

PRINCIPIOS BÁSICOS QUE SUBYACEN EL ESPACIO PICTÓRICO VENEZOLANO ENTRE 1750 - 1835

BASIC PRINCIPLES UNDERLYING THE VENEZUELAN PICTORIAL SPACE BETWEEN 1750 - 1835

Carlos A. Graterol H.

carlosgraterol.ed@gmail.com

ORCID 0000-0002-4903-109X

Departamento de Arte y Tecnología. Facultad de Ciencias de la Educación Universidad de Carabobo.
Valencia, Venezuela

Recibido: 25/09/2023 - Aprobado 16/11/2023

Resumen

El objetivo del estudio fue desentrañar los principios básicos que subyacen el espacio pictórico venezolano entre 1750 y 1835, cuyos patrones de referencia son los de la cultura europea. Se utiliza la interpretación iconológica mediante documentos de la época como aproximación hacia un conocimiento de la realidad pictórica colonial. Se concluye que para conocer el arte colonial es más provechoso el estudio de las manifestaciones populares que la cultura oficial. Las obras representan un clima de prosperidad y afianzamiento de la sociedad colonial, características arraigadas a la tradición religiosa, realización artesanal o autodidacta; la pintura histórica representa al hombre heroico, la pintura colonial asumen diversos estilos de modo intuitivo no como adopción de un estilo sino incorporación de sus valores.

Palabras clave: Principios básicos, espacio pictórico, obra de arte, pintura colonial.

Abstract

The objective of the study was to unravel the basic principles that underlie the Venezuelan pictorial space between 1750 and 1835, whose reference patterns are those of European culture. The iconological interpretation is used through documents of the time as an approach towards a knowledge of the colonial pictorial reality. It is concluded that to understand colonial art, the study of popular manifestations is more useful than official culture. The works represent a climate of prosperity and consolidation of colonial society, characteristics rooted in religious tradition, artisanal or self-taught production; Historical painting represents the heroic man, colonial painting assumes various styles intuitively, not as an adoption of a style but as an incorporation of its values.

Keywords: Basic principles, pictorial space, work of art, colonial painting.

Introducción

La historiografía del arte en Venezuela, está vinculada con la forma de abordar tradicionalmente la historia de los eventos políticos en el país desde el S.XIX, por lo tanto, no es posible desligarse del modo en que se ve la historia del arte venezolano con respecto a los acontecimientos políticos, donde, para referirse a alguno de sus elementos se acostumbra incluir, a partir de una periodización determinada, esta frase: *durante el gobierno de...* En tal sentido, es imposible entonces, separar la historia del arte de los procesos socio históricos que han trascendido en el país con sus diferentes aristas en relación a la creación artística en toda su amplitud.

Desde este punto de partida, puede decirse que el estudio de la historia del arte se caracteriza, principalmente, por el uso de documentos escritos, como una de sus fuentes primordiales, recurso incuestionable al momento de iniciar el recorrido investigativo en torno a temas particulares como aquellos que son más representativos en la pintura colonial durante el período que comprende 1750-1835. De igual manera, es de gran importancia conocer los estilos con los cuales fueron clasificadas las obras pictóricas de la época, ya que, de acuerdo a ciertos elementos presentes en ellas, se intentó encasillarlas dentro de un tipo de manierismo que, además, se mezcla con otros estilos surgidos en países europeos, pero ya en decadencia en estos lugares.

Partiendo de estas premisas, puede decirse que la pintura colonial venezolana tiene un gran potencial dentro del estudio de los hechos pasados y los estilos artísticos empleados para su creación. Por ello, este arte pictórico plasma,

mediante un proceso sistemático, no sólo el acontecimiento narrado, sino que, además, se encuentra cargado de una serie de símbolos que, adicionalmente, envían un mensaje al crítico de arte, historiador y público en general, razón por la cual, este estudio reviste tal importancia, al permitir al lector adentrarse un poco más en la interpretación de la obra pictórica de la época colonial venezolana.

A tal efecto, el objetivo general de esta investigación es comprender y analizar los principios básicos que subyacen el espacio pictórico venezolano entre 1750 y 1835 desde una visión más amplia en virtud de que la pintura histórica cuenta con un espacio muy relevante en la comprensión del pasado donde se instauraron las bases más importantes del sistema republicano que rige en la actualidad. De igual modo, es importante porque la imagen se ve invadida y llena de características de diversos estilos artísticos que van desde el barroco hasta el romanticismo, entre otros, incluso, muchas veces, se pueden hallar todos en una misma obra pictórica.

Cabe resaltar que, del estilo barroco, las imágenes mantienen la exaltación de los personajes representados para la inspiración de un modelo a seguir de modo que, cuando cualquier persona admira las obras, se siente conectado con ella, a la vez que siente una especie de rendición ante lo que está observando, como si le rindiera culto. Por lo tanto, las imágenes proponen una lectura que se somete al artista, pero este, a su vez, se somete a los ideales republicanos que se gestan en las emergentes naciones suramericanas.

Desde este contexto, esta investigación de tipo documental, por lo que busca fundamentalmente, exponer los aportes más representativos que subyacen a la pintura colonial de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Para lograrlo, se aplicará un análisis simbólico e histórico de las obras iconográficas de Francisco José De Lerma y Villegas, Juan Pedro López, la Escuela de Los Landaeta y Juan Lovera para explicar sus principios en torno a la exposición de sus alcances, así como sus características más resaltantes en esta investigación historiográfica.

La Pintura colonial venezolana. Influencia del Manierismo

En Venezuela se inicia tardíamente el proceso de valoración estética en relación a los aspectos históricos de la pintura en la época colonial cuando se compara con otras latitudes de Latinoamérica, a pesar de que, durante el siglo XIX hubo una gran producción pictórica. Esto se debió, principalmente al hecho de que era considerada de mal gusto y hasta cierto punto, que hacía referencia a un pasado vergonzoso y humillante. Tanto los historiadores como los cronistas de arte no les daban ningún valor a estas obras en las primeras décadas del siglo XX porque pensaban que nada de lo que había en la existencia artística debía ser rescatado.

Es sólo a partir de 1942 que empiezan a notarse cambios en relación a la apreciación y valoración del arte pictórico en el país gracias a un selecto grupo de coleccionistas que dieron curso a la recolección de algunas piezas con el fin de crear el primer museo de arte colonial venezolano. De igual modo, fue después de 1979, cuando Carlos Duarte (n. 1939), un historiador y conservador

de arte venezolano (en especial, del período colonial), publicó un catálogo razonado sobre la colección de estas obras de arte, las cuales estuvieron sin ser reconocidas como tales durante décadas debido a la ausencia de una investigación que diera data de sus orígenes.

Así mismo, la destacada labor de Boulton (1908-1995), al abordar el arte pictórico desde una visión “documental, iconográfica y estilística” (Janeth Rodríguez-Nóbrega, 2011a), a mediados del siglo XX, fue en gran parte la responsable de reconocer el valor histórico y estético del arte colonial venezolano. Cabe destacar que Boulton, en su obra “Historia de la pintura en Venezuela, Época colonial”, publicado en 1964, fue y sigue siendo un texto de referencia para conocer a los artistas de la pintura venezolana de la colonia.

Lo antes mencionado se debe a que, el autor dio a conocer en esta magna obra, a gran cantidad de artistas anónimos, presentó un sinnúmero de piezas que hasta el momento eran desconocidas y dejó al trasluz, que, en el país, se contaba con una riqueza cultural que había sido ignorada hasta entonces. En tal sentido, se vio casi obligado a incluirlas dentro de una clasificación en el aspecto estilístico, el cual denominó “manierismo criollo”, por las características que se evidenciaban en las pinturas de un autor anónimo a quien se le conoció como “El Pintor del Tocuyo”. Al respecto, Rodríguez-Nóbrega (2011a) señala:



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

En sus imágenes Boulton identificó como manierista la acentuada preocupación por el volumen de las masas, la inexpresividad facial y la aguda angulación en los pliegues de las vestimentas. Sus figuras logran cierta monumentalidad escultórica que nos permitiría pensar en una forma de manierismo criollo en donde se siente un aislamiento y una dignidad, expresión muy curiosa, en contraste con ciertas torpezas en las dimensiones de las figuras. (p. 116)

Es decir, Boulton no utilizó esta categoría para definir la existencia de un estilo uniforme que identificara toda la producción pictórica en un contexto y momento particular de la historia artística venezolana, sino más bien, identificó la presencia de una "influencia italianizante de carácter manierista" (Rodríguez-Nóbrega, 2011a), especialmente en



Francisco José de Lerma y Villegas. *Sagrada Familia*, 1711. Colección Boulton, Caracas.

algunas de las pinturas realizadas por el pardo Francisco José de Lerma y Villegas, cuya actividad artística se destaca a principios del siglo XVIII en la ciudad de Caracas, donde se observa, además, una mezcla de estilos, ya fuera de uso en sus países originarios, lo que hizo más difícil incluirlo dentro de una categoría específica.

En este sentido, Boulton (1964) le atribuye varias pinturas por comparación estilística, entre ellas figuran cuadros de temas religiosos en diversas colecciones privadas: San Miguel Arcángel, Transverberación de Santa Teresa de Jesús, San Antonio y el Niño, Martirio de Santa Bárbara, San José y el Niño, y dos lienzos con Querubines que son fragmentos de una Inmaculada Concepción destruida. A estos se añade: El patrocinio de la Virgen de la Merced en el Museo de Arte Colonial de Caracas, Quinta de Anauco, copiado de un grabado de Cavalli. En sus obras pictóricas se observa un esmerado dibujo, colorido armonioso y un adecuado conocimiento de las luces y sombras, además de la conjugación de diversos rasgos estilísticos producto de la imitación de estampas y grabados de muy variada procedencia.



Francisco José de Lerma y Villegas. *La Virgen de la Merced*. 1720. Colección Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial, (Quinta Anauco) Caracas.

Por su parte, Noriega (2001) plantea que en El Martirio de Santa Bárbara identifica como elementos manieristas "el alargamiento de la figura de la Santa en forma de S" y cuando se refiere a la Sagrada Familia, señala "la manera artificiosa de plasmar las manos". También indica los "marcados rasgos manieristas" en la obra del anónimo Pintor del Tocuyo, en quien aprecia "colorido rico y armonioso, a la par de una acentuada preocupación por los volúmenes que el artista logra mediante la construcción de ángulos agudos muy pronunciados en los plegados de los trajes".

Por lo tanto, vale recordar que la obra de Francisco José de Lerma y Villegas es percibida como “arcaizante” por la crítica actual, a pesar de que en su época se le reconocía como “oficial entendido en artes” y en otras ocasiones, se le distinguió como “Maestro profesor del arte de la pintura”, por lo que se puede asegurar que era un artista reconocido por sus contemporáneos, lo cual permite indicar que no se puede calificar su obra con este calificativo denigrante (Rodríguez-Nóbrega, 2011a, p. 119). Como puede observarse, el manierismo criollo del que hace mención Alfredo (1964) para referirse al estilo de la pintura colonial venezolana, presenta



Francisco José de Lerma y Villegas. *El Martirio de Santa Bárbara*. 1720-1750. Colección Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial, (Quinta Anaúco) Caracas.

características específicas que se identifican con esta clasificación; sin embargo, al tener entremezclados otros elementos representativos de los estilos ya superados en el viejo continente, como el barroco, el rococó, el neoclásico, entre otros, es imposible definirlo dentro de esta categoría.

El arte colonial venezolano posee elementos del manierismo, pero no es manierista en su totalidad. Sería más adecuado, entonces, hablar de “formas manieristas”, si estas se entienden como “el eco de un estilo en el hacer pictórico de la colonia” según Noriega (2001), o si se quiere, como citas de un repertorio estilístico que, en el hacer colonial, adquieren una valencia distinta a la de su mundo figurativo original.

Estilos europeos presentes en la pintura colonial venezolana

La pintura colonial venezolana tiene ciertos rasgos que permiten identificarla con uno de los estilos europeos que ya había perdido vigencia en Europa, como es el rococó, el cual se hace notorio en retratos ambientados de manera sublime y con delicada ensoñación, aunque el personaje del mismo haga referencia a un ambiente caótico en sí mismo.

Transcurridas varias décadas del siglo XVIII llega a Venezuela el estilo barroco, a pesar de que ya en Europa estaba en decadencia; sin embargo, en las obras pictóricas se evidencia su influencia, en especial en las del artista caraqueño Juan Pedro López, lo cual pudo llegar a conocerse públicamente, gracias a las investigaciones realizadas por Alfredo Boulton, quien descubrió más de 151 obras de este pintor, que hasta la época de los cincuenta se habían considerado de autor desconocido. Más adelante, el historiador e



Juan Pedro López, Nuestra Señora de la Luz, 1760. Óleo sobre tela, 65.4 x 50.2 cm. Colección privada, Caracas, Venezuela

investigador Carlos Duarte, pudo identificar otras 70 pinturas del mismo autor, por las similitudes encontradas en las técnicas empleadas para su elaboración. Cabe mencionar que, otros artistas de la época como el conocido grupo que conformaba la Escuela de los Landaeta (pintores de apellido Landaeta), se relacionan con el estilo de Juan Pedro López. Es precisamente Alfredo Boulton quien le da este nombre a un grupo de pintores que llevaban

el mismo apellido y compartían una forma particular de plasmar sus creaciones en un estilo similar.

Entre los pintores que formaban parte de la Escuela de los Landaeta, se puede mencionar, entre otros a: Blas Miguel de Landaeta (fallecido en 1767), Antonio José Landaeta, autor de un conocido lienzo de la “Inmaculada Concepción” que se halla en la Catedral de Caracas y Juan de Landaeta, quien fuera Maestro de Platero y Orfebre. Ahora bien, dentro de este escenario, la ruptura con la metrópolis española y el fervor republicano abarcó terrenos más allá de lo político. Si en la esfera colonial fueron la imagen religiosa y el hombre de gran posición social los protagonistas, finalizada la guerra, serán los héroes militares y algunos civiles quienes sirvan de modelo para cautivar a los ciudadanos ávidos de relatos gloriosos, de escarapelas y espadas (Castillo y Borregales, 2015).



Atribuido al taller de los Landaeta, San José con el Niño, c. 1790. Museo Diocesano de Coro Lucas Guillermo Castillo, Coro, Venezuela.

La pintura histórica como fuente de inspiración

Al hablar de la pintura histórica en Venezuela, se hace referencia automáticamente a la gesta independentista, ya que, en su mayoría, las representaciones pictóricas estaban destinadas a la demostración de los héroes de la guerra y los escenarios donde se libraron las batallas, es decir que, todas estas hazañas que conllevaron a la independencia



Cristóbal Rojas. *La Miseria*. 1887. Fundación Museos Nacionales / Galería de Arte Nacional, Caracas.

venezolana dieron forma a la creación de extraordinarias pinturas históricas. El lienzo se transformaría en el primer contacto de los ciudadanos con el pasado épico donde se construyó la república, de esta manera, irán apareciendo maestros del caballete como: Lovera, Tovar, Michelena, Rojas, Herrera; como los más destacados de su época (Rodríguez-Nóbrega, 2011b).

De igual modo, en el ámbito educativo, los héroes de la independencia serán los personajes que forjarán las mentes de los nuevos ciudadanos, así como sus realizaciones en vida, hazañas y celebraciones, las cuales intensificarán un nuevo culto solo hacia ellos. A la vez, se despojan de algunas relaciones con la religión católica, puesto que se suplantán santos, vírgenes y reyes por las imágenes de los héroes y alegorías. Asimismo, se afianza



Anónimo. *Simón Bolívar*. 1825. Museo Nacional de Antropología e historia

el rescate de los hechos históricos reales, las celebraciones patrióticas y la alfabetización de los futuros ciudadanos a través de la pintura, la escultura y todos los medios (Pérez, 2020). En tal sentido:

Un ejemplo de las imágenes asumidas como divinidad o de la realeza, es la representación del Libertador; en primera instancia, son signos patriotas que atañen más al ritual que lo simbólico, un discurso de heroización que relaciona modernidad con el Libertador, se sustituye al rey por Bolívar. (p. 203)

Por tanto, la imagen religiosa cambia por un héroe nacional como símbolo de la independencia americana con la intención de su consumo para la instauración de ideales liberales por su emancipación de la corona española. La producción artística en esta época tuvo un valor funcional, una manifestación que servía más a los fines de inculcación de la fe religiosa que a la voluntad de los artistas. Posterior a esto, la pintura histórica pasa a verse, no solo como una imagen decorativa o ilustrativa del discurso escrito, sino más allá, se vislumbra como un documento que combina colores, siluetas y sombras para describir y explicar aquellos acontecimientos y protagonistas de la historiografía venezolana.

Algunos autores sostienen que, para mediados del siglo XVIII la pintura local había alcanzado tal madurez que se podría hablar de la existencia de una escuela caraqueña liderada por el maestro pintor, escultor y dorador criollo Juan Pedro López (n. 1727-1787), uno de los pocos creadores locales que había alcanzado a configurar un lenguaje artístico propio. Su producción logró

cotas de calidad y reconocimiento local, al punto que tuvo numerosos seguidores que copiaron con mayor o menor fortuna sus fórmulas estilísticas. Por ello, el inventario actual de sus obras es extenso, con diversidad de calidades formales y técnicas, que aún requieren de nuevos estudios (Rodríguez-Nóbrega, 2011b).

Tras la desaparición física de López en 1787, quedaron otros artistas produciendo en la capital. En el taller de la familia Landaeta varios de sus miembros alcanzaron cotas de calidad estética, como el maestro Antonio José Landaeta fallecido en 1799. La producción de López y del taller de los Landaeta, así como de sus seguidores, se caracteriza por una pintura atada al discurso religioso, con una iconografía convencional y repetitiva, que empleaba grabados de distinta procedencia como modelos.



Juan Pedro López. *Virgen del Rosario*. S. XVIII. Museo de Arte Colonial de Caracas.

También se observa la práctica del retrato civil, exclusiva de las élites, tanto peninsulares como criollas. Estos retratos de aparato se distinguieron por un estilo hierático, colmado de detalles y con escenografías estudiadas (Rodríguez-Nóbrega, 2011b).

Otros géneros como la naturaleza muerta y el paisaje son prácticamente inexistentes en los inventarios actuales, aunque se sabe, por documentos, que abundaban cuadros con estos temas de manufactura europea en las viviendas caraqueñas. En líneas generales, en este fin de siglo son pocos los artistas que muestran calidad de ejecución, la mayoría se encauza a repetir ciertas

fórmulas estandarizadas. De todo ello se desprende que, después de la desaparición física de Juan Pedro López y de Antonio José Landaeta, hay un fuerte declive en la calidad de la producción pictórica caraqueña.

Más allá del taller de los Landaeta en actividad hasta finales del siglo XVIII se ha registrado la firma de algunos artistas tras el dorso de ciertas obras. En este punto, conviene acotar que los pintores venezolanos rara vez firmaban su producción. Entre estas pocas piezas firmadas se encuentran los nombres de: Francisco Lovera (1795) a quien se atribuye la hechura de un San José con el Niño; un pintor de apellido López, del cual solo se conoce un retrato doble que representa a don Esteban Ponte y Blanco y a su esposa doña María del Carmen Peláez, pintado en marzo de 1800 (Rodríguez-Nóbrega, 2011b).

También se puede mencionar a: José Antonio Peñaloza (act. 1776-1803), autor de un par de retratos del obispo Mariano Martí en 1780 y de algunas imágenes religiosas; Francisco Contreras (1762-1819), autor de una Santísima Trinidad fechada en 1819 y de varias imágenes de santos; Manuel Zenón Romero (act. 1816-1840), artista dedicado a las labores de mantenimiento de la catedral; el presbítero criollo José María Xédler (act. 1798-1835), quien acostumbraba retocar algunos cuadros de su iglesia en el pueblo de Petare, entre muchos otros (Rodríguez-Nóbrega, 2011b).

A tal efecto, el relato visual del proceso independentista venezolano quedó inaugurado con los primeros trabajos expuestos por el artista Juan Lovera, de quien existe un binomio de obras claves que permiten entender dos acontecimientos neurálgicos del



Juan Lovera. *19 de Julio de 1810*. 1835. Capilla Santa Rosa de Lima del Concejo Municipal de Caracas

desenvolvimiento emancipador criollo: “El tumulto del 19 de abril de 1810” y “El 5 de julio de 1811”. Ambas representaciones corresponden a un óleo sobre tela (elaboradas en 1835 y 1838 respectivamente), con unas dimensiones de 97 por 136 cm, que actualmente se encuentran resguardadas en la Colección Alcaldía del Municipio Bolivariano Libertador, Caracas (Luis y Borregales, 2015).

Es por ello que, en estos cuadros de Juan Lovera, pintor de la transición de la colonia hacia la república, se evidencia que, tal como lo señala Arias (2004) “se trata de una pintura en homenaje a los ilustres miembros del Cabildo” (p. 114), además, representan el nuevo panteón de dioses y héroes sudamericanos equiparados a cualquier obra pictórica europea con la misma intención.

Cabe destacar, que de Juan Lovera se han ocupado distinguidos estudiosos venezolanos, entre ellos: Manuel Landaeta Rosales, en 1906; Enrique Planchart, en 1951; Alfredo Boulton, en diversas oportunidades y Carlos Duarte, en 1985. Corresponde a este último, el mérito de



Juan Lovera. *5 de Julio de 1811*. 1838. Colección Alcaldía del Municipio Bolivariano Libertador, Caracas, Venezuela.

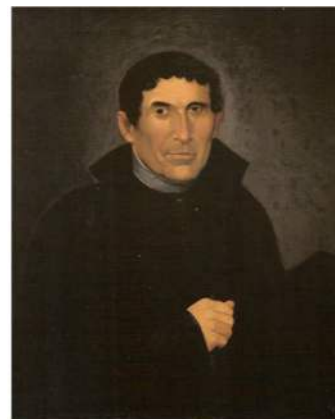
haber realizado las investigaciones más exhaustivas y esclarecedoras sobre la vida y obra del pintor en su libro *Juan Lovera. El Pintor de los Próceres* (1985). Por su parte, Noriega (2001) opina:

Aunque posiblemente tenía taller en 1799, y su nombre comienza a aparecer en la prensa desde 1811, los cuadros más tempranos que de él hoy se conservan datan de 1820. Precisamente en este año ejecutó La Divina Pastora, cuando se hallaba en posesión de un lenguaje pictórico muy personal y de una cultura de imagen bastante amplia. (p. 44)

En este sentido, Juan Lovera es célebre por sus documentales cuadros históricos, pero su originalidad reside, sobre todo, en su magnanimidad como retratista, lo cual se evidencia en los retratos del Licenciado Francisco Antonio Paúl (1829), de Lino Gallardo (1830), del médico José Joaquín González y González (1834) y del Presbítero Domingo Sixto Freites (1831), que pueden fácilmente ser valoradas como obras maestras:

El retrato del Presbítero Domingo Sixto Freites (col. Galería de Arte Nacional) se distingue, no sólo por la tendencia a reproducir con exactitud los rasgos psicológicos del modelo, sino porque trasciende, además, toda noción retratística. Los grises del fondo, el azul del cuello y el negro de la sotana, demuestran una voluntad de estilo que se inscribe en el concepto de la pintura-pintura, más allá de cualquier fidelidad naturalista. (Noriega, 2001, p. 44)

Tal como lo plantea Noriega (2001), los retratos realizados por Juan Lovera reflejan un estilo inconfundible haciendo uso de los colores y enfatizando los elementos que conforman la obra, representándola más allá de la realidad observada. Las soluciones plásticas empleadas por este pintor se sustentaron en su formación, creando un discurso propio alejado de los rigurosos y áridos cánones académicos, con alternativas de expresión



Juan Lovera. *Presbítero Sixto Domingo Freites*, 1831. Galería de Arte Nacional, Caracas.

más sencillas, adaptadas al gusto local, una combinación entre la práctica artística barroca y la sensibilidad republicana que se encuentra a lo largo de su obra.

A mediados del siglo XIX, las pinturas aun serán la vanguardia que presenta a los ciudadanos cultos y no tan cultos el testimonio más realista y veraz de las facciones de los héroes destacados y de los acontecimientos importantes que forjaron las nuevas naciones sudamericanas. En este orden de ideas, la clasificación estilística por sí sola resulta poco útil para conocer el pasado artístico de la pintura venezolana, aunque se haga imperativo el uso de la terminología estilística para exigir mayor rigurosidad en su aplicación.

Del mismo modo, no se puede dejar de buscar exhaustivamente cuáles fueron las fuentes utilizadas por los artistas aquí tratados que pudieron servir para la composición de sus imágenes, aspecto que ha sido poco valorado en la historiografía venezolana. Por último, es de vital importancia que se contextualice la producción pictórica abarcando su intencionalidad y su receptividad en la sociedad local, con lo que se podrá finalmente, conocer el

panorama preciso y eficaz de los principios básicos que subyacen el espacio pictórico venezolano entre 1750 – 1835.

Consideraciones finales

Se considera que para llegar a un mayor conocimiento de la mentalidad y la sensibilidad colonial, es más provechoso, apoyarse en las manifestaciones del sentir popular (costumbres, creencias, prácticas, entre otros) que en las obras de la cultura oficial, pues aquellas manifestaciones son más vivenciales y, por ello, más auténticas que las otras en las que una preocupación por el modelo y la norma las lleva a expresar más lo que pretenden ser que lo que son. La producción artística del siglo XVIII evidencia el clima de prosperidad y afianzamiento de la sociedad colonial.

En lo que se refiere a la pintura colonial, no presenta cambios esenciales, sino una mayor definición de sus características. Sigue siendo un arte de arraigada tradición religiosa, realizado por artesanos o artistas autodidactas, pues las provincias venezolanas no conocieron la formación propiamente académica, como ocurrió en otros lugares de América. Esta circunstancia, que en un primer momento puede parecer negativa por privarnos del conocimiento de las reglas del arte, es decir del aspecto técnico y normativo, a nuestro modo de ver, fue una condición positiva que propició un desarrollo más libre de la intuición y la sensibilidad de nuestros pintores.

En cuanto a la pintura histórica podemos afirmar que representa las acciones del hombre heroico que vive una tragedia, pero que la misma resalta al

personaje con mayor importancia al reconocer su valor y osadía como una meta moralizante, es una obra que propone educar a quien lo contempla a través de la historia, las consecuencias de la misma y la purga de las creencias en los ideales patrióticos, así como, el testimonio más realista y veraz de las facciones de los héroes destacados y de los acontecimientos más importantes que forjaron las nuevas naciones suramericanas.

Sobre esta base popular y artesanal los modelos europeos adquirieron matices particulares. Las reproducciones de las imágenes que llegaban desde Florencia, Roma o París, eran algo más que copias y las diferencias estaban dadas por algo más que el desconocimiento de las reglas o por las limitaciones materiales. Los pintores coloniales asumen las características de los diversos estilos de modo intuitivo, sin la conciencia de estilo, ya que no se planteaban la obra como un problema formal. Cuando se vuelven manieristas barrocos, romancistas o pintan a la manera rococó, son todo esto a la vez y lo son de una manera distinta a como lo fueron en su momento los pintores europeos.

Así, tenemos que una de las características de la pintura colonial es la mezcla de formas y estilos en la obra de un mismo autor. Un caso típico es Francisco José de Lerma y Villegas, en cuya obra se reconocen rasgos estilísticos de “cierta pintura flamenco-sevillana”, “una influencia italianizante de carácter manierista” y un “trasfondo tenebrista” (Boulton, 1964). Sin embargo, analizando el fenómeno con mayor detenimiento, se comprende que existe una diferencia mucho mayor, pues no se trata de la simple adopción de un estilo en desuso, sino de la incorporación de valores correspondientes a diversos estilos.

Referencias

- Arias, C. (2004). "El tumulto del 19 de abril de abril de Juan Lovera. Una pintura histórica en el período de 1810-1841". *Revista Estudios*. (Vol. 87, N° 347, p. 113-127). <https://biblat.unam.mx/hevila/BoletindelaAcademiaNacionaldeHistoriaCaracas/2004/vol87/no347/8.pdf> [4/07/2022].
- Boulton, A. (1964). *Historia de la pintura en Venezuela*. Época colonial. Vol. I. Ernesto Armitano Editor
- Castillo L. y Borregales Y. (2015). "Más allá del pergamino: la pintura histórica y la caricatura política en el estudio historiográfico venezolano". *Revista Procesos Históricos*, (N° 27, p. 126-141). <https://www.redalyc.org/pdf/200/20038678007.pdf> [14/05/2022].
- Noriega, S. (2001). *Venezuela en sus Artes Visuales*. Ediciones Puerta del Sol.
- Pérez, F. (2020). "Pintura venezolana del siglo XIX. Lo trágico en la obra de Cristóbal Rojas". *Mayéutica Revista Científica de Humanidades y Artes*. (Vol. 8, p. 197-219). <https://revistas.uclave.org/index.php/mayeutica/article/view/2476> [14/05/2022].
- Rodríguez-Nóbrega, J. (2011a). *¿Ecos del Manierismo en la pintura colonial venezolana? Reflexiones sobre una ausencia* [conferencia]. III Encuentro Internacional de Manierismo y Transición al Barroco. Pamplona, España. <https://hdl.handle.net/10171/18116> [14/03/2022].
- Rodriguez-Nobrega, J. (2011b). *La pintura venezolana de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Lenguajes en tránsito* [conferencia]. V Cátedra Latinoamericana de Historia y Teoría del Arte Alberto Urdaneta. Artes, sociedad y cultura en Colombia de Bolívar 1770-1830 Bogotá, Popoyán y Riohacha. Colombia. <https://www.researchgt.net/publication/323369257> [24/01/2022].