

El espacio pictórico de la civilidad republicana en la obra de Juan Lovera (1776-1841)*

María Magdalena Ziegler Delgado**

Resumen:

Se realiza un análisis significativo de las dos obras emblemáticas del pintor caraqueño Juan Lovera (1776-1841), *El tumulto del 19 de Abril de 1810* (1835) y *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811* (1838), a partir de la metodología de la historia cultural en alianza con la historia del arte. Se procura una interpretación de estas obras alejada de los lugares comunes de la historiografía del arte venezolano, para desentrañar el pensamiento plástico que Lovera construye en ellas de cara a la configuración de un espacio pictórico distinto al del arte colonial, adaptado a los nuevos tiempos republicanos en la década de 1830. La configuración del espacio pictórico de la civilidad queda entonces expuesto a partir de los principios relativos que introduce Lovera en estas pinturas y que no están vinculadas con la visión heroica de la historia de Venezuela a la que se plegarán las artes plásticas a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras clave: pintura, Juan Lovera, historia del arte venezolano, República, historia del arte, Venezuela.

Abstract:

A significant analysis of the two emblematic works of the Caracas painter Juan Lovera (1776-1841), *El tumulto del 19 de Abril de 1810* (1835) and *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811* (1838), with the help of the methodology of cultural history in alliance with the history of art. An interpretation of these works is sought away from the common places of the Venezuelan art historiography, to unravel the pictorial thinking that Lovera constructs in them to configure a pictorial space different from that of colonial art, adapted to the new republican times in the 1830s. The configuration of the pictorial space of civility is then exposed from the related principles introduced by Lovera in these paintings and which are not linked to the heroic vision of the history of Venezuela to which the arts will be folded from the second half of the nineteenth century.

Key words: painting, Juan Lovera, history of Venezuelan art, Republic, history of art, Venezuela.

* Artículo terminado en marzo de 2017, entregado para su evaluación en abril del mismo año y aprobado para su publicación en mayo de 2017.

** Doctora en Historia de la Universidad Católica Andrés Bello, Caracas-Venezuela. Profesora de la Universidad Metropolitana, Caracas-Venezuela. Email: mziegler@unimet.edu.ve / buzonziegler@gmail.com.

1. Consideraciones iniciales

Toda representación pictórica implica una trama más o menos compleja de formas y de conceptos e ideas que el artista integra de manera personal a partir de las exigencias de su contexto y, simultáneamente, considerando la influencia que desea llegar a tener en éste. No siempre el artista es consciente de esta integración ni la realiza siguiendo un plan establecido, mucho menos concibe las exigencias de su contexto como normas artísticas que debe seguir, ni piensa que puede tener alguna incidencia en aquellos que tenga su obra frente a sí.

La autoconciencia artística no es, como podría pensarse, una condición inherente a todo artista. La necesidad de que los artistas reflexionen sobre su oficio, sobre los temas a representar, sobre el significado y la posterior interpretación de estos, de cara su eficacia artística, se hará común a partir —sobre todo— del siglo XVII y se estimulará con altos y bajos hasta llegar a una generación de artistas capaces de producir cambios significativos en el arte de manera consciente. Resulta significativo que, desde el Renacimiento, los pintores no pudieran conformarse con los conocimientos técnicos de su práctica, sino que su preparación intelectual fuera cada vez más común.

Empero, los artistas, así como los concebimos a partir de la Modernidad, desde la interpretación romántica que nos ha llevado a supra valorarles, no son los únicos agentes del proceso de creación de las obras de arte. Ciertamente que estos juegan —sin discusión— el papel fundamental desde el punto de vista estético y artístico, pero desde el punto de vista cultural, esto no es así. Intentaremos presentar aquí el caso de Juan Lovera (1776-1841), pintor caraqueño formado como imaginero colonial y hecho ciudadano una vez que los acontecimientos políticos dieron pie a la formación de una república.

En tiempos coloniales, en la ciudad de Caracas, lugar de la formación técnica de Lovera, no había espacio para la reflexión ni sobre las obras ni sobre el oficio de pintor. De hecho, de la Venezuela previa a las fechas fundacionales de la Independencia no se ha conservado ningún registro sobre algún artista que haya incursionado en la escritura de análisis sobre su arte, tampoco tenemos conocimiento de ningún artista que haya tenido acceso a una formación intelectual

destacada. Los pintores, en nuestro período colonial, eran artesanos, su trabajo era manual, por lo tanto, sólo digno de *gentes bajas*. Pero con Juan Lovera se han alineado elementos extraordinarios en tanto que no comunes.¹

Nuestro pintor vivió en un momento de notables sucesos, de necesarias mudanzas y de incorporaciones culturales innegables. Lo realmente excepcional es que Lovera fue permeable en un sentido amplio a los cambios que le avasallaban, aun siendo respetuoso – sin exageraciones ni fanatismos- a la tradición en la cual se formó como pintor. Lovera fue parte de esa generación de individuos que nacieron como súbditos y fueron capaces de internarse en la dinámica republicana para morir como ciudadanos. En este recorrido, el pintor caraqueño pudo formarse intelectualmente y aunque quizás no en aspectos formales y teóricos del arte, sí en aspectos políticos e incluso científicos, seguramente gracias a su incorporación a la masonería entre 1815 y 1820. Esto debe haber signado una diferencia sustancial en su posición hacia el arte y su oficio. De allí la singularidad de su obra en torno a las fundamentales efemérides patrias del 19 de Abril de 1810 y del 5 de Julio de 1811.

2. La pugna entre el espacio civil y el militar

La obra de Juan Lovera referida a las citadas fechas fundacionales se nos presenta como un hecho intencionadamente significativo y no como fruto del azar. Destacar esto es fundamental, porque lo que hasta el momento ha sido valorado como el esfuerzo de un pintor poco talentoso y preparado, comienza a evidenciarse como el esfuerzo premeditado, pensado y organizado por un pintor de restringidas herramientas técnicas, pero preparado intelectualmente. Así, los cuadros *El tumulto del 19 de Abril de 1810* (1835) y *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811* (1838) no deben valorarse meramente por su pulcro acabado, su armónica composición y su homenaje a la historia genética de la república. Estas dos obras son mucho más que eso. En ellas, Lovera ha construido una organización de valores culturales, esencialmente sociales y políticos. Esto, es claro, ha sido fruto de una muy bien pensada concepción pictórica, sustentada

en esos valores que fueron tomados, en cierta manera, de su contexto y que tendrían el propósito de incidir de vuelta en él.

Si bien es verdad que toda obra de arte es una realidad en sí misma, no es menos cierto que es una realidad que se relaciona con ciertas circunstancias externas, que no necesariamente responden a lo artístico exclusivamente; circunstancias que, como indica Vicenç Furió, “forman parte de la historia y de la cultura de su época, circunstancias que por su vinculación con la obra pueden ayudar a comprender aspectos de ésta” (1991: p.27).² Conocer estas circunstancias y vincularlas adecuadamente con las obras se presta para una mejor comprensión de éstas en todo sentido, incluso en sus cualidades formales.

Pero enfrentarse de este modo a una obra de arte no deja de ser un proceso problemático. Tal y como lo ha dejado claro Ernst H. Gombrich, “el arte es una organización de valores”³ tan implícitos en las obras como en la cultura de la cual ha surgido y de la cual, de alguna manera, son intérpretes. Sin embargo, esta organización de valores sólo puede ser determinada una vez que hemos logrado delimitar el *propósito*, la *intención* y la *función* de la obra estudiada. Aunque así lo parezca, estos términos no son exactamente equivalentes y debemos tener cuidado con ello. Es claro que no todos los artistas logran plantear estos tres elementos con la misma distinción y maestría, tampoco todas las obras son igual de complejas como para proveer las necesarias diferenciaciones. Sin embargo, hasta las obras más modestas son fruto de la actividad creadora del artista en medio de un contexto.

Furió ha insistido en que es un error subestimar ninguna obra de arte, pues toda envuelve una *intención*, *propósito* y *función*. “Por ello parece lógico —y probablemente necesario desde la óptica del historiador del arte— intentar un tipo de interpretación que no disocie las formas artísticas de sus objetivos, ni tampoco de los problemas y condiciones bajo las cuales todo ello se tiene que armonizar”.⁴ La *intención* está determinada por la voluntad de hacer algo; mientras que el *propósito* es el ánimo de hacer algo con un fin específico y, la *función*, es lo que corresponde hacer a una institución o entidad de acuerdo con su complejión. Procuraremos así desvelar la *intención*,

propósito y *función* de las dos obras de Lovera, con lo cual se evidenciará la organización de valores que les compone en la creación de un espacio para lo civil en la pintura.

William Efrén Barazarte ha expresado que en las obras que nos ocupan del pintor caraqueño “se glorifica la imagen del protagonista desde el proceso de la mitificación del héroe”.⁵ Insiste en que “al observar los cuadros podemos indicar que Juan Lovera mantiene el entusiasmo por la memoria centrada en la figura de los hombres”,⁶ pues estos “sustituyeron de cierta forma a las historias heroicas narradas oralmente en el imaginario popular del siglo XIX”.⁷ De la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811*, específicamente, afirma que en esta obra se evidencia “un ordenamiento que sustenta la figura del héroe y su relación con el contexto histórico”.⁸ Alfredo Boulton, por su parte, consideró a Lovera —a partir de las obras en cuestión— como el iniciador “en nuestro país del género épico que habría de alcanzar tan destacado sitio con las obras de Tovar y Tovar y de Tito Salas”.⁹ Para Juan Cazadilla no hay medias tintas, por lo que para él, al referirse al par de pinturas que nos ocupan, no duda en afirmar que “de Juan Lovera son las primeras imágenes heroicas de la pintura venezolana”.¹⁰ María Elena Ramos es también franca al insistir en que nuestro pintor “fue el encargado de dejar plasmados los rostros de los héroes”.¹¹

Sin embargo, debemos preguntarnos dónde están los héroes en las obras de Lovera, cómo se expresa lo heroico en ellas, qué de épico hay en sus temas. Y, más allá de eso, cabe interrogarse si Lovera habría tenido el *propósito* de expresar heroicidad a través de estas obras (o de alguna de ellas), si su *intención* habría sido honrar y/o ensalzar a los héroes de la Independencia, si la *función* de estas obras era constituirse en una narración épica de los momentos fundantes de la república.

Conviene, en primer lugar, delimitar algunas cuestiones conceptuales. Aunque es obvio, vale destacar que el uso que Barazarte, Boulton, Calzadilla y Ramos hacen de términos como *héroe*, *heroico* y *épico*, no responde al sentido exacto que estos pudieron haber tenido en tiempos de Lovera. Al menos no se habrían usado entonces del mismo modo. En el entendido actual y coloquial común en nuestro

país, el *héroe* es el militar, el que ha realizado una hazaña admirable. Ciertamente, la actuación de un civil, comportándose como civil, en un espacio civil, no despierta mayores consideraciones *heroicas*, por no decir ninguna. Las escenas épicas están protagonizadas por estos *héroes* de estirpe militar. Hablar de *héroe civil* podría equivaler incluso a un oxímoron.

La figura heroica por excelencia, con la que la mayoría parece coincidir, es Simón Bolívar y, junto a él, los militares que le acompañaron en la gesta de Independencia. El Bolívar *heroico* sería el del corcel encabritado que engalana muchas de nuestras plazas principales; el Bolívar que lucha contra los designios de la Naturaleza y que Tito Salas magistralmente planteó, por ejemplo. Un Bolívar *civil* es toda una rareza en nuestro país, basta hacer un inventario de las efigies que habitan las plazas que llevan su nombre. El traje militar en la figura *heroica* parece ser casi una condición *sine qua non*. Así se hicieron retratar los autodenominados herederos de los *héroes* de la Emancipación como Antonio Guzmán Blanco, por mencionar sólo el más conspicuo de los receptores de la herencia bolivariana en el siglo XIX. El mismo José Antonio Páez deseó que sus proezas militares no fueran olvidadas y encargó a Pedro Castillo la recreación de las más destacadas en los muros de su casa de habitación en Valencia.

Rogelio Altez, de manera reciente, ha evidenciado la *militarización* de la memoria histórica a partir del discurso historiográfico de lo que se ha llamado *historia patria*, cuya figura cimera ha sido, sin más, Simón Bolívar. “Militarizar la memoria, por tanto, ha significado adosar el relato de la nación al Estado. No es posible militarizar nada si no se logra desde el Estado, sede de la comandancia general de los Ejércitos”.¹² Pareciera entonces que, en un punto del camino decimonónico, nuestra historia se escribió a punta de bayonetas y charreteras, dejando los valores civiles en un arcón que sería abierto epilépticamente en el andar de ese siglo y el siguiente.

Con todo, es importante destacar que esa tipología de *figura heroica militar* a la que tan acostumbrados estamos hoy y que mostraría sus primeras aristas en la década de 1830, sobre todo en torno a los sucesos de la Revolución de las Reformas, no asentaría

sus bases con solidez hasta después de 1842, cuando los restos del Libertador —máxima figura *heroica* de nuestra historia— llegaron a Caracas para su reposo y honra final.¹³ De manera pues, que la noción de *héroe* y de lo *heroico* que se tiene en tiempos de Lovera no era ni tan clara ni tan exclusiva como la que ahora poseemos. En todo caso, es en tiempos de Lovera en los que estas nociones iniciarían su definición. Eran esos los tiempos para concretar principios ciudadanos y Lovera era consciente de ello.

Al revisar el relato de Fernando Montenegro y Colón acerca de las fechas fundacionales, destaca su parquedad y su sobriedad en cuanto al uso de adjetivos para personas y acciones. De José Félix Blanco, en cambio, resalta cómo califica de *glorioso* el 19 de Abril de 1810, al tiempo que destaca el que considerase *moderado* el comportamiento de los patriotas, celebrando así la *decencia de los caraqueños*. Podría incluso emplearse los términos «revolución de terciopelo» para resumir la visión que Blanco presenta de los acontecimientos de ese día y que de manera bastante natural devendría en la declaración del 5 de Julio de 1811. Por otro lado, Francisco Javier Yanes habría dejado claro que reflejaba más “sus opiniones políticas y jurídicas”¹⁴ en consonancia con su condición de “abogado enamorado de las formas legales de la vida civil organizada”.¹⁵ En todo caso, ninguno de estos autores apela a la exaltación heroica cargada de drama y epítetos que se verá años después. Los héroes románticos no viven en sus páginas.

Por otra parte, para el recordatorio del 19 de Abril en 1825, *El Constitucional* publicaba una larga nota en la cual podía leerse cosas como: “Ya nos parece que oímos el eco de los *héroes* inmortales, que en medio de la plaza de Caracas rompieron para siempre las cadenas del nuevo mundo.”¹⁶ Al hablar de *héroes* el autor de la nota se refería a “LOS HOMBRES EXTRAORDINARIOS QUE NOS ADQUIRIERON CON SU TALENTO Y VIRTUDES LA VENTURA INEFABLE DE ESTE DIA NACIONAL.”¹⁷ Cinco años después para el mismo recordatorio, el *Semanario Político* otorga a “los progenitores de la libertad en 19 de Abril” claros “esfuerzos *heroicos*.”¹⁸ Podría decirse entonces que un *héroe* sería un hombre ilustre y célebre por sus acciones y sus virtudes, sin que su espacio de acción deba necesariamente referirse a lo militar, la lucha armada o la guerra.

Si lo anterior fuera así, sin matices, entonces estaría completamente explicada la elección de José María Vargas como Presidente de la República en 1835, pues pocos como esté insigne venezolano para reunir las cualidades de hombre de gran talento y virtudes *civiles* capaz de realizar los *heroicos esfuerzos* que emulen a los *héroes* del 19 de Abril de 1810. No obstante, hasta aquí dejaríamos sin explicación el que un número significativo de hombres de armas, todos destacados soldados de la Guerra de Independencia, reclamaran para sí el honor de mandar a Venezuela en la Revolución de las Reformas que estalla el mismo año de 1835. Se abrogarían estos el título de *héroes de la Independencia*, despreciando en el camino las inocultables cualidades civiles del doctor Vargas. De hecho, al menos en la opinión pública caraqueña las aguas parecían estar divididas en los primeros años de la década de 1830.

En una carta pública dirigida al Dr. José María Vargas en 1831, se le alaba por sus aportes intelectuales, por su apoyo al progreso de la academia y de la Medicina en el país. Se le reconoce que “sus talentos y virtudes [civiles] le distinguieron en nuestra pobre tierra, tan escasa de lo que puede ser útil para fijar sus destinos.”¹⁹ En una hoja suelta, impresa probablemente hacia 1834, titulada *Los héroes de Venezuela y sus detractores*, puede leerse: “...a los beneméritos militares a quienes en vez de elogios y demostraciones de gratitud, se prodigan ultrajes para acusarles los más torpes y degradantes crímenes.”²⁰ Prosigue denunciando que “la cuestión de las elecciones ha sido pretexto ostensible para preparar un sepulcro a los héroes de la Independencia.”²¹ Finaliza la ardiente defensa solicitando “loor eterno a los beneméritos militares del Ejército Libertador.”²²

En el número 1 de *Némesis*, en 1835, se plantean serias acusaciones contra los militares:

Forajidos son, no militares ni bolivianos, son malhechores que pertenecen a todas las clases de la sociedad; son holgazanes que aborrecen el trabajo y ven con dolor el premio de las tareas ajenas; son tiranuelos derribados que vivieron en la molición con la sustancia del pueblo y se desesperan al ver consagrada la propiedad de los ciudadanos; son monstruos de sangre que

se han complacido en matanzas y carnicerías y ven con odio la paz de la humanidad; son en fin hombres inmorales y bárbaros, que se hallan muy mal con la morigeración de las costumbres y el progreso de la civilización.²³

De estas pocas y breves muestras que aquí presentamos, Eleonora Gabaldón ha realizado una copiosa recopilación en su obra *José Vargas. Presidente de la República de Venezuela* (1986).²⁴ Escapa de nuestro objetivo dilatarlos indefinidamente en la presentación de estas expresiones de *civilismo* y *militarismo*, si se desea colocarlo en blanco y negro, para hacer más fácil su comprensión. Pero lo cierto es que entonces, lejos de ser una simple y plana pugna entre *lo civil* y *lo militar*, se trataría más bien de una querrela entre valores de diversa índole y la figura del *héroe* podría ser aquí crucial. Los valores que personifique ese *héroe* podrían llegar a definir los valores de la recién nacida sociedad venezolana independiente. Es claro que los valores coloniales ya no funcionan en la estructura de una república tal y como está diseñada en la Constitución de 1830, pero no porque esta Carta Magna declare algunos como los esenciales, estos pasarían al imaginario y la mentalidad cultural de los venezolanos de manera automática. El asunto requería masticación y, por supuesto, digestión de este nuevo alimento de la sociedad. El resultado estaba entonces por verse.

Si nos preguntamos quién tenía la mayor fuerza entonces, si los *verdaderos héroes* eran los hombres del 19 de Abril de 1810 y del 5 de Julio de 1811 o aquellos que arriesgaron sus vidas en la lucha armada de los años posteriores, si los que representaban los valores civiles de los años 1810 y 1811 o los que encarnaron el ímpetu de la espada para expulsar al español, la respuesta no parece fácil de asir. ¿Sería posible que ambos la compartieran? A estas interrogantes, creemos, dio clara respuesta Juan Lovera a través de su pintura. Y esa respuesta es, justamente, la que merece nuestra mayor atención.

3. La configuración del espacio pictórico civil

En *El tumulto del 19 de Abril de 1810 y Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811* nuestro pintor no despliega

la figura de un solo *héroe* en el sentido en que Barazarte, Boulton, Calzadilla y Ramos han explicado en sus estudios, porque para la historiografía venezolana el *héroe* por antonomasia es militar. Esta definición, como vimos no está completamente dibujada en tiempos de Lovera. Si comparamos las obras de este pintor con otras posteriores de otros artistas como Martín Tovar y Tovar, Cristóbal Rojas, Arturo Michelena o Tito Salas, veremos que *lo heroico* en ellos es militar o, en su defecto, civiles comandados por un militar. La pintura de Lovera no es, en modo alguno, *heroica* en el sentido que será después, para las siguientes generaciones de artistas, por lo que mal puede situarse a nuestro pintor como el *iniciador* de esta pintura épica decimonónica que tanto marcará nuestro imaginario nacional en las décadas siguientes. Estas dos obras del pintor caraqueño no son sino una clara exaltación de *lo civil*.

Desde el modo, desde cómo ha presentado plásticamente las escenas hasta la selección de las escenas en sí mismas, Lovera se ha decantado por *lo civil*. Para él, si la figura heroica debía tener alguna personificación en la historia nacional, ésta debía ser *civilista*. Aun cuando en 1835 expresara su acuerdo con la repatriación de los restos del Libertador y con la grandeza de su obra al colocar su nombre junto a una larga lista de personalidades de la ciudad, Lovera estaba bastante claro en que la república es la escena del ciudadano *civil* y no *militar*. Su obra refrenda tal cosa. *Orden, soberanía de la ley, participación y transparencia*, podrían ser los valores fundamentales que Lovera organiza en sus obras y que identifica con el principal protagonista de las mismas: *el ciudadano* (civil).

El tumulto del 19 de Abril de 1810 es, ya vimos, una escena de visión algo teatral, de presentación frontal y límpida al espectador. Desde el punto de vista formal, es una representación armónica, como hemos analizado anteriormente, que no sólo está bellamente estructurada sino geoméricamente ordenada y calculada. Los personajes dispuestos en la composición no atienden al azar sino a una suerte de coreografía perfectamente determinada, situándose y gesticulando con correcto decoro. No hay dramáticas rupturas de luz que se concentren en lo que pudiera concebirse como el gesto *heroico*

de Francisco Salias, el hombre que se atreviera, contra todos los pronósticos, a torcer el curso de la historia y encender la mecha de la *revolución*. No se debate Emparan entre el asombro y el terror ante la épica acción que busca arrebatarse el poder. Nada de esto sucede. Pasa en cambio la serenidad, la armonía, la cuidadosa manifestación pública de una decisión institucional, porque Salias no es sino la voz de un cuerpo que se hace allí presente para respaldar su gesto. Pasa que el Capitán General atiende el llamado estoicamente y, la guardia, en perfecta formación en el fondo, refrenda con su actitud que no hay épica en lo que sucede en la Plaza Mayor. Pasa, sin más, que en el mundo civil no cabe la violencia, no hay lugar para el desorden; en el mundo civil se estimula la participación transparente, sin conspiraciones ni complots. Los *héroes* aquí, si alguno, son perfectos *civiles*.

A estas alturas, nos es posible afirmar que Lovera buscaba, a través de esta obra, realizar un manifiesto de *orden armónico*, más allá de su valor formal, para llevarlo a su valor *ciudadano*. Lo *armónico* se vincularía con el control, pero no tiránico, sino el que equilibra las fuerzas de todas las cosas y evita el desbalance. La *armonía* puede ser definida como la conjunción entre el movimiento, la disposición, la estabilidad y el equilibrio que se percibe en un objeto real o imaginario, lo cual estimula al sujeto, produciéndole una agradable sensación de paz, alegría o serenidad interior. Puede traducirse entonces, desde los predios pictóricos, como “un acuerdo feliz o agradable entre varios elementos simultáneos pero independientes unos de otros.”²⁵ En otras palabras, hablamos de un orden de cosas que equilibra fuerzas.

Esto pudiera entenderse como contradictorio con relación a lo que sucede ese día 19 de Abril de 1810, porque el mismo Lovera nos habla de una *revolución* y, ciertamente, nada más lejano del término *revolución* que el *orden armónico*. Esto pudiera ser así, pero al introducir en la ecuación al «tumulto» todo adquiere un cariz distinto. El «tumulto» es el punto de potencial desequilibrio, de desorden, de desbalance, no la *revolución*. Ésta, en cambio, trae a la escena el *orden armónico* que implica la vida civil independiente que comenzaría a regir en Venezuela a partir de ese día de 1810. ¿El caos que trae el orden? Sí, *ma non troppo*. Lovera es demasiado conservador en este sentido como para plantearnos una revuelta absolutamente caótica y

confusa, y presentarla como el origen del orden nacional posterior. Hacerlo habría sido demasiado peligroso, porque, dada la fecha en que pinta la obra, habría justificado el alzamiento reformista. Ni la *intención* y ni el *propósito* de su obra podría ser ese, tampoco su obra podría ejercer la *función* de atizadora de los ánimos políticos.

Así las cosas, Lovera emplea la tensión de los opuestos para presentar el *orden armónico* como un valor fundamental derivado de la imagen que ha creado. Pero además se asegura que sean los civiles los que conformen la orquesta *revolucionaria* y que civil sea su director, quedando los militares como el público de galería que al fondo observa sin reacción, porque lo que sucede en el espacio de la Plaza Mayor, es asunto de civiles, no de militares. Las decisiones fueron de carácter civil y los resultados, también, civiles: la Junta Suprema Defensora de los Derechos de Fernando VII. La voz militar no tiene aquí cabida, no tiene espacio ni turno en el estrado de los discursos. Los militares, armas en mano, no están para la política sino para otra cosa. La figura del Capitán General, engalanado con su hermoso uniforme militar en el que Lovera puso tanto empeño en recrear, se ve sometido en la escena a la voluntad civil. La lección es clara: *el fuero militar queda supeditado al fuero civil*. De nada le ha valido a Emparan agitar su sombrero, lucir su sable y llevar con elegancia su casaca bordada en oro. Si aún alguien dudara del mensaje, Lovera nos lo ha dejado escrito en la sección inferior del cuadro y aquí lo recordamos al lector: *Los personajes inmediatos al Capitán General son los ilustres cabildantes que le precisaron a pasar a la Sala Consistorial donde quedó sellada la gloriosa revolución que ha dado Independencia y libertad a casi todo el nuevo mundo*.

Situación similar se nos presenta con el cuadro *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811*. La representación de esta escena ahonda en lo que *El tumulto del 19 de Abril de 1810* ya había expuesto, sin que esto signifique que se necesiten mutuamente para ser comprendidas. Con la *Firma del Acta*, Lovera despliega su discurso plástico para enaltecer al Congreso Constituyente de 1811, pero también a los valores que este cuerpo encarna. Desde el punto de vista formal, ya revisado aquí, es también una representación armónica, bellamente estructurada además de geoméricamente ordenada y

calculada. La adecuada atmósfera ceremonial le da un cariz solemne a lo que se ve. El método compositivo empleado organiza la escena de modo que todos los personajes poseen, visualmente hablando, la misma importancia, funcionando más como un cuerpo, como una sola *figura* ante el espectador.²⁶ Con esto, la obra adquiere una sólida unidad que sirve de piedra angular para la organización de los valores que encierra.

Lo primero que debe resaltarse es que la representación que hace Lovera se refiere al Congreso Constituyente y no a algún diputado en específico en este cuerpo. Nuestro pintor rescata la cualidad *representativa* y *participativa* de esta asamblea en tanto y cuanto sus miembros *representan* al pueblo y *participan* en la toma de decisiones como una unidad en medio de la pluralidad. En este caso, la más importante de todas: declarar la Independencia absoluta, que es justo lo que sucede ese día de Julio de 1811. Al no prevalecer la efigie de ninguno de los diputados por encima del resto, Lovera crea una composición en la que no sólo el *orden armónico* destaca, sino que también emergen la *representatividad* y la *participación* ordenadas y regidas por la *soberanía de la ley* como valores.²⁷ La imagen de una asamblea de representantes, en la cual todos actúan de común acuerdo sobre un punto, aun cuando previamente hayan tenido la oportunidad de manifestar sus desencuentros, no puede sino hablarnos de los valores inherentes a esto. La *soberanía de la ley* se hace patente en la obra en virtud del *orden armónico* de la composición, pero además derivado del hecho irrefutable de que es el Congreso el cuerpo legislativo, es decir, la fuente de la ley, que es a su vez la que provee el orden necesario para la vida republicana. Así, la soberanía no recae en un hombre, ni en una instancia, sino “en la Nación y no puede ejercerse sino por los poderes políticos que establece esta Constitución.”²⁸

De nuevo, son valores *civiles*, pues lo *militar* no define absolutamente nada en la obra. Los escasos uniformados en la escena no están allí por sus méritos militares, sino en cuanto a la función civil que ejercen al pertenecer a una asamblea de representantes. No se trata de una escena épica, se trata de una escena *civil*. De manera reincidente no ha escogido Lovera un momento de la historia reciente,

decisivo, incluso, para el destino de la vida independiente del país, como la Batalla de Carabobo, por ejemplo. Se ha decantado por un momento *civil*, inherentemente republicano. El mensaje no puede ser más diáfano: *la ley impera sobre todos y sólo la asamblea que representa al pueblo está investida de poder legislativo, participar en ella es asunto civil*.

Resulta ya bastante claro que la *intención* de los cuadros de Lovera era elaborar una declaración de principios republicanos, en la cual se manifiesta su *propósito*, exaltar con ella la cualidad civil que debe tener la república y el apego que sus miembros, los ciudadanos, deben tener hacia sus valores, evitando distracciones mesiánicas y cobros de deudas de libertad fundamentadas en preceptos militares. La *función* de estas obras queda entonces determinada por su condición de memento republicano que emplea la historia como el deseo de un presente eterno.

Ahora bien, ninguna de las dos escenas estudiadas sucede en el Cielo y aunque este es un dato obvio, no puede pasarse por alto. No se trata del lugar de *lo sagrado*, sino del lugar de *lo humano*, de *lo civil*. Lovera ha dejado de lado la visión religiosa del devenir del hombre, para concebirla desde la visión terrenal, humana y republicana. No hay cabida para Dios en ninguna de las dos obras, sino para los hombres y sus decisiones y acciones. Aunque *El tumulto del 19 de Abril de 1810* muestra a la catedral de Caracas de fondo y toda la comitiva eclesiástica en procesión a las puertas de ésta, no debe esto mirarse como un elemento religioso sino de ayuda para la ubicación de la escena, porque la Iglesia no tiene, en el curso de la acción, ni voz institucional ni gestión sacralizadora.

Tampoco incluye Lovera alguna mujer en ninguno de los dos cuadros. “Sólo faltan las mujeres”²⁹ indica Cordelia Arias Toledo a propósito de *El tumulto del 19 de Abril de 1810*, pero valdría lo mismo para la *Firma del Acta de la Independencia el 5 de julio de 1811*. No obstante, éste podría haber sido materia bastante clara para nuestro pintor y el lugar de la mujer no estaría, para él, en los asuntos públicos, no está en la escena de la política, ni de la definición de los destinos del país. La ausencia absoluta de personaje femenino alguno en ambas obras no podría sino llevarnos a concluir que no hay espacio

para la mujer en la historia republicana, porque no es cosa de mujeres la república. Ni más ni menos.³⁰

Por otro lado, Lovera sí ha incluido una serie de personajes en *El tumulto del 19 de Abril de 1810* que ha provocado una variedad de interpretaciones. Se trata de los individuos de baja condición social que podemos divisar en la extrema izquierda del cuadro, así como en la extrema derecha del mismo. Se ha querido ver en ellos “cierta inclinación hacia lo caricaturesco y lo festivo, con un ligero tinte desenfadado”,³¹ como lo expresa Alfredo Boulton, quien agrega además que estas figuras deben relacionarse con “un risueño humorismo criollo, una sana ingenuidad altamente caraqueña.”³² Para este autor estos personajes hablarían “acerca del espíritu alegre, burlón y muy peculiar de nuestro pintor.”³³ No sin antes recordar que Lovera perteneció al grupo social de los pardos, Barazarte considera que la inclusión de estos curiosos personajes, “ese intento de poner en igualdad de condiciones a hombres pertenecientes a los sectores económicamente desposeídos es un signo de igualdad que el romanticismo desea mantener, a pesar de manejar elementos figurativos centrales en el cuadro.”³⁴

Arias Toledo, por su parte, se pregunta qué hace “un ciego en harapos en el cuadro fundador de la república”,³⁵ a lo cual se responde de inmediato indicando que nuestro pintor habría hecho una *riparografía*.³⁶ Considera esta autora que para 1835 quizás Lovera recordara el hecho histórico representado en *El tumulto del 19 de Abril de 1810* “como un acto supremo de ingenuidad, de muchachada, o de espontaneidad juvenil”,³⁷ lo que justificaría la presencia de estos tipos populares. Al mismo tiempo, cree posible que esto sea una referencia a que “la soberanía reside en el pueblo, por lo tanto, éste decide su gobierno.”³⁸ Se trataría así de lo que esta autora califica como “la reivindicación de ciertos grupos sociales a través de las artes visuales que, en este caso, apuntaría a una clase social excluida pero muy abundante en aquellos tiempos, la de los pardos y, en general, la de los mestizos, clase de la que fue principal exponente el propio Lovera.”³⁹

Empero, no creemos que nuestro pintor fuera un romántico incurable y que ello le instara a incluir en esta escena a pordioseros y

mendigos, como piensa Barazarte; tampoco creemos que se trate de un chiste en medio de la gravedad de una escena histórica, como piensa Boulton; pero tampoco compartimos la idea de Arias Toledo de que se trate de una suerte de reivindicación pictórica de los pardos. Estos personajes que Lovera caracteriza con claridad como pertenecientes al grupo social que no tiene cabida en los sucesos, no deben tomarse como meros rellenos, anécdotas o comentarios marginales en la composición. Una razón fundamental nos anima a afirmar tal cosa. Es poco probable que este pintor que ha prestado servicio en la institucionalidad republicana,⁴⁰ juzgue correcto incluir tal banalidad en una escena de ese calibre, sobre todo considerando el destinatario de la pintura. ¿Por qué entonces estos personajes?

La respuesta no es sencilla, pero podría apuntar más al uso de la tradicional simbología cristiana, con la cual Lovera seguramente se sentía más cómodo, que con el manejo de las escenas de género de corte romántico. En la iconografía cristiana, sobre todo la desarrollada a partir del Concilio de Trento, mendigos, lisiados y ciegos suelen representar simbólicamente a aquellos que más ayuda necesitan de quienes sí han logrado acercarse a la luz del Evangelio. No pretendemos insinuar que esto es lo que significarían tales personajes en el cuadro de Lovera, pero debe darnos una idea del por qué los introdujo en una composición que no los necesitaba, plásticamente hablando.

De nuevo, aunque Lovera trabaja sobre un acontecimiento que tuvo lugar 25 años antes en el seno de una sociedad distinta a la que acogerá su cuadro, debemos tener presente que la realización de la obra podría tener no sólo el *propósito* de registrar históricamente un suceso pivotal en la historia de la jovencísima república, sino también el de elaborar una suerte de declaración de principios ciudadanos. En otras palabras, quizás, Lovera buscaba mostrar, como ya vimos, el peso que debe tener la institucionalidad en la vida republicana, pero también podría buscar mostrar el lugar que ocupa el *ciudadano* en ésta. Evidentemente, no todos estarían aptos para ser ciudadanos, pues esto implicaría un compromiso particular y la capacidad de participar cabalmente en la vida republicana.

Podría lucirnos eso un poco duro, sobre todo viniendo de un pardo a quien sólo la república le habría brindado la cualidad de *ciudadano*. Pero es justamente la condición de pardo que posee Lovera el 19 de abril de 1810 la que se transformará en la condición de ciudadano una vez que el curso de los acontecimientos, desatado ese día, culmine en la concreción de la República de Venezuela. De seguido debe agregarse que fue su compromiso con los ideales republicanos y su atención a la vida pública institucional, la que le permitió llevar con orgullo el título honroso de *ciudadano*, no sólo de derecho sino de hecho.

Esos personajes que Lovera incorpora en la escena y que caracteriza, con toda premeditación, de modo que resalte su marginalidad, son los *idiotas* de la antigua democracia griega, aquellos que, en un estado natural de ignorancia, resultan menores de edad, menesterosos de guiatura y educación. Para los atenienses en la polis, los *idiotas* nacían, mientras que los *ciudadanos* eran forjados a través del proceso de vida, compromiso y cultura que era la *paideia*. Si antes los mendigos requerían de la luz del Evangelio para salir de su miseria, ahora requieren de su propia voluntad para incorporarse en la nueva luz de la República. Es obvio que estos cinco pintorescos personajes no están incluidos en el devenir de los hechos, no se mezclan siquiera en el *tumulto* y permanecen fuera del desarrollo de los acontecimientos públicos. Ellos no son *ciudadanos* ni entonces ni *ahora*. Lovera, creemos, lo deja muy claro: *la República es compromiso; los hombres fatuos no pueden ser republicanos*.

Es por ello que Lovera termina siendo el precursor de la configuración pictórica de *lo civil*, del ciudadano republicano, porque fue el primer artista en plantear el problema del lugar del individuo en la república y el resultado fue la configuración del espacio pictórico de la civilidad en el ámbito republicano de la década de 1830. Lo hace de manera consciente, analizando su realidad, su entorno, integrando los anhelos sociales y las exigencias de su contexto. Todo traducido en las formas plásticas de un espacio pictórico nuevo para la nueva república.

Notas:

- ¹ Puede verse “Juan Lovera, por sí mismo (de súbdito a ciudadano)” de María Magdalena Ziegler D.: en *Mirabilia Ars*, N° 4 (2016/1). Disponible en: <http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/ars/pdfs/04-06.pdf>
- ² Vicenç Furió: *Ideas y formas en la representación pictórica*, Barcelona: Arthropos, 1991, pág. 27.
- ³ Ernst H. Gombrich: *Temas de nuestro tiempo*, Madrid: Debate, 1997, pág. 72 .
- ⁴ Vicenç Furió: *Op. Cit.*, pág. 165.
- ⁵ William Efrén Barazarte: “Juan Lovera. El fundador de la pintura histórica”, en MONDOLFI, Edgardo y otros (Coord.), *La opción republicana en el marco de las independencias. Ideas, política e historiografía (1797-1830)*, Caracas: ANH-Unimet, 2012, pág. 225.
- ⁶ William Efrén Barazarte: *Op. Cit.*, pág.228.
- ⁷ *Ibid.*, pág. 229.
- ⁸ *Ibid.*, pág. 227.
- ⁹ Alfredo Boulton: *Historia de la pintura en Venezuela. Época nacional*, Tomo 2, Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1972, pág. 62.
- ¹⁰ Juan Calzadilla: “Dos tiempos”, en GALERIA DE ARTE NACIONAL, *Juan Lovera y su tiempo*, Caracas: GAN-Armitano, 1981, pág. 35.
- ¹¹ María E. Ramos: “Juan Lovera, artesano”, en GALERIA DE ARTE NACIONAL, *Juan Lovera y su tiempo*, Caracas: GAN-Armitano, 1981, pág. 50.
- ¹² Rogelio Alteiz: “Independencia, mito genésico y memoria esclerotizada” en Inés Quintero: (Coord.), *El relato invariable. Independencia, mito y nación*, Caracas: Editorial Alfa, 2011, pág. 50. Sobre el aporte civil en la historia venezolana puede verse, entre otros, los recientes estudios de Jean Carlos Brizuela y José Alberto Oliviar (Coords.): *Levitas y sotanas en la edificación republicana* (UPEL, Caracas, 2012) y de Yuleida Artigas Dugarte, Jean Carlos Brizuela y José Alberto Oliviar (Coords.): *La Venezuela perenne. Ensayos sobre aportes de venezolanos en dos siglos* (UPEL, Caracas, 2014).

- ¹³ Puede revisarse la obra de Napoleón Franceschi: *El culto a los héroes y la formación de la nación venezolana* (1999), también *El divino Bolívar* (2003) de Elías Pino Iturrieta y el siempre clásico *El Culto a Bolívar* (2003) de Germán Carrera Damas, entre la abundante bibliografía que ha tocado el tema en profundidad y con detalle. Aunque Elías Pino Iturrieta en *El Divino Bolívar* refiere dos episodios, uno en 1832 en San Fernando de Apure y otro en 1836 en Guanare, en los cuales puede evidenciarse con bastante claridad una suerte de proto-culto al Libertador iniciativa de los pobladores de esos lares, desde el Estado central y más específicamente en la ciudad de Caracas no hemos hallado rastros certeros de exaltaciones heroicas de algún personaje, más allá de las alabanzas y loas para las fechas declaradas patrias en 1834: el 19 de Abril de 1810 y el 5 de Julio de 1811.
- ¹⁴ Napoleón Franceschi: *El culto a los héroes y la formación de la nación venezolana*, Caracas: Lino-tip, 1999, pág. 144
- ¹⁵ Napoleón Franceschi: *Op. Cit.*, pág. 144
- ¹⁶ *El Constitucional caraqueño*, 18 de Abril de 1825, Trim. 3, N° 31, pág. 2 (cursivas nuestras)
- ¹⁷ *Ibid.*, (mayúsculas del autor)
- ¹⁸ *Semanario Político*, 22 de Abril de 1830, Trim. 1, N° 11, pág. 1 (cursivas nuestras)
- ¹⁹ *Carta al Dr. José María Vargas*, hoja suelta, 12 de Julio de 1831 (Caracas, Imprenta de Valentín Espinal).
- ²⁰ *Los héroes de Venezuela y sus detractores*, hoja suelta, c.1834 (Caracas, Imprenta de Antonio Damirón).
- ²¹ *Ídem.*
- ²² *Ídem.*
- ²³ *Némesis*, N° 1, 1835, Caracas, Imprenta de Antonio Damirón.
- ²⁴ Puede verse también cualquiera de los variados estudios que sobre el tema del militarismo en la historia de Venezuela ha desarrollado Domingo Irwin, como *Caudillismo, militares y poder: una historia del pretorianismo en Venezuela* (Caracas, Ucab, 2008) escrito en conjunto con Ingrid Micett.
- ²⁵ André Comte-Sponville: *Diccionario filosófico*, Barcelona: Paidós, 2003, pág. 65.

- ²⁶ Giulio Carlo Argan ha estudiado el efecto que en una composición pictórica tiene la cualidad unitaria y exclusiva en significados de los elementos de una composición. Partiendo de lo que Jacques-Louis David hizo con su *Muerte de Marat*, Argan explica cómo la simplicidad de la composición y la disposición de los elementos que la integran, hacen que el significado de estos quede supeditado a lo que el espectador interpreta en función de la composición misma. Al eliminar la emoción como variable, la significación de la obra se convierte en asunto puramente racional, cohesionada en los elementos compositivos que no pueden ser disociados, pues dejaría de tener significado lo que se ve. Se convierten estos, pues, en *figura*, es decir, “en una objetividad superior, una condición ideal inherente al ser del objeto” que solo el espectador estaría en capacidad de descifrar y comprender. Así, podría llegar a ser incluso *revolucionario* el entendimiento de una obra independientemente de lo que el pintor haya tenido en mente. (“El valor de la «figura» en la pintura neoclásica” en AA.VV. *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid: Akal, 1987, pág. 71 y ss).
- ²⁷ Ciertamente es que la efigie de Francisco de Miranda, por ejemplo, destaca de una manera singular, pero ésta no tiene sentido sin el resto de los representantes del Congreso. Es decir, la imagen de Miranda significa, justifica su existencia y tiene sentido sólo en cuanto a su relación con el resto de la composición, no como elemento de valor independiente y auto-sostenido.
- ²⁸ Artículo N° 3, Título I, De la nación venezolana y de su territorio, *Constitución del Estado de Venezuela*, 1830.
- ²⁹ Cordelia Arias Toledo: “El tumulto del 19 de Abril de Juan Lovera, una pintura histórica en el periodo de transición 1810-1841”, en *Boletín de la Academia de la Historia*, Tomo LXXXVII, N° 347, Julio-septiembre de 2004, pág. 113.
- ³⁰ El tema de la mujer en el siglo XIX venezolano requeriría un estudio adicional, con el fin de hacer justicia a la interpretación correcta de ausencias y presencias. No es objetivo nuestro ahora hacerlo, pero es, sin duda, una tarea pendiente de la historiografía del arte venezolano.
- ³¹ Alfredo Boulton: *Op. Cit.*, pág. 62.
- ³² *Ibid.*, pág. 65.

- ³³ *Idem*. Boulton expresa además, a propósito de la inclusión de estos personajes en la escena, que “Aunar lo jocoso a lo serio, al relatar un episodio político ha sido una vieja costumbre, una añeja fórmula venezolana para describir, entre burlas y veras, el sentido de nuestra historia. Aún, al reproducir aquellos graves momentos, Juan Lovera encontró espacio en su lienzo para recoger el chiste tan característicamente caraqueño.” *Op. Cit.*, pág. 65.
- ³⁴ William Barazarte: *Op. Cit.*, pág. 227.
- ³⁵ Cordelia Arias Toledo: *Op. Cit.*, pág. 123.
- ³⁶ Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura* (obra publicada originalmente en 1649), indica que *riparógrafo* es aquel que pinta “cosas humildes, como barberías, tiendas, comidas y cosas semejantes.” (pág. 127)
En la historia del arte se refiere más generalmente a la pintura de las cosas miserables o los sujetos insignificantes.
- ³⁷ Cordelia Arias Toledo: *Op. Cit.*, pág. 125.
- ³⁸ *Ídem*.
- ³⁹ *Ibid.*, pág. 126.
- ⁴⁰ Juan Lovera, después del 5 de Julio de 1811 y a lo largo de su vida, presto servicio a la república en distintos cargos que, aunque menores, fueron cargos públicos.