas tradicionales europeas de los siglos XVI al XVIII, pero sus conclusiones nos son útiles aquí, pues, *mutatis mutandi*, la situación planteada en las fiestas jubilosas de las nuevas repúblicas tienen a estas celebraciones barrocas como su antecedente más inmediato. Reconoce este autor el abanico de problemas que ofrece este tipo de fiestas a los historiadores. “De variopinta y múltiple podría juzgársela, pero en realidad bajo sus diversas «máscaras», sus distintas «apariencias» se ocultan analogías muy evidentes, existen denominadores comunes de clara raíz política.”<sup>52</sup>

De acuerdo con este historiador español, las fiestas públicas -entre las que debemos incluir estas fiestas jubilosas patrias- tenían como principal objetivo “el regocijo popular, la alegría y risa común”; en cierto sentido, funcionaban como “una válvula de escape que de vez en cuando y a su debido tiempo se abría para así mantener el equilibrio y la conexión de las clases, a fin de que el edificio «bien construido» del Antiguo Régimen no sufriese resquebrajaduras amenazadoras de su estabilidad.”<sup>53</sup> La fiestas, sin duda, han tenido la particularidad de permitir que se manifieste entre la gente aquello que no puede ser representado y unir a personas de talante y condición muy distinta bajo un motivo común. La vida cotidiana, además, se hace a un lado por un breve lapso y en el escenario urbano ocurren cosas que no son usuales, dignas de ser disfrutadas por todos. Esto adquiere una importancia

---

<sup>52</sup> Antonio Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura*, pág. 5

<sup>53</sup> Antonio Bonet Correa, *Op. Cit.*, pág. 5

singular cuando se vive en circunstancias penosas o, al menos, no en las más holgadas; en circunstancias en que la subsistencia no está siempre garantizada.

Las fiestas públicas proveen también un marco para el tiempo del hombre. Hasta el arribo de la Modernidad el *tiempo sacro* era el que marcaba la vida de las sociedades en el Occidente cristiano, pero cuando *lo político* y *lo secular* inician su estratégica alianza a partir del Renacimiento, las fiestas públicas pasan a refrendar elementos y situaciones que cada vez se alejan más de *lo religioso* aunque adopten sus ropajes. Ya al final del siglo XVIII queda perfectamente configurada la fiesta pública como “una forma de memoria colectiva a la vez que de fijación política”, es decir, “una manifestación evidente del poder cada vez más creciente del Estado.”<sup>54</sup>

Así pues, la necesidad de celebración del 19 de Abril que hemos visto se manifestó en el pueblo caraqueño –con sus altos y bajos- y luego también del 5 de Julio, sobre todo después de que estas dos efemérides fueran declaradas fiestas nacionales, ha debido responder a ese paso del *tiempo sacro* al *tiempo ciudadano*. En otras palabras, la república necesitaba de un calendario que marcara la vida del ciudadano, así como anteriormente el calendario santoral y litúrgico marcaba la vida del feligrés. Ya no bastaba la fiesta patronal, había que agregar la fiesta patria.

Manuel Hernández González refiere que, en el caso de las fiestas instituidas a raíz de la Guerra de Independencia española, destaca la que celebra la Constitución de Cádiz buscando romper con algunos de los esquemas de las festividades tradicionales liadas con la monarquía absolutista y la Iglesia que le apoyaba. La Constitución sería aprobada el 19 de marzo de 1812,

“coincidiendo con una fiesta de precepto de la Iglesia, la de San José, y en contravención con la celebración onomástica del rey intruso [José Bonaparte]. Desde ese momento los parlamentarios quisieron tributarle una solemne conmemoración festiva como garante de la soberanía de la nación. Se aprobó su celebración el 15 de marzo de 1813. Incluía besamanos, *Te Deum*, iluminarias, salvas de artillería y las plazas y la Corte vestidas de gala. (...) Paralelamente, el 7 de marzo de 1812 se aprobó la abolición del paseo del Real Pendón en todas las ciudades de América. (...) Las Cortes refrendaron que era imprescindible abolir todos los actos que constituían una desmembración de la condición de conquistadores y colonizados y que originaban sentimientos de inferioridad, ya que,

---

<sup>54</sup> *Ibidem*.

aunque implicaban la lealtad a la Monarquía, se sostenían sobre una distinción odiosa que la Constitución había suprimido, ya que las Indias no eran ya colonias sino provincias. Si bien esa igualdad no se tradujo en una representación paritaria, la abolición del paseo del pendón trató de hacer ver a los americanos que eran ya parte integrante de pleno derecho de la soberanía nacional.”<sup>55</sup>

Así pues, en la España que luchaba por deshacerse de la dominación francesa, los festejos constituyeron un vehículo propicio para fomentar el apego y la lealtad de la sociedad hacia un nuevo sistema político. Vemos que, de manera similar al caso venezolano, los españoles sentados en las Cortes de Cádiz son conscientes de que el panorama es distinto a aquel planteado en tiempos del Antiguo Régimen, por lo que hay que hacer ajustes. No obstante, las fiestas públicas son una necesidad y se preocupan por diseñar las adecuadas para la sociedad que se perfilaría a partir de la Constitución de 1812. La sola eliminación del Pendón Real puede parecer un detalle menor, pero percatémonos de que ya el primer aniversario del 19 de Abril celebrado en 1811 en Caracas, implicó el deshacerse de este símbolo monárquico en las aguas del río Guaire.<sup>56</sup>

Con tales gestos y celebraciones se estaría buscando sembrar en la conciencia general ciertos principios políticos que marcaban una diferencia sustancial con el régimen monárquico tradicional. Al final, terminarían por constituirse en una expresión cultural de carácter simbólico, pero de naturaleza política. En este escenario, el cuadro del 19 de Abril realizado por Juan Lovera habría sido empleado en 1836 en una procesión patria y no religiosa. Desde la década de 1820 había quedado bastante claro –como vimos en el capítulo I- que esta fecha tenía un carácter diferente a la de *Corpus Christi*, por ejemplo. Las referencias en la prensa y el tratamiento institucional que el Cabildo le otorgó, nos remite a una afirmación republicana de carácter público, socialmente compartida por todos en un espacio

---

<sup>55</sup> Manuel Hernández González, “La fiesta patriótica. La jura de la Constitución de Cádiz en los territorios no ocupados” en Alberto Ramos y Alberto Romero (eds.), *1808-1812, los emblemas de la libertad*, pág. 89

<sup>56</sup> Manuel Hernández González refiere además todo el problema que constituyó para el Gral. Domingo Monteverde en plena confrontación con el Cabildo, cuando, una vez ganada de nuevo Caracas para España, debió realizarse la proclamación del rey y la jura de la Constitución en Septiembre de 1812. Éste pretendió aprovecharse de la ceremonia de proclamación del rey y paseo del Pendón Real (abolido el 7 de Marzo de 1812) para obtener para sí los elogios de pacificador de la provincia. (*Op. Cit.*, pág. 103 y ss.)

fundamental para la ciudad, su plaza mayor. No se esperaba que el cuadro de Lovera hiciera milagros, sanara enfermos o cesara torrenciales aguaceros al sacarlo en paseo por las calles de Caracas. Se esperaba, en todo caso, que recordara una acción que es identificada en ese momento como forjadora de libertad, de república; una acción de cuyo producto serían herederos todos los que celebraban alrededor de la imagen. Los participantes serían así parte de la celebración y de lo celebrado.

De allí que las fiestas cívicas o fiestas patrias tengan una importancia nodal para la generación de vínculos comunes entre los distintos integrantes de cualquier sociedad. Más allá de las diferencias sociales, la fiesta cívica iguala a todos, porque todos son parte de la celebración, porque lo que se celebra se refiere a algo que les atañe. Cada fiesta de este tipo es una manifestación pública con una carga simbólica fundamental para el sostenimiento de un estado de cosas. Por esto, usualmente en ellas no hay detalle dejado al azar: se determina un día en el calendario anual para su celebración; se diseña un programa ceremonial que debe cumplirse a cabalidad en un orden específico; se ejecuta cada ceremonia en un espacio determinado exclusivamente para ello; se prepara incluso una escenografía que potencie la acción ceremonial; los ejecutantes de las ceremonias se visten de forma definida; todo esto acompañado de un sistema de símbolos cuidadosamente definido. Si se llevase a cabo la fiesta fuera de los preceptos fijados para ella, su significado cambiaría.

Tomemos en consideración entonces que el 19 de Abril de 1836, al pasear por las calles de Caracas en brazos de los ciudadanos, el cuadro de Juan Lovera cambió el significado ya tradicional de esta celebración, que además había sido decretada fecha patria en 1834. Ese paseo de la representación pictórica del suceso no estaba en el programa tradicional, tampoco viene a sustituir a otro que se usara. No es el cuadro de Lovera la efigie de una personalidad conocida y reverenciada, es una escena histórica acerca de un acontecimiento que se supone fundacional, que la ley así lo ha declarado, pero que ya en la conciencia histórica de Caracas ha ocupado ese lugar desde hacía años.

Lo que sucede en Caracas en 1836 durante la celebración del 19 de Abril podría apuntar al festejo de una obra artística que recoge en el lienzo la imagen de una fecha patria. Sin embargo, aunque la historia del arte posee un buen inventario



de gestos similares, no creemos que esa sea la intención de su paseo público en ese día. Las intenciones del Cabildo, ente encargado de organizar esta fiesta cívica, están claramente expuestas en las Actas que ya hemos citado páginas atrás. Siempre refieren los honorables cabildantes a la necesidad de *solemnizar* la celebración de la fecha, ese es el objetivo. No obstante, no brindan indicación alguna de la razón por la cual en esa oportunidad se conducirá en paseo el cuadro del suceso del 19 de Abril.

Pero no olvidemos que sólo semanas antes del 19 Abril de 1836 se ponía fin a los eventos bélicos relativos a la Revolución de las Reformas. Esta revolución planteó al menos dos formas de mirar la república, una en apego a la Constitución de 1830 y otra que deseaba realizar reformas al estado de cosas que ésta configuraba. La figura de Simón Bolívar no era entonces ese tótem homogeneizador de la sociedad, tampoco lo era José Antonio Páez –a pesar de resultar el hombre fuerte del país después de vencer a los reformistas–, mucho menos lo eran Santiago Mariño ni José Tadeo Monagas. El presidente José María Vargas era un hombre probo, pero de evidente debilidad política. Así pues, no había un hombre que conjugara la esencia nacional, que permitiera que todos se reunieran en la plaza pública y celebraran por un motivo común.

En este sentido, creemos que sólo la visión que se había tejido y configurado en torno a los sucesos del 19 de Abril de 1810 constituía para 1836 la común motivación, lo suficientemente fuerte y arraigada, como para convocar a tirios y troyanos a la plaza de la Catedral y celebrar cívicamente. El cuadro de Lovera, obsequiado a la Diputación Provincial de Caracas a finales del año anterior, habría venido como anillo al dedo para brindar a la fiesta patria de 1836 un elemento novedoso, que atrapara la atención, pero no para desviar el significado de la festividad, sino para potenciarle al hacer presente la escena que habría cambiado para siempre la historia de Venezuela. Todos podían celebrar eso, nadie tendría objeciones, nadie contrariaría la idea de que ese día de 1810 *quedó sellada la gloriosa revolución que ha dado Independencia y libertad a casi todo el nuevo mundo*, tal y como Juan Lovera lo dejará expuesto en el cuadro mismo.

La fecha entrelazaba así dos épocas y propiciaba la unión nacional. Se homogeniza de este modo a los heterogéneos destinatarios,

“al convocar a todos los miembros del cuerpo social en torno a los unánimes valores nacionalistas, los gobernantes pretenden forjar la ficción de una igualdad plena entre todos los ciudadanos, como si, con tan momentánea «comunidad jubilaria» ante los ideales patrióticos, se cancelasen de un solo plumazo, como por arte de magia, todas las profundas y consolidadas diferencias de personalidad, origen étnico, estamento, credo político y *status* social.”<sup>57</sup>

Podemos aquí rescatar la observación de Arias Toledo al indicar que *El tumulto del 19 de Abril de 1810* es “una de las primeras representaciones de un grupo de caraqueños que se reúne, presencia o participa activamente de un momento, en este caso decisivo en el proceso de instauración de la República, y que se desarrolla en un escenario cotidiano en los alrededores de la Plaza Mayor.”<sup>58</sup> Ciertamente, en este sentido, la obra no tiene antecedentes, pero tampoco tiene antecedentes la escena representada en él. No hay suceso comparable en el devenir histórico previo a 1810. De modo que recae en la obra una doble cualidad de ser única desde el punto de vista artístico, pero también única desde el punto de vista del registro histórico. Lovera se ha dado a la tarea de representar un momento del pasado con una acuciosidad notable: se preocupa por los trajes que visten los personajes, pero también se preocupa por el emplazamiento de la acción y por la acción misma. Los caraqueños reunidos en la Plaza Mayor que nuestro pintor ha representado no están allí sin razón y sin sentido, no están allí por el delicioso paseo y la tertulia, están allí porque históricamente tienen una misión que cumplir.

Vimos en el capítulo II que la Diputación Provincial de Caracas recibió “con aplauso el entusiasmo patriótico con que el Sr. Juan Lovera ha consagrado sus tareas artísticas a representar con su pincel el memorable acto en que el 19 de Abril de 1810 recobró Venezuela sus derechos políticos y se fijaron las bases de la libertad e independencia del Nuevo Mundo.”<sup>59</sup> Vimos también cómo este cuerpo acuerda colocar la obra en “la sala de la Diputación, como un monumento histórico y

<sup>57</sup> José María Salvador, *Op. Cit.*, pág. 406

<sup>58</sup> Cordelia Arias Toledo, *Op. Cit.*, pág. 113

<sup>59</sup> *Acuerdo de 25 de Noviembre de 1835, aceptando un cuadro dedicado a la Diputación Provincial por el Sr. Juan Lovera, en que se representa el acto ocurrido el 19 de Abril de 1810 a las puertas de la Catedral de esta capital*, Citado por Virginy Irázabal en *El Concejo Municipal Venezolano, ayer y hoy*, pág. 9

artístico, que consigna a la posteridad.”<sup>60</sup> La obra fue, pues, recibida con beneplácito por su destinatario. Era la Diputación Provincial a quien debía estar dirigido el mensaje que Lovera encerró en el lienzo y allí lo tendrían, en su Sala, para presidir cada reunión, cada encuentro. No podemos saber hoy cuál era la dinámica de visita de dicho recinto, no podemos asegurar cuántas personas aparte de los diputados tenían acceso más o menos libre allí. Por lo tanto, es de presumir que el artista no pretendió un público más amplio que el de la Diputación.

Similarmente, la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811* no debió ser concebida para tener un grupo de espectadores más numeroso que el que conformase el Congreso de la República. Incluso, a diferencia de *El tumulto del 19 de Abril de 1810*, esta obra no fue sustraída de la paz de la Sala del Senado para hacerla partícipe de algún ceremonial patrio, al menos no hemos hallado registro de ello entre 1838 y 1841.<sup>61</sup> Sabemos, no obstante, que *La Bandera Nacional*, el 30 de Enero de 1838, reproduce la carta con la que Juan Lovera entrega como obsequio su pintura, pero antes se permite comentar:

“El 25 del corriente presentó al Senado el Sr. Juan Lovera un hermoso cuadro en que está representado el Congreso de Venezuela al acto de firmar la declaratoria de independencia. Los que conocieron a muchos de los dignos miembros de aquel cuerpo, los encuentran bien parecidos en los respectivos retratos que los representan. Este cuadro está dibujado con bastante propiedad, es una regular producción de arte de nuestro país, y digna del Salón del Congreso.”<sup>62</sup>

No hay mucha emoción en la nota anterior acerca del cuadro, ni siquiera se resalta la originalidad del mismo en términos de lo que podría haberse visto en Caracas para ese tiempo. Llama la atención que lo que parece resaltarse más es el parecido que se encuentra en los retratos de los miembros del Congreso que figuran en la obra. Ciertamente, Lovera puso un gran esfuerzo en las facciones del rostro de cada uno de los individuos que ha incluido en su obra y esto puede verse en la clave de identificación que ha agregado al cuadro y que mencionábamos antes. Incluso es más notable el esfuerzo hecho en la clave de identificación que en el propio lienzo.

---

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Fechas entre la elaboración de la obra y la muerte del pintor.

<sup>62</sup> *La Bandera Nacional*, 30 de Enero de 1838, Trim. III, N°27

Las fotografías en la lámina 60 muestran por partes esa clave que Lovera elaboraría para asegurarse que no se perdiera en el tiempo el nombre de todos los presentes en la obra, de los integrantes de ese Congreso Constituyente que el 5 de Julio de 1811 tomara una decisión trascendental.

Habíamos abordado ya el que Lovera deseara que no quedara fuera del tintero el asunto de la identificación de los integrantes del Congreso Constituyente y que estos, además, pudieran ser identificados. Pero a ello debe agregarse que el 5 de Julio de 1811, día de la declaración (que no de la firma) de la Independencia absoluta, no estaban presentes en sesión todos los integrantes de ese cuerpo, así como tampoco estaban presentes todos los firmantes del Acta. De acuerdo con el Acta de la sesión del día 5 de Julio, se reunió el Congreso “menos los señores Ustariz, Alvarado, Méndez de Guasdualito, Rivas, Mendoza, Maya de La Grita y Quintana.”<sup>63</sup> Sin embargo, más adelante en la misma acta se indica que “el señor Maya de La Grita se presentó en la sesión”,<sup>64</sup> por lo que aun restarían seis diputados ausentes ese día.

En el cuadro de Lovera se han incluido 37 diputados más el Secretario del Congreso, Francisco Isnardi, siendo el total de firmas en el Acta de Independencia de 41 diputados. De los presentes en la pintura, Francisco Javier Ustariz (San Sebastián), Luis Ignacio Mendoza (Obispos), Juan Nepomuceno de Quintana (Achaguas) y Ramón Ignacio Méndez (Guasdualito) no estuvieron presentes el 5 de Julio en la sesión correspondiente, aunque sí firmaron el Acta de Independencia. Por otro lado, están ausentes de la imagen recreada por Lovera los diputados Juan Pablo Pacheco (Caracas), Gabriel Ponte (Valencia), Luis José de Cazorla (Valencia) e Ignacio Ramón Briceño (Pedraza), aunque sí firmaron el documento de Independencia.

De manera pues que las divergencias son evidentes entre lo que presenta Lovera y lo que la historia nos arroja. Debe hacerse notar que para 1838 no se conservaba el Acta original de la Declaración de Independencia, sino una copia que poseía la Municipalidad y que había sido reproducida en el *Observador Caraqueño*

---

<sup>63</sup> *Libro de Actas del Supremo Congreso de Venezuela 1811-1812*, Sesión del día 5 de Julio, Tomo I, pág. 258

<sup>64</sup> *Ibidem.*, pág. 259

por Francisco Javier Yanes y Cristóbal Mendoza en 1824.<sup>65</sup> Se tenían también versiones impresas del Acta, pero en ningún caso la original. Refiere Carlos F. Duarte que nuestro pintor “debía estar consciente de que había una discrepancia entre las distintas versiones en cuanto al número de asistentes.”<sup>66</sup> Es muy probable entonces que Lovera se guiara por alguna de las versiones más fácilmente accesibles, quizás incluso él mismo conservara una copia del ejemplar del *Observador Caraqueño* que incluyó la lista de firmantes del Acta o pudo habérsela facilitado Francisco Javier Yanes o cualquier otro de sus amigos o conocidos más cercanos. En todo caso, ha quedado claro que no debió haber sido para nuestro pintor un problema acceder a esa lista y que es poco probable que los ausentes en el cuadro deban esta condición a algún oculto propósito del artista, sino a la confusa información que se tenía entonces sobre los signatarios del Acta de Independencia.

---

<sup>65</sup> *El Observador Caraqueño*, N° 49, Caracas, 2 de Diciembre de 1824, págs. 3 y 4

<sup>66</sup> Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 86

## CAPÍTULO V

### *El espacio pictórico de la civilidad*

#### 5.1.- CONSIDERACIONES GENERALES

Toda representación pictórica implica una trama más o menos compleja de formas y de conceptos e ideas que el artista integra de manera personal a partir de las exigencias de su contexto y, simultáneamente, considerando la influencia que desea llegar a tener en éste. No siempre el artista es consciente de esta integración ni la realiza siguiendo un plan establecido, mucho menos concibe las exigencias de su contexto como normas artísticas que debe seguir, ni piensa que puede tener alguna incidencia en aquellos que tenga su obra frente a sí. La autoconciencia artística no es, como podría pensarse, una condición inherente a todo artista. De hecho, los primeros en dar muestras claras de ser conscientes de su *poder* como artistas fueron los artesanos de la imagen en ciudades como Florencia desde el final del siglo XIV. Una nueva dinámica se abriría desde entonces y los artistas no sólo dedicarían un trabajo reflexivo e intelectual a la concepción de sus obras, abandonando poco a poco las formas preestablecidas por la tradición. Asimilarían las exigencias de su contexto más como *normas* sociales que como exigencias contractuales (aunque éstas no dejaran de estar presentes y muchas veces de forma leonina contra los propios artistas) y configurarían sus obras con el premeditado objetivo de provocar, de inducir y de seducir a su espectador de un modo específico.<sup>1</sup> Las academias de arte creadas desde el siglo XVI en Europa y extendidas en los siglos XVII y XVIII, sistematizaron este proceso, contribuyendo además a la creación del *maestro* que marca pauta en los modos de hacer.<sup>2</sup>

Mención especial merece el caso singular del italiano Giorgio Vasari (1511-1574), cuya formación abarcaba dos campos bien diferenciados. Se había formado en el taller de Andrea del Sarto (1486-1530), un célebre pintor florentino, pero también

---

<sup>1</sup> Cfr. Peter Burke, *El Renacimiento italiano* (Alianza Editorial, Madrid, 2001)

<sup>2</sup> Sobre este asunto puede verse la obra de Nikolaus Pevsner, *Academies of art, pasta and present* (Cambridge University Press, 1940)

un destacado humanista que estimuló a Vasari a la lectura y discusión de los clásicos. No era esto lo común para un pintor 100 años atrás y Vasari acusó recibo de esta formación novedosa produciendo la piedra fundacional de la historia del arte, su *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*, publicada en 1550.<sup>3</sup> En esta obra, Vasari procura a los jóvenes artistas la posibilidad de conocer los logros de los maestros del pasado a través de la narración biográfica de estos y, con ello, los estimulaba a superarles. Se abría de ese modo la senda clara para el *progreso* en el arte, pero también para el conocimiento y reflexión sobre los oficios artísticos (pintor, escultor y arquitecto).

Pero *Le Vite* de Vasari, es mucho más que una colección de biografías de artistas. La obra está dividida en tres partes, cada una con su prólogo. Estos abordan una descripción del auge del arte de la Antigüedad, su decadencia en la Edad Media y su recuperación en Italia teniendo a Miguel Ángel como culmen. “Ernst Gombrich ha mostrado que Vasari adoptó el planteamiento de la historia de la retórica de Cicerón. Sin la doble educación de Vasari, tal adaptación habría sido prácticamente impensable.”<sup>4</sup> Cuando el artista italiano Federico Zuccari (1542-1609) en su *L'Idea de'scutori, pittori e architetti*<sup>5</sup> (1607) desarrolle sus reflexiones sobre la «Idea» en el arte y la defina como una «representación interior» que antecede a la realización o «disegno» de la obra de arte, y que es independiente respecto a ella, estamos ante la reflexión directa no ya sobre el oficio de pintor, sino sobre el proceso creativo en sí.

La necesidad de que los artistas reflexionen sobre su oficio, sobre los temas a representar, sobre el significado y la posterior interpretación de estos, de cara su eficacia artística, se hará cada vez más apremiante y se estimulará con altos y bajos hasta llegar a una generación de artistas capaces de producir cambios significativos en el arte, tal y como vimos en el capítulo I en torno a la actitud hacia la pintura de

<sup>3</sup> De esta obra se publicará una segunda edición corregida y aumentada por el propio Vasari en 1568.

<sup>4</sup> Peter Burke, *Formas de historia cultural*, pág. 21

Posterior a Vasari y siguiendo el ejemplo de su obra, Giovanni Baglione (1573-1643) escribe *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642* (1642), Gian Pietro Bellori (1613-1696) escribe *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni* (1672), Liono Pascoli publica *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (1730); mientras que fuera de la Península Itálica, destacará en los Países Bajos, Karel van Mander (1548-1606) con *Het Schilderboek* (1604), y en Alemania, Joachim von Sandrart (1606-1688) con *Deutsche Akademie*; en el siglo XVIII, en Inglaterra, Horace Walpole, con sus *Anecdotes of Painting* (1762).

<sup>5</sup> Previamente, Zuccari había publicado otras dos obras que abrieron el camino a ésta última: *Origine et Progresso dell'Accademia del Disegno, De Pittori, Scultori e Architetti di Roma* (1604) y *Lettera a Principi et Signori Amatori del Disegno, Pittura, Scultura et Architettura* (1605)

historia de una selección de ellos. Resulta significativo que, desde el Renacimiento, los pintores no pudieran conformarse con los conocimientos técnicos de su práctica, sino que su preparación intelectual fuera cada vez más común.

Empero, los artistas, así como los concebimos a partir de la Modernidad, desde de la interpretación romántica que nos ha llevado a supra valorarles, no son los únicos agentes del proceso de creación de las obras de arte. Ciertamente es que estos juegan –sin discusión– el papel fundamental desde el punto de vista estético y artístico, pero desde el punto de vista cultural, esto no es así. A lo largo de las páginas de este estudio hemos intentado presentar, desde distintos puntos de vista, cómo el artista, en este caso Juan Lovera, ha debido moverse en un océano de elementos que le han bombardeado, le han rozado o, simplemente, han estado allí cerca de él, haciendo de su proceso creativo algo mucho más complejo que el tomar lienzo y pinceles para dejar una imagen a la posteridad.

Juan Lovera se formó como imaginero colonial y en la dinámica correspondiente no había, como vimos en los capítulos I y II, espacio para la reflexión ni sobre las obras ni sobre el oficio de pintor. De hecho, de la Venezuela previa a las fechas fundacionales de la Independencia no se ha conservado ningún registro sobre algún artista que haya incursionado en la escritura de análisis sobre su arte, tampoco tenemos conocimiento de ningún artista que haya tenido acceso a una formación intelectual destacada. Los pintores, en nuestro período colonial, eran artesanos, su trabajo era manual, por lo tanto, sólo digno de *gentes bajas*. Pero con Juan Lovera se han alineado elementos extraordinarios en tanto que no comunes.

Nuestro pintor vivió en un momento de notables sucesos, de necesarias mudanzas y de incorporaciones culturales innegables. Lo realmente excepcional es que Lovera fue permeable en un sentido amplio a los cambios que le avasallaban, aun siendo respetuoso –sin exageraciones ni fanatismos– a la tradición en la cual se formó como pintor. Lovera fue parte de esa generación de individuos que nacieron como súbditos y fueron capaces de internarse en la dinámica republicana para morir como ciudadanos. En este recorrido, el pintor caraqueño pudo formarse intelectualmente y aunque quizás no en aspectos formales y teóricos del arte, sí en aspectos políticos e incluso científicos, como pudimos exponer en capítulos



precedentes, seguramente gracias a su incorporación a la masonería. Eso, sostenemos, debe haber signado una diferencia sustancial en su posición hacia el arte y su oficio. De allí la singularidad que la obra suya analizada en este estudio dibuja en su contexto cultural.

## 5.2.- ORGANIZACIÓN DE VALORES DE LA CIVILIDAD

La obra de Juan Lovera, objeto de esta investigación, se nos presenta como un hecho intencionadamente significativo y no como fruto del azar. Destacar esto es fundamental, porque lo que hasta el momento ha sido valorado como el esfuerzo de un pintor poco talentoso y preparado, comienza a evidenciarse como el esfuerzo premeditado, pensado y organizado por un pintor de restringidas herramientas técnicas, pero preparado intelectualmente. Así, los cuadros *El tumulto del 19 de Abril de 1810* (1835) y *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811* (1838) no deben valorarse meramente por su pulcro acabado, su armónica composición y su homenaje a la historia fundacional de la república. Estas dos obras son mucho más que eso. En ellas, Lovera ha construido una organización de valores culturales, esencialmente sociales y políticos. Esto, es claro, ha sido fruto de una muy bien pensada concepción pictórica, sustentada en esos valores que fueron tomados, en cierta manera, de su contexto y que tendrían el propósito de incidir de vuelta en él.

Si bien es verdad que toda obra de arte es una realidad en sí misma, no es menos cierto que es una realidad que se relaciona con ciertas circunstancias externas, que no necesariamente responden a lo artístico exclusivamente; circunstancias que, como indica Vicenç Furió, “forman parte de la historia y de la cultura de su época, circunstancias que por su vinculación con la obra pueden ayudar a comprender aspectos de ésta.”<sup>6</sup> Conocer estas circunstancias y vincularlas adecuadamente con las obras se presta para una mejor comprensión de éstas en todo sentido, incluso en sus cualidades formales. Las características del contexto -en líneas generales- fueron estudiadas en el capítulo I; mientras que nuestro pintor fue objeto del capítulo II, las

---

<sup>6</sup> Vicenç Furió, *Ideas y formas en la representación pictórica*, pág. 27

cualidades formales de las obras las abordamos con detalle en el capítulo III, y procedimos a un análisis temático e histórico-cultural en el capítulo IV. Es el momento de partir de todo lo anterior para evidenciar la organización de valores que Juan Lovera ha dejado en las dos obras citadas. Nos toca ahora caminar de la realidad histórico-cultural a los cuadros y viceversa.

Enfrentarse de este modo a una obra de arte no deja de ser un proceso problemático. Tal y como lo ha dejado claro Ernst H. Gombrich, “el arte es una organización de valores”<sup>7</sup> tan implícitos en las obras como en la cultura de la cual ha surgido y de la cual, de alguna manera, son intérpretes. Sin embargo, esta organización de valores sólo puede ser determinada una vez que hemos logrado delimitar el *propósito*, la *intención* y la *función* de la obra estudiada. Aunque así lo parezca, estos términos no son exactamente equivalentes y debemos tener cuidado con ello. Es claro que no todos los artistas logran plantear estos tres elementos con la misma distinción y maestría, tampoco todas las obras son igual de complejas como para proveer las necesarias diferenciaciones. Sin embargo, hasta las obras más modestas son fruto de la actividad creadora del artista en medio de un contexto.

Furió ha insistido en que es un error subestimar ninguna obra de arte, pues toda envuelve una *intención*, *propósito* y *función*. “Por ello parece lógico –y probablemente necesario desde la óptica del historiador del arte- intentar un tipo de interpretación que no disocie las formas artísticas de sus objetivos, ni tampoco de los problemas y condiciones bajo las cuales todo ello se tiene que armonizar.”<sup>8</sup> La *intención* está determinada por la voluntad de hacer algo; mientras que el *propósito* es el ánimo de hacer algo con un fin específico y, la *función*, es lo que corresponde hacer a una institución o entidad de acuerdo con su complejidad. A continuación procuraremos desvelar la *intención*, *propósito* y *función* de las dos obras de Lovera que hemos venido estudiando en estas páginas, con lo cual se evidenciará la organización de valores que les compone.

William Efrén Barazarte ha expresado que en las obras que nos ocupan del pintor caraqueño “se glorifica la imagen del protagonista desde el proceso de la

---

<sup>7</sup> Ernst H. Gombrich, *Temas de nuestro tiempo*, pág. 72

<sup>8</sup> Vicenç Furió, *Op. Cit.*, pág. 165

mitificación del héroe.”<sup>9</sup> Insiste en que “al observar los cuadros podemos indicar que Juan Lovera mantiene el entusiasmo por la memoria centrada en la figura de los hombres”,<sup>10</sup> pues estos “sustituyeron de cierta forma a las historias heroicas narradas oralmente en el imaginario popular del siglo XIX.”<sup>11</sup> De la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811*, específicamente, afirma que en esta obra se evidencia “un ordenamiento que sustenta la figura del héroe y su relación con el contexto histórico.”<sup>12</sup> Alfredo Boulton, por su parte, consideró a Lovera –a partir de las obras en cuestión- como el iniciador “en nuestro país del género épico que habría de alcanzar tan destacado sitio con las obras de Tovar y Tovar y de Tito Salas.”<sup>13</sup> Para Juan Calzadilla no hay medias tintas, por lo que para él, al referirse al par de pinturas que nos ocupan, no duda en afirmar que “de Juan Lovera son las primeras imágenes heroicas de la pintura venezolana.”<sup>14</sup> María Elena Ramos es también franca al insistir en que nuestro pintor “fue el encargado de dejar plasmados los rostros de los héroes.”<sup>15</sup>

Después del largo recorrido que hemos realizado hasta ahora alrededor y dentro de la configuración misma de las obras de Lovera, debemos preguntarnos dónde están los héroes, cómo se expresa lo heroico en ellas, qué de épico hay en sus temas. Y, más allá de eso, cabe interrogarse si Lovera habría tenido el *propósito* de expresar heroicidad a través de estas obras (o de alguna de ellas), si su *intención* habría sido honrar y/o ensalzar a los héroes de la Independencia, si la *función* de estas obras era constituirse en una narración épica de los momentos fundantes de la república.

Conviene, en primer lugar, delimitar algunas cuestiones conceptuales. Aunque es obvio, vale destacar que el uso que Barazarte, Boulton, Calzadilla y Ramos hacen de términos como *héroe*, *heroico* y *épico*, no responde al sentido exacto que estos pudieron haber tenido en tiempos de Lovera. Al menos no se

---

<sup>9</sup> William Efrén Barazarte, “Juan Lovera. El fundador de la pintura histórica”, en Edgardo Mondolfi y otros (Coord.), *La opción republicana en el marco de las independencias. Ideas, política e historiografía (1797-1830)*, pág. 225 [ANH-Unimet, Caracas, 2012]

<sup>10</sup> William Efrén Barazarte, *Op. Cit.*, pág.228

<sup>11</sup> *Ibidem.*, pág. 229

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 227

<sup>13</sup> Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela. Época nacional*, Tomo 2, pág. 62

<sup>14</sup> Juan Calzadilla, “Dos tiempos”, en *Juan Lovera y su tiempo*, pág. 35

<sup>15</sup> María Elena Ramos, “Juan Lovera, artesano”, en *Juan Lovera y su tiempo*, pág. 50

habrían usado entonces del mismo modo. En el entendido actual y coloquial común en nuestro país, el *héroe* es el militar, el que ha realizado una hazaña admirable y, ciertamente, la actuación de un civil, comportándose como civil, en un espacio civil, no despierta mayores consideraciones *heroicas*, por no decir ninguna; las escenas *épicas* están protagonizadas por estos *héroes* de estirpe militar. Hablar de *héroe civil* podría equivaler incluso a un oxímoron.

La figura heroica por excelencia, con la que la mayoría parece coincidir, es Simón Bolívar y, junto a él, los militares que le acompañaron en la gesta de Independencia. El Bolívar *heroico* sería el del corcel encabritado que engalana muchas de nuestras plazas principales; el Bolívar que lucha contra los designios de la Naturaleza y que Tito Salas magistralmente planteó, por ejemplo. Un Bolívar *civil* es toda una rareza en nuestro país, basta hacer un inventario de las efigies que habitan las plazas que llevan su nombre. El traje militar en la figura *heroica* parece ser casi una condición *sine qua non*. Así se hicieron retratar los autodenominados herederos de los *héroes* de la Emancipación como Antonio Guzmán Blanco, por mencionar sólo el más conspicuo de los receptores de la herencia bolivariana en el siglo XIX. El mismo José Antonio Páez, ya vimos, deseó que sus proezas militares no fueran olvidadas y encargó a Pedro Castillo la recreación de las más destacadas en los muros de su casa de habitación en Valencia.

Rogelio Altez, de manera reciente, ha evidenciado la *militarización* de la memoria histórica a partir del discurso historiográfico de lo que se ha llamado *historia patria*, cuya figura cimera ha sido, sin más, Simón Bolívar. “Militarizar la memoria, por tanto, ha significado adosar el relato de la nación al Estado. No es posible militarizar nada si no se logra desde el Estado, sede de la comandancia general de los Ejércitos.”<sup>16</sup> En un punto del camino decimonónico nuestra historia se escribió a punta de bayonetas y charreteras, dejando los valores civiles en un arcón que sería abierto epilépticamente en el andar de ese siglo y el siguiente.

---

<sup>16</sup> Rogelio Altez, “Independencia, mito genésico y memoria esclerotizada” en Inés Quintero (Coord.), *El relato invariable. Independencia, mito y nación*, pág. 50  
Sobre el aporte civil en la historia venezolana puede verse, entre otros, los recientes estudios de Jean Carlos Brizuela y José Alberto Olivares (Coords.), *Levitas y sotanas en la edificación republicana* (UPEL, Caracas, 2012) y de Yuleida Artigas Dugarte, Jean Carlos Brizuela y José Alberto Olivares (Coords.), *La Venezuela perenne. Ensayos sobre aportes de venezolanos en dos siglos* (UPEL, Caracas, 2014)

Con todo, es importante destacar que esa tipología de *figura heroica militar* a la que tan acostumbrados estamos hoy y que mostraría sus primeras aristas en la década de 1830, sobre todo en torno a los sucesos de la Revolución de las Reformas, no asentaría sus bases con solidez hasta después de 1842, cuando los restos del Libertador –máxima figura *heroica* de nuestra historia- llegaron a Caracas para su reposo y honra final.<sup>17</sup> De manera pues, que la noción de *héroe* y de lo *heroico* que se tiene en tiempos de Lovera no era ni tan clara ni tan exclusiva como la que ahora poseemos. En todo caso, es en tiempos de Lovera en los que estas nociones iniciarían su definición. Eran esos los tiempos para concretar principios y Lovera era consciente de ello.

Recordemos aquí algunas cosas examinadas ya en el capítulo I que nos ayudarán a entender esto mucho mejor. Cuando revisábamos el relato de Fernando Montenegro y Colón acerca de las fechas fundacionales, mencionamos su parquedad y su sobriedad en cuanto al uso de adjetivos para personas y acciones. De José Félix Blanco, en cambio, resaltamos como califica de *glorioso* el 19 de Abril de 1810, al tiempo que destacamos el que considerase *moderado* el comportamiento de los patriotas, celebrando así la *decencia de los caraqueños*. Usábamos nosotros entonces los términos «revolución de terciopelo» para resumir la visión que Blanco presentaba de los acontecimientos de ese día y que de manera bastante natural devendría en la declaración del 5 de Julio de 1811. En el caso de Francisco Javier Yanes, dejó claro que reflejaba más “sus opiniones políticas y jurídicas”<sup>18</sup> en consonancia con su condición de “abogado enamorado de las formas legales de la vida civil organizada”.<sup>19</sup> Ninguno de estos autores, en resumen, apela a la exaltación heroica cargada de drama y epítetos que se verá años después. Los héroes románticos no viven en sus páginas.

---

<sup>17</sup> Puede revisarse la obra de Napoleón Franceschi, *El culto a los héroes y la formación de la nación venezolana* (1999), también *El divino Bolívar* (2003) de Elías Pino Iturrieta y el siempre clásico *El Culto a Bolívar* (2003) de Germán Carrera Damas, entre la abundante bibliografía que ha tocado el tema en profundidad y con detalle.

Aunque Elías Pino Iturrieta en *El Divino Bolívar* refiere dos episodios, uno en 1832 en San Fernando de Apure y otro en 1836 en Guanare, en los cuales puede evidenciarse con bastante claridad una suerte de proto-culto al Libertador iniciativa de los pobladores de esos lares, desde el Estado central y más específicamente en la ciudad de Caracas no hemos hallado rastros certeros de exaltaciones heroicas de algún personaje, más allá de las alabanzas y loas para las fechas declaradas patrias en 1834: el 19 de Abril de 1810 y el 5 de Julio de 1811.

<sup>18</sup> Napoleón Franceschi, *El culto a los héroes y la formación de la nación venezolana*, pág. 144

<sup>19</sup> Napoleón Franceschi, *Op. Cit.*, pág. 144

Por otra parte, para el recordatorio del 19 de Abril en 1825, *El Constitucional* publicaba una larga nota en la cual podía leerse cosas como: “Ya nos parece que oímos el eco de los *héroes* inmortales, que en medio de la plaza de Caracas rompieron para siempre las cadenas del nuevo mundo.”<sup>20</sup> Al hablar de *héroes* el autor de la nota se refería a “LOS HOMBRES EXTRAORDINARIOS QUE NOS ADQUIRIERON CON SU TALENTO Y VIRTUDES LA VENTURA INEFABLE DE ESTE DIA NACIONAL.”<sup>21</sup> Cinco años después para el mismo recordatorio, el *Semanario Político* otorga a “los progenitores de la libertad en 19 de Abril” claros “esfuerzos *heroicos*.”<sup>22</sup> Podría decirse entonces que un *héroe* sería un hombre ilustre y célebre por sus acciones y sus virtudes, sin que su espacio de acción deba necesariamente referirse a lo militar, la lucha armada o la guerra.

Si lo anterior fuera así, sin matices, entonces estaría completamente explicada la elección de José María Vargas como Presidente de la República en 1835, pues pocos como esté insigne venezolano para reunir las cualidades de hombre de gran talento y virtudes *civiles* capaz de realizar los *heroicos esfuerzos* que emulen a los *héroes* del 19 de Abril de 1810. No obstante, hasta aquí dejaríamos sin explicación el que un número significativo de hombres de armas, todos destacados soldados de la Guerra de Independencia, reclamaran para sí el honor de mandar a Venezuela en la Revolución de las Reformas que estalla el mismo año de 1835. Se abrogarían estos el título de *héroes de la Independencia*, despreciando en el camino las inocultables cualidades civiles del doctor Vargas. De hecho, al menos en la opinión pública caraqueña las aguas parecían estar divididas en los primeros años de la década de 1830.

En una carta pública dirigida al Dr. José María Vargas en 1831, se le alaba por sus aportes intelectuales, por su apoyo al progreso de la academia y de la Medicina en el país. Se le reconoce que “sus talentos y virtudes [civiles] le distinguieron en nuestra pobre tierra, tan escasa de lo que puede ser útil para fijar sus destinos.”<sup>23</sup> En una hoja suelta, impresa probablemente hacia 1834, titulada *Los*

<sup>20</sup> *El Constitucional caraqueño*, 18 de Abril de 1825, Trim. 3, N° 31, pág. 2 (cursivas nuestras)

<sup>21</sup> *Ibidem*. (mayúsculas del autor)

<sup>22</sup> *Semanario Político*, 22 de Abril de 1830, Trim. 1, N° 11, pág. 1 (cursivas nuestras)

<sup>23</sup> *Carta al Dr. José María Vargas*, hoja suelta, 12 de Julio de 1831 (Caracas, Imprenta de Valentín Espinal).

*héroes de Venezuela y sus detractores*, puede leerse: "...a los beneméritos militares a quienes en vez de elogios y demostraciones de gratitud, se prodigan ultrajes para acusarles los más torpes y degradantes crímenes."<sup>24</sup> Prosigue denunciando que "la cuestión de las elecciones ha sido pretexto ostensible para preparar un sepulcro a los héroes de la Independencia."<sup>25</sup> Finaliza la ardiente defensa solicitando "loor eterno a los beneméritos militares del Ejército Libertador."<sup>26</sup>

En el número 1 de *Némesis*, en 1835, se plantean serias acusaciones contra los militares:

"Forajidos son, no militares ni bolivianos, son malhechores que pertenecen a todas las clases de la sociedad; son holgazanes que aborrecen el trabajo y ven con dolor el premio de las tareas ajenas; son tiranuelos derribados que vivieron en la molicie con la sustancia del pueblo y se desesperan al ver consagrada la propiedad de los ciudadanos; son monstruos de sangre que se han complacido en matanzas y carnicerías y ven con odio la paz de la humanidad; son en fin hombres inmorales y bárbaros, que se hallan muy mal con la morigeración de las costumbres y el progreso de la civilización."<sup>27</sup>

De estas pocas y breves muestras que aquí presentamos, Eleonora Gabaldón ha realizado una copiosa recopilación en su obra *José Vargas. Presidente de la República de Venezuela* (1986).<sup>28</sup> Escapa de nuestro objetivo dilatarlo indefinidamente en la presentación de estas expresiones de *civilismo* y *militarismo*, si se desea colocarlo en blanco y negro, para hacer más fácil su comprensión. Pero lo cierto es que entonces, lejos de ser una simple y plana pugna entre *lo civil* y *lo militar*, se trataría más bien de una querrela entre valores de diversa índole y la figura del *héroe* podría ser aquí crucial. Los valores que personifique ese *héroe* podrían llegar a definir los valores de la recién nacida sociedad venezolana independiente. Es claro que los valores coloniales ya no funcionan en la estructura de una república tal y como está diseñada en la Constitución de 1830, pero no porque esta Carta Magna

<sup>24</sup> *Los héroes de Venezuela y sus detractores*, hoja suelta, c.1834 (Caracas, Imprenta de Antonio Damirón).

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibid*.

<sup>27</sup> *Némesis*, N° 1, 1835, Caracas, Imprenta de Antonio Damirón.

<sup>28</sup> Puede verse también cualquiera de los variados estudios que sobre el tema del militarismo en la historia de Venezuela ha desarrollado Domingo Irwin, como *Caudillismo, militares y poder: una historia del pretorianismo en Venezuela* (Caracas, Ucab, 2008) escrito en conjunto con Ingrid Micett.

declare algunos como los esenciales, estos pasarían al imaginario y la mentalidad cultural de los venezolanos de manera automática. El asunto requería masticación y, por supuesto, digestión de este nuevo alimento de la sociedad. El resultado estaba entonces por verse.

Si nos preguntamos quién tenía la mayor fuerza entonces, si los *verdaderos héroes* eran los hombres del 19 de Abril de 1810 y del 5 de Julio de 1811 o aquellos que arriesgaron sus vidas en la lucha armada de los años posteriores, si los que representaban los valores civiles de los años 1810 y 1811 o los que encarnaron el ímpetu de la espada para expulsar al español, la respuesta no parece fácil de asir. ¿Sería posible que ambos la compartieran? A estas interrogantes, creemos, dio clara respuesta Juan Lovera a través de su pintura. Y esa respuesta es, justamente, la que merece nuestra mayor atención.

En *El tumulto del 19 de Abril de 1810 y Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811* nuestro pintor no despliega la figura de un solo *héroe* en el sentido en que Barazarte, Boulton, Calzadilla y Ramos han explicado en sus estudios, porque para la historiografía venezolana el *héroe* por antonomasia es militar. Esta definición, como vimos no está completamente dibujada en tiempos de Lovera. Si comparamos las obras de este pintor con otras posteriores de otros artistas como Martín Tovar y Tovar, Cristóbal Rojas, Arturo Michelena o Tito Salas, veremos que *lo heroico* en ellos es militar o, en su defecto, civiles comandados por un militar. La pintura de Lovera no es, en modo alguno, *heroica* en el sentido que será después, para las siguientes generaciones de artistas, por lo que mal puede situarse a nuestro pintor como el *iniciador* de esta pintura épica decimonónica que tanto marcará nuestro imaginario nacional en las décadas siguientes. Los cuadros que aquí estudiamos de este pintor caraqueño no son sino una clara exaltación de *lo civil*.

Desde el modo, desde cómo ha presentado plásticamente las escenas hasta la selección de las escenas en sí mismas, Lovera se ha decantado por *lo civil*. Para él, si la figura heroica debía tener alguna personificación en la historia nacional, ésta debía ser *civilista*. Aun cuando en 1835 expresara su acuerdo con la repatriación de los restos del Libertador y con la grandeza de su obra al colocar su nombre junto a una larga lista de personalidades de la ciudad, Lovera estaba bastante claro en que la



república es la escena del ciudadano *civil* y no *militar*. Su obra refrenda tal cosa. *Orden, Soberanía de la Ley, Participación y Transparencia*, podrían ser los valores fundamentales que Lovera organiza en sus obras y que identifica con el principal protagonista de las mismas: *el ciudadano* (civil).

*El tumulto del 19 de Abril de 1810* es, ya vimos, una escena de visión algo teatral, de presentación frontal y límpida al espectador. Desde el punto de vista formal, es una representación armónica, como hemos analizado anteriormente, que no sólo está bellamente estructurada sino geométricamente ordenada y calculada. Los personajes dispuestos en la composición no atienden al azar sino a una suerte de coreografía perfectamente determinada, situándose y gesticulando con correcto decoro. No hay dramáticas rupturas de luz que se concentren en lo que pudiera concebirse como el gesto *heroico* de Francisco Salias, el hombre que se atreviera, contra todos los pronósticos, a torcer el curso de la historia y encender la mecha de la *revolución*. No se debate Emperán entre el asombro y el terror ante la *épica* acción que busca arrebatarse el poder. Nada de esto sucede. Pasa en cambio la serenidad, la armonía, la cuidadosa manifestación pública de una decisión institucional, porque Salias no es sino la voz de un cuerpo que se hace allí presente para respaldar su gesto. Pasa que el Capitán General atiende el llamado estoicamente y, la guardia, en perfecta formación en el fondo, refrenda con su actitud que no hay *épica* en lo que sucede en la Plaza Mayor. Pasa, sin más, que en el mundo civil no cabe la violencia, no hay lugar para el desorden; en el mundo civil se estimula la participación transparente, sin conspiraciones ni complots. Los *héroes* aquí, si alguno, son perfectos *civiles*.

A estas alturas, nos es posible afirmar que Lovera buscaba, a través de esta obra, realizar un manifiesto de *orden armónico*, más allá de su valor formal, para llevarlo a su valor *ciudadano*. Lo *armónico* se vincularía con el control, pero no tiránico, sino el que equilibra las fuerzas de todas las cosas y evita el desbalance. La *armonía* puede ser definida como la conjunción entre el movimiento, la disposición, la estabilidad y el equilibrio que se percibe en un objeto real o imaginario, lo cual estimula al sujeto, produciéndole una agradable sensación de paz, alegría o serenidad interior. Puede traducirse entonces, desde los predios pictóricos, como “un acuerdo

feliz o agradable entre varios elementos simultáneos pero independientes unos de otros.”<sup>29</sup> En otras palabras, hablamos de un orden de cosas que equilibra fuerzas.

Esto pudiera entenderse como contradictorio con relación a lo que sucede ese día 19 de Abril de 1810, porque el mismo Lovera nos habla de una *revolución* y, ciertamente, nada más lejano del término *revolución* que el *orden armónico*. Esto pudiera ser así, pero al introducir en la ecuación al «tumulto» todo adquiere un cariz distinto. El «tumulto» es el punto de potencial desequilibrio, de desorden, de desbalance, no la *revolución*. Ésta, en cambio, trae a la escena el *orden armónico* que implica la vida civil independiente que comenzaría a regir en Venezuela a partir de ese día de 1810. ¿El caos que trae el orden? Sí, *ma non troppo*. Lovera es demasiado conservador en este sentido como para plantearnos una revuelta absolutamente caótica y confusa, y presentarla como el origen del orden nacional posterior. Hacerlo habría sido demasiado peligroso, porque, dada la fecha en que pinta la obra, habría justificado el alzamiento reformista. Ni la *intención* y ni el *propósito* de su obra podría ser ese, tampoco su obra podría ejercer la *función* de atizadora de los ánimos políticos.

Así las cosas, Lovera emplea la tensión de los opuestos para presentar el *orden armónico* como un valor fundamental derivado de la imagen que ha creado. Pero además se asegura que sean los civiles los que conformen la orquesta *revolucionaria* y que civil sea su director, quedando los militares como el público de galería que al fondo observa sin reacción, porque lo que sucede en el espacio de la Plaza Mayor, es asunto de civiles, no de militares. Las decisiones fueron de carácter civil y los resultados, también, civiles: la Junta Suprema Defensora de los Derechos de Fernando VII. La voz militar no tiene aquí cabida, no tiene espacio ni turno en el estrado de los discursos. Los militares, armas en mano, no están para la política sino para otra cosa. La figura del Capitán General, engalanado con su hermoso uniforme militar en el que Lovera puso tanto empeño en recrear, se ve sometido en la escena a la voluntad civil. La lección es clara: *el fuero militar queda supeditado al fuero civil*. De nada le ha valido a Emparan agitar su sombrero, lucir su sable y llevar con elegancia su casaca bordada en oro. Si aun alguien dudara del mensaje, Lovera nos lo

---

<sup>29</sup> André Comte-Sponville, *Diccionario filosófico*, pág. 65

ha dejado escrito en la sección inferior del cuadro y aquí lo recordamos nuevamente: *Los personajes inmediatos al Capitán General son los ilustres cabildantes que le precisaron a pasar a la Sala Consistorial donde quedó sellada la gloriosa revolución que ha dado Independencia y libertad a casi todo el nuevo mundo.*

Situación similar se nos presenta con el cuadro *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811*. La representación de esta escena ahonda en lo que *El tumulto del 19 de Abril de 1810* ya había expuesto, sin que esto signifique que se necesiten mutuamente para ser comprendidas. Con la *Firma del Acta*, Lovera despliega su discurso plástico para enaltecer al Congreso Constituyente de 1811, pero también a los valores que este cuerpo encarna. Desde el punto de vista formal, ya revisado aquí, es también una representación armónica, bellamente estructurada además de geoméricamente ordenada y calculada. La adecuada atmósfera ceremonial le da un cariz solemne a lo que se ve. El método compositivo empleado, ya estudiado en el capítulo III, organiza la escena de modo que todos los personajes poseen, visualmente hablando, la misma importancia, funcionando más como un cuerpo, como una sola *figura* ante el espectador.<sup>30</sup> Con esto, la obra adquiere una sólida unidad que sirve de piedra angular para la organización de los valores que encierra.

Lo primero que debe resaltarse es que la representación que hace Lovera se refiere al Congreso Constituyente y no a algún diputado en específico en este cuerpo. Nuestro pintor rescata la cualidad *representativa* y *participativa* de esta asamblea en tanto y cuanto sus miembros *representan* al pueblo y *participan* en la toma de decisiones como una unidad en medio de la pluralidad. En este caso, la más importante de todas: declarar la Independencia absoluta, que es justo lo que sucede ese día de Julio de 1811. Al no prevalecer la efigie de ninguno de los diputados por

---

<sup>30</sup> Giulio Carlo Argan ha estudiado el efecto que en una composición pictórica tiene la cualidad unitaria y exclusiva en significados de los elementos de una composición. Partiendo de lo que Jacques-Louis David hizo con su *Muerte de Marat*, Argan explica cómo la simplicidad de la composición y la disposición de los elementos que la integran, hacen que el significado de estos quede supeditado a lo que el espectador interpreta en función de la composición misma. Al eliminar la emoción como variable, la significación de la obra se convierte en asunto puramente racional, cohesionada en los elementos compositivos que no pueden ser disociados, pues dejaría de tener significado lo que se ve. Se convierten estos, pues, en *figura*, es decir, "en una objetividad superior, una condición ideal inherente al ser del objeto" que solo el espectador estaría en capacidad de descifrar y comprender. Así, podría llegar a ser incluso *revolucionario* el entendimiento de una obra independientemente de lo que el pintor haya tenido en mente. ("El valor de la «figura» en la pintura neoclásica" en AA.VV. *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, pág. 71 y ss)

encima del resto, Lovera crea una composición en la que no sólo el *orden armónico* destaca, sino que también emergen la *representatividad* y la *participación* ordenadas y regidas por la *soberanía de la ley* como valores.<sup>31</sup> La imagen de una asamblea de representantes, en la cual todos actúan de común acuerdo sobre un punto, aun cuando previamente hayan tenido la oportunidad de manifestar sus desencuentros, no puede sino hablarnos de los valores inherentes a esto. La *soberanía de la ley* se hace patente en la obra en virtud del *orden armónico* de la composición, pero además derivado del hecho irrefutable de que es el Congreso el cuerpo legislativo, es decir, la fuente de la ley, que es a su vez la que provee el orden necesario para la vida republicana. Así, la soberanía no recae en un hombre, ni en una instancia, sino “en la Nación y no puede ejercerse sino por los poderes políticos que establece esta Constitución.”<sup>32</sup>

De nuevo, son valores *civiles*, pues lo *militar* no define absolutamente nada en la obra. Los escasos uniformados en la escena no están allí por sus méritos militares, sino en cuanto a la función civil que ejercen al pertenecer a una asamblea de representantes. No se trata de una escena *épica*, se trata de una escena *civil*. De manera reincidente no ha escogido Lovera un momento de la historia reciente, decisivo incluso para el destino de la vida independiente del país, como la Batalla de Carabobo, por ejemplo. Se ha decantado por un momento *civil*, inherentemente republicano. El mensaje no puede ser más diáfano: *la ley impera sobre todos y sólo la asamblea que representa al pueblo está investida de poder legislativo, participar en ella es asunto civil*.

Resulta ya bastante claro que la *intención* de los cuadros de Lovera era elaborar una declaración de principios republicanos, en la cual se manifiesta su *propósito*, exaltar con ella la cualidad civil que debe tener la república y el apego que sus miembros, los ciudadanos, deben tener hacia sus valores, evitando distracciones mesiánicas y cobros de deudas de libertad fundamentadas en preceptos militares. La

---

<sup>31</sup> Ciertamente es que la efígie de Francisco de Miranda, por ejemplo, destaca de una manera singular, pero ésta no tiene sentido sin el resto de los representantes del Congreso. Es decir, la imagen de Miranda significa, justifica su existencia y tiene sentido sólo en cuanto a su relación con el resto de la composición, no como elemento de valor independiente y auto-sostenido.

<sup>32</sup> Artículo N° 3, Título I, De la nación venezolana y de su territorio, *Constitución del Estado de Venezuela*, 1830

*función* de estas obras queda entonces determinada por su condición de memento republicano que emplea la historia como el deseo de un presente eterno.

Ahora bien, ninguna de las dos escenas estudiadas sucede en el Cielo y aunque este es un dato obvio, no puede pasarse por alto. No se trata del lugar de *lo sagrado*, sino del lugar de *lo humano*, de *lo civil*. Lovera ha dejado de lado la visión religiosa del devenir del hombre, para concebirla desde la visión terrenal, humana y republicana. No hay cabida para Dios en ninguna de las dos obras, sino para los hombres y sus decisiones y acciones. Aunque *El tumulto del 19 de Abril de 1810* muestra a la catedral de Caracas de fondo y toda la comitiva eclesiástica en procesión a las puertas de ésta, no debe esto mirarse como un elemento religioso sino, como ya hemos mencionado, de ayuda para la ubicación de la escena, porque la Iglesia no tiene, en el curso de la acción, ni voz institucional ni gestión sacralizadora.

Tampoco incluye Lovera alguna mujer en ninguno de los dos cuadros. “Sólo faltan las mujeres”<sup>33</sup> indica Cordelia Arias Toledo a propósito de *El tumulto del 19 de Abril de 1810*, pero valdría lo mismo para la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811*. No obstante, éste podría haber sido materia bastante clara para nuestro pintor y el lugar de la mujer no estaría, para él, en los asuntos públicos, no está en la escena de la política, ni de la definición de los destinos del país. La ausencia absoluta de personaje femenino alguno en ambas obras no podría sino llevarnos a concluir que no hay espacio para la mujer en la historia republicana, porque no es cosa de mujeres la república. Ni más ni menos.<sup>34</sup>

Por otro lado, Lovera sí ha incluido una serie de personajes en *El tumulto del 19 de Abril de 1810* que ha provocado una variedad de interpretaciones. Se trata de los individuos de baja condición social que podemos divisar en la extrema izquierda del cuadro, así como en la extrema derecha del mismo. Se ha querido ver en ellos “cierta inclinación hacia lo caricaturesco y lo festivo, con un ligero tinte desenfadado”,<sup>35</sup> como lo expresa Alfredo Boulton, quien agrega además que estas

<sup>33</sup> Cordelia Arias Toledo, “El tumulto del 19 de Abril de Juan Lovera, una pintura histórica en el periodo de transición 1810-1841”, en *Boletín de la Academia de la Historia*, Tomo LXXXVII, N° 347, Julio-septiembre de 2004, pág. 113

<sup>34</sup> El tema de la mujer en el siglo XIX venezolano requeriría un estudio adicional, con el fin de hacer justicia a la interpretación correcta de ausencias y presencias. No es objetivo de esta investigación hacerlo, pero es, sin duda, una tarea pendiente de la historiografía del arte venezolano.

<sup>35</sup> Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, pág. 62

figuras deben relacionarse con “un risueño humorismo criollo, una sana ingenuidad altamente caraqueña.”<sup>36</sup> Para este autor estos personajes hablarían “acerca del espíritu alegre, burlón y muy peculiar de nuestro pintor.”<sup>37</sup> No sin antes recordar que Lovera perteneció al grupo social de los pardos, Barazarte considera que la inclusión de estos curiosos personajes, “ese intento de poner en igualdad de condiciones a hombres pertenecientes a los sectores económicamente desposeídos es un signo de igualdad que el romanticismo desea mantener, a pesar de manejar elementos figurativos centrales en el cuadro.”<sup>38</sup>

Arias Toledo, por su parte, se pregunta qué hace “un ciego en harapos en el cuadro fundador de la república”,<sup>39</sup> a lo cual se responde de inmediato indicando que nuestro pintor habría hecho una *riparografía*.<sup>40</sup> Considera esta autora que para 1835 quizás Lovera recordara el hecho histórico representado en *El tumulto del 19 de Abril de 1810* “como un acto supremo de ingenuidad, de muchachada, o de espontaneidad juvenil”,<sup>41</sup> lo que justificaría la presencia de estos tipos populares. Al mismo tiempo, cree posible que esto sea una referencia a que “la soberanía reside en el pueblo, por lo tanto, éste decide su gobierno.”<sup>42</sup> Se trataría así de lo que esta autora califica como “la reivindicación de ciertos grupos sociales a través de las artes visuales que, en este caso, apuntaría a una clase social excluida pero muy abundante en aquellos tiempos, la de los pardos y, en general, la de los mestizos, clase de la que fue principal exponente el propio Lovera.”<sup>43</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, pág. 65

<sup>37</sup> *Ibid.*

Boulton expresa además, a propósito de la inclusión de estos personajes en la escena, que “Aunar lo jocoso a lo serio, al relatar un episodio político ha sido una vieja costumbre, una añeja fórmula venezolana para describir, entre burlas y veras, el sentido de nuestra historia. Aún, al reproducir aquellos graves momentos, Juan Lovera encontró espacio en su lienzo para recoger el chiste tan característicamente caraqueño.” (*Op.Cit*, pág. 65)

<sup>38</sup> William Efrén Barazarte, *Op. Cit.*, pág. 227

<sup>39</sup> Cordelia Arias Toledo, *Op. Cit.*, pág. 123

<sup>40</sup> De acuerdo con Francisco Martínez, *riparógrafo* es lo que “llamaron antiguamente al pintor de objetos de pequeña magnitud, animales, plantas, etc.” (*Prontuario artístico o diccionario manual de las bellas artes*, pág. 361)

Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura* (obra publicada originalmente en 1649), indica que *riparógrafo* es aquel que pinta “cosas humildes, como barberías, tiendas, comidas y cosas semejantes.” (pág. 127)

En la historia del arte se refiere más generalmente a la pintura de las cosas miserables o los sujetos insignificantes.

<sup>41</sup> Cordelia Arias Toledo, *Op. Cit.*, pág. 125

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pág. 126

Empero, no creemos que nuestro pintor fuera un romántico incurable y que ello le instara a incluir en esta escena a pordioseros y mendigos, como piensa Barazarte; tampoco creemos que se trate de un chiste en medio de la gravedad de una escena histórica, como piensa Boulton; pero tampoco compartimos la idea de Arias Toledo de que se trate de una suerte de reivindicación pictórica de los pardos. Estos personajes que Lovera caracteriza con claridad como pertenecientes al grupo social que no tiene cabida en los sucesos, no deben tomarse como meros rellenos, anécdotas o comentarios marginales en la composición. Una razón fundamental nos anima a afirmar tal cosa. Es poco probable que este pintor que ha prestado servicio en la institucionalidad republicana, juzgue correcto incluir tal banalidad en una escena de ese calibre, sobre todo considerando el destinatario de la pintura. ¿Por qué entonces estos personajes?

La respuesta no es sencilla, pero podría apuntar más al uso de la tradicional simbología cristiana, con la cual Lovera seguramente se sentía más cómodo, que con el manejo de las escenas de género de corte romántico. En la iconografía cristiana, sobre todo la desarrollada a partir del Concilio de Trento, mendigos, lisiados y ciegos suelen representar simbólicamente a aquellos que más ayuda necesitan de quienes sí han logrado acercarse a la luz del Evangelio. No pretendemos insinuar que esto es lo que significarían tales personajes en el cuadro de Lovera, pero debe darnos una idea del por qué los introdujo en una composición que no los necesitaba, plásticamente hablando.

De nuevo, aunque Lovera trabaja sobre un acontecimiento que tuvo lugar 25 años antes en el seno de una sociedad distinta a la que acogerá su cuadro, debemos tener presente que la realización de la obra podría tener no sólo el *propósito* de registrar históricamente un suceso pivotal en la historia de la jovencísima república, sino también el de elaborar una suerte de declaración de principios ciudadanos. En otras palabras, quizás, Lovera buscaba mostrar, como ya vimos, el peso que debe tener la institucionalidad en la vida republicana, pero también podría buscar mostrar el lugar que ocupa el *ciudadano* en ésta. Evidentemente, no todos estarían aptos para ser ciudadanos, pues esto implicaría un compromiso particular y la capacidad de participar cabalmente en la vida republicana.

Podría lucirnos eso un poco duro, sobre todo viniendo de un pardo a quien sólo la república le habría brindado la cualidad de *ciudadano*. Pero es justamente la condición de pardo que posee Lovera el 19 de abril de 1810 la que se transformará en la condición de ciudadano una vez que el curso de los acontecimientos, desatado ese día, culmine en la concreción de la República de Venezuela. De seguido debe agregarse que fue su compromiso con los ideales republicanos y su atención a la vida pública institucional, la que le permitió llevar con orgullo el título honroso de *ciudadano*, no sólo de derecho sino de hecho.

Esos personajes que Lovera incorpora en la escena y que caracteriza, con toda premeditación, de modo que resalte su marginalidad, son los *idiotas* de la antigua democracia griega, aquellos que, en un estado natural de ignorancia, resultan menores de edad, menesterosos de guiatura y educación. Para los atenienses en la polis, los *idiotas* nacían, mientras que los *ciudadanos* eran forjados a través del proceso de vida, compromiso y cultura que era la *paideia*. Si antes los mendigos requerían de la luz del Evangelio para salir de su miseria, ahora requieren de su propia voluntad para incorporarse en la nueva luz de la República. Es obvio que estos cinco pintorescos personajes no están incluidos en el devenir de los hechos, no se mezclan siquiera en el *tumulto* y permanecen fuera del desarrollo de los acontecimientos públicos. Ellos no son *ciudadanos* ni entonces ni *ahora*. Lovera, creemos, lo deja muy claro: *la República es compromiso; los hombres fatuos no pueden ser republicanos*.

Juan Lovera no se conformó con construir dos representaciones con las características plásticas que ya hemos revisado, brindándoles una organización de valores determinada como acabamos de ver. Nuestro pintor, no lo olvidemos, era masón y esto fue determinante para la concepción de las obras y también para la inclusión en ellas de cierta simbología que otorga a los cuadros una posibilidad de lectura esotérica,<sup>44</sup> comprendida por solo unos pocos iniciados y que, en todo caso, enriquece la ya polisémica lectura presente en cada obra. Pere Sánchez Ferré explica

---

<sup>44</sup> Entenderemos por ESOTÉRICO al conjunto de conocimientos, enseñanzas, prácticas y/o ritos de una corriente filosófica o religiosa, que son secretos, incomprensibles o de difícil acceso para el común de las personas y que sólo podrían ser comprendidos por un grupo minoritario, también conocidos como iniciados.



que “el *corpus* iconográfico de la masonería es un elemento esencial en las prácticas rituales y un soporte privilegiado para transmitir sus doctrinas, su saber y su ciencia. Cada pieza, cada imagen es una representación de algún concepto, principio o aspecto de las doctrinas masónicas.”<sup>45</sup>

En este marco, “las imágenes y símbolos masónicos (y la ejecución del ritual) trascienden la experiencia estética para adentrarse en el terreno de lo iniciático, es decir, de lo espiritual.”<sup>46</sup> Debe aclararse, no obstante, que no deseamos apuntar a Juan Lovera como poseedor de un *estilo masónico* en su pintura. Debería hablarse, en todo caso, del empleo de una «estética masónica», tal y como lo indica David Martín López. Para este autor, esto sería el empleo de un conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizarían a la masonería.<sup>47</sup> Sin olvidar, claro está, que el lenguaje de la masonería es siempre simbólico, “vehículo y fundamento de su sabiduría.”<sup>48</sup>

La llamada «estética masónica» “actúa como una especie de metalenguaje universal que atraviesa épocas y geografías; algo inherente a la propia masonería en tanto y en cuanto, mayoritariamente, su *corpus* iconográfico forma parte tangible de su ritual.”<sup>49</sup> Sin embargo, ha de tenerse en cuenta que “toda obra de arte realizada por un artista o comitente masón no necesariamente tiene que ser entendida como masónica.”<sup>50</sup> Así pues, la presencia en una obra, de manera aislada o eventual, de algún elemento que tenga un significado especial o particular para la masonería, no la convertiría en *masónica* ni siquiera la acercaría a lo que se denomina «estética masónica». Aquí está justamente la clave para comprender el horizonte esotérico al que ésta apuntaría. Sólo la combinación sintáctica de diversos elementos de significado masónico, que conjuguen las normas de presentación en el marco del universo simbólico de la masonería, podría considerarse como «estética masónica».<sup>51</sup>

---

<sup>45</sup> Pere Sánchez Ferré, “La iconografía masónica y sus fuentes” en *REHMLAC*, Vol.6, Nº1, Mayo-Diciembre 2014, pág. 55

<sup>46</sup> Pere Sánchez Ferré, *Op. Cit.*, pág. 55

<sup>47</sup> Cfr. David Martín López, “Arte y Masonería: consideraciones metodológicas para su estudio”, en *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña*, Vol.1, Nº 2, Diciembre 2009-Abril 2010, pág. 19

<sup>48</sup> Pere Sánchez Ferré, *Op. Cit.*, pág. 55

<sup>49</sup> David Martín López, *Op. Cit.*, pág. 20

<sup>50</sup> *Ibidem*, pág. 22

<sup>51</sup> Cfr. *Ibidem.*, pág. 23 y ss.

Puede verse también de Pablo Mateo Tesija, *Arte y Masonería* (Kier, Buenos Aires, 2007)

Esta combinación sería comprendida sólo por los iniciados masones y pasaría desapercibida para el resto, aunque los elementos simbólicos pudieran permanecer activos en su significación en una combinación distinta dentro de la misma obra, para ser comprendida más abiertamente.

Advierte Martín López que el lenguaje simbólico de la masonería, alimentado en el tiempo por orientaciones herméticas, fuentes religiosas y culturales diversas, podría prestarse a interpretaciones no muy precisas, sobre todo por el hecho de que al ser sus símbolos elementos muchas veces tomados de otros contextos, su lectura tiende a ser confusa.<sup>52</sup> Así, este autor propone el uso del término «soluciones filomasónicas» para aquellas construcciones sintácticas que pudieran ser asociadas con una «estética masónica». Estas «soluciones filomasónicas» generarían un discurso allegado a la masonería que, sin embargo, no ha salido –o al menos no se ha podido comprobar que así ha sido- de la propia Orden.<sup>53</sup> Advierte incluso que “por motivos estéticos de modernidad, novedad y exotismo o bien por actitud empática con la identidad simbólica habitual en la masonería, se recurre a esta estética filomasónica aunque, en la mayoría de las ocasiones carece del mismo sentido sagrado y del significado interno.”<sup>54</sup> En consecuencia, tendremos la prudencia necesaria al presentar aquí una lectura de la obra de Juan Lovera (comprobado masón) desde la perspectiva de la «estética masónica» o, en su defecto, de las «soluciones filomasónicas». Conscientes de que no poseemos la preparación para realizar una exégesis profunda de las obras de nuestro pintor desde el punto de vista de la masonería, principalmente porque sólo un iniciado masón podría pretender hacerlo, no deseamos dejar de demostrar que las obras que aquí analizamos implican un universo de estudio no abordado anteriormente y que, de seguro, no será agotado en estas páginas.

Ya vimos cómo ambas obras están construidas sobre la base de las proporciones de la sección áurea, lo que nos llevó a suponer –en principio- que Lovera debió poseer una preparación superior a la sospechada hasta el momento, que incluyera conocimientos matemáticos capaces de construir tal orden armónico para la

---

<sup>52</sup> Cfr. *Ibidem*, pág. 26

<sup>53</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 27

<sup>54</sup> *Ibid.*, pág. 27

composición de los cuadros. Aun cuando no es milimétricamente exacto, el orden geométrico que Lovera ha brindado a sus cuadros sobre la base de la llamada *divina proporción*, sí es posible notar claramente que no sólo la composición general en ambas pinturas ha sido construida a partir del rectángulo áureo, sino que también pequeñas secciones dentro de estas obras responden a estas proporciones (Lám. 45 y 48). Mark Stavish ha indicado que “la masonería trata sobre construir: una mejor persona, una mejor comunidad, una mejor sociedad y un mejor mundo, todo en ese orden.”<sup>55</sup> En este proceso, en el ámbito representacional, el construir armónicamente es fundamental.

Desde el punto de vista masónico, *construir* un edificio es un proceso tan simbólico como *construir* una pintura, aun cuando este simbolismo no sea evidente para el espectador común más allá de la belleza que pudiera derivarse del orden armónico establecido. Lamentablemente, en la misma época de las pinturas de Juan Lovera que aquí estudiamos no se realizó ninguna construcción significativa en la ciudad de Caracas y, básicamente, las distintas instancias del gobierno republicano se servían para funcionar de las construcciones coloniales que habían sobrevivido al terremoto de 1812, con sus reparaciones y reformas. En consecuencia, nos es imposible siquiera buscar entre el urbanismo caraqueño algún indicio de nuevo orden armónico que pudiera haber sido estimulado por miembros insignes de la masonería que tenían el poder de designar arquitectos, de proponer transformaciones en la ciudad, etc. Esto, sin duda, nos habría dado un marco de referencia interesante para una lectura más profunda de la obra de Lovera. No obstante, esto no impide ver las evidencias ciertas de orden armónico que nuestro pintor imprimió en las pinturas que nos competen.

---

<sup>55</sup> Mark Stavish, *Freemasonry: Rituals, Symbols & History of the Secret Society*, pág. xxiii (traducción nuestra)

Todo este énfasis en la *construcción* deriva de la masonería operativa medieval o, más bien, del trabajo del gremio de los albañiles, canteros y constructores en general, quienes realizaron su trabajo en una sociedad profundamente simbólica y todo lo que hecho entorno a la construcción de los templos tenía un sentido simbólico que escapa del entendimiento del hombre de hoy. Puede verse al respecto las obras de Jean Gimpel *La revolución industrial en la Edad Media* (Madrid, Taurus, 1982) y *Los constructores de las catedrales* (Centro Editor de América Latina, México, 1971), así como el clásico de Otto von Simon *La Catedral gótica: los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden* (Madrid, Alianza, 2007)

Pero si cada edificio representa, de alguna manera, los ideales de la época en la cual fue construido, como considera Stavish,<sup>56</sup> entonces las pinturas también. No tendría por qué no ser así. Pero más allá de estos *ideales de la época*, la intención y propósito del artista establecería no pocos detalles sobre cada obra. Lovera era masón y no escapa del espectro de las posibilidades el que introdujera ciertos y determinados elementos tomados de la masonería que contribuyeran no sólo a dejar un meta-mensaje en sus pinturas, sino a potenciar el mensaje más evidente de éstas.

En el marco de una composición con tales características organizativas y, en consecuencia, simbólicas, Lovera ha introducido hábilmente una serie de elementos que forman parte del *corpus* simbólico de la masonería especulativa, ordenados además de tal modo que concuerdan con la disposición de estos elementos en las imágenes propiamente masónicas. Es importante destacarlos y brindar, al menos, una explicación básica sobre ellos, sin que esto implique ninguna pretensión de explotar completamente los amplios significados de la simbología masónica.

En primer lugar, debemos destacar que *El tumulto del 19 de Abril de 1810*, en la disposición de los elementos compositivos y de los personajes, evoca el tapiz del grado de Aprendiz (Lám. 62).<sup>57</sup> Este es el grado de iniciación, por lo tanto está referido a los principios o comienzos de una nueva etapa; toda iniciación conlleva el ingreso a un nuevo estado, bien moral o material. “El grado de aprendiz representa el nacimiento y la etapa preparatoria de la vida o, en otras palabras, la juventud.”<sup>58</sup> Al evocar, de alguna manera, el tapiz de Aprendiz, el cuadro evoca también la logia, es decir, “el lugar en el cual trabaja el masón, es decir, el mundo.”<sup>59</sup> Para Oliver Day Street, “si la logia simboliza el mundo y el masón simboliza el hombre, entonces la iniciación ha de simbolizar la introducción del individuo en el mundo o, en todo caso, el nacimiento.”<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Mark Stavish, *Op. Cit.*, pág. xxiv

<sup>57</sup> La masonería especulativa, según el rito escocés antiguo y aceptado, que fue el adoptado por las logias en toda América en las primeras décadas del siglo XIX, considera tres grados fundamentales conferidos por una logia simbólica son: Aprendiz, Compañero y Maestro. Cada uno de ellos posee una simbología particular.

Puede verse a Américo Carnicelli, *La masonería en la independencia de América*, Tomos 1 y 2; también a Andrés Cassard, *Manual de Masonería* y Oliver Day Street, *Symbolism of the three degrees* (Official Journal of the National Masonic Research Society, NY, 2009).

<sup>58</sup> Oliver Day Street, *Symbolism of the three degrees*, pág. 3

<sup>59</sup> *Ibidem*, pág. 4

<sup>60</sup> *Ibid.*

Siguiendo el tapiz del grado de Aprendiz, nos topamos además con el piso ajedrezado de la Plaza Mayor, en la cual se desarrollan los eventos representados por Lovera. Ya hemos visto que históricamente esta plaza no tuvo para 1810 ni para 1835 un mosaico en ajedrezado como el que se muestra en el cuadro. De manera pues, que nuestro pintor no tuvo como *intención* ni *propósito* una representación exacta de este emplazamiento urbano tan conocido por todos los caraqueños. Aunque este tipo de mosaico no tiene una significación exclusiva en la masonería, sí posee un significado simbólico muy importante en ésta. En este sentido, nos decantamos porque Lovera escogiera representar así el piso de la Plaza Mayor para potenciar la simbología masónica de la escena.

Titus Burckhardt ha estudiado profundamente los aspectos simbólicos encarnados en el juego de ajedrez, analizando sus orígenes con detalle. Para este autor

“En cada etapa del juego, el jugador es libre de escoger entre muchas posibilidades, pero cada movimiento conllevará una serie inevitable de consecuencias, esto, a su vez, limita la libertad de elección; por esta razón, el final del juego debe verse no como fruto del azar, sino como el resultado de rigurosas leyes. Justo aquí es dónde se observa la relación entre la voluntad y el destino, pero también entre la libertad y el conocimiento.”<sup>61</sup>

Por su parte, William S. Burkle ha presentado una amplia investigación sobre el ajedrezado en predios de la masonería y ha concluido que dado que el ajedrez es un juego definido por estrictas reglas, en el cual los participantes tienen la oportunidad de ejercer el libre albedrío en la toma de sus decisiones, teniendo cada decisión consecuencias que afectan la respuesta del oponente así como futuras jugadas de quien ha tomado la decisión, su simbolismo no debe limitarse únicamente al asunto de las fuerzas duales de la naturaleza expresadas por los cuadros blanco y negro.<sup>62</sup> “Este juego [el ajedrez] representa el ejercicio del libre albedrío que opera

<sup>61</sup> Titus Burckhardt, “The symbolism of the game of Chess”, en *Studies in comparative religion*, Vol. 3, N° 2, Primavera de 1969, pág. 4 (traducción nuestra)

De Burckhardt también puede verse *Sacred art in East and West* (Fons Vitae, 2001)

<sup>62</sup> Cfr. William S. Burkle, “Esoterism of the game of chess related to freemasonry”, publicado en *Pietre-Stones Review of Freemasonry* (disponible en línea en: [www.freemasons-freemasonry.com/esoterism\\_chess.html](http://www.freemasons-freemasonry.com/esoterism_chess.html))

dentro de los confines de la ley natural” y es justamente esto lo que constituye una “expresión simbólica activa en la masonería.”<sup>63</sup>

Para Jean Chevalier, el ajedrezado o damero “encuadra siempre una situación conflictiva. La formación en cuadrados es el signo de la batalla que comienza.”<sup>64</sup> Mientras que Burkle considera que “las herramientas de cada participante [en el juego de ajedrez] son los procesos espirituales y mentales traídos al movimiento de las piezas en el tablero.”<sup>65</sup> Adicionalmente, debe resaltarse que en el ajedrez el Rey representa al Sol y la Reina a la Luna,<sup>66</sup> lo que nos lleva de nuevo directamente al tapiz del Aprendiz, en el cual el Sol y la Luna se encuentran presentes en la sección superior. Estos dos elementos se hallan relacionados con los llamados *misterios* de la masonería y su significado simbólico refiere un complejo sincretismo desde culturas muy antiguas. Albert Mackey ha indicado que tanto el Sol como la Luna son símbolos importantes en las logias masónicas, porque ésta es considerada símbolo del universo y, en él, el Sol reina en el día y la Luna en la noche; mientras uno regula el año, la otra los meses. En todo caso, para este autor, el Sol y la Luna constituyen un ejemplo para el masón acerca de la regularidad y precisión de sus acciones.<sup>67</sup> Podemos ver en *El tumulto del 19 de Abril de 1810* como el sol sale en la esquina superior derecha del cuadro y la oscuridad de la noche permanece en la esquina superior izquierda.

Notamos también en el tapiz de Aprendiz que los elementos arquitectónicos presentes están asentados sobre tres escalones, lo que puede verse similarmente en la obra de Lovera, en la cual tres escalones conducen desde la parte más baja de la plaza a la más alta. En la masonería el número tres se refiere al grado de Aprendiz, al ascenso o gradación. Además, una escalera es siempre símbolo de “la progresión hacia el saber, de la ascensión hacia el conocimiento y la transfiguración.”<sup>68</sup> A cada lado de la escalera, vemos en el tapiz una columna, cada una identificada con las

---

Al respecto, Jean Chevalier considera que el damero “simboliza las fuerzas contrarias en la lucha por la vida y hasta en la constitución misma de la persona y de la persona.” (*Diccionario de los Símbolos*, pág. 396) Por su parte, Juan Eduardo Cirlot advierte que todo damero “tiene relación simbólica con la dualidad de elementos.” (*Diccionario de Símbolos*, pág. 163)

<sup>63</sup> William S. Burkle, *Op. Cit.* (traducción nuestra)

<sup>64</sup> Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, pág. 396

<sup>65</sup> William S. Burkle, *Op. Cit.*

<sup>66</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>67</sup> Cfr. Albert Mackey, *A lexicon of freemasonry*, pág. 218-219, 329

<sup>68</sup> Jean Chevalier, *Op. Cit.*, pág. 460

letras B y J. Estas dos columnas hacen referencia a «Boas» y «Jachin», columnas del templo de Salomón.<sup>69</sup> “En el lenguaje gráfico de los francmasones expresan «Benevolencia y Justicia», los pilares básicos de la humanidad.”<sup>70</sup> Además, las columnas “simbolizan la solidez de un edificio, sea arquitectónico, social o personal.”<sup>71</sup> Es de hacer notar que en la francmasonería, “los aprendices se alinean a lo largo de la columna B y a lo largo de la columna J los compañeros... el Sol se corresponde con la columna J y la Luna con la columna B, lo que acentúa su simbolismo.”<sup>72</sup> Todo esto lo hallamos en perfecta consonancia con el cuadro de Lovera, además de toparnos con una pareja de «compañeros masones» justo en el lugar que les corresponde (alineados con la columna J).

Entre las dos columnas que pueden apreciarse en forma de pilares a cada lado de la escena central de *El tumulto del 19 de Abril de 1810*, puede verse el portal principal de la catedral de Caracas en forma de arco de medio punto, lo que también podemos notar en el tapiz del Aprendiz: un arco de medio punto de apariencia antigua. Mackey nos explica que este arco de aspecto antiguo es una referencia directa al Templo del rey Salomón, elemento originario fundamental en la doctrina masónica.<sup>73</sup> Tenemos, adicionalmente, en la esquina inferior derecha del cuadro de Lovera lo que parece ser una piedra tallada en forma cúbica, también un símbolo de gran significación para la masonería. “Existe una leyenda masónica alrededor de la piedra cúbica, en la cual se habría inscrito el sagrado nombre en un diagrama místico. También se le conoce como la piedra fundacional.”<sup>74</sup> Sobre esta piedra, que

<sup>69</sup> Cfr. Hans Biedermann, *Diccionario de Símbolos*, pág. 118 (Paidós, Barcelona, 1989)

<sup>70</sup> Hans Biedermann, *Op. Cit.*, pág. 119

<sup>71</sup> Jean Chevalier, *Op. Cit.*, pág. 323

<sup>72</sup> *Ibidem*, pág. 328

Para una descripción más profunda del simbolismo de las columnas o pilares en la francmasonería puede verse *A lexicon of freemasonry*, de Albert Mackey (pág. 252 y ss.)

<sup>73</sup> Albert Mackey, *Op. Cit.*, pág. 24

En la masonería, se considera a los artesanos que levantaron el Templo del rey Salomón como los fundadores de la masonería operativa. De allí que buena parte del simbolismo masónico esté relacionado con elementos arquitectónicos provenientes de edificios religiosos que no sólo se vinculan con las catedrales medievales. En medio de esto, Hiram Abiff es considerado el arquitecto de este célebre templo y protagonista de la parábola simbólica con la cual se habla a los aprendices masones acerca de vicios y virtudes humanas, en la cual Abiff habría sido asesinado por quienes deseaban obtener de él secretos acerca de la construcción del templo. Explica Albert Mackey, que al cesar la actividad de la masonería operativa, la especulativa asume como propósito fundamental la construcción de un templo espiritual en el corazón de cada masón. “La espiritualización del templo del rey Salomón es la primera, la más prominente y más perdurable de todas las instrucciones simbólicas de la masonería. Es el vínculo que une lo operativo y lo especulativo.” (*The symbolism of Freemasonry*, pág. 86)

<sup>74</sup> Albert Mackey, *Op. Cit.*, pág. 456

también se halla en el tapiz de Aprendiz, también pueden observarse en el cuadro del pintor caraqueño unas ramitas floreadas de acacia. Esta planta, que crece abundantemente en la región de Jerusalén, posee un amplio significado para la masonería, del cual puede extraerse que su cualidad de constante verdor recuerda la inmortalidad del alma, pero también su referencia al masón que vive en estricta obediencia de sus obligaciones y preceptos de fraternidad.<sup>75</sup> “Es una planta consagrada como símbolo en las ceremonias y espíritu de la masonería... En su sistema místico simboliza la *inmortalidad del alma*, en segundo lugar la *inocencia* y por último es símbolo de *iniciación*.”<sup>76</sup>

Finalmente, debemos llamar la atención sobre la indicación de los puntos cardinales en el tapiz del Aprendiz, los cuales se encuentran señalados claramente en él. Llama la atención que el punto de vista escogido por Lovera para presentar la escena en la Plaza Mayor de Caracas coincida con la señalización de estos puntos en el tapiz: la catedral, al fondo, señala el Oriente, por lo que el espectador estaría situado en el Occidente; mientras que el Norte correspondería con el lado izquierdo del cuadro y el Sur con el derecho. Siendo esto, además, geográficamente correcto, con respecto a la organización de los edificios alrededor de la Plaza Mayor.

Resumiendo un poco, es posible afirmar que Juan Lovera incorporase elementos simbólicos masones en su obra *El tumulto del 19 de Abril de 1810*, apelando a «soluciones filomasónicas» con la intención de partir del conocimiento adquirido en predios de la masonería para potenciar el significado del mensaje. Los tres escalones, el piso ajedrezado, las referencias al Sol y la Luna, elementos arquitectónicos como los pilares y el portal en arco, además de la rama de acacia y la piedra cúbica, todos son símbolos masónicos. Estos, es verdad, pudieran no ser leídos en clave masona, pero también es cierto que desde el punto de vista del masón tienen un significado que el común de los espectadores no podría percibir. Como hemos expuesto, esta pintura no requiere de la lectura correcta de su simbología masónica para ser comprendida en uno de sus niveles de significación, el más

---

<sup>75</sup> Cfr. *Ibidem*, pág. 16

<sup>76</sup> Lorenzo Frau Abrines, *Diccionario enciclopédico de la masonería*, Tomo 1, pág. 34  
Es muy importante para la masonería, entre otras cosas, porque se cree que Moisés mandó a construir el Tabernáculo, el Arca de la Alianza, y los demás adornos sagrados de madera de acacia.



evidente y directo. Pero el que posea niveles adicionales de significación simbólica, restringidos o no, a unos pocos, no puede soslayarse.

Desde el entendimiento de ese nivel de significación que recurre a «soluciones filomasónicas», Lovera parece haber querido representar –al menos parcialmente- una referencia al ritual de iniciación, al momento que se vincula con el nacimiento, pero lo hace evocando la logia que es *el lugar en el cual trabaja el masón* y que no es más que el mundo en sí. Sin embargo, quien se inicia no es un individuo en particular; en este caso sólo se podría hablar de la iniciación de Venezuela. Si tomamos en consideración las opiniones en torno al 19 de Abril de 1810 como fecha iniciática, como momento de la revolución que da inicio a la historia de Venezuela incluso, entonces lo que Lovera construye en este cuadro no anda muy alejado de esa interpretación de la efeméride que era la común desde su primer aniversario en 1811, como ya vimos en el capítulo I.

La logia es señalada por Lovera de manera inequívoca con el ajedrezado en el suelo de la Plaza Mayor. Elemento inexistente en la realidad y que remite a la incorporación de una dificultad de representación mayor de la necesaria, pues incorporar en la pintura un ajedrezado implica un dominio de ciertas técnicas perspectivas que no debieron ser de común dominio entonces. Por lo tanto, Lovera quiso intencionalmente hacer del suelo de la Plaza Mayor algo que no era en realidad y ello, únicamente podría referirse a un *propósito* simbólico adicional al que la pintura pudiera haber tenido sin este elemento. Por otro lado, el ajedrezado o damero es una referencia directa al juego de ajedrez, del cual la masonería ha absorbido el significado simbólico que apunta a la acción humana como producto de la libre voluntad de elección o libre albedrío, que a su vez genera consecuencias y la necesidad de nuevas decisiones, dentro de los únicos límites impuestos por la ley natural. Las acciones humanas no serían, pues, para Lovera producto del azar ni de la predestinación de la divina providencia, sino fruto de la capacidad humana para razonar y tomar decisiones. El gesto del 19 de Abril de 1810 no habría sido una situación azarosa ni providencial, sino una decisión libre y racional. Esta decisión libre y racional que produce una acción es calificada de oportuna, pues Lovera no

olvida incorporar las referencias al Sol y la Luna, los cuales refieren justamente a la precisión de la acción de todo masón.

Así pues, esta variedad de elementos simbólicos que incluyen a la obra dentro de la «estética masónica», cuya disposición y ordenamiento geoméricamente calculado dentro de los parámetros de la sección áurea, brinda una referencia bastante precisa a una «solución filomasónica», demanda una revisión de la *intención*, el *propósito* y la *función* de esta obra. No obstante, aunque no parecen haber sido concebidas en conjunto ni como un programa iconográfico, es prudente analizar lo que Lovera ha incluido de la masonería en la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811*.

Dado que toda logia es una asamblea en tanto que reunión de personas, probablemente este sea el detalle más evidente que pudiera relacionar esta obra con alguna «solución filomasónica». Pero como esto no necesariamente tiene por qué referirse a la masonería, debe notarse que los miembros del Congreso Constituyente están distribuidos en la escena de la misma manera en que los hermanos masones se dispondrían en el espacio de la logia para una reunión (Lám. 63).

De manera normativa, toda logia masónica es un espacio rectangular, con los asientos para los miembros dispuestos alrededor del perímetro y no grupalmente enfrentando a un presidio como pudiera pensarse; es posible incluso que, de ser necesario, se dispongan varias filas, pero siempre siguiendo las paredes. En medio de este espacio se halla una suerte de altar con un texto sagrado sobre él. No deja de ser curioso que Lovera organizara a los miembros del Congreso Constituyente de esta forma, en lugar de distribuirlos en el espacio en la forma más común para una asamblea, es decir, todos sentados en grupo frente al presidio.

Aunque se necesitarían muchos más elementos para considerar que nuestro pintor transformara a la Capilla Santa Rosa en una logia masónica, resulta interesante la coincidencia en el aspecto organizativo de los personajes y la disposición de las dos mesas que se han incorporado. En esta oportunidad, a diferencia de lo que hizo con *El tumulto del 19 de Abril de 1810*, Lovera no pudo escoger la orientación espacial según la simbología masónica, porque la capilla es un espacio arquitectónico cuya orientación cardinal ya está definida. El altar mayor (donde estaría situada la

directiva del Congreso) se encuentra ubicado al Sur, mientras que en una logia masónica el espacio destinado para el Gran Maestro se encuentra apuntando al Oriente. Para nuestro pintor fue imposible cambiar tal cosa, pero asumió como el Oriente el lugar en el cual coloca a la directiva del Congreso y el resto del espacio parece ser asumido como el perímetro rectangular normal de una logia. En beneficio de esta distribución, la Capilla Santa Rosa tiene forma rectangular, lo que favorece su visión como espacio ritual masónico.

Dejando abiertas muchas ventanas más que colocar puntos finales en el establecimiento de la *intención*, el *propósito* y la *función* de estas obras, su vinculación con claras «soluciones filomasónicas» nos llevan a pensar que Lovera no sólo tomaba muy en serio a la masonería, sino que además creía firmemente que ésta no estaba reñida con los principios republicanos. Por el contrario, habría evidentes brazos comunicantes y, quizás, analogías que no podríamos establecer con precisión por las limitantes ya señaladas. En todo caso, ambas obras llevarían la *intención* de manifestar el sentido de pertenencia del pintor a la masonería, al tiempo que su *propósito* sería liar los valores republicanos con aquellos masónicos, ejerciendo las obras una *función* concatenante entre lo masónico y lo republicano.

Así las cosas, retomando los valores no masónicos analizados previamente en este mismo capítulo y procurando su unión con aquellos que sí lo son, no podemos sino insistir en que para Juan Lovera la expresión visible de un *orden armónico* fue fundamental; en él, *el fuero militar es supeditado al civil en el imperio de la ley* emanada de un cuerpo *representativo*, a partir de toma de decisiones *transparentes y públicas*. En pocas palabras: *ordo ab chaos* (orden desde el caos). Es este el lema del grado 33 del rito masón escocés y se refiere a la situación general de la sociedad (el caos), en la cual son los constructores los que trabajan hacia la luz (el orden). Sin *caos*, jamás habría *orden* y ese *orden* sólo pueden proveerlo quienes trabajan en función del perfeccionamiento del individuo y de la sociedad, en tanto ésta es *caos*.

Quizás para nosotros, desde el siglo XXI, pudiera ser difícil comprender por qué tanta insistencia en el *orden armónico* de parte de un pintor de los primeros años de la república en el siglo XIX, pero debemos tener a mano el hecho cierto de las profundas desigualdades sobre las que estaba construido el orden colonial, e incluso

las notorias desigualdades que aun la república no logró subsanar en estos primeros años de existencia. En un mundo en el cual, por ejemplo, moverse de una ciudad a otra pudiera tomar semanas, ni pensar cuántas cruzar el océano, las conexiones sociales eran capitales, el sentido de pertenencia y el orden en la dinámica de éstas no podían sino ser vitales para la erradicación del *caos* en la vida cotidiana. Una constitución, vista como la ley fundamental, era una fuente importante de *orden* para la sociedad, pero además, la pertenencia a esta sociedad se potenciaba cuando un individuo se hacía parte de un grupo perfectamente normado y regulado como la masonería, desde la cual podía además obtener beneficios que el *orden* constitucional republicano fallaba aun en brindar, como la oportunidad de formación personal. En consecuencia, para la Lovera *ordo ab chaos* sería el deber ser desde la masonería como desde la república.

### 5.3.- CONCEPCIÓN DEL ESPACIO PICTÓRICO LOVERIANO

Beatriz González-Stephan considera que “el siglo XIX se presentó como uno de los laboratorios de la modernidad de mayor intensificación de prácticas de la imaginación histórica en función de la producción de ficciones nacionales.”<sup>77</sup> La autora se refiere, fundamentalmente, a un tipo de manifestación artística muy particular, que además estuvo imbuida del militarismo que América Latina acogerá ya sin tapujos a partir de la segunda mitad de dicha centuria. No obstante, de su afirmación deseamos salvar su idea del siglo XIX como un *laboratorio de la modernidad* en el cual la imaginación alzaría vuelo. Ya habíamos realizado algunos comentarios acerca de la modernidad en el capítulo I y, recordamos, habíamos destacado cómo podía verse a la modernidad como *un saber estar en el mundo* que implicaría la conciencia de saberse capaz de moverse en predios no tradicionales y reconocerlo así. Esto, decíamos, ameritaría un actuar diferente si el deseo era prevalecer, no importa el campo de la acción.

---

<sup>77</sup> Beatriz González-Stephan, “El arte panorámico de las guerras independentistas: el tropo militar y la masificación de la cultura” en *A Contracorriente*, Vol. 6, N° 1, Otoño 2008, pág. 159

El fracaso, recordemos, era parte de los posibles resultados de ese accionar distinto, pero la actitud en sí era lo rescatable, porque apuntaría ésta hacia el deseo de *emancipación* de las viejas formas, lo que es ya un rasgo definitivamente moderno. *Construcción* sería el término clave para comprender entonces a la modernidad en el campo de las artes y para *construir* primero hay que *concebir*. Así, la identidad que distingue a las artes en la modernidad no se recibirá como se dispensa una gracia, se construye y sólo pueden hacerlo individuos –en este caso, artistas- que poseen una renovada identidad.

Ha llegado el momento de enfrentar más profundamente los problemas que se le plantearon a Juan Lovera ante la realización de las dos obras que hemos venido estudiando a lo largo de estas páginas. Por una parte, *El tumulto del 19 de Abril de 1810*, de acuerdo con nuestra propuesta, sería la mejor solución posible que Lovera concibió para el problema siguiente: *¿Cómo representar una escena de carácter histórico, basada en hechos comprobables atestiguados por muchos, una escena sucedida en Caracas a poco más de 20 años y hacerlo sin convertirla en modelo de legitimación para otras sublevaciones o revueltas?* Por la otra, la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811*, sería entonces la mejor solución posible concebida por nuestro pintor ante el problema planteado como sigue: *¿Cómo representar una escena de carácter histórico, que no narrativa, sucedida en un recinto conocido a poco más de 20 años, que pueda ser percibida como un acuerdo general y no como el de un grupo?*

La solución formal a estos problemas ya fue evaluada, lo mismo que la solución temática correspondiente. Es hora de unir todo ello y exponer lo que todo, en conjunto con lo que estas obras como una *organización de valores*, plantean como una solución cultural. Así pues, como antesala, es oportuno explicar nuestra convicción acerca de la triple entidad de una obra de arte. Ésta es, de manera más común, asumida simplemente como un *hecho artístico*, considerándose sus cualidades formales y técnicas. Sin embargo, toda obra de arte es también un *hecho estético*, por lo que debe tomarse en cuenta lo referente a la experiencia creadora y la experiencia estética en sí, es decir, la que vive el espectador, el cómo éste percibe la obra, cómo la aprecia y la valora en cuanto a un objeto bello que responde a una

organización de valores. Finalmente, toda obra de arte, en adición, es un *hecho histórico* por razones obvias, es decir, es un objeto del pasado en el presente, que nos habla del pasado y que constituye un documento histórico.

Pero más allá de todo lo anterior, sumando esta triada fáctica y confirmando la máxima aristotélica - «el todo es mayor que la suma de sus partes» -, toda obra de arte resulta un *hecho cultural* de cualidad simbólica. Esto viene dado de esa triple entidad que ya mencionamos. Al ser un *hecho cultural*, la obra de arte es parte fundamental de la producción simbólica de una sociedad o un grupo social.<sup>78</sup> De esta manera, nuestra tesis principal es que Juan Lovera concebiría un espacio pictórico nuevo, más apropiado a las exigencias del contexto republicano, un espacio destinado al ciudadano y no al súbdito, un espacio de cualidad civilista. En resumen, un espacio pictórico *moderno*.

Este *espacio pictórico loveriano* se nos presenta, como hemos visto, como un espacio que iguala (sin uniformar), que no jerarquiza a partir de concepciones (sociales y/o políticas) *a priori*, que procura la participación plural. Si asumimos los cuadros de Lovera como la interpretación de un momento, esta interpretación tendría necesariamente que pasar por la prueba de la práctica social y política, dado que los valores que organizan serían de este tipo. La práctica social y política que ha quedado delineada en otros capítulos de esta investigación, por un lado, configura cualquier discurso o representación, pero, por el otro, estos discursos o representaciones generados también inciden en las prácticas. Es, como vemos, un proceso de doble vía, en el cual resulta muy complicado determinar a veces quién dio el pistoletazo inicial.

Para 1830 ya era claro que la sociedad moribunda basada en los preceptos y nociones del antiguo régimen no tenía esperanza ninguna de sobrevivir. De una cultura esencialmente regalista y eclesiástica, Venezuela mudaba sus muebles hacia una sociedad que procuraba ser republicana y, dado el rechazo a algunos valores

---

<sup>78</sup> Marta de la Vega ha trabajado sobre el tema del arte como producción simbólica, definiéndola como aquella que "constituye el conjunto de fenómenos generadores o transmisores de las estructuras significantes de una sociedad, que son soportes o portadoras de sentido." En este sentido, "su estructura signifiante se define, más que por rasgos intrínsecos que la distinguen del resto de la producción social, por la forma como se relaciona con los hechos sociales y con otros hechos culturales." (*Evolucionismo y Positivismo*, pág. 19 a 23)

promovidos por la Iglesia, tendía a ser cada vez más materialista. De modo que lograr la interpretación plástica de esta nueva situación cultural no debía hacerse esperar, pues el espacio de lo sacro, de lo celestial, de las jerarquías sociales no era adecuado para el nuevo protagonista de las prácticas políticas y sociales vigentes: *el ciudadano*. Aunque no pretendemos aseverar que toda práctica política y social en Venezuela –y más específicamente en Caracas– para 1835 había modificado sus componentes como para tacharlas de opuestas a las vigentes en tiempos coloniales, sí es posible afirmar que el dibujo que de la sociedad realiza la Constitución de 1830 sí habría exigido cambios para su concreción. En todo caso, dos modelos o dos mentalidades habrían compartido espacios hasta que una de las dos lograra imponerse o mutar en algo de más fácil ejecución y aceptación.

Reconocemos así que ninguna pintura podría representar una *verdad* completa, sino tan sólo una parte de ella. Una obra de arte es una visión complementaria de la realidad que podría aspirar a presentar *la verdad* únicamente de la mano de otras visiones de otros hechos culturales. En consecuencia, la que nos presenta Lovera debe comprenderse desde el contexto cultural que hemos expuesto a lo largo de estas páginas, desde la realidad del propio pintor como desde la realidad social y política que le tocó vivir. Para una sociedad que da sus primeros pasos de modo independiente bajo un orden republicano, la búsqueda del imperio del orden racional habría sido un asunto prioritario. La búsqueda de objetividad y racionalidad por encima de las pasiones religiosas, por ejemplo, debió preocupar a un sector de la población y Juan Lovera fue uno de ellos.

Para nuestro pintor debió haber sido un hallazgo el notar que la pintura podía ofrecer un referente de ese *orden armónico* que se anhelaba para la sociedad republicana. No obstante, lejos de realizar un asombroso descubrimiento, lo que Lovera hace es hallar la combinación más apropiada de elementos plásticos conocidos por él a partir de nociones nuevas. Es decir, configura una nueva convención espacial, instigado, en parte, por las prioridades que consideró decisivas en función de los principios políticos y sociales que eran importantes para él y que hallarían eco en un público limitado. Mientras que al pintar una imagen devocional según las prácticas coloniales, el artista caraqueño tiene en mente un público amplio,

en esta oportunidad, Lovera tendría en mente sólo a quienes podrían comprender esta interpretación pictórica de los valores republicanos, es decir, los miembros de la Diputación Provincial de Caracas y los miembros del Congreso.

Nuestro pintor destinaría sus obras a un público restringido expresándoles *orden* por encima de cualquier cosa. “El orden crea orden”<sup>79</sup> –afirma Ernst H. Gombrich- y a eso enfilaría sus baterías Juan Lovera. El *orden armónico* al que apela el pintor caraqueño no fue una invención experimental, fue una necesidad cultural. Sin embargo, no perdamos de vista que la realidad representada por Lovera en sus cuadros no es real sino persuasiva. La configuración de un espacio acorde y cónsono con los principios republicanos era un asunto primario. En ese nuevo espacio se manifiesta la *voluntad pública* en un sentido análogo –aunque no exacto- al que Jacques-Louis David introdujo en *El Juramento del Juego de Pelota* (1791), procurando generar un sentimiento de unidad en grupo social autodenominado revolucionario. Aunque Lovera no apela a las mayorías como público de sus obras, no trabaja en la misma dinámica que David ni pretende exhibir sus obras para someterlas a la crítica, sí se desprendió de las ataduras impuestas a la configuración espacial en las manifestaciones pictóricas tradicionales liadas con el poder de la Iglesia y el Estado monárquico. Los cuadros de Lovera, a diferencia de *El Juramento*, no buscan hacer del ardor de la revolución la expresión de la *voluntad pública*, sino exponer lo que ha sido y debe ser ésta, expresada a través de las instituciones, dentro del orden republicano.

Por otro lado, en la configuración de este *espacio loveriano*, es notable la cualidad de *se está allí* que semeja la pintura de Benjamin West cuando éste hace de la historia un asunto que atañe directamente al presente y que no debe enmascarse bajo la vestimenta de la antigüedad clásica. Así, la historia expuesta en sus cuadros no resulta un episodio lejano, desconectado del presente, sino que se manifiesta en él como su esencia y no como su origen. Lovera no presenta sus cuadros como la causa del presente, sino como lo ingénito de ese presente que podría desmoronarse si esas cualidades nucleares se obviasen. Despoja a la república de cualquier vestidura vana y le muestra al espectador su constitución más esencial.

---

<sup>79</sup> Ernst H. Gombrich, *Norma y Forma*, pág. 181



Ni siquiera John Trumbull, con su *The Presentation of the Declaration of Independence*, logra lo que Lovera, en cuanto las obras de éste último son un claro homenaje a la república en sus principios fundamentales. Trumbull procuró, sí, un rescate de los valores que dieron origen a la declaración de principios presentes en la Declaración de la Independencia, pero no ahonda en lo que la república ha de ser a través de la composición de su pintura. Mientras Trumbull *evoca*, Lovera va más allá, pues *representa y simboliza*. Recuerda un poco al neogranadino Pedro José Figueroa, quien desvela lo que hay detrás del presente posible con su obra *La muerte de Sucre*; sin embargo, también Figueroa termina sucumbiendo a la *evocación* y no elabora un nuevo espacio para el presente desde la historia como sí lo hace Lovera.

A pesar de todo lo anterior, establecer como equivalentes el arte y las ideas políticas es entrar en terreno resbaloso, tal y como lo advierte Vincenç Furió, quien considera que “cuando se mezcla el arte con el «lenguaje de la política» estamos abriendo la puerta a las confusiones y los malentendidos. Quizás esto es así porque por muchas relaciones que haya, son realidades de naturaleza distinta.”<sup>80</sup> Por lo que nuestro lector debe estar atento al hecho de que no es el establecimiento de equivalencias exactas entre las obras de Lovera y alguna postura o ideología política lo que procuramos aquí. De hecho, si fuera posible tal equivalencia no tendría sentido estudiar las obras de arte, bastaría con estudiar las ideas políticas de un contexto en particular para conocer en profundidad el arte de ese contexto. La clave está en la naturaleza diferente de las distintas manifestaciones culturales y, evidentemente, las ideas políticas no comparten su naturaleza con aquella de las obras de arte. En palabras de Furió: “El arte tiene características específicas que le son propias, que pueden estar condicionadas por hechos extra artísticos, pero que por naturaleza son una realidad de un orden diferente al del precio del trigo o la teoría de la relatividad.”<sup>81</sup>

En este mismo sentido, Pierre Francastel ha planteado que los artistas no son únicamente creadores de objetos bellos sino de “esquemas de pensamiento”, por lo que para él “existe, en una palabra, un pensamiento plástico lo mismo que existe un

---

<sup>80</sup> Vincenç Furió, *Sociología del arte*, pág. 100

<sup>81</sup> Vincenç Furió, *Op. Cit.*, pág. 114

pensamiento matemático o un pensamiento político.”<sup>82</sup> Por ello, el arte no puede ser considerado un reflejo de la sociedad ni su traducción en imágenes. El arte conlleva a una forma de pensamiento particular, por lo que no puede hablarse de equivalencias entre el arte y la política, sino de brazos comunicantes, de puentes entre el pensamiento plástico y el pensamiento político. Lo que hemos venido desplegando aquí, en este capítulo, es el pensamiento plástico de Juan Lovera, o bien, el pensamiento plástico en las obras de este pintor.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Pierre Francastel, *La realidad figurativa*, Tomo 1, pág. 13

<sup>83</sup> En este sentido, podría ser útil mirar la equivalencia que pudiera establecerse entre el pensamiento plástico encarnado en la obra de Juan Lovera y el pensamiento matemático desarrollado a partir de métodos más racionales y menos dogmáticos. Miremos, por ejemplo, lo que sucede con el paso de la geometría sintética a la geometría analítica. El plano euclideo es de constitución axiomática (lo que podría equipararse con *lo dogmático*); mientras que el plano cartesiano, partiendo del euclideo y sus axiomas, satisface la necesidad de llegar a la misma verdad por otras vías, es decir, presenta una metodología de representación de puntos en el espacio basada en ecuaciones. En otras palabras, el sistema cartesiano es geometría euclidea con coordenadas. Se une, pues, algebra y geometría en un solo sistema: *geometría analítica*.

La *geometría sintética*, por su parte, estudia las formas en sí mismas, a partir de axiomas, sin formulas, es decir, sintéticamente. La geometría euclidea sería así la *quintaesencia* de la geometría sintética. En consecuencia, la geometría sintética o euclidea parte de un proceso lógico-deductivo, pues se sustenta en postulados o axiomas (adoptados *a priori*). Sólo después de la introducción del método cartesiano fue necesario introducir también el término geometría sintética para diferenciarla de la geometría analítica.

En la pintura, cuando las figuras y objetos se conciben como alusión y soporte de una idea que trasciende los límites de la realidad que representan y, por tanto, no son afectados por las características del espacio en que se encuentran, manifestándose visualmente de forma axiomática (o dogmática), hablamos del uso de un espacio euclideo. El arte medieval es probablemente la mejor muestra de ello, porque la pintura no es sino soporte de una idea religiosa que trasciende los límites de la realidad natural, porque se trata de una realidad sagrada (axiomática), que no es susceptible de ningún análisis (ni de su reducción a coordenadas).

Es por esta razón que la pintura medieval niega el uso de cualquier sistema racional de perspectiva. Por lo tanto, en este tipo de pintura, el espacio no es un elemento independiente de los cuerpos que se hallan en él, sino que ejerce una influencia y relación sobre ellos, definida por las concepciones *a priori* del propio espacio. Es decir, si en el espacio valen las leyes de la física, los cuerpos estarán sometidos a ellas en él, por lo que puede ocurrir lo contrario, sin mayor problema.

La pintura medieval es concebida así no como la *ventana abierta* generada por la perspectiva lineal renacentista, sino como una suerte de *caja cerrada* y perfectamente diferenciada de la realidad natural. En este mismo sentido, la pintura medieval evade las proporciones naturales, pues lo que se representa es simbólico, dado y establecido *a priori*, en otras palabras, no natural. El sistema de proporciones que emplea la pintura medieval no es analítico, sino sintético, pues no es más que una estructura referencial metafísica.

Por el contrario, la pintura renacentista, con la aplicación de la perspectiva lineal, abre el boquete de dar paso a la necesidad de hallar una vía que satisfaga la comprobación de los axiomas euclideos (sin negarlos). Es por ello que, a diferencia de la medieval, la pintura renacentista es analítica y, aunque puede partir de conceptos dados, no se queda en ellos, evadiendo así el plano euclideo para desembocar en un espacio que brinda una ubicación racional a los cuerpos en el espacio a través de una metodología analítica, los afecta independientemente de la posición que tengan y demanda una representación basada en proporciones naturales, no metafísicas.

La *ventana abierta* renacentista convierte a la superficie pintada en una prolongación natural de la visión; mientras que la *caja cerrada* medieval, la convierte en un lugar hermético, desvinculado de la realidad natural y de la visión de ésta. Donde el plano euclideo sintetiza dogmatizando, el plano cartesiano analiza racionalizando. Lo mismo vale para su aplicación en el arte. Juan Lovera pasa así del pensamiento matemático de la geometría euclidiana al pensamiento matemático de la geometría analítica y, con éste, vincula el pensamiento plástico que elabora con las dos obras que hemos estudiado aquí.

El pensamiento plástico “es uno de los múltiples modos por los cuales el hombre influye o da forma al universo que le rodea.”<sup>84</sup> Reconocer que Juan Lovera elaboró un pensamiento plástico propio, es reconocer también que nuestro pintor fue capaz de elaborar una versión racionalmente organizada de su contexto, de las necesidades del mismo y de los anhelos que colocaba en el futuro. De este modo, deja de ser nuestro pintor un pasivo artesano que con limitados recursos técnicos realiza dos cuadros con escenas de la historia reciente del país, para surgir como un artista que re-elaboró intelectualmente su realidad, interpretándola, para configurar una realidad pictórica retóricamente elocuente y persuasiva a través de elementos históricos y políticos fundamentales para la vida republicana. Es por ello que las obras de Lovera nos informan más sobre su modo de pensar (y el del círculo al cual pertenecía) que sobre los acontecimientos históricos que representan temáticamente hablando. Para emplear palabras de Francastel: “la obra está en lo imaginario”.<sup>85</sup>

Ese imaginario en el cual reside la obra de arte y del cual ésta surge para afectarlo, es creado por múltiples manifestaciones e ideas. Así, –y echando mano del propio *círculo loveriano*– dejemos que Francisco Javier Yanes, por ejemplo, se exprese:

“Como la sociedad se compone de un gran número de personas, cuyas voluntades diversas, pasiones discordantes, intereses opuestos y limitados talentos no podían producir sino desorden y tumultos que impidiesen obrar de concierto, de aquí la necesidad de confiar el ejercicio de sus derechos y el cumplimiento de sus deberes a uno o muchos de sus miembros, y este es el origen del gobierno. Satisfecha por la experiencia la comunidad de los talentos, prudencia y probidad de algunos de los asociados, les encargó hablar en su nombre, expresar su voluntad, gobernar por y para ella, reglar la conducta de sus miembros, velar en la seguridad, y procurar la felicidad de todos, y en fin, estrechar a cada uno al cumplimiento de sus obligaciones al pacto social.

Estas son las condiciones bajo las cuales se ha formado o debido formar toda asociación razonable, y sobre cuyas bases puede legítimamente fundarse su autoridad, y la de sus representantes o comisionados.”<sup>86</sup>

---

William V. Dunning ha estudiado este asunto de manera profunda y detallada, por lo que puede verse su estudio *Changing images of pictorial space* (1991).

<sup>84</sup> Pierre Francastel, *Op. Cit.*, Tomo 1, pág. 14

<sup>85</sup> *Ibidem*, pág. 29

<sup>86</sup> Francisco Javier Yanes, *Manual político del venezolano y apuntamientos sobre la legislación de Colombia*, pág. 108

Con grandes esfuerzos podríamos apenas ocultar los brazos comunicantes que existen entre la prosa del juriconsulto Yanes y los cuadros del pintor Lovera que aquí analizamos. Y podemos continuar con Yanes teniendo presente el cuadro de la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811* de Lovera: “Así que el gobierno civil es la suma de las fuerzas físicas y morales, que la sociedad deposita en las manos de aquellos que ella elige y cree a propósito para conducirla a su término...”<sup>87</sup> Tampoco podemos dejar de mirar de reojo *El tumulto del 19 de Abril de 1810* cuando leemos de Yanes que “la sociedad fue primero; ella es independiente y libre en su origen: por ella y para ella fue que se instituyó el gobierno, que no es sino instrumento suyo.”<sup>88</sup>

Después de todo, de manera diferente, con otras herramientas y argumentos, con otra organización retórica, en fin, con un tipo de pensamiento distinto, Yanes da la razón a Juan Lovera al afirmar que “es un grande y peligroso error aquel que pone en la clase de *especulaciones metafísicas* el examen de los principios de la organización social”,<sup>89</sup> porque como expone el pintor caraqueño a través de sus obras: la república es asunto terrenal y no celestial, de la razón y no de la emoción devocional.

Fue Yanes un denodado defensor del gobierno civil y así lo deja ver en su reacción ante la Revolución de las Reformas, expresando además una pobrísima opinión acerca de los militares, a quienes considera “impelidos por una causa vergonzosa: por la miseria en que los ha dejado su disipación; por su horror al trabajo; por el hábito de la ociosidad y la holgazanería.”<sup>90</sup> Insiste en que “hombres de esta especie [los militares reformistas] no son idolatras sino de sus sórdidos intereses: habiendo vivido siempre de los empleos y el desorden, aborrecen todo gobierno en cuya administración no pueden influir en beneficio propio.”<sup>91</sup> Luce así el *orden armónico* de las obras de Juan Lovera un llamado urgente al respeto del *orden*

---

<sup>87</sup> Francisco Javier Yanes, *Op. Cit.*, pág. 108

<sup>88</sup> *Ibidem*, pág. 109

<sup>89</sup> *Ibid.*, pág. 114

<sup>90</sup> Francisco Javier Yanes, “Epístolas Catilinaras” en *Pensamiento político venezolano del siglo XIX*, Tomo 12, pág. 24

<sup>91</sup> Francisco Javier Yanes, *Op. Cit.*, pág. 25

*constitucional*, al orden establecido a partir de un gobierno legítimamente electo; convocatoria pictórica de rechazo al desorden.

La Revolución de las Reformas fue para Yanes el pretexto para “la fuerza, el pillaje, la traición, el crimen.”<sup>92</sup> El letrado lo denuncia sin tapujos. Lovera expone el *deber ser* que se opone a esa rapacería militar que puso en vilo al país. Se lamenta Yanes de que los hechos comprueben el anuncio de algunos escritores españoles “de que al fin compraríamos la Independencia a costa de la libertad, porque *nuestros mismos caudillos vendrían a ser nuestros tiranos.*”<sup>93</sup> Lovera configura el espacio del ciudadano civil que es quien debe ser el sustento de la república. Las bayonetas, para el pintor caraqueño, deben quedar siempre supeditadas y a las órdenes de la autoridad civil; las armas no están para crear desorden y atentar contra la propia república.

*Lo civil*, es esa la clave que une a ambos hombres, quienes desde sus estrados, con sus herramientas particulares, construyen un *pensamiento civilista*. “El gobierno civil es la suma de las fuerzas físicas y morales, que la sociedad deposita en las manos de aquellos que ella elige y cree a propósito para conducirla a su término”,<sup>94</sup> asevera Yanes. Son *El tumulto del 19 de Abril de 1810* y la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811* los argumentos plásticos de Lovera a favor del *ciudadano civil*. Y es que “no sólo ganar combates le fue menester a los revolucionarios, antes por el contrario hubieron de convertirse en maestros, en apóstoles, en catequistas de su buena nueva ilustrada.”<sup>95</sup>

#### 5.4.- CONSIDERACIONES FINALES

Si aceptamos que no existe una única y unívoca realidad cultural, entonces veremos que Lovera tuvo a su disposición una serie de realidades que le eran más o menos afines, más o menos cercanas; entre ellas realizó su elección y la interpretó

<sup>92</sup> *Ibidem*, pág. 27

<sup>93</sup> *Ibid.*, pág. 39 (cursivas del autor)

<sup>94</sup> Francisco Javier Yanes, *Manual político del venezolano y apuntamientos sobre la legislación de Colombia*, pág. 108

<sup>95</sup> Tomás Straka, “De la libertad cristiana a la libertad ilustrada. Notas para una historia de la ética en Venezuela (1753-1839)”, *Logoi. Revista de Filosofía*, N°5, Ucab, Caracas, 2002, pág. 140

pictóricamente produciendo un pensamiento plástico propio. Pero, aun así, no debemos obviar que otras interpretaciones de esa misma realidad seleccionada por Lovera habrían sido posibles, generando consecuentemente un pensamiento plástico distinto. Así pues, lo que el pintor caraqueño nos ha legado en sus obras no puede ser asumido como el pensamiento plástico de ese momento histórico, pero sí como una muestra significativa, original y sólidamente configurada.

Es posible, además, que consideremos que la pintura de Lovera llega tarde al escenario de los cambios en Venezuela y que lo que su pensamiento plástico plantea a partir de 1835, tiene un eco hacia atrás desde la década de 1820. Lo cierto es que “los cambios artísticos no tienen porqué ser sincrónicos con los cambios sociales.”<sup>96</sup> Más aun, “el progreso de los distintos lenguajes no es fatalmente simultáneo” y todas “las sociedades tienen su edad mental que no va necesariamente unida a la cronología absoluta.”<sup>97</sup> En Venezuela, podemos ya afirmarlo, la retórica textual avanzó un poco más rápido que la retórica plástica. Pero, como indica Norman Bryson, “para que el lenguaje artístico cambie tiene primero que haber un cambio en la realidad material.”<sup>98</sup> Esto, básicamente, porque el imaginario requiere de la posibilidad de cambio a nivel material y el arte, al ser muestra de esas “estructuras imaginarias” –como las llama Francastel–, nos hablaría también de cambios a otros niveles.

Seguir juzgando a Juan Lovera como un simple registrador de imágenes históricas, nos colocaría de espaldas a la información ordenada y codificada por él en el pensamiento plástico que está en sus obras. “Como las matemáticas, el pensamiento plástico delimita un dominio preciso de nuestras actividades intelectuales” y, en consecuencia, amerita un acercamiento que permita descubrir “sus relaciones internas y sus relaciones con el mundo exterior.”<sup>99</sup> De esta manera, nuestro pintor crea un espacio nuevo, configura el espacio del ciudadano en la pintura, porque el espacio para el ciudadano en la política ya lo han delineado las leyes. Con la configuración de este nuevo espacio pictórico, Lovera crea una nueva

---

<sup>96</sup> Vincenc Furió, *Op. Cit.*, pág. 119

<sup>97</sup> Pierre Francastel, *Op. Cit.*, Tomo 2, pág. 268

<sup>98</sup> Norman Bryson, *Visión y pintura*, pág. 144

<sup>99</sup> Pierre Francastel, *La figura y el lugar*, pág. 16

realidad con medios artísticos y con ello sienta las bases para la configuración del ciudadano. Con las leyes republicanas y con el espacio pictórico del ciudadano, se fundaría una nueva dinámica de relaciones sociales y políticas.

Es de este modo que “una sociedad fabrica su propio imaginario.”<sup>100</sup> Para que el ciudadano (como cualquier otro elemento) exista en la mentalidad de una sociedad debe, en primer lugar, tener la posibilidad de ingresar y de recrearse en el imaginario de esa sociedad. Lovera juega aquí un papel fundamental, porque es él quien genera la imagen del *ciudadano republicano*. Barazarte ha insistido erróneamente en que

“a partir de Lovera, se puede hablar de distintos componentes plásticos donde confluyen todo un conjunto de significados, orientados por el contexto socio político, y que sustentan un principio determinista del héroe necesario. Era una forma inmediata y didáctica de solucionar los problemas de interpretación de un pasado épico.”<sup>101</sup>

Sin embargo, por más que se insista en que una obra como la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811*, por ejemplo, evidencie “un ordenamiento que sustenta la figura del héroe y su relación con su contexto histórico”,<sup>102</sup> las pruebas presentadas aquí apuntan en otra dirección. No trata Lovera al *héroe* sino al *ciudadano*. No tratan sus cuadros de la “memoria heroica centrada en la figura de los hombres”,<sup>103</sup> como expresa Barazarte. Se trata de la memoria histórica centrada en el *gobierno de la ley* y el *valor de las instituciones republicanas* guiadas ambas por la cualidad *ciudadana civil*.

No cabe duda que la visión que la historiografía tradicional venezolana ha tenido del *héroe* ha permeado también en la visión que ha hecho nido en la historiografía del arte venezolano. Es un faro tan brillante éste del héroe militar autor de grandes hazañas y sacrificios que nos ha impedido construir otras versiones de la historia de nuestro imaginario. A decir verdad, los historiadores, hasta tiempos recientes, se habían conformado con mirar las imágenes artísticas como hermosas ilustraciones para sus detallados discursos, llenos de datos y referencias a documentos escritos. Como hemos podido demostrar en este trabajo, no sólo nos

<sup>100</sup> Pierre Francastel, *Op. Cit.*, pág. 20

<sup>101</sup> William Efrén Barazarte, *Op. Cit.*, pág. 225

<sup>102</sup> *Ibidem*, pág. 227

<sup>103</sup> *Ibid.*, pág. 228

negamos a asumir tal postura, sino que celebramos el que cada vez más los historiadores sostengan una posición respetuosa ante las obras de arte como documentos históricos. Apostamos incluso más allá en estas páginas, pues además de ser documentos históricos, las obras de arte, también son, como hemos afirmado, un *hecho cultural* que organiza ciertos valores y genera un pensamiento plástico.

Los artistas, de todas las épocas, procuran la creación de espacios de lo posible. Sin embargo, ese proceso creativo se nutre de lo presente, de lo real, de lo actual. Es decir, se nutre del imaginario, pero además espera influir en él y modificarlo, de modo que *lo posible* se convierta en *lo real*. Para Cornelius Castoriadis, lo imaginario es el punto de origen de toda representación, así como de todo pensamiento.<sup>104</sup> Indica este autor que toda sociedad es en sí misma una institución configurada en “un magma de significaciones imaginarias sociales, que podemos y debemos llamar *mundo* de significaciones. Pues es lo mismo decir que la sociedad instituye en cada momento un mundo como su mundo o su mundo como el mundo.”<sup>105</sup> Así pues, esos espacios de lo posible que se generan en las obras de arte, dibujan también un universo de posibles imaginarios, de lo que es pensable y factible; es decir, crean *un mundo*. De este modo, al materializarse, el arte genera también *utopías*. “Los imaginarios reflejan lo que es y lo posible. En las utopías se conjugan esperanzas críticas al presente, ideales, sueños.”<sup>106</sup>

De este modo, las imágenes no sólo cuentan historias. Las artes plásticas pueden ser vistas como “relato visual” o como “*historia para ver*”, de acuerdo con términos empleados por Tomás Straka.<sup>107</sup> Pero lo cierto es que son algo mucho más complejo. Straka considera que

“cuando la imagen no es *testimonio* sino *historiografía*, valorar el discurso histórico que gráficamente expone a través de sus lienzos o de sus mármoles es una tarea indispensable para el historiador que quiera entender un proceso cuya memoria está, por lo general, en gran medida definida por ellos.”<sup>108</sup>

<sup>104</sup> Cfr. Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, Vol. 2, pág. 117 y ss.

<sup>105</sup> Cornelius Castoriadis, *Op. Cit.*, pág. 312 (cursivas del autor)

<sup>106</sup> María Elena Figueroa y Liliana López Levi, “Imaginarios y utopías”, en *Política y cultura*, Primavera 2014, N° 41, pág. 177

<sup>107</sup> Cfr. Tomás Straka, “La efigie del padre. Tito Salas, la imagen del Libertador y su culto como política de Estado en Venezuela” en *La épica del desencanto*, pág. 137 (cursivas del autor)

<sup>108</sup> Tomás Straka, *Op. Cit.*, pág. 138-139



La idea de Straka va enfilada hacia la construcción de un imaginario y la pervivencia de éste en la memoria histórica colectiva del país. El discurso histórico de la obra de Lovera fue abordado en el capítulo IV y allí expusimos sus características. No obstante, ese discurso histórico no tendría mayor relevancia si no actuara como un *hecho cultural*, es decir, si no tuviera esa cualidad de producción simbólica de la cual hablábamos algunos párrafos atrás. Un pintor puede plasmar en sus lienzos «lo que ve» o puede representar en ellos a un patán hecho héroe y eso, no le hace más o menos veraz en términos culturales. Straka insiste en que ésta sería la diferencia entre una fuente primaria y una secundaria, pero olvida que el pensamiento plástico no es equivalente al pensamiento político o religioso, ni siquiera al histórico. Por lo tanto, si los retratos que Lovera incluye en la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811* son o no cercanos a la fisonomía de los retratados deja de tener una relevancia cardinal cuando consideramos que la obra es producción cultural, cuando tenemos presente que es un *hecho artístico, estético e histórico* y, en consecuencia, un *hecho cultural*.

Emplea Straka el ejemplo de la iconografía católica para demostrar que fácilmente una obra de arte puede llegar a transmutar los hechos. Sin embargo, es importante resaltar que las obras de arte, y sobre todo las obras de arte religioso cristiano, no *reproducen* una realidad, tampoco la *presentan*. Las obras de arte son *representaciones* y, en este sentido, *interpretaciones* de una realidad. Mirar una obra de arte como un documento histórico, no puede traducirse en cuestionarle como se cuestionaría un tratado de paz o el epistolario de un individuo. Cuando Straka considera que un tema de la iconografía cristiana como la Pasión de Jesús “se ha estructurado en un conjunto de íconos cuyo valor simbólico es tal que ya han logrado descontextualizarse de la historia, adquiriendo cada uno un peso y una devoción específicos”,<sup>109</sup> deja a un lado que esa descontextualización es un fenómeno que nada tiene que ver la obra de arte en su proceso originario. La historia de una obra de arte, una vez que su contexto histórico ha cambiado, no habla de ella, es más bien la historia acerca de cómo una sociedad percibe y asume las obras de arte.

---

<sup>109</sup> *Ibidem*.

Tengamos presente, por ejemplo, el cómo las obras de Alessandro Botticelli (1445-1510) fueron paulatinamente relegadas al olvido después de su muerte y rescatadas por la estética victoriana a mediados del siglo XIX en Inglaterra, impresionando e influyendo grandemente en el grupo de los prerrafaelistas. Similarmente ocurrió con El Greco (1541-1614); despreciadas por el gusto barroco, sus obras sólo llegaron a valorarse nuevamente cuando los expresionistas alemanes al irrumpir el siglo XX le consideraron «el gran maestro». Lo que los prerrafaelistas y los expresionistas consideraron sobre las pinturas de estos artistas no puede considerarse parte de lo que esas obras fueron en su momento ni de lo que el artista consideró en su proceso creativo; sí es parte, en cambio, de la historia de cómo la sociedad cambia en su gusto estético y como las formas artísticas pierden y ganan valor según estos vaivenes. Por lo tanto, al realizar un estudio de la visión que de las obras de Juan Lovera se ha tenido en estos últimos 170 años, estaríamos analizando, en realidad, el cómo ha cambiado nuestra percepción y comprensión de estas obras, pero nunca las estaríamos estudiando a ellas. Ese “peso y devoción específicos” de los que habla Straka tiene que ver con actitudes culturales frente a las obras de arte y no debe confundirse con lo que atañe directamente a ellas.

La acción de las obras de Lovera sobre el imaginario político y social ha podido extenderse en el tiempo y perdurar largamente, pero eso ya escapa de la atención de esta investigación y además escapa también de la irradiación original de las obras en su propio contexto. Nuestro foco se centra en considerar que los dos cuadros aquí estudiados, en tanto representaciones, estabilizan ciertos aspectos de la experiencia de la cual el artista es parte. Lovera llegó a construir un pensamiento plástico acerca de la nueva situación del individuo en una sociedad que pretendió ser republicana, en la cual sería juez y parte de su propio destino, en tanto éste no dependería ya de los designios providenciales. Al concebir sus obras, el pintor caraqueño transfiere al universo plástico los nuevos valores del orden político, interpretándolos en el proceso. De este modo, parte de la originalidad de Juan Lovera reside en haber sido capaz de imaginar un espacio pictórico en el cual la república se hace tangible y visual, en el cual el hombre no ha sido arrojado a la suerte de lo predestinado, sino que se planta firme, racional y en pleno ejercicio del libre

albedrío. Trabaja Lovera con su cultura, de la cual es elemento activo, pues todos, al ser parte de un conglomerado cultural, incorporamos en lo que producimos (escritos, máquinas, gastronomía, obras de arte, etc.)

“el sentido común que nos rige, el conjunto de evidencias que no discutimos, evidencias en las que hemos sido educados y que no es necesario hacerlas explícitas. Con ellas nos entendemos más o menos y con ellas nos hacemos también una representación de lo extraño, de lo diferente, de lo ajeno, de lo previsible.”<sup>110</sup>

Insistimos, finalmente, en que una obra de arte no es un duplicado de una realidad dada y percibida, sino “una suerte de «relevo», de lugar de enlaces; un lugar materialmente constituido y poseedor de sus propias leyes y, a la vez, un lugar imaginario.”<sup>111</sup> Este «relevo» reemplaza la realidad dada con la realidad representada, con lo artísticamente creado, con el artificio que es el arte. Sin embargo, esto no significa que termina siendo pura fantasía. Cuando Lovera elabora sus cuadros, no pretende ilustrar un cuento de hadas. Lo que busca es un referente, un «lugar de enlaces» para los anhelos y la realidad. “Todo nuevo pensamiento se encarna en nuevos objetos y crea lugares imaginarios, tanto figurativos como reales.”<sup>112</sup> Es por ello que termina siendo el precursor de la configuración pictórica de *lo civil*, del ciudadano republicano, porque fue el primer artista en plantear el problema del lugar del individuo en la república y el resultado fue la configuración del espacio pictórico de la civilidad en el ámbito republicano de la década de 1830.

---

<sup>110</sup> Julio Serna Alonso, Anacleto Pons, *La historia cultural*, pág. 22

<sup>111</sup> Pierre Francastel, *La figura y el lugar*, pág. 295

<sup>112</sup> Pierre Francastel, *Op. Cit.*, pág. 296

## Conclusiones

Peter Burke ha dicho que “los historiadores no pueden ni deben limitarse a utilizar las imágenes como «testimonios» en sentido estricto. Debería darse cabida también a lo que Francis Haskell llamaba «el impacto en la imaginación histórica».”<sup>1</sup> Para sustentar esta idea, Burke hace referencia a la postura de Stephen Bann, quien considera que situarse frente a una imagen es situarse «frente a la historia».<sup>2</sup> Ciertamente, Bann ha procurado estimular la imaginación de los historiadores cuando trabajan con imágenes. Esto, por supuesto, en un sentido determinado, encaminado a la mejor comprensión de la imagen que se observa y del contexto desde el cual ésta ha surgido. Con ello, Bann no ha cesado en su empeño de aplicar una metodología interdisciplinaria cuando de la representación histórica se trata. En sus palabras:

“Es sólo a través del reconocimiento y la identificación de códigos mediante los cuales la historia ha sido mediada, y de su rastreo hasta las acciones innovadoras de los individuos en particulares circunstancias históricas, que podríamos evitar la separación entre el mundo en el cual se circunscribe el historiador profesional y el generalizado régimen de espectáculo en el cual todas las formas de representación popular se arriesgan a ser asimiladas.”<sup>3</sup>

Con lo anterior, Bann nos alerta sobre la necesidad de unir esfuerzos en el campo profesional de la historia y limar las aristas que separan a una y otra especialidad en esta disciplina. Evidentemente, se trata de una renovada concepción epistemológica que no sólo afecta nuestro conocimiento sobre el arte, sino también sobre la historia de modo más integral. El pasado luce entonces como una fuente de impacto tremendo para nuestra imaginación, así como para nuestra conciencia histórica. Algunos historiadores, como Bann, abogan por una *Nueva Historia del Arte*, otros como Burke, lo hacen por la

---

<sup>1</sup> Peter Burke, *Visto y no visto*, pág. 16

<sup>2</sup> Peter Burke, *Op. Cit.*, pág. 17

Stephen Bann es un destacado catedrático de la Universidad de Bristol (Gran Bretaña), actualmente profesor emérito de dicha casa de estudios. Sus estudios han estado dedicados a la relación existente entre la Historia del Arte y los Estudios Culturales.

<sup>3</sup> Stephen Bann, *The inventions of history: essays on the representation of the past*, pág. 3 (traducción nuestra)

*Historia de la Cultura.* En ambos casos, el principio activo es no aislar las obras de arte o cualquier otra manifestación cultural, pues éstas son parte integral de un entramado de significaciones, tal y como propuso Clifford Geertz.

A estas alturas, no obstante, no creemos que sea ya menester recurrir a la defensa de las imágenes o, más bien, del arte en general, como una fuente válida de conocimiento del pasado, de mejor comprensión de los contextos culturales lejanos a nosotros en el tiempo y que han contribuido a configurar lo que, como seres humanos, somos capaces de hacer, de pensar y de sentir. Sin la consideración de las manifestaciones culturales (el arte incluido) y su riqueza semántica y simbólica, la historia terminaría siendo una molesta silla coja.

Los problemas derivados del estudio del arte como fuente de conocimiento histórico no son mucho más complejos de los que tradicionalmente ha enfrentado el historiador que interrogaba a los escritos de los grandes hombres que atrapaban su atención. Sencillamente son distintos y requieren herramientas diferentes para su tratamiento. En este estudio que concluimos con estas páginas finales esperamos haber demostrado que el arte, tal y como lo concibió Pierre Francastel, encierra un tipo de pensamiento que puede llegar a ser analizado y comprendido en profundidad y que -muy importante- no es igual a ningún otro tipo de pensamiento abordado consuetudinariamente por los historiadores, por lo que demanda una actitud distinta y amplia para su sólido entendimiento.

Como Burke, Haskell y Bann, abordamos el tema de esta investigación con la convicción profesional de que el arte es un hecho de cualidades históricas innegables y que, metodológicamente, no puede eludirse su integración a los estudios históricos, no como la cenicienta, sino como un componente cultural de riquísimo significado y de enorme potencial para el proceso siempre complejo de comprensión del pasado.

La historia del arte en Venezuela debe ser sacudida de su larguísimo letargo. Sin embargo, lejos de pretender dar lecciones al respecto, hemos procurado mostrar las posibilidades de los estudios históricos que consideren al arte como una voz autorizada para explicar el pasado en el presente y, por supuesto, para reconocernos en nuestro

presente a partir de una comprensión cada vez más clara del pasado. Lo que hemos hecho aquí no podría sino ser considerado como una solicitud a los profesionales del área. No hay clases magistrales en estas páginas, lo que hay es un deseo de re-visita, de re-visión, al fin y al cabo, de innovación. Si bien no nos atreveríamos a afirmar que hemos desentrañado todo lo que hay que saber sobre un artista como Juan Lovera, sí reconocemos que no hemos escapado nosotros de la sorpresa que este artista caraqueño, calificado como *el pintor de los próceres*,<sup>4</sup> nos tenía preparada desde el humilde lugar que la historiografía del arte venezolano le había asignado y del cual parecía resignado a no salir.

Sin idealizaciones, Juan Lovera y sus obras nos abrieron la puerta hacia un momento de la historia de nuestro país que aunque ha sido estudiado no ha sido preferido por los historiadores. No sólo se trata de la caballerosidad de Lovera al abrirnos gentilmente la puerta de un momento histórico, sino de la posibilidad de comprenderlo mejor a él como venezolano de aquel momento, en el marco de sus decisiones como artista, pero también como ciudadano. Se ha convertido Lovera en el individuo que enfrenta drásticos cambios en su mundo, que lucha por sobrevivir a ellos, ya no como hombre sino como artista que emplea el arte para interpretar ese mundo tornadizo, pero lleno de expectativas. Con él hemos conocido también la perspectiva de quienes confiaban en la república, de quienes defendieron los valores republicanos y estaban convencidos de que ésta era cosa de ciudadanos y que, sin ellos, sucumbiría a las ambiciones de la casta militar que se abrogaba de modo absoluto el éxito de la causa independentista.

Fue un largo transitar para la construcción de esta solicitud que hoy presentamos, pero la riqueza que nos ha permitido acumular es invaluable. Se esté de acuerdo o no con nuestras opiniones, creemos que no podrá ya mirarse una pintura con la misma inadvertida mirada y esa es la rama de laurel que satisfechos nos llevamos. Desde las páginas del capítulo I, hemos insistido en revisar algunos de los cambios más

---

<sup>4</sup> De esta manera se refiere a Juan Lovera el historiador Carlos F. Duarte.

relevantes en el ámbito cultural de Occidente para finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, lo que nos condujo a la revisión de las mudanzas que la pintura de historia facturó en este mismo período. Esto fundamentalmente, porque nos habría sido imposible mirar la obra de Juan Lovera sin tener una idea del panorama que dibujaba el bosque en el cual él mismo estaba inmerso.

No pretendimos, como puede colegirse de ese apartado, establecer comparaciones entre las obras de Lovera con otras obras de artistas de mayor celebridad, menoscabando los logros del pintor caraqueño. Por el contrario, lo que buscamos fue la presentación de las soluciones que distintos artistas propusieron ante un problema similar al que se le presentaría a Lovera en la década de 1830. De este modo, crearíamos la advertencia necesaria para valorar la obra de nuestro pintor desde el escenario más adecuado, sin afectar sus habilidades y talentos.

Así las cosas, fue expuesto el caso de pintores como Jacques-Louis David, Benjamin West, Francisco de Goya y Lucientes, Eugene Delacroix, John Trumbull, Pedro José Figueroa y el venezolano Pedro Castillo. De esta revisión concluimos que la pintura de historia no eludió el reto de conectar con el espectador en un momento en el cual mutaban las nociones sobre la libertad, la identidad y la autoridad. Muchas fueron las propuestas, más bien las soluciones planteadas al problema que implicaba la *modernidad*. Algunas fueron muy exitosas, otras se perfilaron terriblemente pesimistas, mientras que algunas otras se decantaron por una contribución a la creación de nuevos imaginarios históricos. Sin dudas las diversas posiciones en torno a la historia en sí dejaron sentir su aporte. Lograr el justo equilibrio entre pasado y presente fue entonces asunto de primer orden.

El internarnos, también en el capítulo I, en una suerte de exploración del contexto que denominamos *loveriano*, constituyó para nosotros una contribución de sustancial valor en el proceso de comprensión del medio histórico-cultural en el cual el artista se movió, en el cual experimentó, de primera mano, las decisiones que condujeron a la independencia del espacio colonial en el cual se había formado y en el cual se vio obligado a plantear su pensamiento plástico. A partir del examen del estado de las artes

y su enseñanza en la Provincia de Caracas desde finales del siglo XVIII hasta las primeras décadas del siguiente, lo mismo que de su institucionalidad, fue posible dibujar el precario panorama de preparación artística formal en el cual Lovera se convirtió en maestro pintor y, en consecuencia, valorar de manera más justa los cambios que como artista experimentaría en los primeros decenios del siglo XIX.

La ciudad de Caracas y las fechas fundacionales de la república acapararon la atención al final del capítulo I. Esta urbe es presencia casi inadvertida en las dos obras de Juan Lovera que prometimos estudiar en este trabajo, y las efemérides patrias del 19 de Abril de 1810 y el 5 de Julio de 1811 fueron el pretexto en esas mismas pinturas paradigmáticas. No podíamos dejar por fuera un repaso de la evolución de la ciudad que sirvió de escenario para las rupturas más importantes de nuestra historia nacional, así como tampoco las diversas consideraciones que las referidas fechas suscitaron en los años posteriores. Caracas fue importante en este estudio, porque es en ella que Lovera concibe sus obras y en ella tienen lugar los hechos que concentran su interés histórico.

Nos concernió principalmente el aspecto de la ciudad en los años 1810 y 1811, pero también en la década de 1830, no con un enfoque urbanístico meramente, sino histórico que tomara en consideración la acción de la historia en ella, los hechos que en ella se desarrollaron para permitir una mejor visión de lo que en ese escenario ha podido afectar a nuestro pintor. De manera similar, el repasar las opiniones en torno a las fechas fundacionales, brindó un inventario de nociones que atadas a las acciones históricas del 19 de Abril y el 5 de Julio, pudieran haber definido lo que Lovera pensaba sobre ellas.

Al pintor de marras estuvo dedicado el capítulo II de modo más directo. Partiendo de los estudios de Carlos F. Duarte, quien ya había elaborado una reconstrucción de la vida de Juan Lovera, procuramos interpretar esos datos y completarles con otros nuevos, que procuraran una semblanza más clara y detallada de este artista. Esta labor nos arrojó a un hombre de humilde origen, trabajador incansable, ávido de aprender, de digna perseverancia y de una claridad republicana sorprendente. Un hombre afectado significativamente por los avatares de la Guerra de Independencia y por los difíciles años posteriores, pero de incansable empeño por ejercer el papel de



ciudadano que la historia le había traído luego de ser tan sólo un pardo más en la Caracas de comienzos del siglo XIX, que se ganaba la vida alimentando el imaginario devocional de una muy católica y regalista sociedad.

Completamos esta semblanza del artista con una revisión de lo que denominamos *círculo loveriano*, término con el cual no pretendió más que agrupar y presentar a los personajes con los cuales Lovera se relacionó y de lo cual tenemos certeza. Destacaron en ese *círculo* Francisco Isnardi, Lino Gallardo y Cayetano Carreño, así como también la larga lista de los insignes retratados por el pintor. Adicionalmente, Francisco Javier Yanes, el ilustre hombre leyes y de sólidas ideas republicanas, al lado de Carlos Soublette y Diego Bautista Urbaneja Sturdy. Estos últimos nos llevaron a estudiar con cierto detenimiento la incorporación de Juan Lovera en la masonería y comprender cómo esta hermandad le pudo abrir las puertas a un conocimiento que, de otro modo, le habría sido quizás inalcanzable. En todo caso, cuando logramos visualizar a nuestro pintor no como una figura aislada, sino como parte de un grupo de personas que pudieron haber compartido con él ideas, preocupaciones y afanes, entonces la obra de Lovera deja de lucir encerrada en sí misma, para pasar, con mayor probabilidad, a convertirse en ese «sueño compartido» presente en una porción del imaginario social de ese tiempo.

En el capítulo III, nos internamos de lleno en las dos obras de Juan Lovera que hemos seleccionado, *El tumulto del 19 de Abril de 1810* (1835) y *Firma del Acta de Independencia el 5 de Julio de 1811* (1838). De ellas abordamos su génesis, tema e iconografía, explorando cada una como parte del proceso necesario para la resolución de un problema. De esta manera, pudimos evaluar las obras como las mejores soluciones halladas por el pintor y cómo empleó las distintas herramientas de su arte para ello. Esto nos sirvió para mirar de cerca lo que la historiografía profesional del arte en Venezuela había valorado, plásticamente hablando, de la obra de Juan Lovera. Se examinaron los juicios sobre su obra y las calificaciones de estilo artístico, con el fin de evidenciar las inconsistencias a las que la historiografía ha sometido la valorización de las obras de este pintor. Historiadores como Alfredo Boulton, Carlos F. Duarte, Juan Calzadilla y

Francisco Da Antonio fueron escudriñados en sus explicaciones sobre la producción artística de Lovera. Acerca de las consideraciones de cada uno fueron planteadas nuestras apreciaciones, siempre teniendo a las propias obras como referentes de modo que pudiéramos exponer un juicio justo sobre ellas. Se logró, de este modo, un análisis más adecuado de las obras a estudiar, mirándolas en ellas mismas, dejándolas a ellas mostrarse en su constitución plástica y evitando las comparaciones con otras realizaciones que, formalmente no aportaban nada en la comprensión de la concepción plástica *loveriana*.

Convencidos además de que la historia del arte no puede conformarse con los análisis plástico-formales, en el capítulo IV abordamos nuevamente las obras en cuestión, pero en esta oportunidad fue el turno del estudio de la adecuación temática de las obras, así como de su valor artístico documental y su significado histórico cultural. Fue esencial indagar acerca de las opciones que Lovera tuvo frente así para preparar el tema de sus obras, concebirlo y adecuarlo de manera tal que pudieran adaptarse a sus exigencias, pues esto nos obligó a plantear cada opción, pero también a evaluar de manera cercana al punto de vista de nuestro artista la propiedad de cada una. Así, la conclusión final, presente con nosotros en las obras, fue mejor comprendida.

Del mismo modo, se expuso la concepción histórica que Lovera manejó en la ejecución de las dos obras centrales aquí. De esta exposición no pudimos sino concluir que el pintor caraqueño no pretendió asumir una posición sacralizadora ante la historia, sino que más bien buscó historiar lo que entonces era admirado por él (y su círculo): la república. Sin santificaciones ni exaltaciones dramáticas, sin mitificaciones, pero también sin pesimismo, Lovera trabaja a partir de una sensible preocupación por el destino de eso que reverencia y que, a mediados de la década de 1830, parecía amenazado. Al mismo tiempo, en este apartado se indagó acerca del uso de las imágenes creadas por Lovera en su propio tiempo, concluyendo que no se les puede asumir como iniciadoras del llamado *culto a los héroes* que tan inserto se encuentra en el imaginario social e histórico de Venezuela.

Ya en el capítulo V, se procedió al examen del espacio pictórico, elemento clave para esta investigación, porque así como en el Renacimiento italiano Tomasso Masaccio fue el primer artista que otorgó al individuo un lugar propio en el mundo material y lo hizo pensamiento plástico, del mismo modo Juan Lovera concibió el espacio del *ciudadano*, del *civil*, en la república. Con toda una organización de valores que no era sino la interpretación en clave artística de sus principios republicanos, nuestro pintor configura el espacio pictórico de modo que esos principios sean congruentes, sólidos y con posibilidad de resultar permanentes. Su integración a la masonería le habría permitido adquirir conocimientos diversos que complementaron estupendamente sus conocimientos técnicos en el campo de la pintura, permitiéndole salirse de la convención, creando dos poderosas imágenes de las fechas fundacionales de la república.

Para nadie es un secreto, no obstante, que no fue esta labor de Juan Lovera la que prevalecería en las décadas siguientes como la idea de república ni como recordatorio de los valores inherentes a ésta en el imaginario social. Más bien, todo aquello contra lo que el artista caraqueño parece hacerse enfrentado, plásticamente hablando al menos, tomaría la batuta de manera definitiva y avasallante a la vuelta de 30 años. Al despuntar los que se han convertido en los grandes nombres para la historiografía tradicional del arte venezolano, no queda sino *el héroe militar*, el mártir en batalla, la gloriosa figura patriarcal que domina cada espacio de la república. No es parte de los objetivos de esta investigación estudiar la iconografía patria generada luego de 1840, pero no podemos concluir nuestro trabajo sin llamar la atención del lector sobre algunos elementos referentes a esta exaltación heroica que poblará de epopeyas inimitables al imaginario venezolano.

La obra cimera de la iconografía militar venezolana probablemente sea la *Batalla de Carabobo* (Lám. 64), realizada por Martín Tovar y Tovar entre 1884 y 1886, por encargo de Antonio Guzmán Blanco para la cúpula del Salón Elíptico del Palacio

Federal.<sup>5</sup> Su forma peculiar que sitúa al espectador en medio de la batalla y no frente a ella, el movimiento en giro que realiza la caballería con sus insignes figuras al comando, todo ello impacta, sin duda, al más desprevenido de los observadores. Aquí sí hay epopeya y sobran los héroes militares para protagonizarla. Pero no faltan otras obras singulares que rivalicen con la obra maestra de Tovar y Tovar. Una de ellas es la figura de Atanasio Girardot que se desvanece ante un balazo en la cabeza, recibido en batalla en Bárbula (Lám. 65). Cristóbal Rojas, autor de la pintura de 1883, presenta al prototipo visual del mártir: con los brazos abiertos en cruz, el cuerpo del militar se sitúa vertical en el plano pictórico evocando al Cristo; la colina en la que se encuentra recuerda al Calvario y los soldados a su alrededor no pueden sino remitirnos a los centuriones que vigilaban al pie de la cruz; la bandera nacional circunda la cabeza del sacrificado, simulando el aura de santidad patria y, en el piso, yace el manto rojo del expolio. No creo que podamos pedir sacralización más notable de prócer militar alguno en toda nuestra historia del arte.

Incluso extrayendo al militar del campo de batalla, no faltará la imagen que nos insista en su cualidad sacrificial. Antonio Herrera Toro lo hace con su *Incendio puesto por Ricaurte en San Mateo* (Lám. 66), obra realizada como la mencionada de Rojas para la Exposición Nacional en 1883, también lo hace Arturo Michelena con *Berruecos* en 1895. Pero será con *Vuelvan caras* (Lám. 67), ejecutada en 1890, que Michelena se consagrará como uno de los más insignes contribuyentes a la exaltación del héroe militar. Falta mencionar, por supuesto, a Tito Salas, el creador del imaginario bolivariano que más cercano está a la mayoría de los venezolanos (Lám. 68).<sup>6</sup> Con este pintor, Simón Bolívar termina de escalar el Olimpo criollo para alzarse en nuestro imaginario como el más grande de los héroes, el que llevó a cabo las más imposibles tareas, pariendo en el camino esto que llamamos Venezuela.

---

<sup>5</sup> Sobre la génesis y esta obra puede ver el estudio de María Antonia González Arnal incluido en el catálogo de la exposición *Escenas épicas en el arte venezolano del siglo XIX* (FGAN, 1992).

<sup>6</sup> Sobre la obra de Tito Salas relativa a los episodios de la vida del Libertador y su influencia en el imaginario venezolano, puede verse el estudio de Tomás Straka incluido en su libro *La épica del desencanto* (2009), "La efigie del Padre".

Es así, como artísticamente hablando, se nubla el esfuerzo de Juan Lovera; es así como se difuminan los valores civiles para dar paso al indetenible ejército de héroes militares a quienes todo debemos y a quienes jamás podremos pagar sus dispendiosos obsequios. Con los restos de Bolívar en tierra venezolana, con las desavenencias entre las distintas facciones políticas que nunca pudieron ser zanjadas en un contrato común, es decir, en una declaración de principios básicos a la que pudiera recurrirse en tiempos de crisis para retomar el curso republicano civil y ciudadano, Venezuela parece haber sido presa de los caudillos, de las figuras fuertes que se apoyan en las armas para traer el orden que de otro modo requeriría mayor esfuerzo y compromiso. No parece haber habido confianza en que el orden lo trajeran las leyes ni en que el ciudadano civil fuera capaz de promoverlo. En algún momento entre las décadas de 1840 y 1860, nos atrevemos a decir, se encuentra el punto que propició el giro copernicano de la república de Venezuela. Cuando la sociedad permitió que la historia se escribiera con bayonetas y no con la tinta de la pluma civil, la obra de Juan Lovera no pudo sino resultar anecdótica, una curiosidad realizada por un pintor de segunda.

No negamos con esto la pervivencia de valores civiles, pero sí deseamos alertar que las imágenes artísticas nos hablan de la preeminencia de otro tipo de valores o, en su defecto, del inocultable poder de seducción que *lo militar* ha tenido en Venezuela en detrimento de *lo civil*. Es claro que serían necesarios otros estudios detallados y profundos sobre el arte de la segunda mitad del siglo XIX para llegar a conclusiones certeras y debidamente sustentadas. Empero, no reconocer aquí que lo que implicó el pensamiento plástico encarnado en las dos obras estudiadas de Juan Lovera no halló eco en las generaciones de artistas posteriores, es evitar un hecho de vital importancia para estas conclusiones derivadas del estudio de esas pinturas suyas: la década de 1830 produjo un pensamiento republicano de altísimo nivel que no sólo se limitó al campo de la política o la economía, sino que también se manifestó en el ámbito de las artes, configurando a través del pincel del pintor caraqueño el espacio pictórico del ciudadano.

Ernst H. Gombrich ha dicho que las razones por las cuales se crean las imágenes cambian en tanto cambia la sociedad debido, básicamente, a que el contexto social actúa

de manera recíproca alterando esas razones. Esto, que pudiera parecer una obviedad, lleva a Gombrich a pensar en que sería posible emplear conceptos como «ecología» para comprender esta dinámica. Si cambia el contexto, si cambian las necesidades, los anhelos, sin son otras las voluntades y los proyectos sociales, entonces el arte no puede permanecer igual. Lo mismo que una especie animal o vegetal, explica Gombrich, muta, buscando adaptarse para sobrevivir, pues de lo contrario perecerá.<sup>7</sup> Los cambios en la sociedad venezolana de las décadas siguientes a la muerte de Lovera serían tales que, a menos de 50 años, ya Ramón de la Plaza consideró que tan sólo había alcanzado este pintor “cierto grado de perfección relativa”.<sup>8</sup> Las escenas históricas en la pintura terminarían circunscritas a la épica militar de forma abrumadora.<sup>9</sup>

No pocos historiadores han insistido en que la adopción de *lo militar* sobre *lo civil* en la Venezuela decimonónica pudiera deberse a la urgente necesidad de hallar símbolos que unificasen a una disímil sociedad de manera rápida y compacta. *Lo militar* parece haber sido un catalizador más efectivo en ese proceso de unificación e identificación nacional. “La tan encomiada constitucionalidad surgida del Congreso Constituyente de 1830, merecedora de la admiración de constitucionalistas ingenuos o interesados, condujo a la estructuración de un poder en el cual fue posible advertir semejanzas chocantes con aquel poder colonial cuya destrucción había sido propósito de la guerra.”<sup>10</sup> De este modo, todo apunta a que el fallido proyecto inaugurado en 1830 habría dado paso a otro, en el cual lo que prevalece es la apología a la honra inherente al brazo armado que no descansó hasta lograr la independencia de la nación. “El santoral erigido en lo adelante no es un capricho sino una necesidad.”<sup>11</sup>

Lo que sucedería a partir de la repatriación de los restos del Libertador, desde el punto de vista iconográfico, sería el equivalente a un ahogo sistemático de la visualidad

---

<sup>7</sup> Cfr. Ernst H. Gombrich, *Lo que nos dice la imagen*, pág. 77 y ss

<sup>8</sup> Ramón de la Plaza, *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, pág. 186

<sup>9</sup> Esto le sucedió a la pintura de David y también a la de Delacroix con el pasar de los años, la de Lovera no podría estar exenta. Sin embargo, estos avatares no los ha considerado debidamente la historia del arte en Venezuela. Así pues, el paso del gusto por los paisajes del Círculo de Bellas Artes al amor por el Cinetismo aguarda una explicación histórica desde esta disciplina maravillosa.

<sup>10</sup> Elías Pino Iturrieta, *El divino Bolívar*, pág. 51

<sup>11</sup> Elías Pino Iturrieta, *Op. Cit.*, pág. 22

de *lo civil*. No hubo en nuestro país una querella de imágenes como en el antiguo Bizancio o en la Europa del siglo XVI, pero sí una evasión más o menos constante de la imagen civil como prototipo del grande hombre, del modelo de virtud que pudiera constituirse en paradigma. El civil, en suma, habría estado desde entonces supeditado al militar, lo que reconfiguraría el concepto de *ciudadano*. Ya no sería éste el que cuenta con deberes y derechos, sino el que obedece cuando lo mandan, el que sigue órdenes y aspira a convertirse en lo que jamás podrá ser, porque su modelo es absolutamente inalcanzable.

Es así que se explica que, en la primera mitad del siglo XX, Tito Salas no pintara “para los críticos, pintó para su pueblo y para su historia, y por eso ahora que la historia quiere comprender a aquél pueblo, vuelve sobre su pintura, que no sólo lo supo interpretar, sino que moldeó sus valores más caros. Mejor que ninguno, fue el portavoz del culto fundacional.”<sup>12</sup> Sin embargo, cuando Alfredo Boulton afirma que “con Salas concluye el ciclo que había comenzado magníficamente Juan Lovera y que adquirió vuelos con Tovar y Michelena”,<sup>13</sup> incurre en una interpretación distorsionada de la obra del pintor caraqueño que ha concentrado la atención de nuestro estudio. Lovera, por todo lo ya expuesto y argumentado a lo largo de las páginas de esta investigación, jamás habría apelado a la exaltación heroica de un hombre, mucho menos de un militar, aun tratándose de Bolívar.<sup>14</sup> Por lo tanto, mal podría haber Lovera iniciado un ciclo iconográfico como el que refiere Boulton.

La consideración de Juan Lovera fue civil y ciudadana. Vivió en un momento complicado, de ensayos, de primeros pasos y de un futuro realmente incierto. A pesar de ello sostuvo con firmeza sus principios republicanos y su pintura es una declaración de estos. Desde esos momentos, “Dotar a los venezolanos de una nueva vida, de una ciudadanía moral, representó una batalla mucho más grande que las militares, y de

<sup>12</sup> Tomás Straka, *La épica del desencanto*, pág. 169

<sup>13</sup> Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela*, Tomo II, pág. 250

<sup>14</sup> De hecho, el único retrato de personalidad militar alguna que se conserva y conoce del pincel de Lovera es el retrato de Bolívar que obsequió a John Neagle (Lám. 35), el cual no tiene formalmente ninguna diferencia respecto a los retratos de personajes civiles. No hay en esta obra un tratamiento especial al retratado que le divinice ni idealice, otorgándole cualidades distintas al resto de sus contemporáneos.

hecho, tal vez, es la última cuyo resultado aun aguardamos.”<sup>15</sup> Lovera pintó a favor de ese apostolado necesario y esperanzador. No obstante, no podemos evitar recordar, ya en la desembocadura de estas páginas, lo que admitió John Adams en su libro *Defense of the Constitution* (1787) al expresar que “habría sido tonto creer que los americanos eran excepcionales, poseedores de mayores virtudes que cualquier otro pueblo.”<sup>16</sup> Los venezolanos, según lo ha demostrado su historia, no escapamos de tal consideración.

---

<sup>15</sup> Tomás Straka, “De la libertad cristiana a la libertad ilustrada. Notas para la historia de la ética en Venezuela” en *Logoi. Revista de Filosofía*, N°5, pág. 140

<sup>16</sup> John Adams citado por Ronald Paulson en “John Trumbull and the representation of the American Revolution” en *Studies in Romanticism*, Vol. 21, N°3, pág. 356 (traducción nuestra)



**BIBLIOGRAFÍA**

## FUENTES PRIMARIAS:

## FUENTES PRIMARIAS EN ARCHIVOS:

- Actas del Cabildo Metropolitano (1810-1838)
- Archivo Histórico de la Asamblea Nacional de Venezuela
  - Documentos varios relativos al Congreso Nacional (1830-1838)*
- Archivo General de la Nación – Venezuela
  - Actas del Real Consulado*
  - Documentos relativos a la Diputación Provincial de Caracas (1830-1838) [Sin clasificar]*
  - Secretaría de Interior y Justicia*
  - Archivo Histórico de José Félix Blanco.*
- Archivo histórico de la Academia Nacional de la Historia
  - Archivo Histórico de Francisco Javier Yanes*
- Archivo General de la Nación – Colombia
  - Sección Colonia / Fondo Miscelánea
  - Sección República / Peticiones y Solicitudes
- Publicaciones periódicas:
  - *Gaceta de Madrid*
  - *El Publicista de Venezuela*
  - *Gaceta de Colombia*
  - *Gaceta de Gobierno*
  - *Semanario Político*
  - *La Gaceta de Venezuela*
  - *El Fanal*
  - *El Constitucional*
  - *El Constitucional caraqueño*
  - *El Colombiano*
  - *El Republicano*
  - *El Conciso*

- *El Censor*
- *El Liberal*
- *La Bandera Nacional*
- *El Nacional*

FUENTES PRIMARIAS PUBLICADAS:

- AA.VV. (1835), *Un recuerdo de Bolívar*, Imprenta de Tomás Antero, Caracas.
- AA.VV. (1961), *Pensamiento político venezolano del siglo XIX. Textos para su estudio. Conservadores y liberales*, Tomo 12, Presidencia de la República, Caracas.
- “Archivo del Congreso Constituyente de la República de Venezuela de 1830” en *Boletín del Archivo Histórico del Congreso de la República*, 2 Tomos, Ediciones del Congreso de la República, Caracas.
- Austria, José de (1855), *Bosquejo de la Historia Militar de Venezuela*, 2 Tomos, Imprenta y Librería de Carreño Hermanos, Caracas.
- Baralt, Rafael María (1960), *Resumen de la Historia de Venezuela*, Universidad del Zulia, Maracaibo.
- Blanco, José Felix (1960), *Bosquejo histórico de la revolución de Venezuela*, ANH, Caracas.
- Codazzi, Agustín (1960), *Resumen de la geografía de Venezuela*, en *Obras escogidas*, Vol.I, Ediciones del Ministerio de Educación, Caracas.
- Colección de Documentos relativos a la vida pública del Libertador de Colombia y Perú Simón Bolívar* (1827). Tomo 7, Imprenta Devisme Hermanos, Caracas.
- Depons, Francisco (1930), *Viaje a la parte oriental de tierra firme*, Tipografía Americana, Caracas.
- Díaz, José Domingo (1961), *Recuerdos sobre la rebelión de Caracas*, ANH, Caracas.
- Gaceta de Caracas (1808-1812)* (1960), ANH, Caracas.
- García-Chuecos, Héctor (1957), *Historia documental de Venezuela*, Publicaciones del Ministerio de Justicia, Caracas
- González Guinan, Francisco (1954), *Historia contemporánea de Venezuela*, Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas.
- El Observador Caraqueño (1824-25)* (1982), ANH, Caracas.
- Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Comisión de Historia (1957), *El 19 de abril de 1810*, Comité de orígenes de la Emancipación, Caracas.

- Ker Porter, Sir Robert (1966), *Caracas Diary*, Foundation Instituto Otto y Magdalena Blohm, Caracas.
- Landaeta, Rosales (1908), “Los antiguos pintores venezolanos Juan y Pedro Lovera”, en *El Constitucional*, Caracas, 8 de noviembre de 1908.
- Libro de Actas del Supremo Congreso de Venezuela, 1811-1812* (2001), 2 Tomos, ANH, Caracas.
- Montenegro y Colón, Feliciano (1841), *Lecciones de buena crianza, moral y mundo*, Imprenta de Francisco de Paula Nuñez, Caracas.
- \_\_\_\_\_.- (1843), *Colegio de la Independencia*, Impreso por R. Aguilar y D. Salazar, Caracas.
- \_\_\_\_\_.- (1845), *Exposiciones de Fernando Montenegro y Colón sobre la educación*, Imprenta de El Venezolano, Caracas.
- \_\_\_\_\_.- (1960), *Historia de Venezuela*, ANH, Caracas.
- Mercurio Venezolano, 1811* (1960), Academia Nacional de la Historia, Caracas (Colección Sesquicentenario de la Independencia).
- Roscio, Juan German (1953), *Obras*, 2 Tomos, Publicaciones de la Secretaría General de la Décima Conferencia Interamericana, Caracas.
- Semple, Robert (1812), *Sketch of the Present State of Caracas*, Robert Baldwin, London.
- Tallenay, Jenny de (1989), *Recuerdos de Venezuela*, Fundación Promoción Cultural de Venezuela, Caracas.
- Von Humboldt, Alexander (1941), *Viaje a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente*, 2 Tomos, Ediciones del Ministerio de Educación Nacional. Dirección de Cultura, Caracas.
- Yanes, Francisco Javier (1840), *Compendio de la historia de Venezuela*, Antonio Damirón, Caracas.
- \_\_\_\_\_.- (1959), *19 de Abril de 1810: según el compendio de la historia de Venezuela desde su descubrimiento y conquista hasta que se declaró Estado independiente*, ARS Publicidad, Caracas
- \_\_\_\_\_.- (2009), *Manual político del venezolano y Apuntamientos sobre la legislación de Colombia*, Academia Nacional de la Historia – Universidad Metropolitana, Caracas.

## FUENTES SECUNDARIAS:

*Historia de Venezuela*

- AA.VV. (1992), *Política y economía en Venezuela*, Fundación John Boulton, Caracas.
- AA.VV. (2011), *Una mirada al proceso de Independencia de Venezuela*, Bid & Co editor, Caracas.
- Academia Nacional de la Historia (1909), *Documentos para los Anales de Venezuela*, Tercer Período, Tomo Primero, ANH, Caracas.
- Almarza, Ángel R. (2011), *Por un gobierno representativo. Génesis de la República de Colombia 1809-1821*, ANH-Bancaribe, Caracas.
- Arrom, Juan José (1981), *Documentos relativos al teatro colonial de Venezuela*, [USB, Caracas.
- Artigas Dugarte, Yuleida y otros (Coords.) (2014), *La Venezuela perenne. Ensayos sobre aportes de venezolanos en dos siglos*, UPEL, Caracas.
- Aveledo Coll, Guillermo (2011), *Pro religione et patria*, ANH-Unimet, Caracas.
- Báez Diez, Luis (1985), “Árbol genealógico parlante de la familia Sanabria de Venezuela” en *Revista Hidalguía*, Año XXXIII, Núm. 190-191, Mayo-Agosto.
- Bracho, Jorge, Jean Carlos Brizuela y José Alberto Olivares (Coords.) (2012), *La opción republicana en el marco de las independencias. Ideas, política e historiografía 1797-1830*, ANH-Unimet, Caracas.
- Brizuela, Jean Carlos (2010), “Atizando la efímera república: apuntes sobre las ideas políticas de Francisco Javier Yanes en el Congreso Constituyente de 1811”, en *Presente y Pasado. Revista de Historia*, Año 15, N° 30, Julio-Diciembre, ULA, Mérida.
- Brizuela, Jean Carlos y José Alberto Olivares (Coords.) (2012), *Levitas y sotanas en la edificación republicana*, UPEL, Caracas.
- Boza, Guillermo (1978), *Estructura y cambio en la Venezuela republicana. El período independentista*, USB-Equinoccio, Caracas.
- Calcaño, José Antonio (1985), *La ciudad y su música: crónica musical de Caracas*, Monte Ávila, Caracas.
- Carrera Damas, Germán (2003), *El culto a Bolívar*, Alfa, Caracas.
- Castellanos, Rafael Ramón (2006), *Discurso de Orden pronunciado en el Templo Masónico de Caracas con motivo del 196° Aniversario del 19 de Abril*, 19 de Abril de 2006 [Disponible en línea en: [http://rrcastellanos.blogspot.com/2009\\_03\\_15\\_archive.html](http://rrcastellanos.blogspot.com/2009_03_15_archive.html)]
- Castellón, Hello (1985), *Guía histórica de la masonería venezolana*, Lito-Jet, Caracas.

- De Armas Chitty, José A. (1992), *La Independencia de Venezuela*, Editorial Mapfre, Madrid.
- De la Cruz Rojas Uzcátegui, José (1986), *Historia y crítica del teatro venezolano: siglo XIX*, ULA, Mérida.
- Díaz Seijas, Pedro (2005), *Caracas, la gentil. Biografía de una ciudad*, Editorial CEC, Caracas.
- Franceschi, Napoleón (1999), *El culto a los héroes y la formación de la nación venezolana*, Litho-tip, Caracas.
- Freitas, Leonor (2010), *Centenario del 19 de Abril (1810-1910)*, Col. Bicentenario, Archivo General de la Nación, Centro Nacional de Historia, Caracas.
- Fuentes-Figueroa, Julián (1995), *Historia general de Venezuela: la creación de la República de Venezuela (1808-1812)*, Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas.
- Gabaldon, Eleonora (1986), *José Vargas. Presidente de la República de Venezuela*, Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, Caracas.
- Gil Fortoul, José (1955), *Historia Constitucional de Venezuela*, Parra León Hermanos Editores, Caracas. (3 tomos).
- Harwich, Nikita (1988), “La génesis de un imaginario colectivo: la enseñanza de la historia de Venezuela en el siglo XIX” en *Boletín de la ANH*, Tomo LXXI, Abril-Junio, N° 282, ANH, Caracas.
- Irázabal, Virginy (1985), *El Concejo Municipal Venezolano, ayer y hoy*, R.J. Ediciones, Caracas.
- Irwin, Domingo e Ingrid Micett, (2008), *Caudillos, militares y poder: una historia del pretorianismo en Venezuela*, Ucab – Upel, Caracas.
- Lahoud, Daniel (2006), “La Masonería en Venezuela y la Nueva Granada (Colombia) en los primeros años del siglo XIX” en *Tierra Firme*, N° 96, Año 24, Vol. XXIV.
- Leal, Ildefonso (1963), *Historia de la Universidad de Caracas (1721-1827)*, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- \_\_\_\_\_.- (1978), *Los estatutos republicanos de la Universidad Central de Venezuela (1827)*, Coediciones del Rectorado y la Asociación de Profesores de la Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- \_\_\_\_\_.- (2002), *El primer periódico de Venezuela y el panorama de la cultura en el siglo XVIII*, ANH, Caracas, El Libro Menor.
- Leal Curiel, Carole (1990), *El discurso de la fidelidad: construcción social del espacio como símbolo de poder regio*, ANH, Caracas.

- \_\_\_\_\_.- (2010), “El 19 de Abril de 1810: la ‘Mascarada de Fernando’ como fecha fundacional de la Independencia de Venezuela”, en *Boletín de la ANH*, Tomo XCIII, de abril-junio, N° 370.
- Lucas, Gerardo (1998), *La industrialización pionera en Venezuela: 1820-1936*, Ucab, Caracas.
- Mago de Chópite, Lila (1997), “La población de Caracas (1754-1820)” en *Anuario de Estudios Americanos*, Tomo LIV, 2.
- McKinley, Michael (1987), *Caracas antes de la Independencia*, Monte Ávila Editores, Caracas.
- Mondolfi, Edgardo y Giannina Olivieri (Compiladores) (2011), *La crisis del mundo hispánico y sus implicaciones*, ANH-Unimet, Caracas.
- Mondolfi, Edgardo y otros (Coord.) (2012), *La opción republicana en el marco de las independencias. Ideas, política e historiografía (1797-1830)*, ANH-Unimet, Caracas.
- Núñez, Enrique Bernardo (1973), *La ciudad de los techos rojos*, Consejo Municipal del Distrito Federal, Caracas.
- Osorio, Eduardo (2005), *Historia de Mérida: conformación de la sociedad colonial merideña (1558-1602)*, ULA, Mérida.
- Páez, Fáver José y Alfredo Veloz B. (2000), “Vargas: intimidad y política” en *Revista Mañongo*, Volúmen VIII – N° 14, Enero - Junio 2000.
- Pérez Vila, Manuel (1986), *Aportes a la historia documental y crítica*, ANH, Caracas.
- Perramón, Edgar (2006), *Breve Historia de la Masonería en Venezuela*, Cultural Print, Caracas.
- Pino Iturrieta, Elías (2001), *Las ideas de los primeros venezolanos*, Ucab, Caracas.
- \_\_\_\_\_.- (2003), *El divino Bolívar*, Libros de la Catarata, Madrid.
- \_\_\_\_\_.- (2007), *La mentalidad venezolana de la emancipación (1810-1812)*, Bid & Co. Editor, Caracas.
- \_\_\_\_\_.- (2010), “Abril de 1810: temporada de debutantes en Venezuela” en *Presente y pasado. Revista de Historia*, Año 15, N° 30, Julio-Diciembre.
- \_\_\_\_\_.- (2011), *Independencia a palos*, Editorial Alfa, Caracas.
- Plaza, Elena (2007), *El patriotismo ilustrado o la organización del Estado en Venezuela (1830-1847)*, Fac. Ciencias Jurídicas y Políticas, UCV, Caracas.
- \_\_\_\_\_.- (2011), *Venezuela: la construcción de la república*, Fundación Rómulo Betancourt, Caracas.

- Quintero, Inés (Coord.) (2011), *El relato invariable. Independencia, mito y nación*, Editorial Alfa, Caracas.
- Quintero, Rodolfo (1967), *Estudio de Caracas*, 2 Vols., 2 Tomos, Biblioteca de la UCV, Caracas.
- Raynero, Lucía (2001), *La noción de libertad en los políticos venezolanos del siglo XIX, 1830-1848*, Ucab, Caracas.
- Ríos, Alicia (1994), “Los años de 1810 a 1830 en la historiografía venezolana”, en *Anuario de Estudios Bolivarianos. Bolivarium*, Año II, N° 3, USB, Caracas.
- Rojas, Arístides (1988), *Crónica de Caracas*, Ministerio de Educación y ANH, Caracas.
- Rojas, Aura Elena (2008), *La participación del “pueblo” en movimientos de desobediencia del orden legal (1830-1848)*, Trabajo especial de grado para optar al título de Magister en Historia de Venezuela, Ucab, Caracas.
- Correa Schmidke, Jorge B. (2004), “Informe Histórico de la R. L. Fraternidad N° 4 en Venezuela” en *Revista Internacional de Masonería Hiram Abif*, Año V, Edición N° 57, Noviembre.
- Sociedad Económica de Amigos del País. Memorias y Estudios* (1958), 1829-1839, 2 Tomos, Banco Central de Venezuela, Caracas.
- Straka, Tomás (2002), “De la libertad cristiana a la libertad ilustrada. Notas para la historia de la ética en Venezuela” en *Logoi. Revista de Filosofía*, N°5, Ucab, Caracas.
- \_\_\_\_\_.- (2009), *La épica del desencanto*, Editorial Alfa, Caracas.
- Subero, Efraín (2000), *La Masonería en Venezuela*, Biblioteca Masónica de Venezuela, N° 1, Miguel Ángel García e Hijo, Caracas.
- Universidad Central de Venezuela (1983), *Estatutos de la Universidad Central de Venezuela de 1827*, UCV, Caracas.
- Vannini de Gerulewicz, Marina (2014), *El misterio de Francisco Isnardi*, Fundavag Ediciones, Caracas.
- Virtuoso, Francisco José (2001), *La crisis de la Catolicidad en los inicios republicanos de Venezuela (1810-1813)*, Ucab, Caracas.

*Historia del arte en Venezuela*

- Arias Toledo, Cordelia (2004), “El tumulto del 19 de abril de Juan Lovera. Una pintura histórica en el período de transición 1810-1841” en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, N° 347, Julio-Septiembre de 2004, ANH, Caracas.
- Boulton, Alfredo (1972), *Historia de la pintura en Venezuela*, Tomo II (época nacional), Ernesto Armitano Editor, Caracas.
- \_\_\_\_\_.- (1960), *Juan Lovera. Exposición organizada con motivo del Sesquicentenario de la Independencia de Venezuela*, Museo de Bellas Artes, Caracas.
- Da Antonio, Francisco (1980), *Textos sobre arte*, Monte Ávila Editores, Caracas.
- Duarte, Carlos F. (1985), *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, Fundación Pampero, Caracas.
- \_\_\_\_\_.- (2000), *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores de Venezuela. Período hispánico y comienzos del período republicano*, GAN – Fundación Polar, Caracas.
- Fundación Galería de Arte Nacional (1992), *Escenas épicas en el arte venezolano del siglo XIX*, FGAN, Caracas.
- \_\_\_\_\_.- (1993), *Colección de pinturas, dibujos y estampas del siglo XIX*, FGAN, Caracas.
- \_\_\_\_\_.- (2005), *Diccionario biográfico de las artes en Venezuela*, FGAN, Caracas.
- Galería de Arte Nacional (1981), *Juan Lovera y su tiempo*, GAN-Ernesto Armitano Editor, Caracas.
- Landaeta Rosales, Manuel (1906), “Los antiguos pintores venezolanos Juan y Pedro Lovera” en *El Constitucional*, Caracas, 08 de Noviembre.
- Madriz Nava, Argenis, (1986), *La enseñanza de las artes plásticas en Venezuela*, Conac, Caracas.
- Noriega, Simón (1993), *Ideas sobre el arte en Venezuela en el siglo XIX*, Universidad de Los Andes, Mérida.
- Nunes, Diana (2011) *La figura heroica de José Antonio Páez en el discurso pictórico y en el discurso historiográfico del siglo XIX en Venezuela*, Trabajo Final de Grado para optar al título de Licenciado en Estudios Liberales, Unimet, Caracas.
- Planchart, Enrique (1956), *La Pintura en Venezuela*, Imprenta López, Caracas.
- Plaza, Ramón de la (1977), *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas.



- Romero, Vanessa (2009), *Juan Lovera, más allá del arclásico. Una revisión al término arclásico en los retratos de ostentación*, Tesis de Grado para optar por el título de Licenciado en Artes, UCV, Caracas.
- Salvador, José María (2001), *Efímeras efemérides*, Ucab, Caracas.
- \_\_\_\_\_.- (2003), “La enseñanza artística en Venezuela durante la primera mitad del siglo XIX” en *Escritos, revista universitaria de arte y cultura*, Vol. XIV, N° 17-18, UCV, FHE, Escuela de Artes, Caracas.
- Silva, Carlos (2000), *La historia de la pintura en Venezuela. Siglo XIX*, Armitano Editores, Caracas. (Tomo II)
- Ziegler D., María M. (2010), *Arte y sociedad en la Caracas mantuana del siglo XVIII*, Unimet, Caracas.

#### *Historia del Arte*

- Beauvais, L. (2000), *Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inventaire général des dessins, Ecolefrançaise, Charles Le Brun, 1619-1690*, Tomo II, Paris, RMN, n° 2395
- Blunt, Anthony (1980), *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, Penguin Books, Londres.
- Boime, Albert (1987), *Pasado y presente en el arte y el gusto*, Alianza, Madrid.
- \_\_\_\_\_.- (2008), *Art in an Age of Civil Struggle, 1848–1871*, University of Chicago Press.
- Bryson, Norman (1983), *Visión y pintura*, Alianza, Madrid.
- Caffin, Charles H. (2005), *The story of american painting*, Kessinger Publishing, Nueva York.
- Checa, Fernando y José Miguel Morán (1989), *El Barroco*, Ediciones Istmo, Madrid.
- Cooper, Helen, A. (1982), *John Trumbull: The Hand and Spirit of a Painter*, Yale University Art Gallery.
- Craven, Wayne (1971), “Asher B. Durand's Career as an Engraver” en *American Art Journal*, Vol. 3, No. 1, Spring.
- Crow, Thomas E. (1989), *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Nerea, Madrid.
- Daix, Pierre (2002), *Historia cultural del arte moderno*, 2 Tomos, Cátedra, Madrid.
- De Nanteuil, Luc (1990), *David*, Harry Abrams Publishers, Nueva York.
- Evans, Grose (1959), *Benjamin West and the taste of his times*, Southern Illinois University Press.

- Gombrich, Ernst H. (1997), *Historia del arte*, Debate, Madrid.
- Grossman, Lloyd (2014), “Benjamin West: history painting to the King”, en *Royal Academy of Arts* (disponible en línea en: [http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?record=ART309&\\_IXFILE\\_=templates/pages/kiosk/video3.html](http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?record=ART309&_IXFILE_=templates/pages/kiosk/video3.html))
- Gutierrez Viñuales, Ramón (1995) *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825*, Cátedra, Madrid.
- \_\_\_\_\_.- (1997), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica siglos XIX y XX*, Cátedra, Madrid.
- \_\_\_\_\_.- (2003), “El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica” en *Revista Historia Mexicana*, Oct.-Dic., Año 2003, Vol. LIII, Num. 002.
- Haskell, Francis (1982), *Pasado y presente en el arte y el gusto*, Alianza, Madrid.
- Hazleton, John H. (1907), “The historical value of Trumbull’s ‘Declaration of Independence’”, en *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, Vol.31, N°1.
- Hendricks, Gordon (1971), “Durand, Maverick and the Declaration” en *American Art Journal*, Vol. 3, No. 1, Spring.
- Jaffe, Irma B. (1971), “Trumbull's "The Declaration of Independence:" Keys and Dates” en *American Art Journal*, Vol. 3, No. 2. Autumn.
- Johnson, Dorothy (1993), *Jacques-Louis David. Art in Metamorphosis*, Princeton University Press.
- Lyons, Maura (2005), *William Dunlap and construction of american art history*, University of Massachusetts Press.
- Newlin, Alice (1943), “Asher B. Durand, American Engraver” en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 1, No. 5, January.
- Paulson, Ronald (1982), “John Trumbull and the representation of the American Revolution” en *Studies in Romanticism*, Vol. 21, N°3, Fall, Boston University Press.
- Pevsner, Nikolaus (1973), *Academies of Art, Past and Present*, Da Capo Press, Chicago.
- Rosenblum, Robert y H. W. Janson, *19th Century Art*, Harry N. Abrams, Nueva York.
- Uzcategui de Jiménez, Mireya (2010), “Condiciones que rigieron la introducción de la enseñanza de las artes en Colombia (siglos XVI al XVIII)” en *Historia de la Educación Colombiana*, N° 13.
- Yale University Art Gallery (2014), *American Paintings and Sculpture*, Yale University (disponible en línea en: <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/declaration-independence-july-4-1776>)

*Crítica y teoría del arte*

- AA.VV. (1987), *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Akal, Madrid.
- Alberti, León Battista (1996), *Sobre la Pintura*, Servicios Editoriales de la Facultad de Ciencias de la UNAM, México.
- Argan, Giulio Carlo (1975), *El arte moderno*, 2 Tomos, Fernando Torres Editor, Valencia.
- \_\_\_\_\_.- (1983) *Historia del arte como historia de la ciudad*, Editorial Laia, Barcelona.
- Arnheim, Rudolf (1988), *Arte y Percepción visual*, Alianza, Madrid.
- Bann, Stephen (1990), *The inventions of history: essays on the representation of the past*, Manchester University Press.
- Borja Gómez, Jaime Humberto (2010), “La pintura colonial y el control de los sentidos” en *Calle 14*, Vol. 4, N°. 5, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.
- Burke, Peter (2001), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona.
- D’Alleva, Anne (2005), *Methods and Theories of Art History*, Laurence King Publishing, London.
- De la Flor, Fernando (2002), *Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico*, Cátedra, Madrid.
- Dunning, William V. (1991), *Changing images of pictorial space*, Syracuse University Press.
- Fernández Arenas, José (1982), *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*, Anthropos, Barcelona.
- Fernie, Eric (1995), *Art History and its Methods: A critical anthology*, Phaidon Press, Londres.
- Forty, Adrian (2005), *Objects of desire*, Thames & Hudson, Nueva York.
- Francastel, Pierre (1988), *La figura y el lugar*, LAIA-Monte Ávila, Caracas.
- \_\_\_\_\_.- (1988), *La realidad figurativa*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- Furió, Vicenc (1991), *Ideas y formas en la representación pictórica*, Anthropos, Barcelona.
- \_\_\_\_\_.- (2000), *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid.
- Gombrich, Ernst (1985), *Meditations on a hobby horse*, Phaidon, London.
- \_\_\_\_\_.- (1985), *Norma y Forma*, Alianza, Madrid.
- \_\_\_\_\_.- (1993), *Lo que nos dice la imagen (conversaciones con Didier Eribon)*, Norma, Bogotá.

- \_\_\_\_\_.- (1997), *Temas de nuestro tiempo*, Debate, Madrid.
- \_\_\_\_\_.- (1999), *Los usos de las imágenes*, FCE, México.
- González-Stephan, Beatriz (2008), “El arte panorámico de las guerras independentistas: el tropo militar y la masificación de la cultura” en *A Contracorriente*, Vol. 6, N° 1, Otoño.
- González-Varas, Ignacio (2006), *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Cátedra, Madrid.
- Kubler, George (1967), “Style and the representation of historical time” en *Annals of the New York Academy of Sciences*, N° 138.
- Kultermann, Udo (1996), *Historia de la Historia del Arte*, Akal, Madrid.
- Lang, Berel (Ed.) (1987), *The concept of style*, Cornell University Press, Nueva York.
- Macarrón, Ana María (2001), *Historia de la conservación y la restauración*, Tecnos, Madrid.
- Martín López, David (2010), “Arte y Masonería: consideraciones metodológicas para su estudio”, en *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña*, Vol.1, N° 2, Diciembre 2009-Abril 2010.
- Martínez, Francisco (1788), *Prontuario artístico o diccionario manual de las bellas artes*, Madrid, Viuda de Escribano.
- Pacheco, Francisco (1866), *Arte de la pintura*, Imprenta de Manuel Galiano, Madrid.
- Preziosi, Donald (Editor) (1998), *The art of art history*, Oxford University Press.
- Tesija, Pablo Mateo (2007), *Arte y Masonería*, Kier, Buenos Aires.
- Von Simon, Otto (2007), *La Catedral gótica: los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, Madrid, Alianza.
- Williams, Robert (2004), *Art Theory, an historical introduction*, Blackwell Publishing, London.

#### *Otros temas*

- Aguedo Velázquez, Leonardo (2010), *Historia que no cesa: la Independencia de Colombia, 1780-1830*, Universidad Colegio mayor de Nuestra Señora del Rosario, Bogotá.
- Artega, Beatriz (1962), “Onofre Padroni miniaturista italiano en México, en 1810”, en *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estética*, Volúmen VIII, número 31, México.
- Bello, Eduardo (1986), “Rousseau y la filosofía de la historia” en *Anales de Filosofía*, Vol IV, Universidad de Murcia.

- Biedermann, Hans (1989), *Diccionario de Símbolos*, Paidós, Barcelona.
- Bonet Correa, Antonio (1990), *Fiesta, poder y arquitectura*, Akal, Madrid.
- Burleigh, Michael (2005), *Poder Terrenal. Religión y política en Europa*, Taurus, Madrid.
- Burke, Peter (2000), *Formas de historia cultural*, Alianza, Madrid.
- \_\_\_\_\_.- (2001), *El Renacimiento italiano*, Alianza, Madrid.
- Burkle, William S. (2010), “Esoterism of the game of chess related to freemasonry”, publicado en *Pietre-Stones Review of Freemasonry* (disponible en línea en: [www.freemasons-freemasonry.com/esoterism\\_chess.html](http://www.freemasons-freemasonry.com/esoterism_chess.html))
- Burckhardt, Titus (1969) ,“The symbolism of the game of Chess”, en *Studies in comparative religion*, Vol. 3, N° 2, Spring.
- \_\_\_\_\_.- (2001), *Sacred art in East and West*, Fons Vitae, Londres.
- Carnicelli, Américo (1970), *La Masonería en la Independencia de América*, 2 Tomos, Talleres de la Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, Bogotá.
- Cassard, Andrés (1861), *Manual de la Masonería*, Macoy & Sickles, Nueva York.
- Castoriadis, Cornelius (1989), *La institución imaginaria de la sociedad*, 2 Vol., Tusquets, Barcelona.
- Chevalier, Jean (1986), *Diccionario de los Símbolos*, Herder, Barcelona.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de Símbolos*, Labor, Barcelona.
- Comte-Sponville, André (2003), *Diccionario filosófico*, Paidós, Barcelona.
- Cortazar, Roberto y Luis Cuervo (editores) (1942), *Congreso de 1824. Cámara de Representantes. Actas*, Editorial Librería Voluntad, Bogotá.
- \_\_\_\_\_.- (1947), *Congreso de 1825. Cámara de Representantes. Actas*, Editorial Cromos, Bogotá.
- Creigh, Alfred (1854), *Masonry and Anti-masonry: A History of Masonry*, Lippincott, Grambo & Co., Philadelphia.
- Day Street, Oliver (2009), *Symbolism of the three degrees*, Official Journal of the National Masonic Research Society, Nueva York.
- De la Vega, Marta (1998), *Evolucionismo y Positivismo*, Monte Ávila Editores, Caracas.
- El verdadero francmasón* (1825), P.Baume, Burdeos.
- Figuroa, María Elena y Liliana López Levi (2014), “Imaginario y utopías”, en *Política y cultura*, Primavera, N° 41.

- Frau Abrines, Lorenzo (1977), *Diccionario enciclopédico de la Masonería*, 5 Tomos, Editorial del Valle de México, México.
- Galán Lorda, Mercedes (2002), “Los oficiales de Cabildo de México en el reinado de Felipe V” en *Derecho y administración pública en las Indias hispánicas: Actas del XII Congreso Internacional de Historia del Derecho Indiano*, Toledo, 19 al 21 de Octubre de 1998, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Gimpel, Jean (1971), *Los constructores de las catedrales*, Centro Editor de América Latina, México.
- \_\_\_\_\_.- (1982), *La revolución industrial en la Edad Media*, Taurus, Madrid.
- Gómez Espelosín, Javier (2003), *Los griegos*, Alianza, Madrid.
- González Aranda, Beatriz (2009), “Del sombrero al árbol. Relatos icónicos de la nación colombiana” en *Arbor*, Vol. CLXXXV, N° 740, Nov-Dic.
- Gordo Contreras, Aurora (2011), “De la ilustración colonial a la ilustración republicana” en *El Artista*, N° 8, Diciembre, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.
- Grand Lodge of Iowa (1923), *Grand Lodge Bulletin*, Volumes 24-26, Grand Lodge of Iowa, A.F. & A.M.
- Habermas, Jürgen (2011), *El discurso filosófico de la modernidad*, Katz, Madrid.
- Lyon, David (2009), *La Postmodernidad*, Alianza, Madrid.
- MacNulty, W. Kirk (2006), *Masonería. Símbolos, secretos y significado*, Electa, Barcelona.
- Mate, Reyes (Dir.) (1993), *Filosofía de la Historia*, Trotta, Madrid.
- MacKey, Albert (1860), *A lexicon of freemasonry*, Richard Griffin & Co., Londres.
- \_\_\_\_\_.- (1869), *The symbolism of Freemasonry*, Clark And Maynard, Nueva York.
- McCulloch, David entrevistado por Neil Commen para NPR (2008), *John Adams' Legacy Revisited in HBO Series*, 18 de Abril, National Public Radio (disponible en línea en: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=89655645>)
- McCulloch, David (2012), *John Adams*, Simon and Schuster, Nueva York.
- Mitre, Emilio (1997), *Historia del pensamiento histórico*, Cátedra, Madrid.
- Moore, James y Cary L. Clark (1818), *Masonic Constitutions Or Illustrations of Masonry*, Worsley & Smith, Lexington.
- Mosse, George L. (1997), *La cultura del siglo XIX*, Ariel, Barcelona.
- Price, Richard (1785), *Observations on the importance of the American Revolution*, L. White & W. Whitestone, Dublín.

- Ramos, Alberto y Alberto Romero (eds.) (2009), *1808-1812, los emblemas de la libertad*, Universidad de Cádiz.
- Rodríguez de Campomanes, Pedro (1774), *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, Imprenta de Antonio Sancha, Madrid.
- Romero, Aníbal (2000), “Filosofía de la Historia” (disponible en línea en [anibalromero.net](http://anibalromero.net))
- Sánchez Ferré, Pere (2014), “La iconografía masónica y sus fuentes” en *REHMLAC*, Vol.6, N°1, Mayo-Diciembre.
- Serna Alonso, Julio y Anacllet Pons (2013), *La historia cultural*, Akal, Madrid.
- Stavish, Mark (2007), *Freemasonry: Rituals, Symbols & History of the Secret Society*, Llewelyn Publications, Woodbury.
- Triana y Antorveza, H. (2010), “El aprendizaje en los gremios neogranadinos” en *Boletín Cultural Bibliográfico*, Vol. VIII, N° 5, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.
- Walsh, W. H. (1968), *Introducción a la Filosofía de la Historia*, Siglo XXI, México.
- Whittemore, Henry (2003), *History of Masonry in North America*, Kessinger Publishing, Nueva York.

### *Legislación*

- Constitución de la República de Venezuela* (1830), Congreso de la República de Venezuela, Caracas.
- Cuerpo de Leyes de la República de Colombia* (1825), Tomo I, Imprenta española de M. Calero, Nueva York.
- Cuerpo de Leyes de Venezuela* (1851), Valentín Espinal, Caracas.
- Cuerpo de Leyes de la República de Colombia* (1840), Imprenta de Valentín Espinal, Caracas.

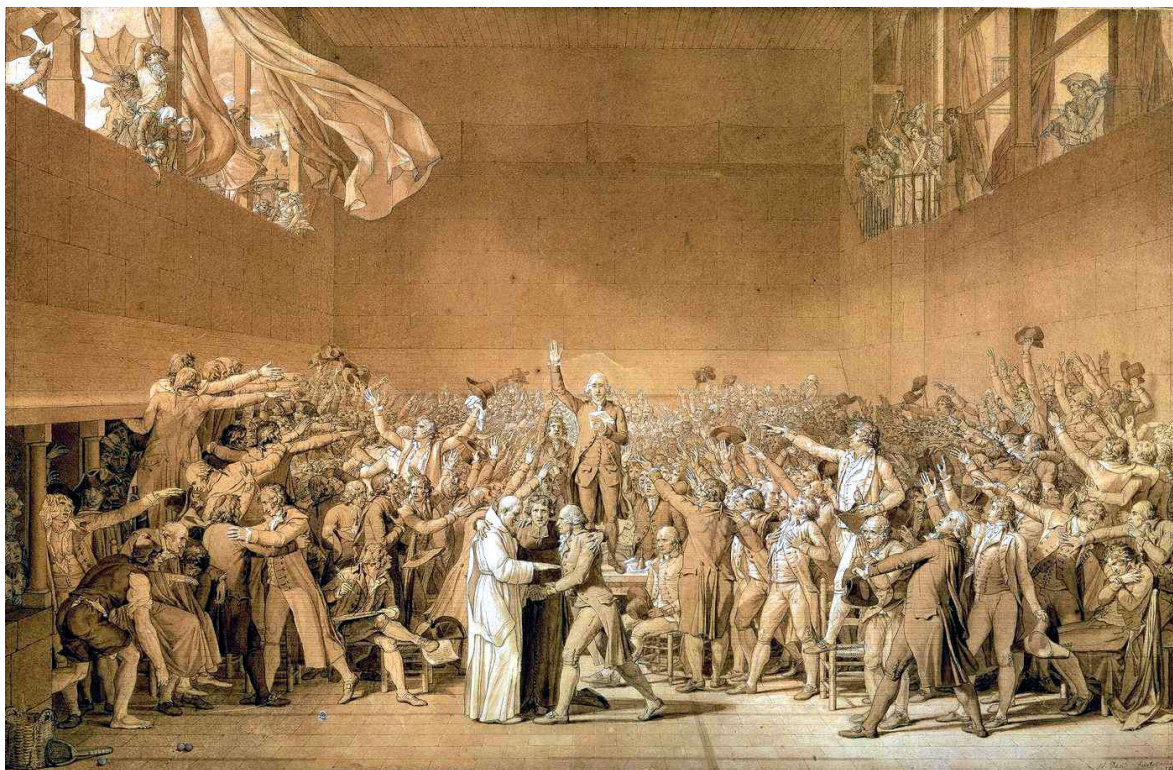
## ANEXOS

### NOTA PRELIMINAR:

Todas las láminas correspondientes a las obras de Juan Lovera fueron tomadas del libro de Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres* (1985).







**Lámina 1**

Jacques- Louis David, *El juramento del Juego de Pelota*, 1791  
Estudio realizado en cartón con tinta marrón y blanca, 66 x 101 cm.  
Musée National du Chateau de Versailles, Francia



**Lámina 2**

Jacques-Louis David, *Los últimos momentos de Lepeletier*, 1793  
(Dibujo grabado realizado por Piere Tardieu  
a partir del original de David, hoy desaparecido)

**Lámina 3**

Jacques-Louis David, *La muerte de Marat*, 1793  
Óleo sobre lienzo, 162 x 128 cm  
Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas





**Lámina 4**

Benjamin West, *La muerte del General Wolf*, 1770

Óleo sobre lienzo, 152 x 214 cm

National Gallery of Art, Ottawa

**Lámina 5**

Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, 1550  
Mármol, 226 cm de altura  
Museo dell'Opera del Duomo, Florencia



**Lámina 6**

Francisco de Goya y Lucientes, *La carga de los mamelucos o el 2 de Mayo de 1808*, 1814  
Óleo sobre lienzo, 266 x 345 cm  
Museo del Prado, Madrid



**Lámina 7**

Francisco de Goya y Lucientes, *Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío o los fusilamientos del 3 de Mayo, 1814*  
Óleo sobre lienzo, 266 x 345 cm  
Museo del Prado, Madrid





**Lámina 8**

Eugene Delacroix, *La Libertad guiando al pueblo*, 1830  
Óleo sobre lienzo, 260 x 325 cm  
Musée du Louvre, París



**Lámina 9**

John Trumbull, *The Presentation of the Declaration of Independence*, 1817-1819

Óleo sobre lienzo, 366 x 549 cm

Capitolio de los EE.UU., Washington D.C.



**Lámina 10**

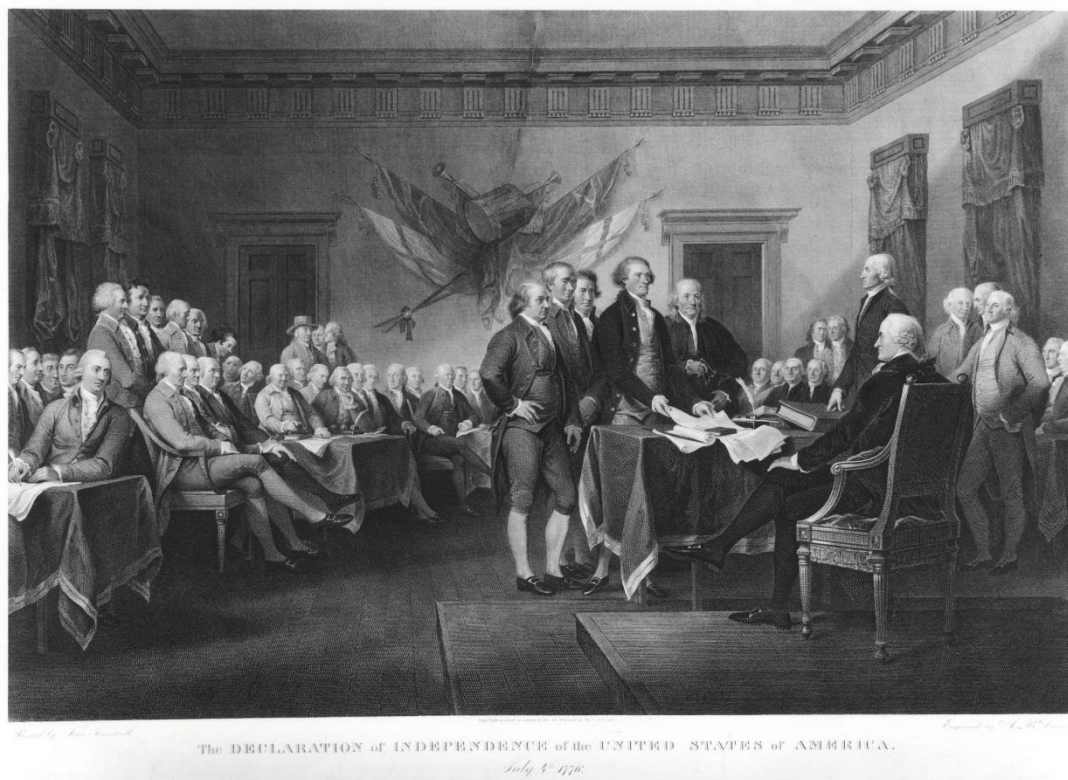
John Trumbull, *La muerte del General Montgomery en Quebec, 1787*  
Óleo sobre lienzo, 62.5 x 94 cm  
Yale Art Gallery, New Haven





**Lámina 11**

Edward Savage y Robert Edge Pine, *Congress Voting the Declaration of Independence*, c. 1776.  
Historical Society of Pennsylvania

**Lámina 12**

Asher B. Durand, *The Presentation of the Declaration of Independence*, 1820

(A partir de la obra original de John Trumbull)

Grabado, 81 cm x 58 cm

National Portrait Gallery, Washington

**Lámina 13**

Pedro José Figueroa, *La muerte de Sucre*, 1835

Óleo sobre tela, 139,5 x 200 cm

Col. Banco de la República de Colombia, Bogotá





**Lámina 14**

José María Espinosa, *Asesinato de Sucre en Berruecos*, 1845  
Museo Nacional de Colombia, Bogotá



**Lámina 15**

Arturo Michelena, *La muerte de Sucre en Berruecos*, 1895  
Óleo sobre lienzo, 120cm x 175.4 cm.  
Galería de Arte Nacional, Caracas





**Lámina 16**

Pedro Castillo, *Queseras del Medio*, 3 de abril de 1819, h. 1830.  
Pintura al temple sobre muro, 225 x 188cm.  
Museo Casa Páez, Valencia.



**Lámina 17**

Juan Lovera, *Tomás Hernández de Sanabria recibiendo la tesis del Pbro. Juan Félix de Arana*, 1809

Óleo sobre tela, 110 x 88 cm

Col. Hernando Sanabria Boulton, Caracas  
(Sin firma, atribuido por Carlos F. Duarte)



**Lámina 18**  
Anónimo, *Don Feliciano Palacios y Sojo*, 1726



**Lámina 19**  
Escuela de los Landaeta, *Obispo Juan Antonio María y Viana*, 1793



**Lámina 20**

Charles Le Brun, *Le Quatre Elements*, 1674  
(De la serie *Grande Commande*)  
Tinta y carboncillo sobre papel, 33,5 x 50 cm  
Musée National du Chateau de Versailles, Francia



**Lámina 21**

Simon Philippe Thomassin, *La Terre*, 1723  
Col. Privada, Francia

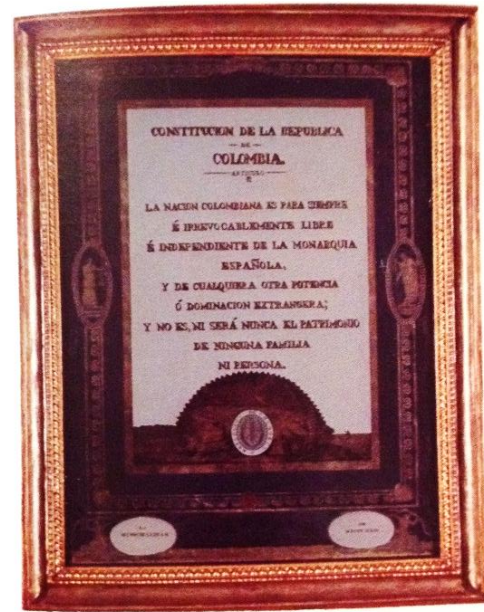


**Lámina 22**

Juan Lovera, *La Divina Pastora*, 1820  
Óleo sobre tela, 124 x 103 cm  
Galería de Arte Nacional, Caracas.  
(Firmado en inscripción al dorso:  
Juan Lovera lo pintó / Caracas Nmbre / de 1820)



**Lámina 23**  
 Marcantonio Raimondi  
*Madonna en las nubes* (a partir de la *Madonna da Foligno* de Rafael Sanzio), h. 1530  
 Grabado, 16 x 12 cm  
 Fine Art Museum, San Francisco



**Lámina 24**  
 Juan Lovera, *Artículo Primero de la Constitución de Colombia*, 1824  
 Vidrio con hojilla de oro y pintura negra y gris.  
 Col. Concejo Municipal de Libertador, Caracas



**Lámina 25**

Juan Lovera, *Dr. Mariano Herrera y Toro*, 1825

Óleo sobre tela, 74 x 57 cm

Col. Matilde Ramella de Herrera, Caracas

(Inscripción al dorso: Presente que hace a su mujer e hijos /  
Mariano Herrera / que nació en la ciudad de Caracas el día 9 de /  
Diciembre de 1789 / se retrató el 18 de enero / de 1825 / Por Juan Lovera)



**Lámina 26**

Juan Lovera, *Dr. Cristóbal Mendoza*, 1825

Óleo sobre tela, 64 x 53 cm

Col. Municipio Libertador, Caracas

(Inscripción al dorso: Cristóbal Mendoza nació en Trujillo / a 23 de Julio de 1772 / Se hizo retratar en Caracas a 17 de Noviembre de 1825, y lo dedicó a su mujer, el día de su / cumpleaños)

**Lámina 27**

Juan Lovera, *Retrato de Francisco Antonio Paúl*, 1829  
Óleo sobre tela, 56 x 42 cm  
Col. Alfredo Boulton, Caracas  
(Atribuido por Carlos F. Duarte)

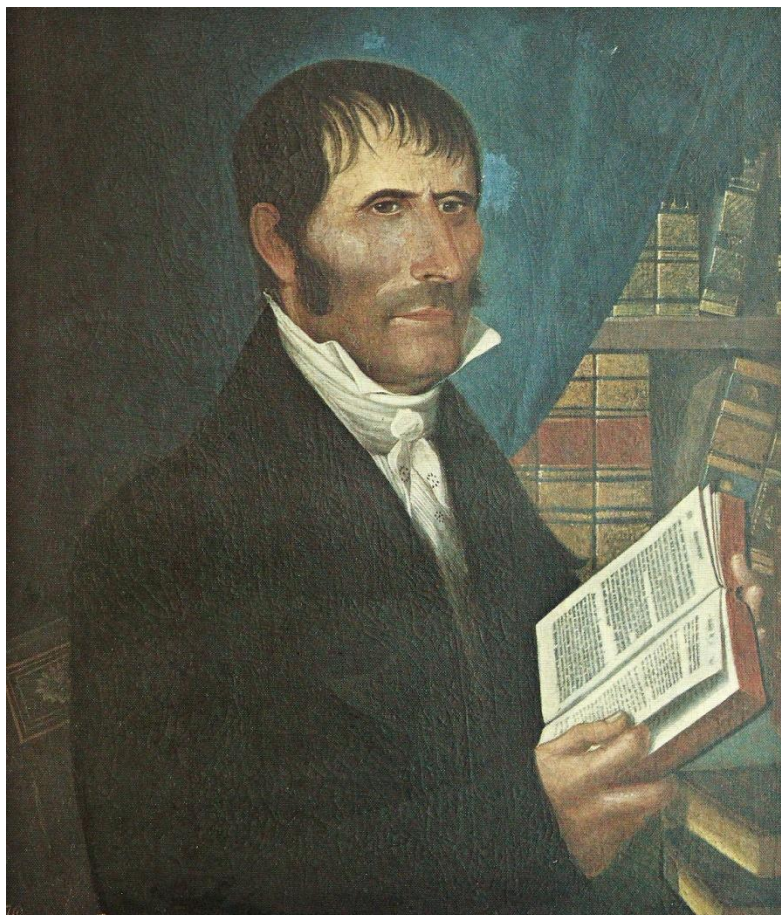
**Lámina 28**

Juan Lovera, *María Camila Quintana de Vaamonde*, 1829

Óleo sobre tela, 61 x 51 cm

Col. Dolores Llamozas de Méndez, Caracas

(Inscripción en la sección inferior: *María Camila Quintana falleció el 5 de / Diciembre de 1828 a los 38 años de edad. / Juan Lovera la retrató / de imaginación en febrero de 1829*)



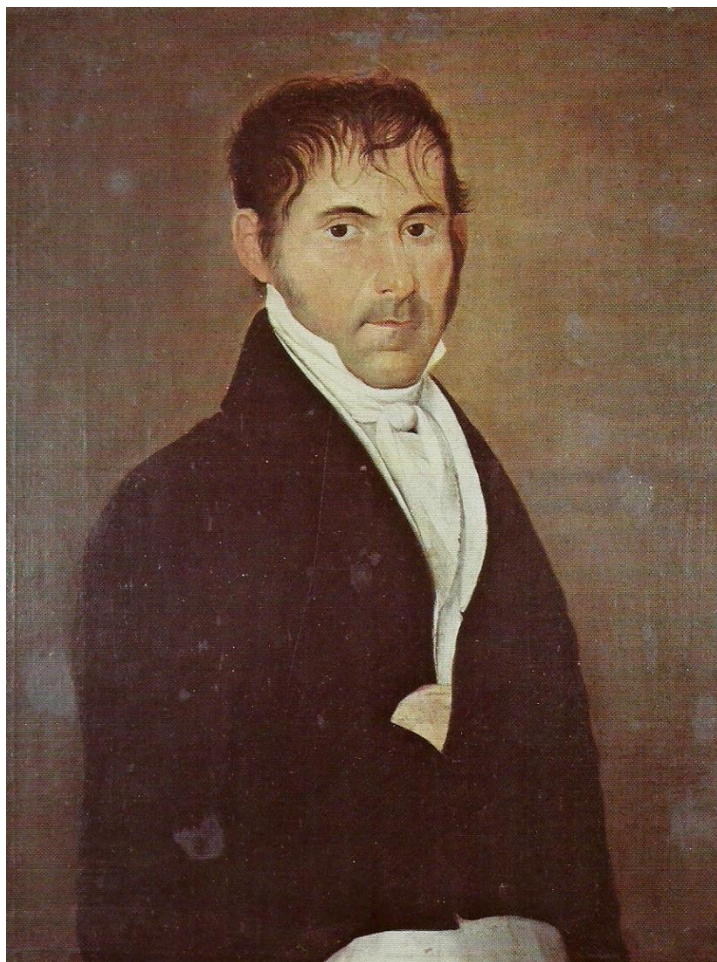
**Lámina 29**

Juan Lovera, *Médico José Joaquín Hernández*, 1830

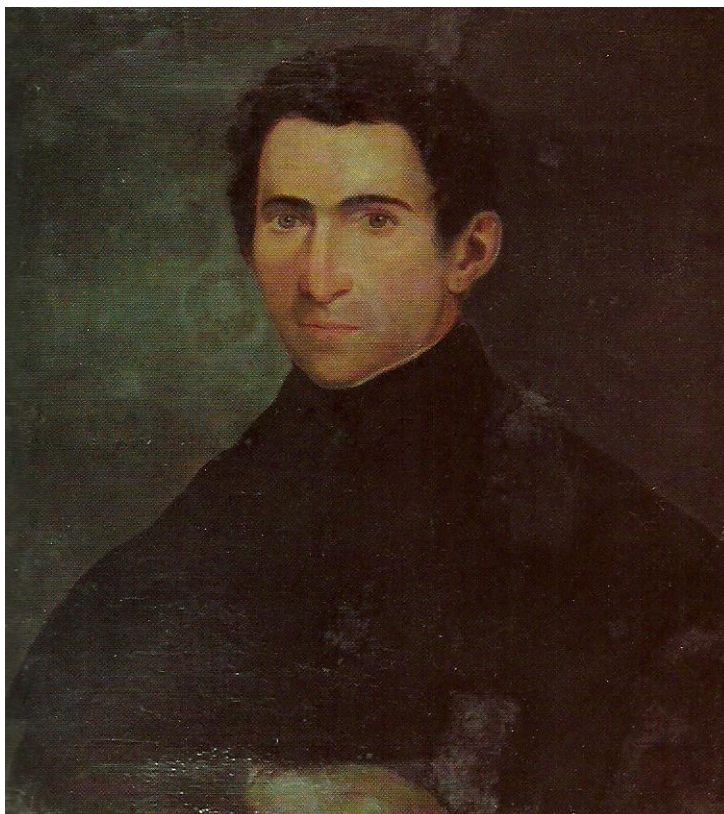
Óleo sobre tela, 65 x 55 cm

Col. Sucesores Manuel Rodríguez Travieso, Caracas  
(Firmado abajo a la izquierda: J.L. 1830)



**Lámina 30**

Juan Lovera, *Nicolás Rodríguez del Toro*, 1830  
Óleo sobre tela, 64 x 50 cm  
Col. Silvestre Tovar, Caracas  
(Atribuido por Carlos F. Duarte)



**Lámina 31**

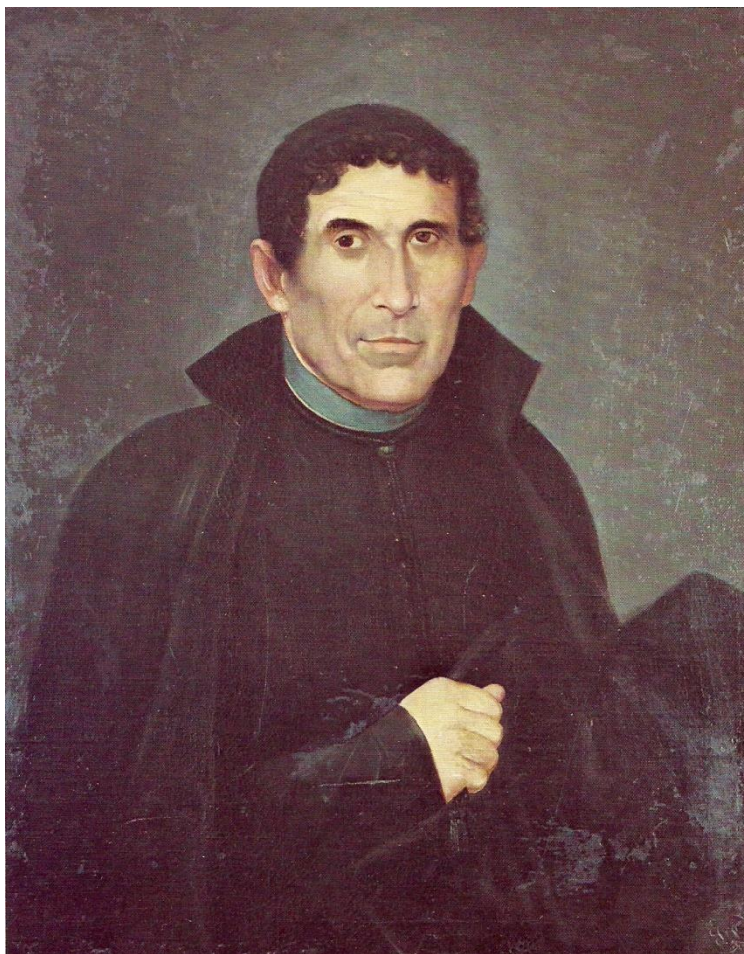
Juan Lovera, *Presbítero José Cecilio Ávila*, 1830  
Óleo sobre tela, 61 x 54 cm  
Col. Concejo Municipal de Libertador, Caracas  
(Atribuido por Carlos F. Duarte)



**Lámina 32**

Juan Lovera, *Lino Gallardo*, 1830  
Óleo sobre tela, 65 x 52 cm.  
Col. Hermanas Laroche González, Caracas  
(Atribuido por Carlos F. Duarte)





**Lámina 33**

Juan Lovera, *Presbítero Domingo Sixto Freites*, 1831

Óleo sobre tela, 71 x 57 cm

Galería de Arte Nacional, Caracas

(Inscripción abajo a la derecha: J.L. 1831)





**Lámina 34**

Juan Lovera, *Retrato del doctor José Joaquín González*, 1834  
Óleo sobre tela, 57 x 62 cm  
Col. Alejandro y Diego González, Caracas  
(Inscripción al dorso: José Joaq. Gonz. / retratado a los 39 años por /  
Juan Lovera el / año de 1834)



**Lámina 35**

Juan Lovera, *Simón Bolívar*, 1835

Óleo sobre tela, 81 x 66 cm.

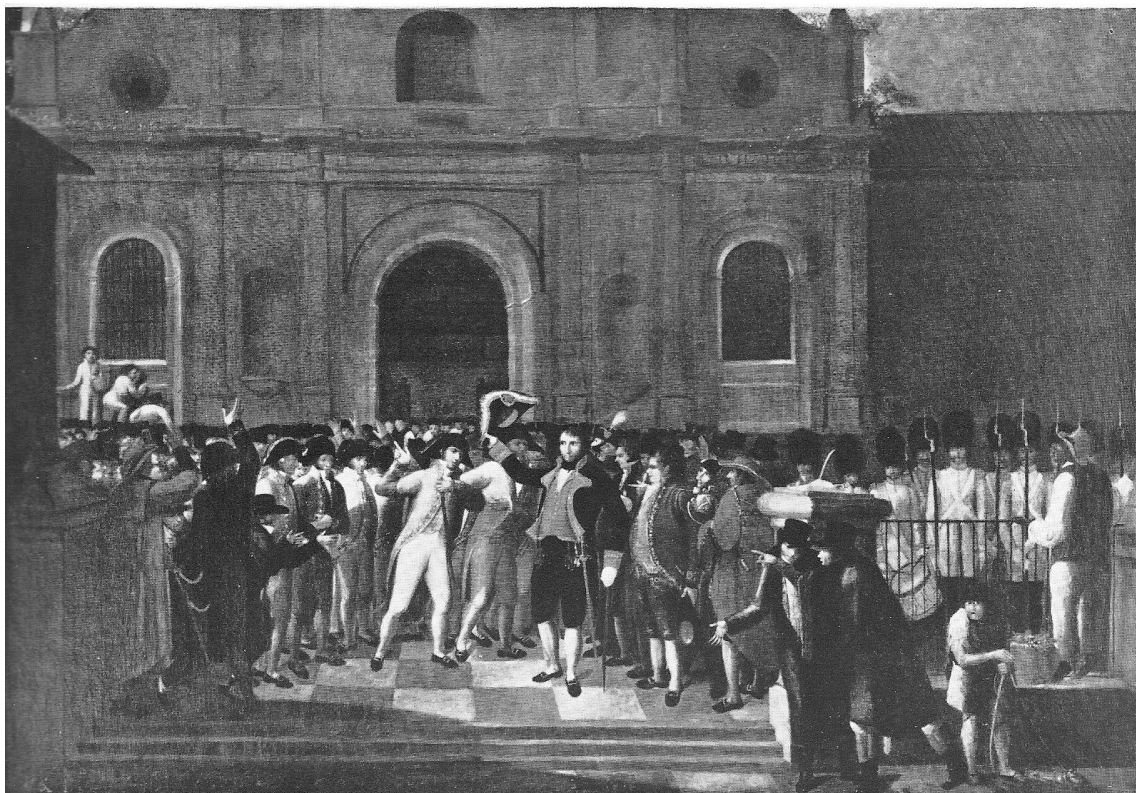
(Inscripción al dorso: President Simón Bolívar / Painted from the life / by Sigr. Juan Lovera of Caracas-South America / and presented by Lovera to John Neagle, artist of / Philada. Pa. N. America April 1835)

(Estuvo por muchos años en la Colección de la Sociedad Histórica de Pensilvania, pero fue vendida en subasta por Christie's, por un monto de \$ 98.000, en Mayo de 2010.

No fue revelado el nombre del comprador.

Esta casa de subastas informó que perteneció originalmente al pintor estadounidense John Neagle, obsequiada mediante una carta por el propio Lovera.

Sin embargo, la Sociedad Histórica de Filadelfia nos informó que aunque hay referencias de la existencia de esta carta, no ha podido ser localizada)



**Lámina 36**

Juan Lovera, *El tumulto del 19 de Abril de 1810*, 1835

Óleo sobre tela, 98 x 139 cm

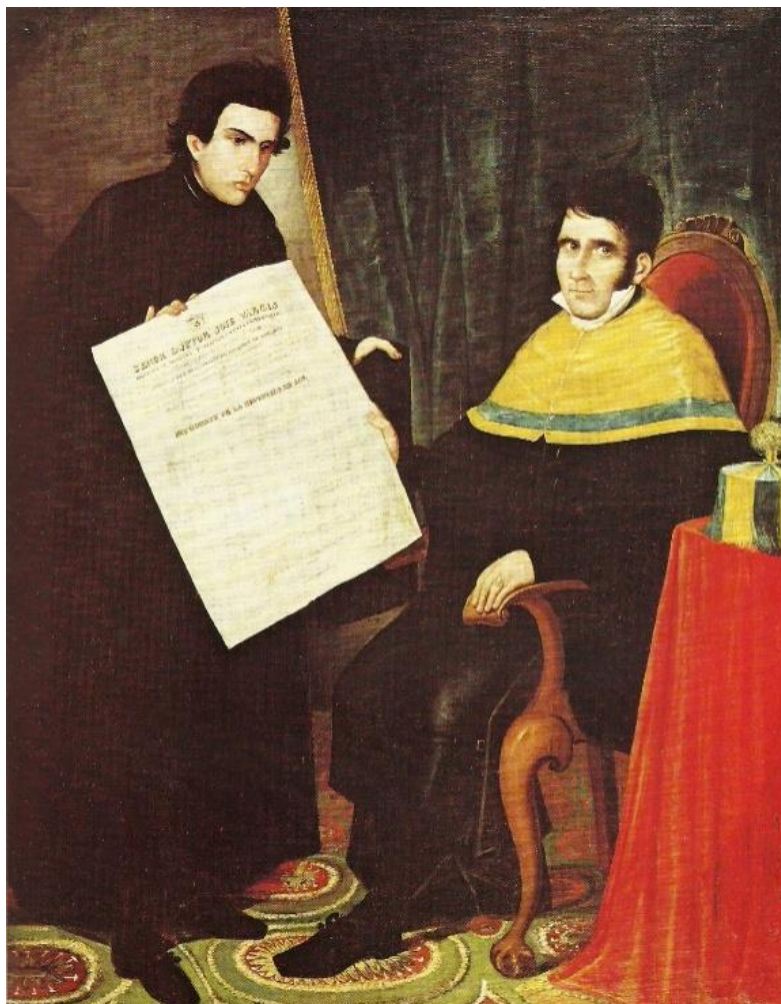
Capilla Santa Rosa, Palacio Municipal, Caracas  
(Vista de la superficie pictórica)



**Lámina 37**

Juan Lovera, *El tumulto del 19 de Abril de 1810*, 1835  
Capilla Santa Rosa, Palacio Municipal, Caracas  
(Vista de la obra entera, con marco y sección inferior)





**Lámina 38**

Juan Lovera, *Dr. José María Vargas recibiendo las proposiciones académicas del Pbro. Manuel María Espinosa*, 1836

Óleo sobre tela, 167 x 130 cm.

Col. Pinacoteca del Palacio de las Academias, Caracas  
(Atribuido por Carlos F. Duarte)



**Lámina 39**

Juan Lovera, *Retrato de Don Agustín de Vergara*, 1836

Óleo sobre tela, 101 x 76 cm

Col. Rafael Blanco Souchon, Caracas

(Inscripción al frente, en la tarja de la sección inferior:

Agustín de Vergara / Representante al Congreso de Venezuela /  
 Juez de 1ra Instancia del Juzgado Civil de la Provincia de Barinas /  
 y por ella Diputado y Concejal. Año de 1836 / Am. J. Lovera)



#### Lámina 40

Juan Lovera, *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811*, 1838

Óleo sobre tela, 97,5 x 138 cm.

Franja inferior en plumilla y tinta.

Capilla Santa Rosa, Palacio Municipal, Caracas.

(Vista de la superficie pictórica)





**Lámina 41**

Juan Lovera, *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811, 1838*  
Capilla Santa Rosa, Palacio Municipal, Caracas  
(Vista de la obra entera, con marco y sección inferior)





**Lámina 42**

Juan Lovera, *Don Marcos Borges recibiendo las proposiciones académicas de su hijo Nicanor*, 1838

Óleo sobre tela, 169 x 113 cm.

Galería de Arte Nacional, Caracas.

(Atribuido por Carlos F. Duarte)

**Lámina 43**

Juan Lovera, *Nuestra Señora del Carmen*, c.1840  
Óleo sobre tela, 60 x 48 cm  
Col. Octavia Carías de Curiel  
(Firmado en la esquina inferior derecha: Juan Lovera)

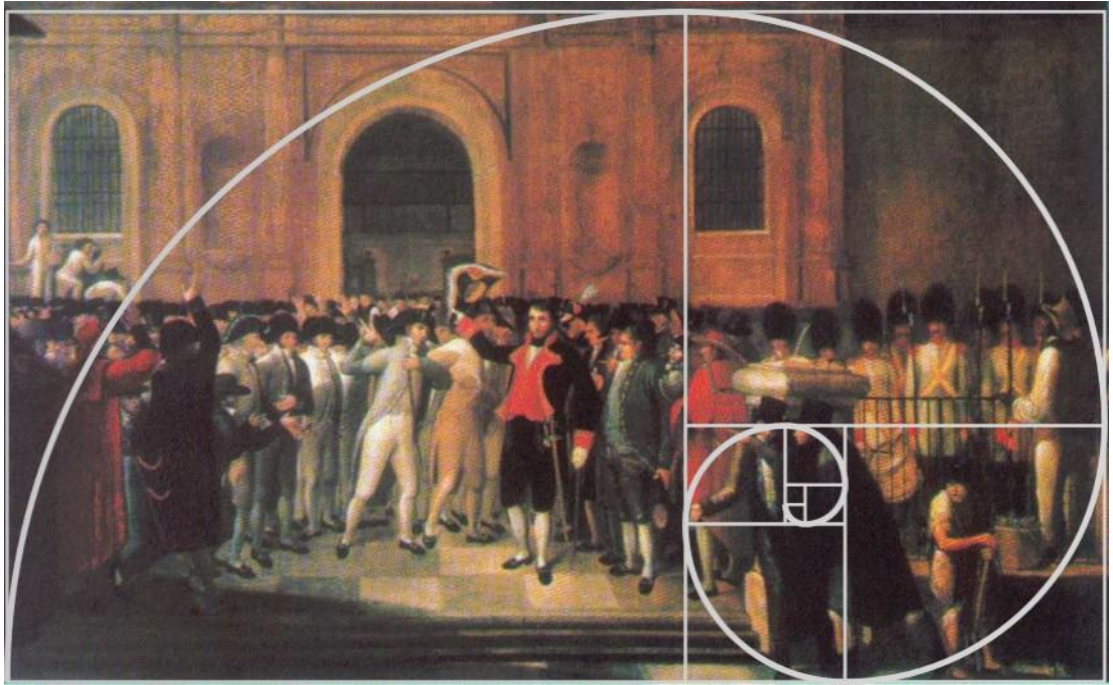


**Lámina 44**

Juan Lovera, *El Tumulto del 19 de abril de 1810*, 1835

(Muestra del ordenamiento de los personajes en la composición a partir de un semicírculo)





**Lámina 45**

Juan Lovera, *El Tumulto del 19 de abril de 1810*, 1835

(Muestra del ordenamiento de la composición a partir de las proporciones de la Sección Aurea)



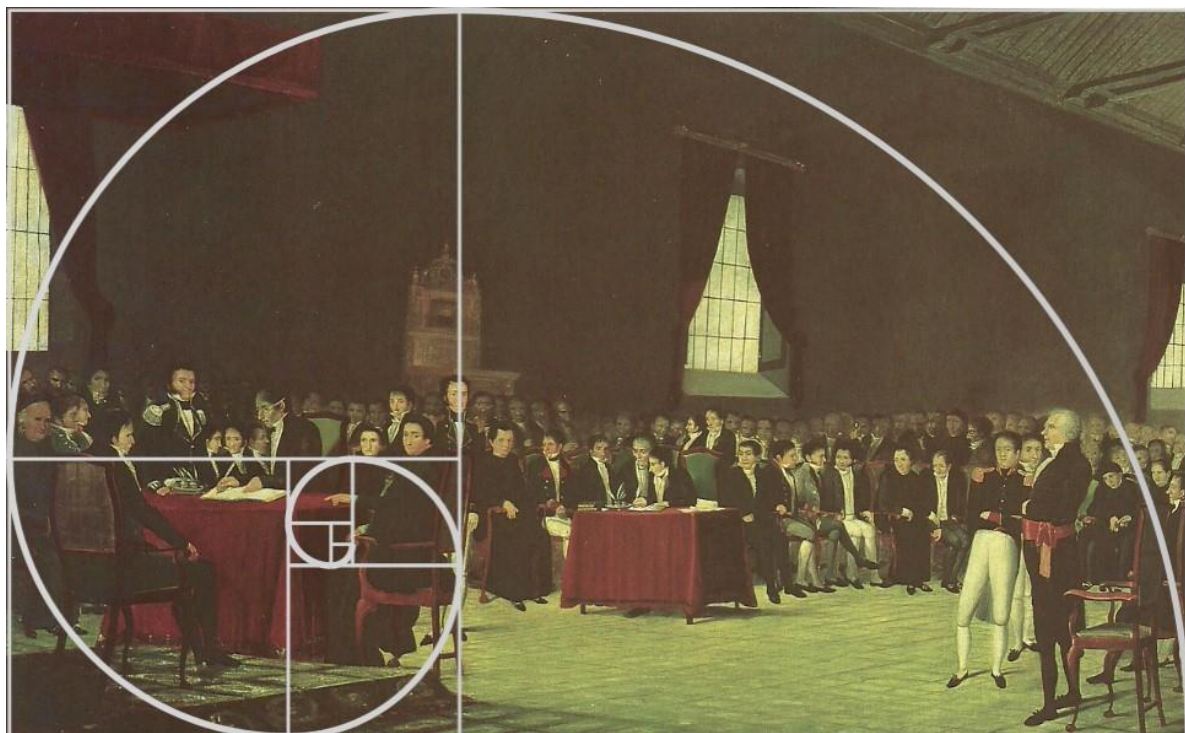
**Lámina 46**

Tommaso Masaccio, *El Tributo*, 1424  
Fresco, 255 x 598 cm  
Capella Brancacci, Santa María del Carmine, Florencia



**Lámina 47**

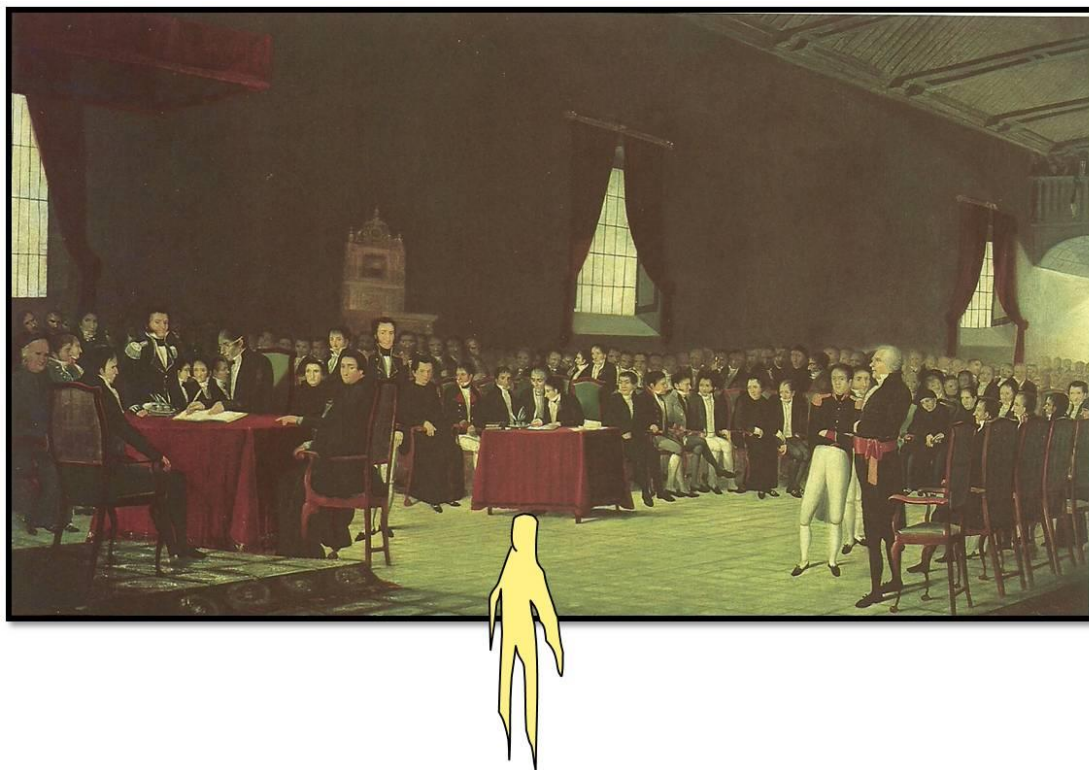
Fotografía del interior de la Capilla Santa Rosa  
(Palacio Municipal de Caracas), simulando el punto de vista de  
la obra de Juan Lovera, *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811* (1838).  
Sin embargo, como se observa en la fotografía, este punto de vista es imposible.



**Lámina 48**

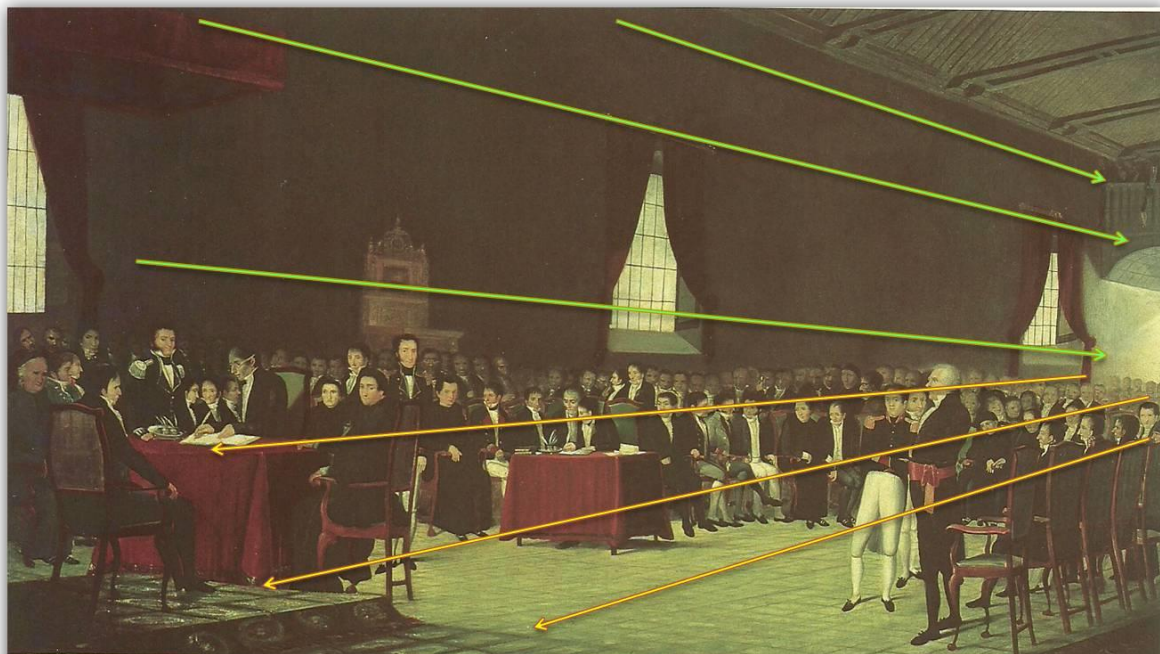
Juan Lovera, *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811*, 1838  
(Muestra del ordenamiento de la composición a partir de las proporciones de la Sección Aurea)



**Lámina 49**

Juan Lovera, *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811*, 1838  
(Simulación de la situación imaginaria del espectador)





**Lámina 50**

Juan Lovera, *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811*, 1838  
(Señalamiento de las fuerzas visuales en el proceso de lectura de la obra)



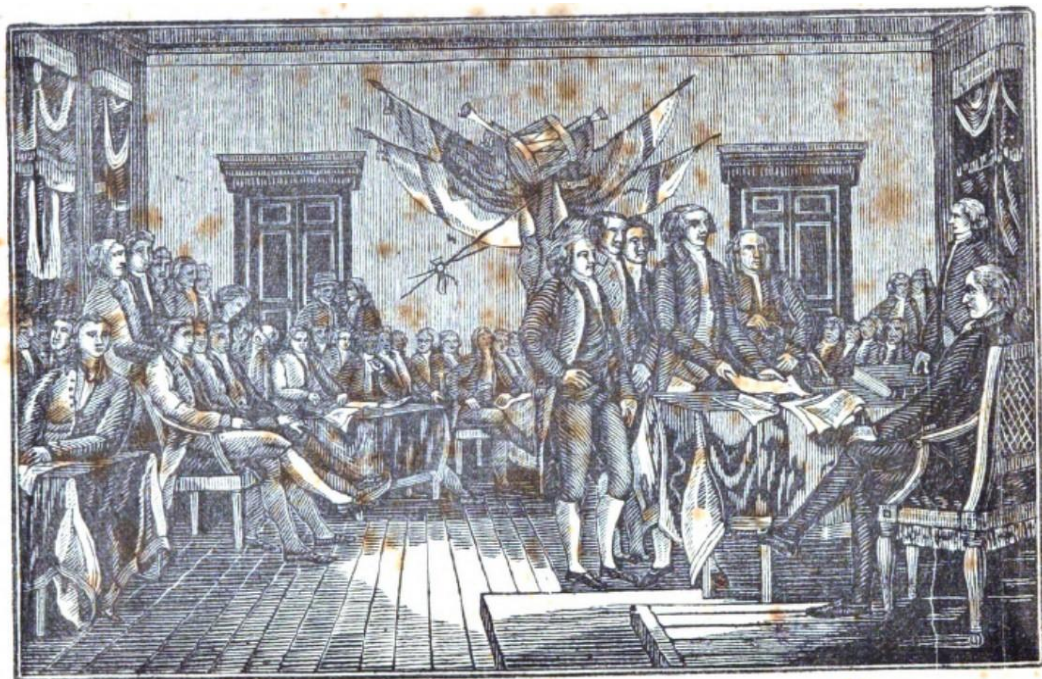
### Lámina 51

Litografía publicada hacia 1838 por Nathaniel Currier (1813-1888) a partir de la obra de John Trumbull, *The Presentation of the Declaration of Independence* (1819).

Litografía coloreada a mano, 21,3 x 32,2 cm

Metropolitan Museum of Art, Nueva York

(Este es una de las pocas reproducciones de esta obra de Trumbull que se conservan y que se presentan en visión especular)

**Lámina 52**

Grabado anónimo a partir de la obra de John Trumbull,  
*The Presentation of the Declaration of Independence* (1819),  
incluido en el libro de William Shepherd,  
*History of the American Revolution*  
(Isaac Whiting, Columbus, Ohio, 1834)





**Lámina 53**

Propuesta de re-construcción de la imagen de la obra de John Trumbull (arriba) como posible origen de la composición de la obra de Juan Lovera (abajo).



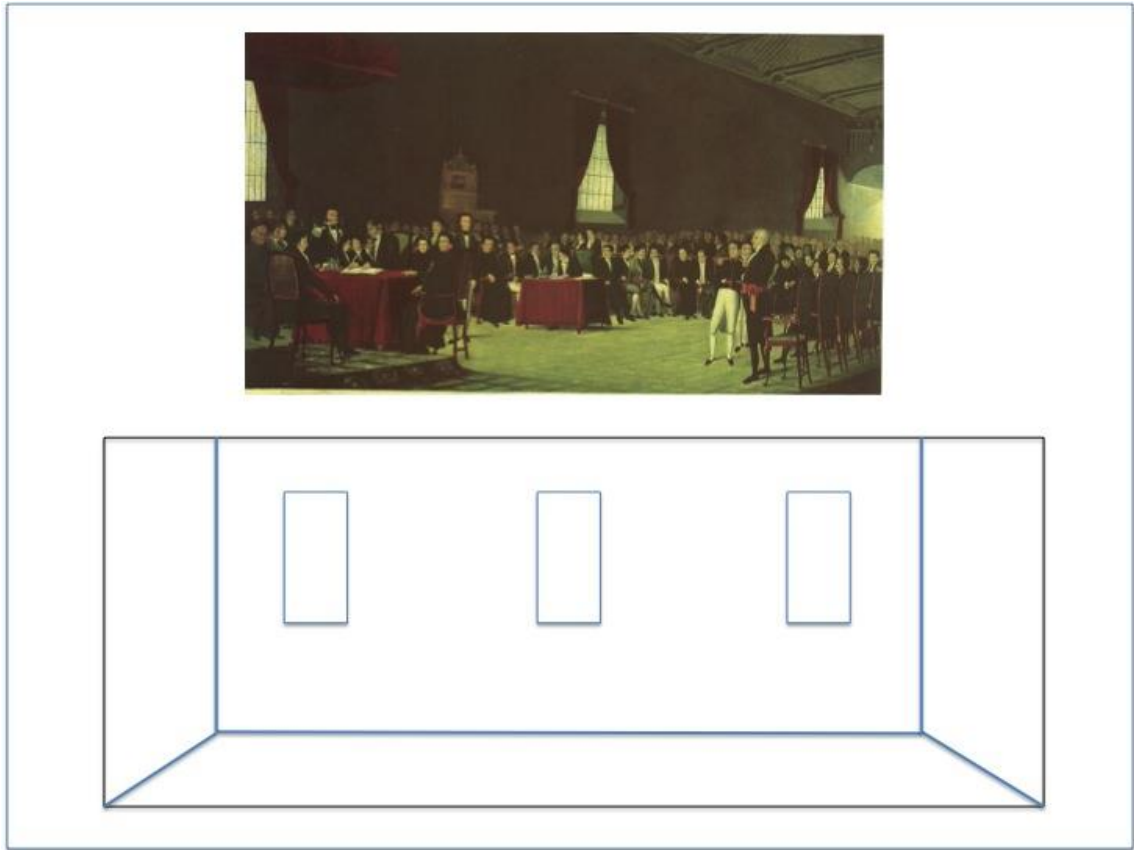
**Lámina 54**

Juan Lovera, *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811*, 1838  
(Detalle de los personajes en el fondo, al centro del cuadro)



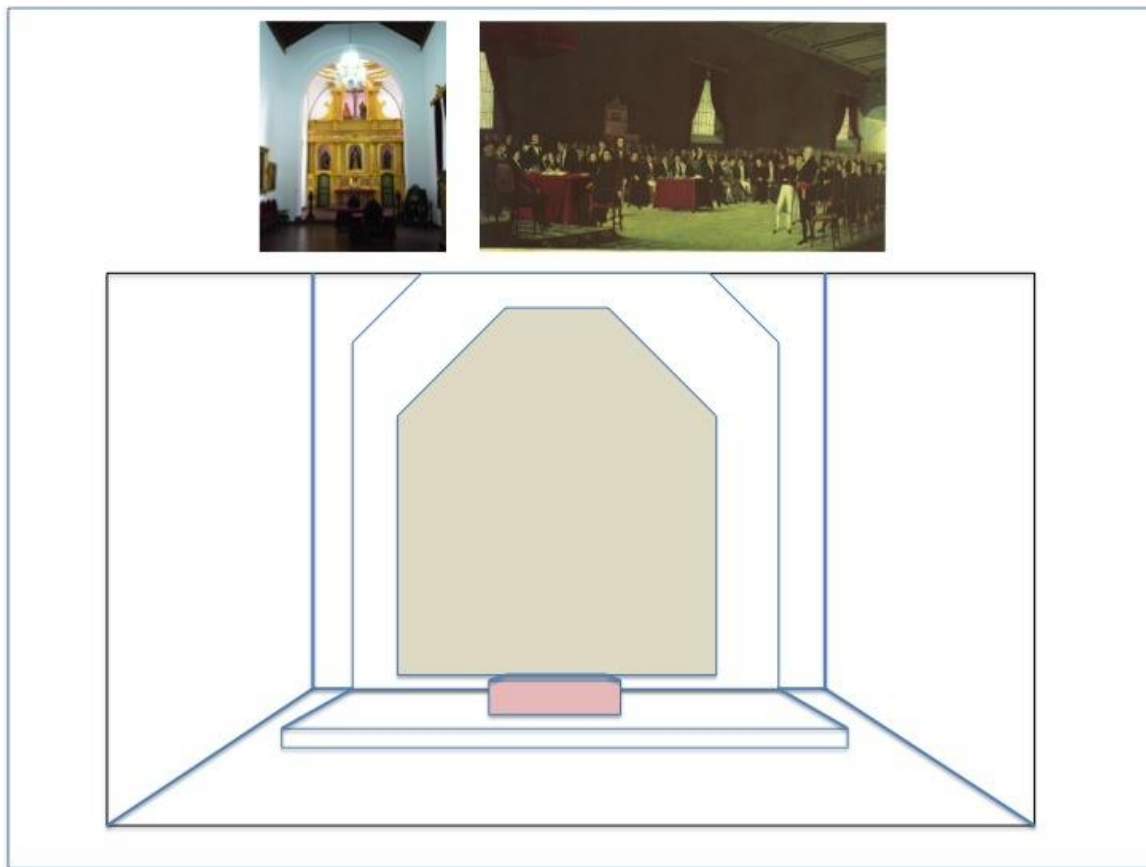
### Lámina 55

Juan Lovera, *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811*, 1838  
 (Detalle de la clave de personajes en la franja inferior de la obra)



**Lámina 56**

Propuesta de visión alternativa para la composición de la obra de Juan Lovera, *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811*, 1838.

**Lámina 57**

Propuesta de visión alternativa para la composición de la obra de Juan Lovera, *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811*, 1838. (Arriba a la izquierda: fotografía de la Capilla Santa Rosa con la visión propuesta en el esquema abajo)





### Lámina 58

Juan Lovera, cuadro *El Tumulto del 19 de abril de 1810*, 1835  
 (Arriba: detalle de la franja inferior de la montura / Abajo a la izquierda: detalle del texto del extremo izquierdo / Abajo a la derecha: detalle del texto del extremo derecho)



Lámina 59

Clave de personajes para la obra de John Trumbull, *The Presentation of the Declaration of Independence* (1819), realizada por Asher Durand para acompañar su grabado de la misma obra en 1820 (Ver Lám. 12)



## Lámina 60

Juan Lovera, *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811*, 1838.  
 (Detalles consecutivos de la franja inferior con la clave de los personajes incluidos en la pintura)









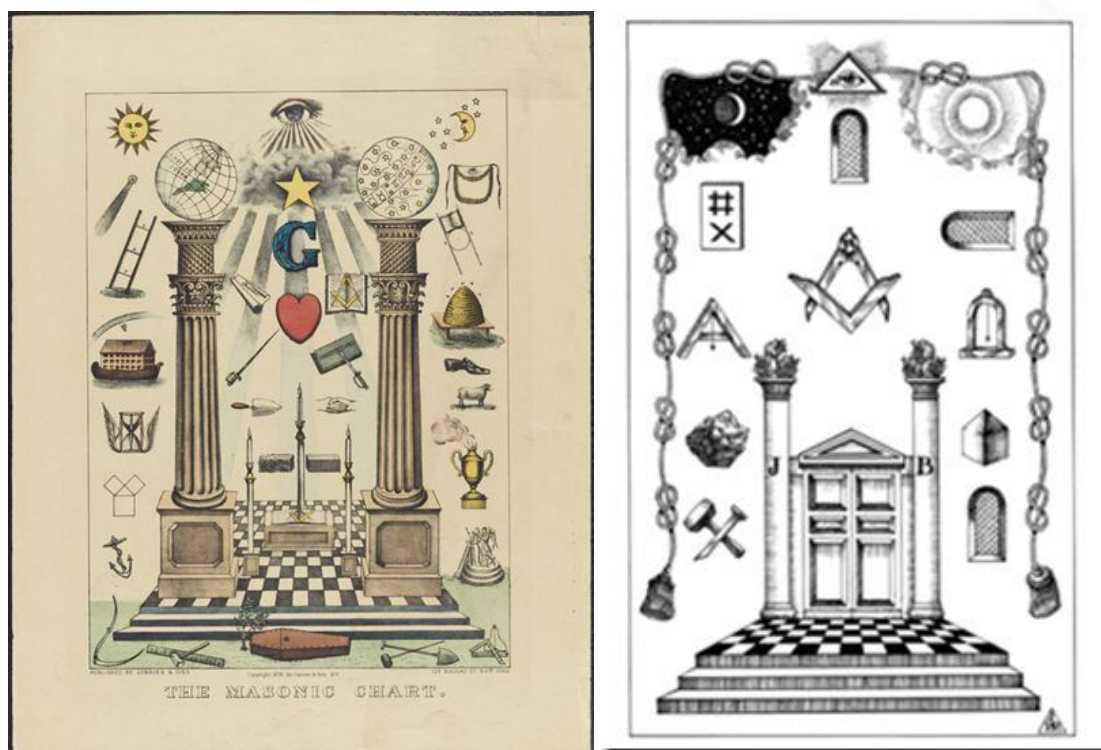




**Lámina 61**

Vistas del interior de la Capilla Santa Rosa en Agosto de 2014.  
(Arriba: vista de la colocación de las dos obras de Juan Lovera en la pared Este /  
Abajo: vista de la misma pared con el retablo principal al Sur).





### Lámina 62

Ejemplos de Tapices de Aprendiz Masón.  
 (Izquierda: Litografía de Currier & Ives, 1876 /  
 Derecha: Ilustración incluida en el libro de Andres Cassard,  
*Manual de Masoneria* de 1867)



**Lámina 63**

Maqueta de una logía masónica típica, siglo XIX  
Museo Masónico de Phoenix, Arizona.





**Lámina 64**

Martín Tovar y Tovar, *Batalla de Carabobo*, 1884-1886  
Óleo sobre tela, 26 x 13 mts  
Col. Ministerio de Relaciones Exteriores, Palacio Federal.  
(Fotografía: Orinoquiaphoto)



**Lámina 65**

Cristóbal Rojas, *Muerte de Girardot en Bárbula*, 1883

Óleo sobre tela, 280 x 210 cm

Museo Bolivariano, Caracas.





**Lámina 66**

Antonio Herrera Toro, *Incendio puesto por Ricaurte en San Mateo*, 1883  
Óleo sobre tela, 66,7 x 52,5 cm  
Galería de Arte Nacional, Caracas



**Lámina 67**

Arturo Michelena, *Vuelvan Caras*, 1890

Óleo sobre lienzo, 300 x 460 cm

Círculo de las Fuerzas Armadas, Caracas





**Lámina 68**

Tito Salas, *Apoteosis de Bolívar*, 1930  
Óleo sobre lienzo,  
Casa Natal del Libertador, Caracas.