

EL TUMULTO DEL 19 DE ABRIL DE JUAN LOVERA UNA PINTURA HISTÓRICA EN EL PERÍODO DE TRANSICIÓN 1810-1841

Cordelia Arias Toledo (*)

Introducción

El cuadro *El tumulto del 19 de Abril de 1810* (1835) de Juan Lovera, uno de nuestros óleos fundacionales, es una de las primeras representaciones de un grupo de caraqueños que se reúne, presencia o participa activamente de un momento, en este caso decisivo en el proceso de la instauración de la República, y que se desarrolla en un escenario cotidiano en los alrededores de la Plaza Mayor.¹ El tema y la forma de representarlo es un hecho más que novedoso desde el punto de vista plástico, tanto como lo es desde el histórico.

Durante el período que de manera sintética denominaremos aquí de *transición* o de *tiempos difíciles*, y que comprende más o menos los años entre 1790 y 1841, las artes figurativas fueron susceptibles a los cambios sociales, políticos y económicos que el movimiento de Emancipación produjo en la sociedad venezolana. El tránsito de colonia española ultramarina a república independiente significó una inversión del centro de poder que, de estar situado allende las fronteras, pasó a ser ejercido a través de instituciones republicanas regidas por criollos. Se ha señalado, y ejemplos abundan en la historia, que en tiempos de transición y de cambios históricos las formas de representación figurativa suelen sufrir lo que se ha denominado una *transformación imaginativa de la realidad*? En este giro copernicano, las artes figurativas tuvieron un papel fundamental

(*) Egresada de la Escuela de Historia de la Universidad Central de Venezuela. Hasta la fecha se ha desempeñado como investigadora independiente para varios proyectos editoriales.

- 1 A diferencia de las conocidas como primeras representaciones de la ciudad de Caracas que aparecen en los dos cuadros que se conservan de *Nuestra Señora de Caracas*, ambos de la escuela de los Landaeta, en esta ocasión los personajes fueron representados con todo detalle así como el espacio en el que se desenvuelve la escena desplegando, más que un mapa de la ciudad, un marco escenográfico urbano inconfundible para el espectador local de aquel entonces.
- 2 El concepto ha sido tomado de Francis Haskell, *La historia y sus imágenes. El arte y la integración del pasado*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

porque en ellas se cifró parte de la representación del nuevo ideario nacional, cuando el Estado o las distintas clases sociales se sirvieron de ellas para legitimarse literal -o simbólicamente-, y también cuando acudieron a ellas para registrar el paisaje y sus gentes en un esfuerzo de reconocimiento y de apropiación de la geografía y sus recursos sobre los que se forjaría el porvenir de la nueva nación.

Este ensayo pretende ser una indagación sobre el lienzo de Juan Lovera, una obra cargada de la tensión histórica y plástica de los dos mundos que le tocó vivir, pues a nuestro entender es portadora de planteamientos a partir de los cuales es posible reconstruir las tensiones que signaron aquellos tiempos de avatares en los que la nación en ciernes trataba dificultosamente de encontrar su lugar en el escenario de las naciones del mundo.

La escogencia del tema

En principio, pensamos que uno de los rasgos que inscriben la pintura del *19 de Abril* de Juan Lovera en los “nuevos tiempos” es el de que aparentemente el autor la ejecutó por motivación propia. Es decir, es una obra de autor en la que el pintor escogió el tema, seleccionó el escenario, los personajes y el ambiente. Testigo de excepción de los hechos que se avocó a representar, también decidió su destino al donarla al Concejo Municipal, entonces llamado Cabildo Metropolitano. Es significativa por demás, y a ella nos referiremos luego, la escena que Lovera seleccionó para representar el tema de ese día: el momento ocurrido frente a la Catedral cuando, al igual que se obligó al gobernante a volver sobre sus pasos al Cabildo, la historia del país tomaba el giro definitivo y sin retorno que culminaría con su salida definitiva del sistema colonial español.

El episodio que narra Lovera en esta pintura lo culminó, a manera de relato visual, en otro cuadro realizado posteriormente, y que es su par y complemento: el *5 de julio de 1811* o la *Firma del Acta de la Independencia* (1838). Ambos se exhiben al público que visita la Capilla de Santa Rosa de Lima, espacio también llamado “Museo Histórico”, en el Concejo Municipal de Caracas.³ Comentemos de paso que, al igual que ocurre en el colectivo con la identificación intercambiable de los eventos con las fechas del 19 de Abril de 1810 y del 5 de julio de 1811, estos cuadros también tienden a ser confundidos con los eventos que cada uno rememora.⁴

3 Por un período el *19 de Abril* estuvo en la sede del Congreso Nacional, pero recientemente fue devuelto a la Capilla y se le colocó al lado del *5 de julio de 1811*.

4 Personalmente pude comprobarlo en una encuesta hecha al azar durante dos conferencias sobre el cuadro que nos ocupa llevadas a cabo en la Universidad Metropolitana en octubre de 2003. De un pequeño universo de 50 estudiantes, 19 reconocieron el cuadro como alu-

Al mirar el cuadro más allá del evento, lo que se aprecia es un “tumulto”, como el mismo Lovera llamó a su obra, que parece encarnar una agitada asamblea al aire libre, a juzgar por la excitación y apretujamiento de cuerpos, gestos y rostros. Un incauto observador constataría en medio de la maraña los diferentes atuendos denotando jerarquías, como el uso de los sombreros y de calzado, y si acaso permaneciera frente al cuadro un tiempo más y aguzara la mirada, notaría quizá la presencia de personajes que no necesariamente acompañan siempre una pintura histórica, tema que le ha sido advertido por la fecha que la intitula y por el sitio en el que se exhibe.

Los personajes en escena

El escenario escogido para representar la fecha patria son los alrededores de la antigua Plaza Mayor, sede de las milicias y del principal mercado de la ciudad, y los personajes se ubican sobre el antepatio en damero de la Catedral de Caracas, pintada aquí con su antigua fachada de ladrillos, sus arcos revocados y el portón principal abierto que hace las veces de oscuro telón de fondo. Los personajes son miembros de la sociedad colonial en pleno: desde el Capitán General hasta los esclavos y mendigos. Sólo faltan las mujeres. Una lectura del cuadro puede hacerse desde el centro hacia fuera como en un sistema de esferas concéntricas. Siguiéndolo podemos distinguir al centro, y por su uniforme de mariscal de campo, la figura y el rostro del Capitán General Vicente Emparan rodeado, en la esfera imaginaria contigua, de los miembros del Cabildo de Caracas, personajes prominentes de la sociedad colonial que dos miembros de la iglesia enmarcan de lado y lado, cerrando el grupo central. En lo que podríamos denominar la tercera esfera de la composición, hallaremos los personajes figurantes, gentes del pueblo y del común junto al estático batallón de granaderos. La luz que proviene de la izquierda es la del amanecer de aquel Jueves Santo.

Como en un drama teatral, los actores en la escena representada expresan *todos a una* sus emociones individuales dando cuenta de la verdadera resonancia del evento, recurso que le sirve al pintor para contar lo acontecido de una forma vívida y no apelando a expresiones extáticas tan recurrentes en la pintura religiosa colonial. En la escogencia y disposición de los personajes protagónicos y figurantes se expresa el alcance del hecho histórico en un movimiento de acción y reacción al suceso. Al centro, la solicitud apremiante de los cabildantes a su

sivo a los días de la Independencia. De ellos, 10 identificaron el cuadro con el 19 de Abril, y otros 9 lo hicieron de manera confusa: 3 lo hicieron como del 5 de julio de 1811, 4 lo relacionaron a la “Firma del Acta de la Independencia”, sin expresar la fecha, a pesar de que nadie sale firmando nada en el cuadro, y 2 identificaron el “19 de Abril” como “Firma del Acta de la Independencia”. El resto de los estudiantes no sabía de qué trataba el cuadro.

capitán para regresar al Cabildo; en la periferia están el asombro, la risa, la curiosidad y el comentario entre las figuras complementarias. Así vemos, al fondo y a la izquierda, una secuencia de tres personajes de blanco que suben aparatosamente a la base de una de las ventanas de la Catedral para obtener mejor visión de lo que ocurre; directamente opuestos a ellos y en sentido diagonal (abajo, a la derecha), otra secuencia de dos personajes que discuten y comentan *soto voce* el suceso, uno acusando y señalando, y el otro que parece explicarse mediante un gesto. Finalmente, y en el extremo inferior de la lectura en diagonal, indicada anteriormente, un muchacho con un perro y un vendedor de verduras que se empina de espaldas al espectador, mira divertido la escena, cuya verticalidad acentúa la de las bayonetas de la guardia. Esta disposición de los figurantes, en la que el pintor ha desplegado su talento para la descripción y el detalle propios de la tradición colonial, es nada menos que la primera representación de tipos populares venezolanos, tema que habremos de comentar más adelante.

El altar de la Patria

Ya hemos apuntado que el *19 de Abril* actualmente se encuentra junto al *5 de julio de 1811*. Para que nadie confundiese el uno con el otro, Lovera escribió con su propia letra las esquelas explicativas para cada uno. En la que adorna la obra que nos interesa, se lee: *Dedicado a la honorable Diputación Provincial de Caracas. Cuadro de la Revolución acaecida el 19 de Abril de 1810 en la ciudad de Santiago de León de Caracas, ahora capital de la República de Venezuela. Los personajes inmediatos al Capitán General son los ilustres cabildantes que le precisaron a pasar á la Sala Consistorial donde quedó sellada la gloriosa revolución que ha dado independencia y libertad a casi todo el Nuevo Mundo.*

El texto en cuestión aclara tres cosas. Primero, que se trata de una pintura en homenaje a los *ilustres* miembros del Cabildo. Segundo, que lo que pretende representar “narra” un hecho histórico. Y tercero, que el hecho marcó una revolución que terminaría por consagrar la independencia de *casi* todo el continente sudamericano, que él llama –todavía- Nuevo Mundo.

Con la colocación de ambos cuadros en la Capilla del Concejo Municipal, el pintor inauguraba un nuevo tipo de exhibición de arte distinta a la conocida en tiempos coloniales: la de las imágenes históricas, laicas y públicas que habrían de consagrar a partir de entonces los espacios del poder. Este tipo de representación iba a encontrar eco en toda una generación de obras a lo largo del siglo XIX, desde los retratos de los héroes de la guerra, que fueron tantos que dieron lugar a la categoría de “iconografía procera”, hasta la pintura anecdótica-simbólica, y en ocasiones, mitológico-alegórica, del academicismo de fines del siglo

XIX, pasando por la simbología de los ideales patrios o la decoración de muros e interiores de los edificios administrativos y de casas particulares de personajes prominentes.

Destacado así dentro de un espacio laico y público como era el Cabildo de Caracas, el sentido de esta obra quedó separado del resto de las imágenes públicas que representaban temas de carácter religioso. El cuadro quedó expuesto no sólo para la memoria nacional sino para la reverencia de quienes sienten *el fervor patrio como una segunda religión*, como ha dicho Carrera Damas. Sirva para ilustrar lo anterior que al año siguiente de haber recibido el Gobernador de la Provincia el cuadro donado por Lovera y de haberlo colocado en la Sala de la Diputación *como un monumento histórico y artístico*, la obra fue sacada del Concejo y conducida por los cabildantes en *un paseo* por la ciudad durante las celebraciones del 19 de abril, que ya había sido consagrado como día de fiesta nacional, después de haber asistido a un Te Deum celebrado en la Catedral, tal y como se solía hacer durante las festividades religiosas con las imágenes, generalmente patronales, en tiempos de la Colonia.⁵ Así, la imagen fundacional, este documento precioso, al evocar el momento inicial de la Independencia republicana, sellaba su destino como obra sacra y con su epifanía consagraba la obra, no ya de Dios o de su Corte, sino la de los hombres y ciudadanos de la nueva nación, instaurándose así un primogénito “*álar de la patria*”. Pero a diferencia de otros altares didácticos elaborados antes o después, el que ocupa el cuadro que estudiamos narra el evento histórico de una manera “*realista*”, sin apelar a ningún lenguaje alegórico o icónico, es decir, tal y como el autor lo vio y percibió, mostrando limpiamente y sin edulcorantes una sociedad mestiza y plural. En este sentido, dicha pintura puede servir al historiador *como medio de aprehensión de las ideas y de las creencias políticas de un determinado período de la historia o de un determinado tema*, según ha señalado Manuel García Pelayo.⁶

Como imagen histórica, no tiene precedentes iconográficos ni sentó tampoco iconografía como sí puede afirmarse en cambio del *5 de Julio de 1811*, para el cual Lovera pudo haberse basado en la serie de ocho obras del pintor estadounidense John Thrumbull (1756-1843), encargada por el Congreso de los Estados Unidos en 1817 y exhibida en la rotunda del Capitolio de Washington desde 1829.⁷

5 Carlos Duarte, *Diccionario biográfico documental*. Caracas: Galería de Arte Nacional-Editorial Ex Libris, 2000, p. 180.

6 *Ideología e iconología*. Caracas: Universidad Central de Venezuela-Facultad de Derecho (Cuadernos del Instituto de Estudios Políticos, 4), 1963, p. 13.

7 Sobre la trashumancia del pintor Lovera después de la Emigración a Oriente poco se sabe. Sin embargo, estudiosos de su vida dan como lugares de permanencias cortas Saint Thomas,

La intuición del paisaje

Señala una autora y crítica de arte que el tamaño de los detalles en un cuadro no necesariamente corresponde a su importancia dentro de la obra, pues los elementos menores son a veces signos y contribuyen enormemente a la comprensión de su significado.⁸ Esto no sólo es verdad para el estudio de las formas artísticas o para la asignación de una autoría, sino que es particularmente cierto en algunos períodos del arte en los que está naciendo una nueva temática y tímida, pero persistentemente, aparecen indicios que pueden llegar a convertirse en temas centrales de reflexión plástica. Lo mismo ocurre con algunos hechos históricos.

La escasa presencia en la pintura venezolana del siglo XIX del tema de paisaje o de la representación de la vida cotidiana hace que veamos en este cuadro no sólo su dimensión documental y anecdótica, sino formando parte de un grupo de imágenes mayor que se produjo durante los tiempos difíciles de la construcción republicana y que, de manera muy intencionada, Lovera anotó en el *Tumulto...* como elementos claves para comprender el día histórico al que hace referencia. Vistos desde la perspectiva actual, sugieren algunos de los temas que entonces (y por las décadas siguientes) también incorporarían las corrientes pictóricas de otros países latinoamericanos: el retrato, la observación del paisaje y de sus gentes, la incorporación del espacio urbano como escenografía y la representación de la vida cotidiana, en ocasiones tratados como temas centrales y en otras como complemento de ellos. Es lo que veremos a continuación.

El paisaje

Si observamos con lupa el cuadro del *Tumulto...* encontraremos detalles que confirman la presencia de los elementos referidos. Pensamos, por ejemplo, que quizá el precario arbolito que emerge detrás de la Catedral de Caracas, o las delicadas ramas de una enredadera de monte que cae al descuido sobre su muro izquierdo, puedan ser la primera descripción plástica del paisaje natural local hecha con todo detalle por un pintor venezolano. Detrás, arriba y silenciosamente, el surgimiento de un cielo gris que amanece. Se trata de dos elementos -el botánico

el sur de los Estados Unidos y hasta Surinam. Sin embargo, sus contactos con artistas estadounidenses como John Neagle están más ampliamente documentados. Véanse Alfredo Boulton, *Historia de la Pintura en Venezuela*. Caracas: Editorial Arte, Tomo II (Época Nacional), 1968, pp. 48 y 49. Carlos Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*. Caracas: Fundación Pampero, 1985.

8 Marta Traba, *La zona del silencio*. México: Fondo de Cultura Económica (Testimonios del Fondo, n° 40), 1975, p. 39.

y el climático- que pueden aportar algo a esta visión del día histórico y, también, del cuadro histórico.

Los paisajes que colgaron de las paredes de los solares venezolanos durante la colonia, llamados entonces “países”, se han perdido y puede que Lovera asimilara su importancia, bien como recurso escenográfico o como expresión de ideas, durante su largo período de exilio. Lo cierto es que no lo excluyó, como tampoco lo hizo al pintar su muy conocida *Divina pastora* (1820), donde también es utilizado como recurso escenográfico, aunque de una manera distinta y por una muy precisa razón que tiene que ver con la lectura iconológica de esta advocación.

A diferencia de lo sucedido con la pintura de paisaje en otras latitudes, en Venezuela la representación plástica del “color nacional” no fue muy difundida ni muy popular, aunque tampoco estuvo del todo ausente. En los tiempos en que la República nacía, se imponía como premisa el reconocimiento y la identificación del territorio que ella albergaría. Ese territorio, jurisdiccional y culturalmente no era unitario en tiempos coloniales y, terminada la Guerra de Independencia, pasó a ser parte de un Estado que se llamó Colombia hasta que en 1830, luego de separarse de ésta, definiría los límites que ha conservado más o menos sin variación hasta el día de hoy. Los confines de la geografía venezolana habían sido poco explorados, y sólo la Expedición de Límites de fines del siglo XVIII, los estudios de Humboldt y la Expedición Corográfica de Codazzi pueden ser considerados como los primeros intentos científicos por hacer del territorio un ámbito conocido. De la incógnita territorial se derivaba la de la explotación de sus recursos humanos y naturales. El viraje que significó trasladar la mirada con una perspectiva nueva hacia lo que debía ser la unidad territorial, fue un esfuerzo que durante la primera parte del siglo XIX no pudo realizar un país con tan escasos recursos y cuyas directrices de progreso se diluyeron en iniciativas que no tuvieron consecuencias concretas. La pintura y otras técnicas de representación, como el grabado, fueron utilizadas en el curso de tales expediciones, especialmente en la de Codazzi, en la que participaron artistas venezolanos, entre ellos Carmelo Fernández, como una forma de aprehender y fijar en la memoria la geografía nacional.

Tal había sido el caso también de la Expedición Botánica que dirigió durante más de treinta años Celestino Mutis en Colombia, y que requirió de la creación de una escuela en Mariquita para enseñar a los pintores e imagineros a representar con fidelidad la naturaleza, con lo que comenzaba a abrirse una nueva fuente para el orgullo nacionalista. En estos levantamientos de la naturaleza y del paisaje, el espíritu sensible de estos artistas comenzó a registrar una serie de imágenes extra-científicas, por así decirlo, producto de una curiosidad visual y espiritual ante el contacto con paisajes nuevos y con sus habitantes. Apareció también en estas latitudes una pintura asociada a viajeros-pintores, muchos de ellos escritores,

cronistas y científicos extranjeros, que vinieron a nuestros países y registraron, maravillados, el paisaje que se les ofrecía.

El caso de los alemanes es el más significativo en Venezuela, pero también vinieron británicos, norteamericanos, italianos y franceses, entre quienes el trópico y sus contrastes influyeron de manera diversa, cuyo resultado puede resumirse en el exhorto que Humboldt lanzó repetidas veces a través de sus cartas, escritos, y finalmente en su *Cosmos*, a fin de que se compusieran cuadros con este gran libro abierto e ignoto que era el paisaje americano, y que Gabriel Girardo Jaramillo denominó *el descubrimiento estético de América*.⁹

Si la representación tímida del paisaje natural en el cuadro de Juan Lovera aparece como una intuición, también es posible ver que el cuadro en su conjunto es una narración, como lo son también muchas de las imágenes que de esa época sobreviven y que no buscan alcanzar ningún postulado estético-artístico sino más bien dar a conocer los hechos y su entorno, ya fuera desde el punto de vista histórico, como se ve en el *Tumulto*, o de la simple y sencilla vida cotidiana que fluye. Quizá sea por tal razón que las imágenes ejecutadas durante este período despertaran escaso interés a la Historia del Arte posterior y también, por su parte, que la Historia haya sido displicente con una fuente y unos documentos visuales que aún no han sido inventariados ni clasificados, y cuya lectura requiere de cierta especialización.

Existe también una dicotomía que parece haber operado como una constante contemporánea a la actividad plástica, tanto en Venezuela como en otras naciones que fueron colonias españolas. Tal dicotomía puede resumirse así: al tiempo que existía un fuerte estímulo y orgullo por las producciones plásticas de sus conciudadanos (así como por crear escuelas de Pintura y Bellas Artes), estas mismas producciones eran objeto de un ataque feroz por parte de aquellos criollos con un relativo saber en materia de Arte. Incluso, en la convocatoria de prensa de alguna primera exposición de escuela de pintura se llegaba a pedir *indulgencia* al público.¹⁰ Existía algo así como un eco "buffoniano" con relación a los resultados artísticos, y esto como pervivencia de un resabio colonial, en cuanto a que en estos países cualquier producto artístico era visto como un remedo de los modelos europeos, algo así como la degradación del modelo. De una u otra forma, lo que se esperaba era que el arte "evolucionara" a alturas mayores. Ideas al respecto pueden constatarse en la polémica que se suscitó y

9 "Humboldt y el descubrimiento estético de América" en *El Farol*. Caracas: n° 181, marzo-abril de 1959, pp. 10-19

10 Fue la exposición de la Sociedad de Dibujo y Pintura, fundada en Bogotá el 28 de marzo de 1847. El texto aparece en el diario *El Día* de Bogotá del 18 de julio de 1947, p. 4. La referencia está citada en Efraín Sánchez Cabra, *Ramón Torres Méndez, Pintor de la Nueva Granada 1809-1885*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1987, p. 27.

siguió a la creación de la Academia de San Carlos de México.¹¹ Esto también ocurría en tiempos de Juan Lovera, y ocurre actualmente, especialmente con respecto a sus retratos: se le ensalza como el primer pintor histórico y retratista de próceres y, por el otro, se alude a su incompetencia formal y técnica. En relación a una copia suya de *Los cuatro elementos de Lebrun*, fue publicada una nota en el *Mercurio Venezolano* de enero de 1811, cuyo redactor era Francisco Isnardi, en la que se decía: *Esta producción que es la que podemos citar, como más a mano, entre las demás del Sr. Lovera, no será comparable a las de Murillo, Velásquez y Mengs; pero anunciará disposiciones capaces de recibir y hacer honor de estos insignes maestros.*¹² Es lo que, llamándolo “originalidad en la incompetencia”, revaloriza Eugenio Barney Cabrera: *hoy se puede asegurar que si la tarea artística del siglo XIX posee calidades es porque responde a la espontaneidad, al ingenuísmo, a la inmediatez objetiva. Ese arte conserva el valor de lo auténtico en la medida y en el sentido en que es testimonio directo de un modo de ser germinante, en vías de transformación del hombre y de la sociedad americanos. Hay austeridad y no pobreza de las formas, sencillez y no petulancia manierista, elementalidad y no elaboración artificial.*¹³

Lo anterior es válido para la producción de Lovera y de la pintura realizada durante el período de transición. Esta doble y contradictoria apreciación que provino predominantemente de las elites, anuló en parte los esfuerzos espasmódicos de crear escuelas de dibujo y pintura, justamente el lugar donde suelen forjarse las tradiciones.

Al decir de Stanton Catlin, ya para mediados de siglo se había formado en Venezuela un gusto muy elevado en pintura, especialmente en relación a los retratos: *fue el suave estilo neoclásico de los retratos del estilo georgiano tardío el que prevaleció, y en la reducida coterie de figuras distinguidas, tanto nacionales como extranjeras, que cultivaban el gusto internacional por las artes, se estableció un criterio artístico extraordinariamente alto, si bien convencionalmente inglés, para la época y el lugar.*

En efecto, dicho estilo pronto formó parte de la tradición venezolana, alterando la orientación patricia de los retratos de mediados y finales del siglo de Tovar y Tovar o Herrera Toro. Sin embargo, existía una dicotomía en la retratística de la Venezuela post-independiente: la afectada mirada neoclásica de los primeros forasteros contrasta vivamente con la del impresionante retratista autóctono Juan Lovera, cuyas imágenes de las figuras de ropajes oscuros de los padres fundadores

11 Ver el caso en Ramón Gutiérrez (Coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica*. Madrid: Editorial Cátedra, 1995, pp. 44 y ss.

12 Citado en Boulton, *Historia de la pintura...*, T. II, p. 47.

13 “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX” en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. Bogotá, nº 3, Vol 3, 1965, pp. 71-118, p. 73.

*de la eminente clase alta republicana poseen una puritana severidad moral que está casi a la altura de la Nueva Inglaterra.*¹⁴

Con relación al paisaje, a fines del siglo XIX llamaba la atención del escritor y crítico Jesús Semprún el hecho de que en el país no se hubiera producido una reflexión participativa del entorno natural. Así lo apuntaba en 1919: *Cosa extraordinaria es que el paisaje haya sido en Venezuela forma artística poco cultivada, no obstante el imperio que la naturaleza ambiente ha tenido en el alma nacional. Ninguno de nuestros grandes pintores tuvo inclinación al paisaje, y aquellos aficionados que se dieron a su cultivo no nos dejaron obras de mérito. Parece que el espectáculo de la naturaleza se hurtara con persistente desdén al dominio del artista. O que este menospreciara el conjunto de las cosas que nos rodean. [...] El hombre del trópico está abrumado todavía por la naturaleza que lo circunda y de la cual no ha tomado aún plena posesión espiritual.*¹⁵

Sin embargo, es preciso considerar en este punto si el desarrollo de las mencionadas intuiciones paisajísticas de Lovera hubiera encontrado su realización en los inicios de la República si acaso, efectivamente, el gusto de sus contemporáneos lo hubiese propiciado. Parece, en cambio, que lo que mayormente se privilegió fue el retrato. Pero la dimensión numérica de esta afirmación sólo podrá anunciarse por medio de un estudio de inventario y clasificación de los cuadros por sus temas. Hasta entonces se puede decir que, a diferencia de la mirada europea sobre nuestro paisaje, muchas veces cargada de idealismo, romanticismo o “pintoresquismo”, lo cual ha influido en una forma muchas veces errada de percibir nuestros países, desde virginales paraísos terrenales hasta tierras promisorias de prosperidad, nuestros pintores, más preocupados por observar y narrar que por crear belleza, vieron -cuando no vivieron como el caso de Lovera, o de otros que participaron directamente como Carmelo Fernández- las guerras, revueltas y revoluciones que asolaron al país y palparon sus terribles consecuencias en una población diezmada, cada vez más ignorante y pobre, razones por las cuales produjeron imágenes distintas.

Volvamos por lo pronto al cuadro de Juan Lovera, quien deliberadamente concibió elementos paisajísticos, lo que es un signo de cambio que no puede obviarse y que permite afirmar que, en tiempos de transición, fue posible, al menos con cierta brevedad, vislumbrar el paisaje vernáculo en la temprana pintura venezolana.

14 Stanton L. Catlin, “El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la Independencia” (I), pp. 41-60 en Down Ades, **Arte en Iberoamérica: 1820-1980**. Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, Centro Nacional de Exposiciones, 1990, p. 54 y s.

15 “La Pintura en Venezuela” en **Billiken**. Caracas: año I, mes IV, n° 13, abril de 1919, p. 17.

El pintor de próceres que también retrató mendigos

Muy afín al género del paisaje es el conocido como de “tipos populares” o “cuadro de costumbres”, que representa la vida cotidiana y las escenas de las gentes que habitan un paisaje. Sin querer afirmar que *el 19 de Abril* pertenezca enteramente a este género, el hecho de advertir figuras populares en un cuadro dedicado al Cabildo de la ciudad revela, como hemos dicho, una postura ideológica del artista, y lo distinto que resulta de otras obras del género narrativo-histórico que tienden a omitir todo detalle que pueda restarle dignidad a la escena y a adoptar un estilo más bien grandilocuente. Lovera quiso presentar el hecho como “testigo ocular”, y hay quienes han sugerido que el personaje de capa, en la parte inferior, es un autorretrato del autor.¹⁶

Esta imagen-reportaje donde se nos cuenta cómo sucedieron los hechos, viene a sustituir el discurso didáctico-teológico por el didáctico-histórico. En este sentido, el cuadro y sus elementos cumplen una función tan pedagógica como la pintura religiosa con la suya: la de educar y muy específicamente la de educar al pueblo, sobre todo –aunque no sólo– en una sociedad prácticamente analfabeta. La inclusión de los figurantes, tipos y rostros populares, busca que las personas del común se vean representadas a sí mismas y participen de la lectura del cuadro, esto es, que se incluyan, entiendan y se apropien de su historia. Este es un recurso que Lovera le debe a la tradición cristiana de enseñar la Historia Sacra y la teología a través de la representación figurativa.

¿Juan Lovera riparógrafo?

Si fijamos nuestra atención en el detalle con que está descrita la figura del muchacho situado a la derecha, que lleva su perro, no deja de sorprender con cuanto detalle se ha plasmado su aspecto andrajoso, el traje ajado hecho con veladuras, y sus humildes alpargatas. Colocado en el vértice de la diagonal que describe la luz que entra en el cuadro, este personaje, al que todos ignoran, aparece como fuera de lugar. En realidad se trata de un ciego, no parece tener pupilas. Un andrajoso invidente y –para que no haya dudas– el pintor le ha puesto su bastón guía y su perro. Es aquí donde el cuadro permite abrir otra lectura y nos lleva a plantear algunas interrogantes. ¿Qué hace un ciego en harapos en el cuadro fundador de la República? ¿Se trata de una clase de guiño que nos hace Lovera? ¿O es tan sólo la inclusión, en atención a la fidelidad del momento histórico, de un personaje conocido y cotidiano que deambulaba habitualmente por la Plaza Mayor, que ese día se acomodó en la instantánea que se formó en la retina del

16 A. Boulton, *Historia de la Pintura... T. II*, p. 62.

pintor que lo inmortalizó junto a Emparan y a los *ilustres cabildantes*? Aproximemos algunos planteamientos, como el de que Lovera haya hecho una riparografía.

El adjetivo *riparógrafo* ha sido ocasionalmente utilizado por la historia del arte para definir un elemento del cuadro que pertenece al ámbito de lo grotesco, de lo sucio o de lo prosaico. Ha aparecido como “un síntoma de tensión” al principio y al final de dilatados períodos de innovación, como es el caso del surgimiento, en los Países Bajos, de la pintura de paisaje del siglo XVII. Acuñada por Plinio el Viejo para referirse a las pinturas de desperdicios y basura en *trompe l'oeil* que realizaba un pintor griego llamado Pyraikos, el mismo autor acuñó asimismo su antónimo para significar las pinturas de temas más elevados como los mitológicos o históricos, el de *megalografía* o grandes temas edificantes. De acuerdo con Michel Weemans, lo riparógrafo podría resumirse así:

*Las deformaciones caricaturales y el amontonamiento de figuras, el realismo de los detalles sórdidos y ridículos, la insistencia en el contraste y la polaridad y, por último, según el modo horaciano de ridendo dicere verum ‘decir la verdad riendo’: la presencia de un sentido moral allende el aspecto literal, una verdad oculta allende la superficie.*¹⁷

Ese día, recordado como glorioso e iniciático, se produjo un hecho insólito en la aparente tranquilidad de trescientos años de la Provincia de Venezuela: se desconoció la máxima autoridad española, entonces ejercida por el capitán Emparan quien, bajo sospecha de inclinaciones francófilas, finalmente renunció a su cargo, constituyéndose seguidamente una junta que se denominó “Junta Conservadora de los Derechos de Fernando VII”. Haciendo un poco de historia podremos entender lo que parece ser, a todas luces, una paradoja. En efecto, ese día no se produjo ninguna declaración de independencia. Las circunstancias aconsejaban prudencia, pues lo que en realidad había sucedido era que España había sido invadida hacía cuatro años, su rey apresado y confinado en el castillo de Valençay en Francia y, para la fecha, sólo en Cádiz quedaba en pie la última representación real, una Junta de Gobierno que promulgó en 1810 una constitución republicana. La respuesta a esta coyuntura fueron los hechos que se sucedieron en Caracas y otras ciudades del continente americano ese mismo año, las cuales crearon, a su tiempo, sus respectivas Juntas Conservadoras de los Derechos de Fernando VII. Ese día no se declaró la independencia: se declaró la fidelidad a la monarquía; pero a falta de su representante, la soberanía parecía recaer momentáneamente en el gobierno de las ciudades hasta tanto no fuera restituido el monarca, legítimo gobernante de las provincias de ultramar. Lo que

17 Michel Weemans, “Paisajes riparógrafos” en *Primer Simposio Armando Reverón. Ponencias*. Caracas: Proyecto Armando Reverón, 2002, pp. 79-102, p. 81

habría de venir era asunto que nadie entonces podía predecir. ¿Sería ésta la función del ciego en ese cuadro?

Es importante recordar que esta pintura se hizo veinticinco años más tarde de la fecha que rememora. Y es posible que una vez pasada la guerra e instaurada la república ya separada de Colombia, Lovera recordara aquello como un acto supremo de ingenuidad, de muchachada, o de espontaneidad juvenil. Quizá también nos quiera informar que acaso el hecho no haya sido tan solemne ese día como ha querido enseñar la historia. Al contrario, la participación alborozada de los “tipos populares” en este cuadro y quizá en el transcurso del suceso durante aquel día, nos quiera confirmar el carácter del día histórico; pero también alude a los argumentos para la deposición del gobernante: la soberanía reside en el pueblo, por lo tanto, éste decide su gobierno. Todo un lugar común que, así y todo, no sobraba evocar. Mucho había acontecido desde aquel espíritu que signara el 19 de Abril, mucha desolación, destrucción, guerra y también varias constituciones y varios congresos. No sobraría preguntarnos entonces qué buscaba reivindicar Lovera al mezclar pueblo, próceres y gobernantes, pardos, blancos y negros en ese cuadro pintado veinticinco años más tarde. Y aquí cabe imaginar que en esta inclusión haya tenido lugar la procedencia social del autor, quien pertenecía a la clase de los pardos, un dato que aporta una lectura más profunda y global, de aquella pintura.

Otro asunto que puede agregar algo acerca de este episodio es el hecho de que el escenario recreado por Lovera no puede verse solamente como el contexto histórico donde tuvieron lugar los hechos. ¿Por qué escogió este clímax, en este sitio, y no el otro, el que nos recuerda siempre la tradición popular resumido en el dedo índice del cura Madariaga agitándose detrás del hombro de Empanan para arrancarle el famoso *¡No!* a los caraqueños? ¿Hubo o no hubo pueblo en esta decisión? Me refiero a la definitiva, la que se tomó en la Sala Consistorial. Obviamente para Lovera, el momento decisivo -participativo- se llevó a cabo ante la fachada de la Catedral.

A juicio de Alfredo Boulton, las figuras populares de la escena *sirven de contraste* al hecho central. Y más adelante afirma: *están también presentes en este óleo un risueño humorismo criollo, una sana ingenuidad altamente caraqueña. Ciertas figuras, donde lo caricaturesco aparece acentuado, dicen mucho acerca del espíritu alegre, burlón y muy peculiar de nuestro pintor. 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.*¹⁸

18 A. Boulton, *Historia de la Pintura... T. II* p. 65.

La intuición de Boulton se ve confirmada por la visión de las diferentes actitudes asumidas en el contexto del cuadro siguiente que conmemora el 5 de Julio de 1811, evento de mayor envergadura desde el punto de vista histórico, porque sí significó, efectivamente, la separación de España. Aquí no hay figuras “de contraste” como en el cuadro que nos ocupa. En los términos de la crítica de Plinio, el *19 de Abril* sería una riparografía/megalografía y el del *5 de Julio* una megalografía pura: el momento es solemne, imperan el silencio, la compostura y la gravedad que el evento amerita.

El tono espontáneo y jocoso que describen las figuras de ciertos figurantes, así como la chispa criolla a la que se refiere Boulton, pueden evocar lo que calificábamos al comienzo de este ensayo 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.

Conclusiones

El cuadro del 19 de abril es portador de algunos significados reveladores. Se trata de una pintura hecha por un observador atento y pensante de su tiempo, y como tal es una mirada “histórica” a un hecho del pasado. Lo hace describiendo el epicentro temporal en el que todo parece haberse conjugado en medio del tumulto, un momento preñado de acontecimientos e ideas ocultos en el aparente desorden. Lo hizo intencionalmente, rompiendo toda recomendación estética de mesura en cuanto a composición de personajes en una escena y, como se solía decir, *in ictu oculi*, es decir, de una sola mirada logra contarle al espectador el hecho y su significado.

Ciertos personajes populares nos recuerdan el clima de ese día e identifican al espectador con su historia. Un ciego que, como los cabildantes y los ciudadanos de entonces eran incapaces de ver o prever lo que se avecinaba: el terremoto de 1812, la caída de la Primera República, la invasión de Boves a Caracas, el retorno realista y la terrible Guerra de Independencia con todas sus secuelas.

Por otra parte, es una pintura que parece plantear varios de los temas que posteriormente serán motivo de la historia del arte en Venezuela, y sugiere nuevas temáticas además de la histórica, como la del paisaje, y la de las gentes, vistas no a través del exotismo sino mediante un tratamiento a lo “criollo”, siguiendo un estilo plástico propio, síntesis de un largo aprendizaje del autor. A la escasez de imágenes producidas sobre el período de transición podemos atribuir la dificultad de visualizar la Venezuela decimonónica, que en los manuales escolares se reduce a los períodos presidenciales y las revoluciones que azotaron al país, dejando-

nos ayunos de esa otra vida que existió, más anónima y generalizada, en las haciendas, en los campos y en las ciudades; del aspecto de los caminos y del paisaje, así como los cambios en el gusto y en la moda, los nuevos usos y los objetos introducidos por el comercio con otros países que nos trajo la independencia de España, la vida íntima y cotidiana de los hogares familiares, entre tantos otros. Esta reconstrucción imaginativa de la realidad es una tarea pendiente que, mediante una óptica diferente, podría sin duda incorporar nuevas fuentes y documentos al discurso de la historia.