

LA HISTORIA DEL ARTE FRENTE A LA OBRA DE JUAN LOVERA

María Magdalena Ziegler Delgado

Universidad Metropolitana

mziegler@unimet.edu.ve / buzonziegler@gmail.com

RESUMEN

Se realiza una revisión de la historiografía del arte en Venezuela a través de todo aquello que se ha escrito acerca del pintor caraqueño Juan Lovera (1776-1841) y sus dos obras fundamentales El Tumulto del 19 de Abril de 1810(1835) y La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811 (1838). Con esto se pretende obtener un diagnóstico acerca del estado de la historia del arte como disciplina en Venezuela y demostrar la constante en las interpretaciones erróneas alrededor de la obra de este artista. A través de la revisión de lo que los historiadores del arte han dicho desde las últimas décadas del siglo XIX hasta el presente se buscará evidenciar el valor no reconocido de la obra de Lovera en la historia del arte venezolano. El Positivismo y el Estilismo han sido las corrientes principales a través de las cuales los historiadores del arte en Venezuela han visualizado sus objetos de estudio. Sin mencionar las cercanías inocultables a un hegelianismo ya superado. La necesidad de crear etiquetas para clasificar la obra de arte, haciéndola extremadamente dependiente de principios artísticos universales, ha desviado la atención de lo importante a lo superficial. Así, los artistas siempre terminan siendo genios increíblemente brillantes o artesanos ampliamente mediocres. La historia del arte en Venezuela no ha evolucionado hacia las tendencias de la historia cultural y sus métodos hoy lucen obsoletos e inadecuados.

Palabras Claves: pintura, historia del arte, Venezuela, Lovera, arte venezolano, historiografía del arte, arte.

THE HISTORY OF ART FROM THE WORK OF JUAN LOVERA

ABSTRACT

A review of the history of art in Venezuela is done through the examination of the considerations written about Juan Lovera (1776-1841), a painter born in Caracas (Venezuela) and his two major works *El Tumulto del 19 de Abril de 1810* (1835) and *La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811* (1838). It is pretended to bring up a diagnosis on the status of art history as a discipline in Venezuela and to demonstrate the constant in the misinterpretations about the works of this artist. Through the review of what art historians have said since the last decades of the 19th Century to the present will demonstrate the unrecognized value of the works of Lovera in the history of Venezuelan art. Positivism and Stylism have been the main streams through which art historian in Venezuela have envisioned their objects of study; the necessity of creating labels to classify the work of art, making it extremely dependent from universal artistic principles, has diverted the attention from the important to the superficial. Thus, the artists always seem incredibly bright geniuses or widely mediocre artisans. Arte history in Venezuela has not evolved towards cultural history trends and its methods today seem obsolete and inaccurate.

Keywords: painting, art history, Venezuela, Lovera, Venezuelan art, historiography of art, art.

CONSIDERACIONES GENERALES

La historia del arte nacional en Venezuela suele iniciarse con el nombre de Juan Lovera, pintor nacido en Caracas, en 1776 y muerto en la misma ciudad en 1841. Por las fechas que enmarcan su vida podemos suponer que vivenció los sobresaltos del paso de las formas culturales coloniales a las republicanas. Sin embargo, una revisión a la historiografía del arte en Venezuela no arroja luces suficientes sobre la obra de este artista caraqueño. Muy por el contrario deberemos conformarnos con un inventario de simplificaciones, lugares comunes, y tergiversaciones en la lectura de la obra de arte como el producto creativo de un individuo.

Realizar una revisión detallada de lo que se ha dicho sobre Lovera y su obra desde el propio siglo XIX hasta nuestros días, resultará en un ejercicio crítico que nos brindará simultáneamente un diagnóstico de la historia del arte en Venezuela, un estado del arte si se quiere del estudio de la historia de las creaciones artísticas, desvelando sus enfoques, métodos e interpretaciones. Nos limitaremos a evidenciar lo dicho sobre las dos obras paradigmáticas de este pintor venezolano: El Tumulto del 19 de Abril de 1810(1835) y La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811 (1838) (figuras n° 1 y 2, respectivamente). Ambas obras fueron realizadas por Lovera de forma espontánea y obsequiadas a la Diputación Provincial de Caracas y el Congreso de la República, respectivamente, en las fechas de su elaboración.



Figura n° 1

Juan Lovera, El Tumulto del 19 de Abril de 1810, 1835

Óleo sobre tela, 98 x 139 cm.

Capilla Santa Rosa de Lima, Palacio Municipal de Caracas (Venezuela)



Figura n° 2

Juan Lovera, La Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811, 1838

Óleo sobre tela, 97,5 x 138 cm.

Capilla Santa Rosa de Lima, Palacio Municipal de Caracas (Venezuela)



Figura n° 3

Vista de ambas obras tal y como se exhiben actualmente en la Capilla de Santa Rosa de Lima, Palacio Municipal de Caracas. Este es el lugar en el cual, además, se llevaron a cabo las sesiones del Congreso de Venezuela que declararían la Independencia de Venezuela, tal y como lo muestra Juan Lovera en su obra homónima.

Los primeros historiadores

Al revisar “Nuestro primer libro sobre arte”, según denomina José Antonio Calcaño¹ 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.² 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

¹José Antonio Calcaño “Nuestro primer libro sobre arte” en *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, pág. XIII

² 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 19th Century*(Yale University Press, 1971).

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.”³

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.”⁴ 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.”⁵ 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”⁶ a partir de un concepto universal de arte.

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.”⁷ 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,

³Ramón de la Plaza, *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, pág. 1-2

⁴Ramón de la Plaza, *Op. Cit.*, pág. 2

⁵*Ibidem*, pág. 2

⁶*Ibid.*

⁷Ramón de la Plaza, *Op. Cit.*, pág. 185

ni el misterios de sus armonías.”⁸ 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.”⁹

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.

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.”¹⁰

⁸ *Ibidem*, pág. 185

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, pág. 185-186

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 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 el 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.¹¹ Aquel modelo estaba, entre otros, encarnado en Williams Bouguereau¹² 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,

¹¹ 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).

¹²William 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.

normadas y constructoras de tradición. Nada fuera de ello podría tener un valor distinto al de la mera curiosidad o rareza exótica.¹³

En 1919, el zuliano Jesús Semprúm (1882-1931) publica un artículo titulado La pintura en Venezuela¹⁴ 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.”¹⁵

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

¹³ 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)

¹⁴ Jesús Semprum, “La Pintura en Venezuela” en *Boletín de la Unión Panamericana*, sección española, vol. XLIX, N° 6, Washington, Diciembre de 1919. Reproducido en *Visiones de Caracas y otros temas*, Caracas, Corporación Venezolana de Fomento, 1969, pp.117-142.

¹⁵ Jesús Semprum, “La Pintura en Venezuela” citado de *Visiones de Caracas y otros temas*, pág. 119-120

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.”¹⁶

¹⁶ Enrique Planchart, *La pintura venezolana*, pág. 83

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”,¹⁷ 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”¹⁸ –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.”¹⁹ Adjudica al caraqueño “un estilo popular en su pintura”, pero “con algo del concepto neoclasicista en el arte.”²⁰ 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.”²¹

NuceteSardi, 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

¹⁷ Enrique Planchart, *Op. Cit.*, pág. 85

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, pág. 83

²¹ *Ibid.*

podrá servir para trabajo más amplio de nuestros historiadores o de índice para estudios que toca realizar a nuestros críticos de arte.”²²

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, NuceteSardi 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.”²³ Nada más hay sobre nuestro pintor en las páginas 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.”²⁴ 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.”²⁵ 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.²⁶

²² José NuceteSardi, *Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela*, pág. 7

²³ José NuceteSardi, *Op. Cit.*, pág. 11

²⁴ Mariano Picón Salas, *La pintura en Venezuela*, pág. 19

²⁵ Mariano Picón Salas, *Op. Cit.*, pág. 20

²⁶ Juan Carlos Palenzuela en el Prólogo a Mariano Picón Salas, *Formas y Visiones*, pág. 5

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, NuceteSardi 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 con el manejo de alguna rigurosidad profesional.²⁷ 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.

Los historiadores del arte

Partiendo de lo ya visto, 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 1968,²⁸ construye el primer acercamiento consistente a la obra de Lovera. Del pintor caraqueño dirá en principio:

“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.”²⁹

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

²⁷ 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.

²⁸ Se empleará aquí la segunda edición de esta publicación del año 1973.

²⁹ Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela. Época Nacional*, pág. 49

“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.”³⁰

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”.³¹ No obstante, a pesar del despliegue de afirmaciones entorno 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”³² al abordar su habilidad como retratista, pero no indica en qué consiste aquella.

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

³⁰ Alfredo Boulton, *Op. Cit.*, pág. 70

³¹ *Ibidem*, pág. 70

³² *Ibid.*

papel de las Bellas Artes en la nueva sociedad republicana, antes de adentrarse en Juan Lovera y sus obras.³³

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 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 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

³³ 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.

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.³⁴

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* (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:

³⁴ 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).

“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.”³⁵

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.”³⁶ 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 del ojo de la única persona que no era diputado al congreso y autor de la redacción del acta: el secretario Francisco Isnardi.”³⁷

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.

³⁵ Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 78

³⁶ Carlos F. Duarte, *Op. Cit.*, pág. 86

³⁷ *Ibidem*, pág. 87

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”,³⁸ atribuye a Lovera un “estilo expresionista, donde pugnan por imponerse, hasta fundirse en síntesis, el nuevo espacio naturalista exigido por la óptica del Estado republicano.”³⁹ Expresa que las dos obras que este estudio nuestro se propone abordar, representaban para Lovera mismo “un reto a su estilo estático y emblemático.”⁴⁰ 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

³⁸ 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.

³⁹ Juan Calzadilla, *Op. Cit.*, pág. 30-31

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 35

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.”⁴¹

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 XV⁴² 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 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.⁴³

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

⁴¹ *Ibid.*

⁴² 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)

⁴³ 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)

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.⁴⁴ 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,

“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.”⁴⁵

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

⁴⁴ Sobre este punto ampliaremos nuestras reflexiones y análisis más adelante en el capítulo IV.

⁴⁵ Juan Calzadilla, *Op. Cit.*, pág. 37

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 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.”⁴⁶ 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.”⁴⁷

Buscar influencias estilísticas en la obra de Lovera, parece ser el objetivo fundamental de Ramos, aunado a la identificación de elementos que pudieran

⁴⁶ María Elena Ramos, “Juan Lovera, artesano” en *Juan Lovera y su tiempo*, pág. 47

⁴⁷ María Elena Ramos, *Op. Cit.*, pág. 47

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.”⁴⁸ 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...”⁴⁹

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 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.”⁵⁰ 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 definir las. Sin embargo, habría sido muy ilustrativa la presentación de estas posibilidades plásticas que Lovera no consideró, pues

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 51

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Idem.*

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.”⁵¹ 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.”⁵²

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.”⁵³ 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”⁵⁴, 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.”⁵⁵

⁵¹ María Elena Ramos, *Op. Cit.*, pág. 54

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *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) Tomaso Masaccio (1401-1428) y León Battista Alberti (1404-1472). Cimabue, Giotto y Leonardo son claramente tres generaciones distintas.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *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

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.”⁵⁶ 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.

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.⁵⁷ 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

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.

⁵⁶ María Elena Ramos, *Op. Cit.*, pág. 55

⁵⁷ 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)

producto típico de una escuela formal, un arte planeado alrededor de la consecución progresiva de la maestría en la representación de la figura humana.⁵⁸

En Francia,⁵⁹ 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.⁶⁰

Ramos califica, al menos en parte, a Lovera y su obra como académicos, reconociendo un componente popular que, inferimos, estaría relacionado con su cualidad de 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 del 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 lo logros de su pintura, especialmente en un contexto cultural que habría estimulado el uso de ciertos recursos de expresión

⁵⁸Cfr. Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, pág. 14 a 16.

⁵⁹ 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.

⁶⁰Cfr. Albert Boime, *Op. Cit.*, pág. 19

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.⁶¹ En un texto para el catálogo de la exposición *Indagaciones de la imagen – La Figura – El Ámbito – El Objeto – Venezuela 1680-1980*⁶², Da Antonio califica a Juan Lovera como un pintor ARCLÁSICO.

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”⁶³ ha convenido en denominar arclásico el estilo de este pintor. Con ello, Da Antonio advierte que el arclásicose 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.”⁶⁴

⁶¹ 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.

⁶² 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.

⁶³ 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*.

⁶⁴ Francisco Da Antonio, *Op. Cit.*, pág. 68

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*.⁶⁵

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

⁶⁵ Desde finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX se ha llamado *Zeitgeist* 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 cuestras la etiqueta correspondiente para su identificación: barroco, impresionista o medieval, según el momento en el cual sus fechas de nacimiento y muerte permitieran ubicarle.

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.

momentos del acontecer histórico continental.”⁶⁶ 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.”⁶⁷

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 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.

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.”⁶⁸ 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

⁶⁶ Francisco Da Antonio, *Textos sobre arte*, pág. 68

⁶⁷ *Ibidem*, pág. 68

⁶⁸ *Ibid.*

rotunda.”⁶⁹ 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.

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.⁷⁰ El discurso visual del neoclasicismo será un estilo en el cual se recurre a lo antiguo como una necesidad de

⁶⁹ Francisco Da Antonio, *Op.Cit.*, pág. 69

⁷⁰ Puede también verse al respecto la obra del crítico irlandés Daniel Webb (1718-1798), *AnInquiryintotheBeauties 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.

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.⁷¹

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.”⁷² 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.

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».”⁷³

Lo anterior, lejos de aclarar, confunde aún 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,”⁷⁴ pues no cree que el artista caraqueño pueda aislarse de su propio contexto. Por ello insiste en que

⁷¹ 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)

⁷² Javier Gómez Espelosín, *Op. Cit.*, pág. 265

⁷³ Francisco Da Antonio, *Op. Cit.*, pág. 69

⁷⁴ Juan Calzadilla citado por Francisco Da Antonio, *Op. Cit.*, pág. 69

“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.”⁷⁵

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.”⁷⁶ Sin embargo, este autor reduce esa posibilidad al hecho de que, después de todo, Lovera “estaba dando respuesta a problemas confrontados aún por otras sociedades y por otros maestros.”⁷⁷

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.”⁷⁸ Esto, en virtud de que, aproximadamente después 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.”⁷⁹ Simultáneamente, Navarro advierte que el término primitivo incluye

⁷⁵ Francisco Da Antonio, *Op. Cit.*, pág. 73

⁷⁶ *Ibidem*, pág. 73

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ *Ibidem*, pág. 73-74

⁷⁹ Gustavo Navarro, “Pintores Primitivos” en *Colección de pinturas, dibujos y estampas del siglo XIX*, pág. 29

una consideración al “contexto socio-cultural e histórico en el cual se desarrollan los procesos artísticos.”⁸⁰ 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.”⁸¹ 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 esgrime para valorar la obra de Juan Lovera es su alegado academicismo –aun primitivo- entonces habría que admitir que éste carece de valor. Afortunadamente esto no es así y no gracias al academicismo. La obra de Lovera tiene valor por sí misma, por su naturaleza significativa de obra creativa de un individuo afrontando problemas particulares y comunes a otros tantos en su contexto. Fuera de esa perspectiva se terminará siempre subestimando e infravalorando su lugar en la historia del arte venezolano.

Debe tenerse en cuenta que al colocar etiquetas estilísticas (barroco, romántico, académico, etc.) a las obras de arte tan sólo disminuimos el valor de las obras mismas. Al plantar la etiqueta eliminamos al artista de la ecuación como el individuo cuya labor artística dio con la solución formal que se supone tal etiqueta connota. Las etiquetas convierten a las obras en poseedoras de características intrínsecas y

⁸⁰ Gustavo Navarro, *Op.Cit.*, pág. 29

⁸¹ *Ibidem.*

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 considerando la obra de arte como un objeto no sólo artístico, sino también estético e histórico, podremos desentrañar su riqueza cultural. En este sentido, insistir en construir la historia del arte a partir de identidades estilísticas que deben sustentarse por sí mismas sin la intervención de una experiencia creadora, que busca solventar un problema y concebir una solución óptima para éste, es soslayar a esta disciplina al ático oscuro de las explicaciones mecánicas, automáticas y lejanas de la realidad cultural que desde las cuales las obras han sido creadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- León Battista, A. (1996). **Sobre la Pintura** México: D.F. Servicios Editoriales de la Facultad de Ciencias de la UNAM.
- Rudolf, A (1988). **Arte y Percepción visual**: Madrid: Alianza.
- Arrom, J.(1981). **Documentos relativos al teatro colonial de Venezuela** Caracas: USB.
- Boime, Albert (1971). **The Academy and French Painting in the 19th Century**, Yale: University Press.
- Boulton, A. (1973). **Historia de la pintura en Venezuela. Época Nacional**. Caracas: Armitano.
- D'Alleva, A. (2005). **Methods and Theories of Art History**. London: Laurence King Publishing.
- De La Plaza, R. (1977). **Ensayos sobre el arte en Venezuela**. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.
- Da Antonio, F. (1980). **Textos sobre arte**. Caracas: Monte Ávila Editores
- Duarte, C. (1985). **Juan Lovera, el pintor de los próceres**. Caracas: Fundación Pampero,
- Fernández Arenas, J. (1982). **Teoría y Metodología de la Historia del Arte**. Barcelona: Anthropos.
- Fundación Galería de Arte Nacional (1992). **Escenas épicas en el arte venezolano del siglo XIX**. Caracas: FGAN.
- _____.- (1993), **Colección de pinturas, dibujos y estampas del siglo XIX**, Caracas: FGAN.
- Galería de Arte Nacional (1981). **Juan Lovera y su tiempo**. Caracas: GAN-Ernesto Armitano Editor.
- Kultermann, U. (1996). **Historia de la Historia del Arte**. Madrid: Akal.

- Nucete Sardi, J. (1940). **Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela**. Caracas: Coop. Artes Gráficas.
- Núñez, E. (1973). **La ciudad de los techos rojos**, Consejo Municipal del Distrito Federal, Caracas.
- Picón Salas, M.(1984). **Formas y Visiones**. Caracas: GAN.
- _____.- (1954), **La pintura en Venezuela**. Caracas Secretaría General de la Décima Conferencia Interamericana.
- Planchart, E. (1979). **La pintura venezolana**. Caracas: Equinoccio.
- Preziosi, Donald, Ed., (1998), **The art of art history**, Oxford University Press.
- Salvador González, J.(2009a). “**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.
- _____.- (2009b). “**Escultores venezolanos de rango menor durante la supremacía de Antonio Guzmán Blanco (1870-1888)**”, Espéculo. Revista de Estudios Literarios, XIV (41), Madrid, marzo-junio, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información.
- _____.- (2008). “**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, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información.
- _____.- (2004). “**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.
- _____.- (2003). “**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.
- _____.- (2002). “**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.

Romero, V. (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.

Semprum, Jesús (1969), “**La Pintura en Venezuela**” en Boletín de la Unión Panamericana, sección española, vol. XLIX, N° 6, Washington, Diciembre de 1919. Reproducido en Visiones de Caracas y otros temas, Corporación Venezolana de Fomento Caracas.

Williams, R. (2004). **Art Theory, an historical introduction**. London: Blackwell Publishing,

Ziegler, M.(2012). “**Una visita a Alfredo Boulton, historiador del arte venezolano**”. En Revista Almanaque, Año 1, N° 1, Enero, Caracas: Universidad Metropolitana.