



Juan Lovera, por sí mismo (de súbdito a ciudadano)

Juan Lovera, by himself (subject to citizen)

Juan Lovera, por si só (sujeito a um cidadão)

María Magdalena ZIEGLER¹

Resumen: Juan Lovera, pintor venezolano, nacido en 1776 y muerto en 1841, nos regala una vida planteada en momentos de cambios de todo tipo en la cultura de la Provincia de Caracas, parte del antiguo territorio colonial español, que finalizaba el siglo XVIII con la promesa de creciente prosperidad que el comercio de rubros como el cacao proyectaba. Verá Lovera el final de su vida en el camino incierto de una república que camina tambaleándose en sus primeros pasos. Con esto en mente, procuraremos estructurar los datos disponibles sobre Juan Lovera, el artista colonial, el artista republicano, pero también como el ciudadano comprometido que fue. Aunque no son abundantes los datos con los que podemos contar para reconstruir sus acciones y decisiones, sí podemos realizar un recorrido que arroja, en repetidas ocasiones, elementos que lo esbozan como un individuo consciente de su lugar y de sus posibilidades en las distintas etapas de su vida. Esto nos permitirá valorar más justamente su producción artística.

Abstract: Juan Lovera, Venezuelan painter, born in 1776 and dead in 1841, brings us a life displayed in times of changes in the culture of the Province of Caracas, part of the old Spanish colonial territory, which ended the 18th Century with the promise of a growing prosperity due to the projection of cocoa trading revenues. Lovera saw the end of his life through the uncertain path of a republic which walked unsteadily in its infancy. With this in mind, we will attempt to structure the available data on Juan Lovera, the Colonial artist, the Republican artist, but also as the committed citizen he was. Although the data around his actions and decisions is not abundant, we can take a tour that will throw, repeatedly, elements which will outlined him as an individual aware of his place and possibilities at different stages of his life. This will allow us to value his artistic work in a fairer dimension.

Palabras clave: Venezuela – Pintura venezolana – Periodo colonial – Juan Lovera – República – Pintura histórica – América Latina.

¹ Profesora de la Universidad Metropolitana (Unimet, Caracas, Venezuela). *E-mail:* mziegler@unimet.edu.ve / buzonziegler@gmail.com.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Keywords: Venezuela – Venezuelan painting – Colonial period – Juan Lovera
– Republic – Historical painting – Latin America.

ENVIADO: 05.06.2016

ACEPTADO: 12.07.2016

I. El artista colonial

No seríamos justos si comenzáramos esta tarea y no reconociéramos la labor de Carlos F. Duarte alrededor de la figura de Juan Lovera.² Prácticamente todo lo que podemos saber del artista y del hombre de familia, lo sabemos gracias a los estudios acuciosos de este historiador. De este modo, deseamos dejar claro que no pretendemos aportar mayores datos adicionales a los que ya Duarte ha brindado en sus publicaciones sobre Lovera. Le emplearemos como fundamento, como punto de partida. Nuestra labor aquí es otra. La nuestra es la labor de la interpretación de la vida de Lovera en función de los objetivos de este estudio.

Juan Lovera poco dejó escrito para la posteridad. Esta primera etapa de su vida y de su desempeño como pintor está absolutamente a oscuras en cuanto a declaraciones del propio pintor. No hay apuntes reflexivos sobre su ejercicio como maestro de la pintura. Lo que nos ha quedado son los datos que los archivos eclesiásticos fundamentalmente han preservado acerca de los trabajos que realizó para la Iglesia: recibos de los pagos realizados al pintor.

Siguiendo los datos referidos por Duarte podemos concluir que Lovera fue, al menos hasta los sucesos entre los años 1810 y 1812, un artista apegado al modelo colonial. Su oficio de pintor, el modo como lo aprendió y lo ejerció, no distaba de la norma para estos casos. Lovera comenzaría su labor en la pintura en la dinámica caraqueña de los talleres de pintores de algún renombre hasta conseguir la suficiente destreza en el oficio para independizarse. Recibía encargos de quienes tenían la holgura económica para hacerlos y vivía según las posibilidades de una actividad económica en una provincia que apenas conseguía una cierta prosperidad comercial justo en tiempos de su nacimiento.

² El estudio realizado por Carlos F. Duarte, titulado *Juan Lovera, pintor de los próceres*, publicado en 1985 por la Fundación Pampero, continúa aun hoy como la piedra angular para el conocimiento de la vida y obra de este pintor.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

En el folio 187, del Libro 27 de *Bautismos de inferiores* del Archivo Parroquial de la Catedral de Caracas, puede leerse que en esta ciudad

el veintitrés de julio de mil setecientos setenta y seis, yo el tte. cura de esta Sta. Y. bautisé solemnemente, puse óleo y crisma y di bendiciones a Juan Gabriel, p.l. que nació a once del corriente. h.l. de Atanasio Lovera y Juana Rosalía Arechederra. Fue su madrina Luisa Arechederra.³

El nacimiento de nuestro pintor fue registrado por la Iglesia, única institución encargada de tal labor durante el período hispánico. Se asentó, además, el acontecimiento en el libro reservado especialmente a *los inferiores*. Juan Lovera era, pues, miembro de ese grupo de las gentes bajas, los pardos, quienes, a pesar de no gozar de los privilegios relativos a la alcurnia de pureza sanguínea, eran quienes progresivamente se convertían en un importante motor económico en la provincia. Artesanos y pequeños comerciantes engrosaban los porcentajes estadísticos de la composición social de la comarca desde finales del siglo XVIII.

Refiere Duarte que el padre de Juan, Atanasio, devengaba lo suficiente en el ejercicio de su oficio de cerero como para vivir con cierta comodidad, a pesar de contar la familia con siete hijos y el añadido de la señora Ana Santiago Arechederra (abuela materna); indica también este autor que la familia poseía “tres esclavos y unos sirvientes”.⁴ A juzgar por los datos que brinda Duarte, en la Caracas dieciochesca, la cerería era un buen negocio. Iglesias y conventos eran los clientes más importantes, pero los particulares también hacían sus encargos, no sólo de velas sino también de exvotos. Si a esto añadimos el hecho de que será tan sólo a partir de la década de 1830, cuando la destilación de la parafina se hace cada vez más común, que este oficio adquirirá cualidades de pequeña industria, incorporándose incluso alguna maquinaria para dejar de ser artesanal, no tenemos por qué dudar que la familia Lovera gozara de una situación económica satisfactoria.

Evidentemente, lo anterior no eximió a los Lovera de ser considerados meros artesanos, gente que procuraba su pan diario a partir de un oficio manual no

³ Carlos F. Duarte indica que ha debido haber alguna desavenencia entre los padres del niño Juan y el cura que le bautizó, pues estos le habrían querido llamar Juan Guadalberto (tal y como es referido en la partida de defunción de su madre) [*Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 111-112].

⁴ Carlos F. Duarte, *Op. cit.*, pág. 19.

adecuado para la gente buena cuna. En cualquier caso, Juan aprendería de su padre lo esencial en el manejo de un negocio familiar que dependía de destrezas manuales y creativas. Allí, por qué dudar, pondría en práctica sus primeras inquietudes artísticas, lo que no quiere decir que buscara experimentar con nuevas formas o estilos, sino más bien medir la capacidad de sus destrezas. La tradición era demasiado importante entonces como para permitir que un jovencito abriera ‘nuevos caminos’ no aprobados por ésta. La norma es regla y guía.

Pero esta experiencia del oficio familiar no conformaría a Juan Lovera. Refiere Duarte que es muy probable que visitara con frecuencia a su madrina, Luisa Arechederra, quien, al parecer, poseía una colección estimable de pinturas.⁵ De acuerdo con este autor, el retrato sería el género de mayor representatividad en dicha pinacoteca. Además, la familia Lovera era vecina del pintor Maximiano Ochoa (1765-1824), por lo que no es de extrañar que, desde niño, Juan compartiera algunos buenos ratos de las faenas de la pintura.⁶ Sin embargo, Duarte resalta el matrimonio de su hermano Manuel, en 1796, con Josefa Rafaela Landaeta, pariente de uno de los más importantes pintores de las últimas décadas del siglo XVIII caraqueño, Antonio José Landaeta (activo desde 1748-1799), también pardo libre.

Ciertamente, este acercamiento a la familia Landaeta abrió las puertas para que Juan ingresara al famoso taller de Antonio José y sellará su futuro laborar como pintor. La cerería sería un oficio que nunca abandonaría definitivamente, aunque la pintura tendría su principal atención. Pero ¿podemos hablar aquí de ‘la vocación artística’ de Juan Lovera? La respuesta es compleja.

Si nos inclinásemos por reconocer que es posible que la pintura como una vocación le llamase y decidiera entonces abandonar el fuero artesanal paterno para dedicarse a un oficio que, aunque no era enteramente nuevo para él, sí era distinto al de su familia, estaríamos reconociendo la posibilidad de elección dentro de una sociedad poco dada para ello. Aunque es posible que esto

⁵ *Ibidem*, pág. 19.

⁶ Carlos F. Duarte, *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela (período hispánico y comienzos del período republicano)*, pág. 213. Duarte señala que Maximiano Ochoa, para 1818, “Aparece en un censo de habitantes de Caracas, viviendo en la esquina de Punceres, vecino por lo tanto de Juan Lovera.” (pág. 213) [Datos según Archivos Cantonales del Archivo del Cabildo Metropolitano, Tomo II, f° 121].



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

sucediera, lo consideramos poco probable, sobre todo porque para el final del siglo XVIII, el oficio familiar no se perfilaba como decadente y lo más lógico era que, de mostrar algún talento artístico plástico, se procuraría que lo volcara en la elaboración de exvotos, cirios y velas. La responsabilidad familiar ha debido tener mucho peso.⁷

Nos inclinamos más por pensar que el padre de Juan ha debido mirar, en la posibilidad de que uno de sus hijos entrase como ayudante en el taller de Antonio José Landaeta, una oportunidad de que algún miembro de su familia aprendiera un oficio de una relevancia mayor dentro de las artes y oficios manuales. Quizás entre todos sus hijos, Juan habría mostrado ya algún gusto o habilidad para la pintura y decidió que él debía probar suerte en el taller del nuevo pariente.

Sin embargo, la única prueba existente de este nexo entre Landaeta y nuestro pintor, es la indicación que el propio Lovera hiciera en el dorso de una imagen de la Inmaculada Concepción, situada en la Sala Capitular de la Catedral de Caracas, que reza: “Antonio José Landaeta lo pintó, año de 1798. Juan Lovera su discípulo, lo retocó año 1839.”⁸ A partir de esta declaración Lovera deja claro que estuvo bajo la tutela artística del maestro Landaeta; queda en duda cuánto tiempo habría estado en su taller. Es posible que no más de 2 años, pues ya en 1799 Landaeta fallecería y el matrimonio de su hermano con Josefa Rafaela Landaeta se efectuó en 1796, como ya vimos.

En cualquier caso, vale hacer una breve valoración de lo que Lovera ha podido aprender en el taller de Landaeta. Asumiendo que ingresara en él en 1797, contaba ya nuestro pintor con unos 21 años, un mozo ya adulto que ha debido traer consigo varios años de experiencia en el arte de la cerería. Con ello, podemos inferir que no se trataba de un neófito en los asuntos de los materiales y además ya ha debido poseer el hábito de la dedicación en minuciosa tarea que este tipo de trabajo artesanal requería.

⁷ Refiere Duarte que “Atanasio Lovera fue un importante cerero quien suministró durante muchos años la cera de uso corriente de las principales iglesias y conventos de Caracas, a más de los famosos adornos de cera y las velas decoradas del obispo y del gobernador que llevaban el día de la purificación. Su hijo Luis continuó con ese negocio y con él logró amasar una fortuna considerable” (*Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 113).

⁸ Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 127.

Preparar colores, moler los pigmentos y mezclarlos con el aceite era parte de las básicas y esenciales tareas que los aprendices debían asumir en un taller de pintura ya establecido. Además, “aprendían la técnica de preparación de los lienzos, el dorado de hojilla y la iluminación de estampas y grabados, todo según viejas fórmulas y experiencias de la tradición colonial.”⁹ Con seguridad también Lovera ha debido acometer todo lo anterior y, seguramente, con alguna propiedad dado el antecedente del oficio familiar.

Nuestro pintor debe haber sido instruido en la importancia de la iconografía religiosa, del respeto que se ha de tener para con las imágenes sagradas y de lo fundamental que era entonces la tradición en este sentido. Empero, debe ser dicho que la Provincia de Caracas no contaría con la instancia gremial de los pintores que existió en otras regiones de la Hispanoamérica colonial. No de modo exclusivo, pero sí de modo sustancial, en ello residiría la razón por la cual nuestras noticias acerca de la práctica del oficio de la pintura (y similares), sus costumbres de preparación, ejercicio, costos, comercio, condiciones laborales, miembros, etc., son prácticamente nulas. Refiere Alfredo Boulton que:

Durante la primera mitad de nuestro siglo XVIII los ‘imageros’ especializados fueron, sin embargo, en su casi totalidad personas pardas, pero que a causa de su reducido número no fueron agrupadas en gremios, en asociaciones laborales similares a las creadas en otros lugares de América. (...) Nuestros pintores nunca llegaron a formarse en asociación artesanal, lo cual podría ser causa de la casi total ausencia de firmas en sus obras.¹⁰

De allí que incluso la preparación en las técnicas del oficio se obtenía en el taller de algún maestro, sin mayores regulaciones. No queda fuera de las posibilidades que Lovera, en el taller del maestro Landaeta, ha debido entrar en contacto con nuevas formas y nuevos temas pictóricos. La referencia que Francisco Isnardi hará de él en *El Mercurio* en 1810 es prueba de ello,¹¹ pero debe considerarse también lo que cuenta José de la Cruz Limardo en sus memorias, quien relata que, de manera informal teniendo unos 10 años de edad ayudaba al maestro José Antonio Landaeta y su hermano Juan José,

⁹ Carlos F. Duarte, *Op. cit.*, pág. 20.

¹⁰ Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela*, Tomo I, pág. 241.

¹¹ Sobre esto nos referiremos un poco más adelante.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

también al maestro Ochoa y al maestro Zurita a preparar colores e incluso, en alguna ocasión pudo asistirles como mozo de pintor.¹²

En 1799, mismo año de la muerte de su maestro y según refiere Manuel Landaeta Rosales, Juan Lovera ya contaba con taller propio como pintor. Más aun, ese año Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland visitan Caracas y habrían acudido a este taller, donde Lovera pintaría un retrato del famoso científico alemán.¹³

También en 1799, en abril, la Plaza Mayor de Caracas sería el escenario de la ejecución de José María España. Lovera ha debido ser testigo, si no del hecho, del estremecimiento que éste provocaría en la ciudad. Sumemos a lo anterior las tensiones de la situación social y las preocupaciones y esperanzas que la Ley de Gracias al Sacar había despertado en tirios y troyanos. El siglo XVIII no concluía con aguas mansas.

Su trabajo, no obstante, no se detuvo. La muerte de su padre en 1801 debió ser un sacudón familiar y debió significar el reacomodo del taller de cerería, a partir de entonces en manos de sus hermanos menores Fernando y Luis.¹⁴ El siglo XIX tampoco empezaba con arrullos, ni para Juan ni para los caraqueños. Las proclamas de Francisco de Miranda serían quemadas en la Plaza Mayor de Caracas en 1806, después de su fallido intento de invasión. Lovera, como todo habitante de la ciudad, sumaba estos eventos a sus vivencias y, como pardo, quizás, a sus esperanzas de algún cambio favorable en el futuro.

Empero, es posible que al momento de la invasión mirandina, Lovera no se encontrara en Caracas sino en La Victoria, pues hay referencias suyas que datan de 1808 en esa ciudad. Según lo indican los datos hallados por Duarte, nuestro pintor estaría dedicado a la decoración de la iglesia parroquial de La

¹² José de la Cruz Limardo, “Memorias del Doctor José de la Cruz Limardo” en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, N° 128, Oct-Dic de 1949, Tomo XXXII, pág. 393.

¹³ Manuel Landaeta Rosales, “Los antiguos pintores Juan y Pedro Lovera”, en *Revista Venezuela*, n° 32, 1925.

¹⁴ Indica Duarte que “El entierro de Atanasio Lovera, realizado en el cementerio de la catedral, tuvo especial significación, por haber mandado el Cabildo Eclesiástico, se le hiciera ‘gracia de todos los derechos pertenecientes a la Iglesia’. Así reconocían los capitulares, la labor y los servicios ininterrumpidos que como Maestro Cerero había prestado a la catedral y a otras instituciones religiosas de la ciudad” (*Op. cit.*, pág. 20) [Datos en Archivo Parroquia Catedral, *Libro de Defunciones*, Tomo 26, f° 165].

Victoria, asumiendo la pintura de “puertas, ventanas, cinto y barandas”, “dorado del retablo”, “marcos de vidriera” e incluso un “cuadro del Padre Eterno”. Todo lo cual sumaría un total de 404 pesos, de acuerdo con lo reflejado por los recibos correspondientes.¹⁵

Ya en 1809 se encuentra de regreso en Caracas y dedicado a uno de los géneros pictóricos que más satisfacciones le daría. Para ese año, elabora el retrato del entonces rector de la Real y Pontificia Universidad, *Tomás Hernández de Sanabria recibiendo la tesis del Pbro. Juan Félix de Arana*.¹⁶ Es la obra más antigua que se conserva de los pinceles de Lovera y es una pieza de extraordinario valor plástico e histórico, pues permite evidenciar su desempeño como el pintor colonial que era entonces.

Para comprender mejor estos cambios, viene bien tener en mente una muestra de la más tradicional retratística dieciochesca caraqueña. Ésta se halla circunscrita por el redil de la función estratégica de preservación del *status quo*. El retrato en este momento es primero la imagen de un principal y luego, el retrato de un individuo. No interesa que el pintor sepa captar eso que se ha dado llamar la *esencia* del retratado, importa más que la obra demuestre la jerarquía y la función del personaje en el entramado social. Por ello son tan importantes los blasones con sus cimbras, lambrequines y tenantes; son importantes los trajes correctamente presentados, así como importante es no distraer al espectador con nada más que la figura de un hombre que sería harto difícil reconocer, porque sus rasgos fueron de secundaria relevancia para el pintor y, obviamente, también para el retratado.

En un retrato, en su forma tradicional dieciochesca, fundamental es el alarde del prestigio familiar, del abolengo. El honor del debe quedar claramente expuesto en su inmaculada constitución. Si el retratado luce alguna buenmora o las cualidades de su mirada (si alguna) han sido captadas por el pintor, es un asunto de poco interés. Por ello tanto empeño en los detalles de la vestimenta en sus intrincados bordados y su impecable complexión. El traje es símbolo del estatus y no se escatiman en el retrato recursos que lo muestren. Pelucas, guantes, bastones, tocados y demás aditamentos serán

¹⁵ Carlos Duarte, *op. cit.*, pág. 113 [Datos en Archivo Arquidiocesano de Caracas, *Cuentas y Cofradías*, La Victoria).

¹⁶ Ante la ausencia de firma en el cuadro, la obra ha sido atribuida a Juan Lovera por Carlos F. Duarte por comparación de estilo y de la grafía. En este estudio asumiremos las atribuciones que Duarte asigna a Lovera como ciertas.

incorporados para subrayar la peculiaridad social del retratado. Los pintores se esmeraban por reproducir prístinamente lo referido a las ropas, mobiliario y demás añadiduras que contribuyeran con el prestigio del retratado. Las facciones de éste, no obstante, despertaban poco interés artístico.

Por otro lado, no cualquiera puede pagar un retrato. Es evidente que quien tenga la posibilidad de realizar ese dispendio, lo hace consciente de que no es sólo un lujo que puede darse, sino que es una necesidad en medio del aparato social del cual él mismo es una pieza clave. Así pues, retratarse es parte de un proceso de reafirmación social en su noble estirpe y en su papel de miembro fundamental. En palabras de Alfredo Boulton, cualquiera de estos retratos es “ejemplo elocuente de la historia de aquellos hombres, reflejo de una casta y de un sistema social, y prueba del bienestar económico que alcanzaron.”¹⁷

El pardo, por su parte, no busca retratarse. No puede pagarlo y no hay razón para hacerlo. En la sociedad colonial éste no posee un papel tan simbólico y sustancial argumento. Si se retratase a un pardo, ¿qué blasones usaría y qué aditamentos incorporaría en su vestimenta para hablar de sí mismo y de su importancia social? Dentro de la lógica impuesta en una sociedad de súbditos, de principales y padres de familia como los adultos entre un grupo de infantes (la multitud promiscual), no cabe la posibilidad de dejar constancia de la

¹⁷ Alfredo Boulton, *Op. cit.*, pág. 126. Boulton realiza una estupenda descripción de la vestimenta de Don Feliciano Palacios y Sojo (abuelo de El Libertador) en un retrato de autor anónimo que se encuentra en la Colección Eduardo López Ceballos (Caracas). Vale la pena leerla *in extenso* dado que no se trata de detalles irrelevantes, sino, por el contrario, parte de los valiosos elementos que un retrato a la usanza dieciochesca debía ofrecer: “Palacios y Sojo viste ‘traje militar’. Su indumentaria es el reflejo de la influencia cultural por la que atravesó la Península al ascenso de los Borbones... Casaca de botones rectos, hecha de raso gris, forrada en tafetán azul, con botonadura de seda. Faltriqueras, puños vueltos hacia los codos. Chupa también de seda, de muy ricos adornos multicolores y enojada, que dos botones de hilo de plata cerraban a la altura de la cintura. Las calzas eran de ruán, forradas en holandilla gris, y la camisa de Bretaña llevaba arandela de gasa, de donde se desprendía la corbata blanca. Las medias de seda eran blancas, de las fileteadas de oro, y seguramente provenían de Francia. Calzaba zapatos de hebillas de plata. Coronando aquella elegante figura, cubierta y recubierta de sedas, holandillas, bretañas, damascos y tafetanes dobles; por encima de todo aquel aparato del mayor lujo y riqueza, sobresalía la alta peluca blanca... colocando debajo de su brazo izquierdo el sombrero negro de tres picos, guarnecido de galón dorado. La mano izquierda asomaba por entre la voluminosa manga para sostener ‘una caja de polvos’ de rapé... En la parte superior el escudo de la familia” (*op. cit.*, pág. 128).

existencia de aquellos de baja condición. Sin abolengo familiar, sin nobleza y honor, no hay retrato. Habrá que esperar un poco más.

El retrato de *Tomás Hernández de Sanabria recibiendo la tesis del Pbro. Juan Félix de Arana* no escapa de esa lógica colonial que produce certificados de alcurnia para unos pocos. De su paso por el taller del maestro Landaeta debe haber captado la estructura del retrato de modo general. El Museo de Arte Colonial *Quinta de Ananco* posee en su colección un retrato del Presbítero Juan Rodríguez Felipes, el cual es atribuido a la Escuela de los Landaeta. Tal atribución coloca al retrato ya mencionado realizado por Lovera en la misma línea compositiva, resuelta similarmente.

Juan Lovera debe representar al rector de la universidad, nada menos. Así pues, presidiendo la imagen en la sección superior izquierda no falta la heráldica de los Hernández de Sanabria. Elemento éste indispensable en un lugar relevante y claramente visible del cuadro, pues era menester establecer que aquel que rige la universidad es un principal. Sin embargo, Lovera ha debido colocar el escudo de armas en la esquina superior derecha del cuadro, cerca de la imagen del rector y no en la esquina superior derecha que le ubica sobre el presbítero que entrega sus tesis. Si elimináramos los blasones de la imagen, notaríamos que ésta funciona compositivamente sin ningún problema. Por lo que es posible que el distinguido escudo fuera agregado después de concluida la obra.

¿Es factible que Lovera olvidara este aditamento tan esencial? No, por supuesto que no, pero sí es factible que compositivamente no previera lugar para éste al lado derecho y tuviera que colocarlo donde lo vemos hoy. El peso visual del cortinaje que funge de pomposo escenario para la figura de Hernández de Sanabria, sumado a la continuación que éste tiene en la silla de tono similar y a la imponente media figura del rector, todo a la izquierda, habría hecho que Lovera decidiera que la esquina superior izquierda debía ser ocupada por la heráldica familiar correspondiente al importante personaje. Fue una decisión artística, que, sin embargo, actuó en detrimento del correcto lenguaje iconográfico del retrato.

Un distraído espectador podría pensar que el escudo está referido al abolengo del presbítero y no podríamos culparle. De cualquier modo, resulta esclarecedor este tipo de evaluación plástica, pues nos permite descifrar el modo de trabajar de nuestro pintor. Lovera, a juzgar por lo acontecido en este

retrato, no tendría la costumbre de trabajar a partir de bosquejos ni de construcciones previas de sus obras. Acometería directamente al lienzo y en él realizaría los ajustes necesarios. Esto no debe extrañarnos, pues la valoración del dibujo como paso previo a la pintura, como mecanismo de estudio y de elaboración de ideas no va a formar parte del quehacer de los pintores en Venezuela hasta que las primeras escuelas de arte abran sus aulas en nuestro territorio.

Preparar el boceto de una obra no era costumbre regular para un pintor que fundamentalmente trabaja a partir de modelos, de tipos, de estructuras tradicionales que no debe cambiar, porque éstas deben ser preservadas, así como preservado debe ser el *status quo*. Dibujar para estudiar al modelo, para ensayar la composición, para experimentar con nuevas aproximaciones a un tema conocido, no era práctica que Lovera, así como ningún otro pintor de la comarca, tuviera entre sus costumbres y hábitos de oficio. Si nos fijamos bien, Lovera lo que hace es reproducir el tipo de retrato que se muestra en el citado de la Escuela de los Landaeta. La actitud del retratado, la postura, la selección de la visual del rostro (tres cuartos), incluso el entramado decorativo del retrato del Presbítero Juan Rodríguez Felipes resulta un modelo lógico y cabal para la tarea que nuestro pintor acometió.

Lovera respeta la tradición retratística caraqueña, no hay duda. Pero también resuelve problemas propios de su quehacer. Debe pintar un retrato doble, lo cual no era extraño, pero tampoco usual. Además, se trata de un doble retrato en el que algo sucede: el Pbro. Juan Felix de Arana entrega su tesis al rector Tomás Hernández de Sanabria. No podemos saber si consciente o inconscientemente Lovera comprendió que el acto de la entrega y recibimiento de la tesis podría ser plásticamente importante y, por ello, situaría al presbítero a la izquierda y al rector a la derecha. De este modo, la lectura de izquierda a derecha –tradicional para un occidental– se haría fluida y el papel que contiene la tesis iría visualmente del remitente al destinatario sin problema alguno.

El traje del rector Hernández de Sanabria refrenda la importancia del personaje y hace pensar en la costumbre del siglo anterior que comentábamos párrafos atrás. La dedicación puesta por Lovera al bordado de la casaca del rector, hace secundario cualquier esfuerzo impuesto por él –si alguno– en las facciones del austero rostro del académico. El birrete doctoral que vemos en la esquina inferior izquierda nos recuerda el título que ostenta el rector,



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

mientras que la caligrafía de la hoja entregada nos habla de la “señal de adhesión, al coronar el curso de filosofía”¹⁸ del tesista. No hay, pues, nada en este retrato que nos hable de grandes cambios en la plástica de la Provincia de Caracas en las vísperas de las cimeras fechas de 1810 y 1811.

II. El artista y el ciudadano republicano

El domingo 7 de Septiembre de 1823, la *Gaceta de Colombia*, órgano de difusión oficial del gobierno de la República de Colombia, da cuenta de lo siguiente como noticia del Congreso:

La cámara de representantes admitió conforme a la ley las renunciaciones de los señores Escalona, Olivares, Delepiani, Romay, Arévalo y García. Y se ha dado las órdenes para que se llenen estas y otras vacantes por las asambleas electorales en virtud de que en los registros no se halló la mayoría de los votos requeridos por el artículo 80.

En lugar de los señores padre Padilla y Sanmiguel, diputados nombrados por la provincia de Bogotá, nombró el congreso arreglado al mismo artículo 80 a los señores Jerónimo Mendoza y José Antonio Leiva, y por el señor Escalona de Caracas al señor Juan Lovera.¹⁹

Podría sorprender, sin duda, la mención de quien fuera un pintor, un artesano de la Provincia de Caracas, como suplente de Juan de Escalona a la Cámara de Representantes del Congreso de Colombia. Sin embargo, su nombre en las páginas del citado órgano de prensa no debería causar mayor estupor. Juan Lovera fue, de acuerdo con las noticias que de él se conservan en las décadas de 1820 y 1830, un ciudadano republicano activo y comprometido, sin dejar de ser un eminente pintor. Lo reseñado en la *Gaceta de Colombia* indica que nuestro artista –y según lo señala el citado artículo 80 de la Constitución entonces vigente- habría participado en las elecciones de 1823 para la Cámara de Representantes y estuvo entre los tres más votados:

¹⁸ Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 51. Vale acotar que Duarte ha debido examinar el cuadro directamente, de lo cual concluye que lo escrito está en una bella caligrafía y en latín. No ha sido esa nuestra oportunidad, por lo que reconocemos que de tener a nuestra disposición el texto incluido en la hoja pintada, el análisis aquí realizado pudiera ser ampliado.

¹⁹ *Gaceta de Colombia*, N° XCIX, 7 de Dic. de 1823, pág. 3.

Artículo 80

Cuando falte algún senador o representante por causa de muerte, renuncia, destitución u otra causa, se llenarán las vacantes por el Congreso, escogiendo uno entre los tres que en los registros de las asambleas electorales se sigan con el mayor número de votos: pero si en dichos registros no quedare este número, la respectiva Cámara expedirá órdenes para que se nombre otra persona de la manera prevenida en esta Constitución. La duración del así nombrado solo será hasta las próximas elecciones ordinarias.²⁰

Juan de Escalona, quien había sido electo representante al Congreso para el período que se iniciaría en 1824, fue nombrado luego Intendente del Departamento de Venezuela,²¹ por lo que no se incorporaría a sus funciones parlamentarias en Bogotá. De este modo, según reza el artículo 65 de la citada Constitución²², los empleados públicos, entre ellos los que ejerzan el cargo de intendente o gobernador, no podrán ser senadores ni representantes. Así pues, como consecuencia de una carambola republicana, Juan Lovera debe asumir la responsabilidad de representar a la Provincia de Caracas en el Congreso de Colombia.

De esto, podemos colegir algunas cosas interesantes, susurradas por la propia carta magna en cuestión. En el artículo 87 se establecen las necesarias condiciones requeridas para ser representante, las cuales nos hablan mucho de la situación personal de Lovera para el momento.

Art. 87. No podrá ser representante el que además de las cualidades de elector, no tenga: 1.º La calidad de natural o vecino de la provincia que lo elige. 2.º Dos

²⁰ *Constitución de la República de Colombia*, 1821, artículo 80.

²¹ Juan de Escalona (1768-1833) había sido triunviro del Poder Ejecutivo en 1811 y era entonces una prominente figura. Al ser nombrado Intendente del Departamento de Venezuela, se convierte en la primera autoridad civil, mientras José Antonio Páez constituía la principal autoridad militar. Será sustituido en el cargo de Intendente por Cristóbal Mendoza en 1826. Vale decir que en 1829 le hallaremos firmando en Caracas el documento que separa políticamente a Venezuela de Bogotá. Para 1831 será nombrado Comandante de Armas de Caracas.

²² *Constitución de Colombia*, artículo n° 65: “No podrán ser senadores ni representantes el Presidente y Vicepresidente de la República, los ministros de la Alta Corte de Justicia, los secretarios del Despacho, los intendentes, los gobernadores y los demás empleados públicos a quienes se prohíba por ley; los otros podrán serlo, con tal que se suspendan el personal ejercicio de sus empleos mientras duren las sesiones. Cuando un senador o representante sea nombrado para otro destino público, quedará a su elección admitirle o rehusarle”.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

años de residencia en el territorio de la República inmediatamente antes de la elección. Este requisito no excluye a los ausentes en servicio de la República, o con permiso del Gobierno; ni a los prisioneros, desterrados o fugitivos del país por su amor o servicios a la causa de la Independencia.²³

De lo anterior debemos destacar que para poseer las cualidades de *elector* primero han debido reunirse las exigencias determinadas por esta carta constitucional para ser *sufragante parroquial*. Así pues, el artículo 15 indica:

Art. 15. Para ser sufragante parroquial se necesita: 1.º Ser colombiano; 2.º Ser casado o mayor de veintiún años; 3.º Saber leer y escribir; pero esta condición no tendrá lugar hasta el año de 1840; 4.º Ser dueño de alguna propiedad raíz que alcance al valor libre cien pesos. Suplirá este defecto el ejercitar algún oficio, profesión, comercio o industria útil, con casa o taller abierto sin dependencia de otro en clase de jornalero o sirviente.²⁴

De allí que podamos concluir que Lovera reuniera los requisitos anteriores y, más aun, los señalados en el artículo 21:

Art. 21. Para ser elector se requiere: 1.º Ser sufragante no suspenso; 2.º Saber leer y escribir; 3.º Ser mayor de veinticinco años cumplidos y vecino de cualquiera de las parroquias del cantón que va a haber las elecciones; 4.º Ser dueño de una propiedad raíz que alcance el valor libre de quinientos pesos, o gozar de un empleo de trescientos pesos de renta anual, o ser usufructuario de bienes que produzcan una renta de trescientos pesos anuales, o profesar alguna ciencia o tener un grado científico.²⁵

Por lo tanto, Juan Lovera no sólo reunía los requisitos de mayoría de edad,²⁶ sino que además era un hombre con un oficio útil y estable en sus rentas.²⁷ En medio de las condiciones de la época, nuestro pintor tenía una situación privilegiada, sin que ello signifique mayores ventajas que aquellas que pudiera

²³ *Constitución de Colombia*, artículo n° 87.

²⁴ *Constitución de Colombia*, artículo n° 15.

²⁵ *Constitución de Colombia*, artículo n° 21.

²⁶ Juan Lovera contaba entonces con 47 años.

²⁷ En su testamento, de fecha 16 de enero de 1841, Lovera declarará que nunca se casó y que su casa de habitación es parte de la herencia de sus padres y cuya propiedad comparte con sus hermanos. Por otro lado, hace referencia a una casa situada en la Parroquia de Candelaria, sobre la cual, para el momento existía un litigio en torno a la propiedad de la misma; adicionalmente, declara como bien propio parte de un solar también en propiedad compartida con sus hermanos como parte de la herencia de sus padres (Registro Principal de Caracas, *Civiles*, Tomo L).

brindar un oficio que cubriera los gastos de sus necesidades básicas y le permitiera el tiempo necesario para participar en los asuntos públicos. Esto, sin más, es fundamental para comprender al Juan Lovera pintor en el escenario del ejercicio de la ciudadanía republicana.

Así las cosas, Lovera, ni que decirlo, había dejado de ser un súbdito y asumía con plenitud los nuevos derechos políticos adquiridos como ciudadano republicano. Para cuando la *Gaceta de Colombia* menciona su nombre como suplente de Juan Escalona en la Cámara de Representantes, doce años han transcurrido desde que su nombre figurara por primera vez en un órgano de prensa. Había sido Francisco Isnardi (1750-h.1820) en su periódico *El Mercurio Venezolano*, quien había colocado el nombre de Juan Lovera en el ruedo público.

En la edición del mes de Enero de 1811, el *Mercurio Venezolano*, publicaba una nota de la autoría de Isnardi. En ella, podía leerse lo siguiente citado *in extenso*:

Si los conocimientos humanos deben prometerse rápidos progresos de la libertad en todos los países. ¿Qué no debe esperar el genio artístico que nadie podrá negar con una de las bellas cualidades morales de los Americanos? La pintura se ha resentido hasta ahora, como todas las demás artes de gusto en América, de la falta de Maestros y modelos, que hubieran dado al genio americano todo el impulso que prometen las bellas disposiciones que los que los inteligentes descubren en los cuadros de algunos de nuestros Artistas indigenos. Caracas no desmerece figurar entre las ciudades que han producido Pintores de genio, y capaces de honrar las escuelas; si la opresión les hubiera permitido tenerlas, o les hubiera dado fomento y libertad, para llegar a ellas. El S. Lovera merece por todos los títulos, la protección benéfica de nuestra actual transformación, y sus obras, conocidas de pocos, son una prueba de esta verdad honrosa para Caracas. Es tiempo de que se haga ver al mundo el genio Americano, y las esperanzas que deben hacer concebir sus felices ensayos en la pintura. El S. Lovera ha copiado últimamente los quatro elementos de Lebrún, que poseé D. Juan José Rivas y Pacheco, como uno de los mejores adornos de la habitación de un Ciudadano Americano. Esta producción es la que podemos citar, como más a mano entre las demás del S. Lovera, no será comparable a las de Murillo, Velázquez, y Mengs, pero anunciará disposiciones capaces de recibir y hacer honor a las lecciones de estos insignes Maestros.²⁸

²⁸ Francisco Isnardi, “Literatura y Bellas Artes. Pintura” en *El Mercurio Venezolano*, N° 1, Enero de 1811, pág. 53-54.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Nuestra Independencia aún no había sido declarada, pero ya hay en los registros de la historia del arte nacional un nombre, el de Juan Lovera. No hay entonces República, pero ya se propone a quien llegaría a ser el pintor republicano por excelencia. Las palabras de Isnardi, sin embargo, deben tomarse con cuidado. Veamos detenidamente lo que nos expresa.

En primer lugar, se lamenta que Caracas haya carecido de escuelas para los estudios artísticos y achaca a una manida opresión la imposibilidad de que pintores de genio hayan podido surgir. Resulta lógico que Isnardi aduzca esto como razón fundamental ante la obvia carencia de una pléyade de hombres de talento en el valle caraqueño. Esta ciudad no se había distinguido como centro de estudio de las bellas artes durante el período de dominación hispánica, pero tampoco debemos permitir que su claro sentido proselitista nuble la realidad histórica.

Caracas no obtuvo sino hacia el último cuarto del siglo XVIII un estatus económico lo suficientemente próspero como para albergar un mecenazgo artístico distinguido e incluso, aun así, no podemos pretender que compita con aquel del calibre que fue configurado en el Virreinato del Perú o de la Nueva España. Debe destacarse, no obstante, que la figura del *encargo* de una obra a partir de un contrato detallado en prácticamente todos sus aspectos no fue visto en la Provincia de Caracas, aunque sí en otros lugares del mundo hispánico en América. Desde el tamaño de la obra, los personajes presentes en la misma y los colores, todo quedaba fijado en un contrato que el artista debía cumplir además en un tiempo perentorio que el mismo contrato establecía.

Con lo anterior, el artista tenía poco de qué preocuparse en términos de concepción original de su obra. Limitarse a respetar cánones y modelos era suficiente, mientras la maestría en la ejecución fuera notable, o al menos aceptable. No obstante, esta dinámica poco espacio dejaba al maestro pintor, desde su taller, para reflexionar sobre el arte de la pintura, sobre nuevas posibilidades, sobre su esencia, sobre temas estéticos en general. En todo caso, su función no era reflexiva, era ejecutiva. No tiene el pintor local la dispensa de pensarse y repensarse a sí mismo en su oficio, así como acerca del producto de éste. No hay espacio para la labor intelectual del artista, sino para su labor manual. No se espera de él mayor brillo en los prados de las ideas, sino en aquel de los pinceles. Y aun así, en la Provincia de Caracas, son pocos los estímulos –sobre todo económicos– que pudieran brindarle un sitio en los anales de la prosperidad principesca. Un pintor en la Caracas de las fechas



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3* (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

cimeras de la Independencia, es un artesano, no importa si su oficio le ha dado la oportunidad de una vida holgada y tranquila, sin los sobresaltos constantes que conllevan las carencias del techo y el pan diario, como fue el caso de Juan Lovera.

No abordaremos la complejidad de la realidad institucional de la Provincia de Caracas durante el período hispánico. Esto escaparía de los objetivos aquí trazados, pero sí debemos puntualizar que la institucionalidad cultural, entendida ésta como el entramado de escuelas, academias, teatros, etc, no era la misma en Caracas que en Bogotá o Lima. Sin juicios de valor de por medio, era sencillamente distinta. La actividad artística en la Caracas en la que Isnardi escribe sobre Lovera se limitaba a un patronazgo reducido, que no llegó a dar paso a un real mecenazgo de las artes. Tan sólo los principales de la ciudad y la alta jerarquía eclesiástica demandaron una cantidad significativa de obras de arte (pintura fundamentalmente), pero aun en esta situación, ningún artista desarrolló su obra bajo el ala de algún mecenas.

Pintores como Juan Pedro López (h.1750-1787) o Antonio José Landaeta (1748-1799), sobrevivieron en su oficio gracias a los encargos de las familias y personajes más distinguidos de la ciudad. Por lo tanto, ni siquiera podemos hablar de pintores dedicados exclusivamente a la pintura, desarrollando técnicas y reflexionando ampliamente sobre su arte. Ya vimos como Lovera proviene de un hogar en el cual la cerería era la actividad fundamental y de allí pasa a dedicarse a la pintura. Lo cierto es que el oficio de pintor en Caracas nunca fue concebido lejos del predio artesanal. De esta manera, lo refleja el propio proceso histórico de la pintura colonial, esencialmente religiosa y de parámetros iconográficos bien definidos.

El texto de Isnardi antes citado no mira con justicia la situación artística de su contexto ni de las décadas inmediatamente anteriores. Y es que su propósito no es ese. Isnardi procura crear un nicho adecuado a una nueva realidad que, sin duda, será configurada por todos aquellos cuyos talentos permanecían soslayados en una sociedad de súbditos. Ahora, con un congreso de representantes próximo a instalarse, la Capitanía General de Venezuela parecía apuntar hacia derroteros muy diferentes a los del pasado inmediato. Por ello se esfuerza por distinguir a Lovera como pintor. La duda natural que surge de las palabras que Isnardi imprime en *El Mercurio Venezolano* no puede ser otra: ¿Por qué es Juan Lovera quien *merece por todos títulos la protección benéfica de nuestra*



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3* (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

actual transformación? ¿Por qué no otro de los pintores de quienes se tiene noticia como activos en esos años?

Es curioso que en el mismo número del citado periódico y seguidamente a su disertación acerca de la pintura y Lovera, Isnardi se refiera a la música y no escatime en la mención de “Uztaris, Sojo, Tovar, y Olivares” como los nombres que “deben conservarse siempre en la memoria de todos los que miren la música como uno de los más sublimes atractivos de la sociedad.”²⁹

Luego destacará a Lino Gallardo, Cayetano Carreño, José Rodríguez y Juan José Landaeta como músicos de notable mérito en la sociedad caraqueña. ¿Acaso la pintura en Caracas carecía de figuras destacables y tan sólo un

²⁹ Francisco Isnardi, *op. cit.*, pág. 54. “Parece que los Caraqueños han querido consolarse con los dulces encantos de la Música, de la privación en que han estado sus talentos sobre muchos de los conocimientos humanos; y parece que Apolo ha ejercido sobre ellos todo el influxo protector que no ha podido dispensarles Minerva, ahuyentada por el despotismo. La Música que tanto aplauden los extranjeros entre nosotros y en la que aventajamos, quizá, en toda América, puede decirse creada por nosotros mismos. Hasta 1712, no se conocía en Caracas el solfa; y hasta 1750, no empezaron a hecharse las semillas del genio filarmónico, inherente a los Caraqueños. Los nombres Uztaris, Sojo, Tovar y Olivares, deben conservarse siempre en la memoria de todos los que miren la música como uno de los más sublimes atractivos de la sociedad. Los Corifeos de la armonía caraqueña, han sido los que han dado impulso al genio musical, que ha sabido hacer honor a sus esfuerzos: varias academias filarmónicas reunidas baxo sus auspicios, empezaron a hacer oír los encantos de este arte; y bien pronto pasaron el océano y resonaron en Caracas, las maravillosas producciones de Haydn, Pleyel, Mozart, y todos los grandes maestros de Europa: la ejecución no se limitó solo al violín; sino que a impulsos de un instinto musical, empezaron a familiarizarse con todos los demás instrumentos, hasta formar orquestas capaces de agradar a los oídos más delicados, y merecer la aprobación del conoecedor más exquisito. La rapidez de este papel, no nos permite presentar la historia de la Música Caraqueña; pero si diremos, que casi se debe al S. Gallardo la invención y uso del violoncelo y el contrabajo, cuya ejecución asombra a los inteligentes: que D. Cayetano Carreño ha propagado con gusto y una maestría singular, el gusto del Piano en el bello sexo; y que D. José Rodríguez posee en la música conocimientos analíticos muy sublimes, y capaces de hacer honor a su patria. No es inferior el mérito que ha contraído en este arte el S. Landaeta, Profesor muy digno del concepto que goza, y del lugar que ocupa en nuestro teatro; y que no desmereció en la concurrencia de otros extranjeros, quando tuvimos el gusto de ver algunos ensayos de la opera francesa. El S. Landaeta deseoso de aprovechar la favorable influencia de nuestra regeneración a favor de la Música, ofrece al Público un establecimiento filarmónico...” (Francisco Isnardi, “Música” en *El Mercurio Venezolano*, N° 1, Enero de 1811, pág. 54-55).



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3* (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

nombre valiera su mención en un texto que, a todas luces pretende brindar un panorama de la escena artística local?

Las pruebas registradas, inventariadas y estudiadas por Carlos F. Duarte, por ejemplo, nos dicen que esto no era así y que, aunque Caracas no tuviera la fulgurante producción pictórica de Santa Fé de Bogotá, tenía un grupo de maestros pintores, obedientes de la tradición y preocupados por su oficio. Un rápido repaso nos arroja nombres como los de Joaquín Zurita, José Hilarión Ibarra y Maximiano Ochoa. ¿No los conocía Isnardi?

Aunque de su vida poco se sabe, si se tiene conocimiento que para 1809 se hallaba en Caracas y, junto con Andrés Bello (1781-1865), llegó compartir el proyecto (nunca realizado) de publicar *El Lucero*, una revista cultural. Además, colaboró con el mismo Bello en la redacción de la *Gazeta de Caracas* para 1810. Así pues, es poco probable que Isnardi desconociera los nombres de un grupo significativo de pintores caraqueños para el momento en que redacta sus líneas sobre Juan Lovera.

No nos resta más que una opción: nuestro pintor habría mostrado a Isnardi sus simpatías por el proceso que se escenificaba entonces en Caracas y, más aun, desde algún tiempo antes, es posible que hubiera expresado sus deseos de cambio alrededor de las nuevas ideas que, susurrando, impresionaban y llevaban a la reflexión a no pocos en la ciudad. De esto no hay prueba alguna, pero nos extraña la posición de Isnardi en torno a los pintores y su gran diferencia en torno a los oficiantes en la música. No creemos que se trate de un mero asunto de gusto, pero a diferencia de lo que sucede al referirse a Lino Gallardo o Cayetano Carreño, cuando presenta a Lovera, lo hace realizando gran énfasis sobre la precaria situación de la pintura entonces y cómo la carencia de “fomento y libertad” ha impedido su desarrollo, siendo nuestro pintor, en ese contexto, una figura de excepcional valía.

Aunque Caracas es poseedora de una producción musical “que tanto aplauden los extranjeros entre nosotros, y en la que aventajamos, quizás a toda América”,³⁰ manifiesta en los artistas ya mencionados, tan sólo Lovera es, para Isnardi, prueba clara del “genio americano” en los quehaceres de la pintura. Es así que “Caracas no desmerece figurar entre las ciudades que han producido Pintores de genio, y capaces de honrar las escuelas; si la opresión

³⁰ Francisco Isnardi, *op. cit.*, pág. 54.

les hubiera permitido tenerlas, o les hubiera dado fomento y libertad, para llegar a ellas”.³¹ Por ello, Lovera es quien “merece por todos títulos la protección benéfica de nuestra actual transformación”.³²

No podemos sino suponer entonces que Juan Lovera se habría inclinado hacia ideas que transformarían la escena en la cual había nacido y se había formado como pintor. Pero, ¿cuán activo pudo ser en estos momentos iniciales? De nuevo, no hay prueba alguna de sus actuaciones en este sentido en estos años. Lo que hemos colegido del texto de Isnardi no proporciona ninguna seguridad y evidentemente resulta tan sólo una especulación, aunque alegamos, no carente de lógica.

Lovera sí manifestaría su apoyo a los cambios una vez que estos eran irreversibles y que la Guerra de Independencia trastocaba las vidas de buena parte de los habitantes de la Provincia, como veremos posteriormente. Por ahora, el texto de Isnardi no queda agotado en su interpretación histórica. Los aspectos relativos al oficio de pintor son muy interesantes también y podrían darnos buenas pistas para entender su desempeño artístico posterior.

¿Qué conoce Isnardi acerca de Juan Lovera, pintor? En el texto publicado en *El Mercurio Venezolano*, habla de sus “felices ensayos en la pintura”, sin mayores detalles, y comenta acerca de la copia que ha realizado Lovera de los “cuatro elementos de Lebrún”, entonces en posesión de Juan José Rivas y Pacheco, y calificados como “uno de los mejores adornos de la habitación de un Ciudadano Americano”.³³ Esta copia a la que hace referencia Isnardi no se conserva hoy día. No obstante, las obras originales del pintor francés Charles Le Brun (1619-1690) sí pueden verse hoy.

Tenemos los bocetos que Le Brun realizó para una serie de 24 estatuas destinadas a los jardines de Versalles y encargadas por Luis XIV.³⁴ El grupo

³¹ *Ibidem*, pág. 53.

³² *Idem*.

³³ Francisco Isnardi, *op. cit.*, pág. 53.

³⁴ Esta serie de esculturas es conocida como *la grande commande* y estaba compuesta por seis grupos de cuatro esculturas cada uno, conformados de la siguiente forma: *Los cuatro humores del hombre* (melancólico, flemático, colérico y sanguíneo); *Las cuatro partes del día* (amanecer, mediodía, crepúsculo y noche); *Las cuatro partes del mundo* (Europa, Asia, África y América); *Las cuatro formas de poesía* (lírica, pastoral, satírica y épica); *Las cuatro estaciones* (primavera, verano, otoño e invierno) y *Los cuatro elementos* (aire, tierra, agua y fuego). El boceto de este último grupo sería el reproducido por Lovera. Según refiere Anthony Blunt, estos diseños

correspondiente a los cuatro elementos, posee cuatro figuras alegóricas representativas del Aire, el Fuego, el Agua y la Tierra. Tenemos noticias de que este boceto de Le Brun fue grabado por Simon Philippe Thomassin (1653-1732),³⁵ por lo que es posible que a manos de Lovera llegara esta imagen y, a partir de ella, realizara la copia referida por Isnardi. Después de todo, la copia de grabados era una práctica común en el quehacer de los pintores coloniales y aunque no tenemos la certeza de que este fuera el caso, es posible incluso que el grabado fuera del propio Juan José Rivas y Pacheco, quien solicitara a Lovera la reproducción del mismo en una escala mayor y en óleo, para darle mayor prestancia. Sólo así podría justificarse que Isnardi hiciera de esta obra –hoy desaparecida– el centro de su atención.

En cualquier caso, sobre la obra ejecutada por Lovera no tenemos más información que la que nos ha dejado Isnardi. No sabemos su tamaño, el soporte ni la técnica empleada por Lovera para ejecutarlas. Al no haber ningún precedente ni ejercicio alguno similar por parte del pintor caraqueño, no nos atrevemos a especular en este sentido. No obstante, el que lograsen mención especial por parte de Isnardi, pudiera implicar algunas cosas interesantes que nos hablarían de algunas inclinaciones plásticas en Lovera.

El autor original de *Los cuatro elementos* es un pintor cuyo estilo sería admirado por los pintores neoclásicos en las últimas décadas del siglo XVIII. Es posible que para Isnardi, a partir de las reproducciones que Lovera realizara, viera en él el potencial para encaminarse hacia una pintura lejana de las fórmulas practicadas consuetudinariamente por la pintura colonial. De hecho, la imagen de *La Tierra* ejecutada en grabado por Thomassin, a partir del boceto de Le

fueron realizados por Le Brun a partir de las descripciones brindadas por Césare Ripa en su manida obra *Iconología*. [Véase Blunt, Anthony (1980). *Art and Architecture in France 1500 to 1700*. Harmondsworth, Middlesex, England: PenguinBooks] Esta obra de referencia obligada para los pintores de los siglos XVII y XVIII, fue publicada por primera vez en 1593, con el título *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi* y es una suerte de diccionario enciclopédico que brinda descripciones para la representación alegórica de virtudes, vicios, sentimientos, conceptos abstractos como Paz y Justicia, etc. Artistas como Domenichino, Pietro de Cortona, Luca Giordano, Tiepola, Nicolás Poussin, Francois Boucher y Charles Le Brun, entre otros, se distinguieron por el uso profuso de esta obra guía. Llegó a tener unas 9 ediciones en italiano y otras 8 en diversos idiomas entre 1600 y 1800.

³⁵ Ver L. Beauvais, *Musée du Louvre, Département des Artsgraphiques, Inventaire général des dessins, Ecole française, Charles Le Brun, 1619-1690*, tome II, Paris, RMN, 2000, n° 2395, p. 688.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Brun, semeja mucho a las recién configuradas alegorías de la Republica que era común ver en Francia desde la revolución de 1789.

La excepcionalidad temática es notable en un ambiente artístico que giraba en torno a la iconografía religiosa. Que un pintor como Lovera elaborara una imagen de la Virgen del Carmen, por ejemplo, no era novedad; pero que elaborara un grupo alegórico de los cuatro elementos, era todo un suceso e Isnardi quiso resaltarlo. Es así que *El Mercurio Venezolano* habla de los “felices ensayos en la pintura” de Juan Lovera y escoge justo esa obra para ilustrar al lector caraqueño, el cual seguramente habría estado más familiarizado con cualquier otra imagen votiva elaborada por este pintor.³⁶ Todo apuntaría entonces a que nuestro pintor estaba abierto a nuevos caminos en el ejercicio de su oficio.

Pero para Enero de 1811 ya el 19 de Abril de 1810 se acercaba a su primer aniversario y Juan Lovera habría estado presente en los sucesos de este célebre Jueves Santo. No podemos saber si estuvo en la Plaza Mayor cuando el Capitán General, Gral. Vicente Emparan salía del servicio religioso de rigor y fuera conminado al Cabildo, tampoco si estaba allí como testigo de excepción ante la consulta popular que este personaje efectuaría desde el aún más famoso balcón. Sin embargo, podemos suponer que estaba en Caracas y que, si no fue testigo ocular, sí habría al menos sido testigo de las tribulaciones que ese día generaría en la población. Habría sido tal vez participe y escucha de los comentarios más variados y, evidentemente, de la zozobra de un futuro incierto –por lo diferente que se perfilaba al pasado inmediato–. En cualquier caso, Lovera, como la mayor parte de los caraqueños entonces, no ha debido estar ajeno al suceso.

Tampoco ha debido ser ajeno al gran acontecimiento del 5 de Julio de 1811. Las palabras de Francisco Isnardi antes analizadas dan cuenta de un pintor que estaría mirando su entorno de manera distinta, al cual no le disgustan los cambios que –al menos en promesas– recorren las calles de la ciudad desde hace algunos meses. El ambiente caraqueño no es un asunto lejano para nuestro pintor, es parte de su vivencia. Manuel Landaeta Rosales refiere, en un artículo publicado en *El Constitucional* en 1906, que Juan Lovera “presenció la

³⁶ Para febrero de 1809, Lovera está recibiendo 25 pesos por trabajos realizados en el trono de Nuestra Señora de la Candelaria en la Catedral de Caracas, según refiere Carlos F. Duarte (*Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 113), por lo que es claro que no abandona su trabajo artístico rutinario.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

revolución del 19 de Abril de 1810 y asistió a las barras del Congreso Constituyente de 1811, que dio la Independencia a Venezuela, hechos que debía llevar al lienzo más tarde”.³⁷

Debemos dejar claro, no obstante, que cometeríamos un gran error al concebir al Lovera de este tiempo a partir de preconcepciones republicanas. Su vida, como la de los caraqueños, está cambiando y no por sus acciones directas, eso es claro, pero estos cambios no son drásticos aun cuando el Congreso declare la Independencia. La vida continúa y ganarse el pan es menester. Así las cosas, en diciembre de ese mismo año estará recibiendo 10 pesos por retocar la imagen de Santa Rosa en la Catedral de Caracas.³⁸

Las actividades ligadas a su oficio, parecen no sufrir mayores cambios inmediatos. Ni siquiera el terremoto del 26 de marzo de 1812, cuyas consecuencias e impacto han sido estudiadas,³⁹ sacudiría la cotidianidad caraqueña en todo sentido. Al menos Lovera continúa teniendo trabajo en su oficio y esto lo certifica el hecho de que es justamente él quien tendrá a su cargo la decoración de la capilla que el Arzobispo de Caracas, Narciso Coll y Prat, mandará erigir en su retiro de la desbastada ciudad al llamado sitio de Ñaraulí. Esto sucedía en Julio de 1812 y cobraría por ello unos nada desestimables 64 pesos.⁴⁰ La casa paterna de los Lovera sufriría daños, pero permanecería en pie.

Duarte indica que “Para ese momento, Juan estaba involucrado en los movimientos revolucionarios y a causa de esto los realistas lo consideraban ‘un patriota distinguido’ y su nombre figura en una lista, junto a sus amigos, los músicos Lino Gallardo y Juan Landaeta.”⁴¹ Los tres habían sido alabados por Isnardi en *El Mercurio Venezolano*, no lo olvidemos y la lista a la que se refiere Duarte no es otra que la elaborada a finales de 1812, luego de la caída

³⁷ Manuel Landaeta Rosales, “Los antiguos pintores venezolanos Juan y Pedro Lovera” en *El Constitucional*, Caracas, 8 de Noviembre de 1906 (citado por Roldán Esteva-Grillet (compilador), *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX* (Vol.1), pág. 604.

³⁸ Cfr. Carlos F. Duarte, *Op. cit.*, pág. 114 (según datos en el Archivo General de la Nación, Sección Iglesias, Tomo LXIII, fol. 194).

³⁹ Ver Rogelio Altez, *Si la naturaleza se opone... terremotos, historia y sociedad en Venezuela* (2010) entre otros.

⁴⁰ Cfr. Carlos F. Duarte, *op. cit.*, pág. 114 (según datos en el Archivo del Cabildo Eclesiástico de la Catedral de Caracas, Cuentas varias 1810-1812).

⁴¹ Carlos F. Duarte, *op. cit.*, pág. 24.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3* (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

de la Primera República, por el Dr. Juan Antonio de Rojas.⁴² De modo que ya temprano nuestro pintor fue *fichado* por los realistas como notable colaborador de la causa rebelde. Es así que, en 1814, Lovera se encamina, junto a su familia, en la conocida migración a Oriente y allí parecen comenzar para él años de penurias y dificultades.

Cuatro años después reaparecen las noticias de la familia Lovera en Caracas⁴³ y para 1820 nuestro pintor es incluido en la *Oración en defensa de los pardos* por Andrés Level de Goda, en la *Gaceta de Caracas*.⁴⁴ Resalta Level de Goda al propio padre de nuestro pintor, Atanasio, como parte de los “nombres recomendables” y a su hermano menor Luis, destacando su honradez. Mención aparte le merecen los pintores, quienes, para él, serían “tan delicados por vuestros pinceles como cultos por vuestros modales, Juan Lovera y Juan José Franco. ¿Qué distinción no os dispensa la nobleza de Caracas?” No cabe duda que no sólo Juan, sino la familia Lovera era estimada y no pasaba desapercibida en una ciudad que ahora debía comenzar a cambiar sus modos a los que el andamiaje republicano, que recién se construía, le demandaba. Para el año siguiente, en 1821, la Constitución de la República de Colombia, abrió el camino para eliminar las distinciones de clase en los libros parroquiales. Juan Lovera dejaría de ser de derecho entonces, un pintor *pardo*, para pasar a ser un *pintor republicano*. Faltaba que de hecho demostrase que lo era.

Para 1820 sabemos que nuestro pintor está de seguro en Caracas pues pinta para el padre José Cecilio de Ávila una imagen de la Divina Pastora y por primera vez, que sepamos, firma una obra suya: “Juan Lovera lo pintó /

⁴² Cfr. Carlos F. Duarte, *Op. cit.*, pág. 115 (según datos en el Archivo General de Indias). Vale destacar que el Dr. Juan Antonio de Rojas sería distinguido en 1816, por parte del rey de España, con la Cruz de Caballeros de la Orden Americana de Isabel la Católica, junto a Juan José Echezuría, también de Caracas [Véase *Gazeta extraordinaria de Madrid*, N° 128, 13 de Octubre de 1816, pág. 1127].

⁴³ Refiere Carlos F. Duarte (*Op.Cit.*, pág. 115) que en un padrón del ayuntamiento, para el 27 de Abril de 1818, aparece en la “Segunda cuadra, esquina de la Pelota”, la casa N° 7 como de Juana Rosalía (Arrechedera), viuda, parda de 70 años de edad, quien vive en ella con sus hijos “José Luis Lovera, casado, pardo, cerero, 34 años. Juana María Cardozo (su mujer) casada, parda, 13 años. Hija: María de la O. Lovera, parda, 2 años. Anastasia Lovera, casada, parda, 50 años. José Juan Rosales, (su marido) casado, carpintero, pardo, 46 años, hijo: José María, pardo, 2 años. Esclavos: Socorro, soltero 26 años. Norberto, soltero. Teresa Lovera, parda, 46 años” (Según datos en Archivo del Cabildo Metropolitano, *Archivos Capitulares*, 1818).

⁴⁴ *Gaceta de Caracas*, N° 11, miércoles 16 de agosto de 1820, pág. XX.

Caracas Nombre / de 1820.”⁴⁵ De nuevo dedicado sin problemas a los temas religiosos, esta *Divina Pastora*, nos indica Duarte, posiblemente provino en su concepción de algún grabado,⁴⁶ cosa que sería normal en su procedimiento y viene a sustentar más aun la idea que planteábamos párrafos atrás sobre la posible imagen que daría origen a la copia de *Los cuatro elementos*. Si Lovera tomó un grabado como modelo o el padre de Ávila se lo proporcionó para solicitar una imagen similar, tan sólo nos llevaría a la metodología usual de los pintores coloniales y que, en estos jóvenes tiempos republicanos, parecía permanecer intacta.

Artísticamente, esta obra presenta para Lovera la novedad del paisaje, que no será repetido en ninguna otra obra suya que se haya conservado hasta hoy. Por ello, no creemos que debamos leer la incorporación de este elemento como nada más que el cumplimiento de lo que el grabado que podría haber empleado como fuente le solicitase. Si bien es verdad que el paisaje no era asunto atractivo para los pintores de la iconografía religiosa, también es cierto que paulatinamente irá ganando adeptos. No será éste el caso de nuestro pintor y su producción sobreviviente así lo demuestra.

Más importante aún es el agregado de la firma, porque no era éste un elemento común entre los pintores coloniales. El nombre del ejecutante quedaba siempre en segundo plano porque lo esencial era la imagen sagrada representada o el personaje principal retratado. Ahora el nombre “Juan Lovera” parece haber adquirido un valor particular. Es evidente que parecía no ser lo mismo un cuadro sin esa rubrica que con ella. Ya no quiere dejar duda Lovera de que una obra es de su pincel y aunque no firma al frente, en la superficie pintada, haciéndolo al dorso, la distinción inequívoca que aporta su firma se halla en perfecta relación con su nueva situación como ciudadano, no ya como *pardo*, antiguo integrante de un grupo de menor valía en el entramado social.

⁴⁵ La firma se halla al dorso del cuadro, de acuerdo con los datos proporcionados por Carlos F. Duarte en *op. cit.*, págs. 56 y 116.

⁴⁶ Cfr. Carlos F. Duarte, *op. cit.*, pág. 56. De hecho, por lo que la propia obra nos brinda, artísticamente hablando, la obra recoge el modelo instaurado por Rafael Sanzio en el siglo XVI y que sería repetido *ad infinitum* en grabados de todo tipo, a lo largo de toda Europa, como imágenes sueltas acompañadas de alguna oración o como ilustración de los cientos de títulos acerca de la Virgen María que fueron publicados entre los siglos XVI y XVIII en prácticamente todos los idiomas.

Desde este año de 1820, en conjunto con Felipe Limardo y Lino Gallardo, Juan Lovera se halla involucrado en el funcionamiento de una pequeña institución educativa destinada a niños pobres y pardos en Caracas. Comenzando el año 1821, Lovera, Limardo y Gallardo, quien se encargaba de las lecciones de música, dirigirán una misiva al Ayuntamiento caraqueño en procura de fondos para el funcionamiento de la escuelita ya que “las fortunas de los vecinos están en mal estado”, así como la dispensa para aumentar a 4 reales el costo de la entrada para los espectáculos que organizan.⁴⁷ Tenemos pues que Lovera se ha diversificado en sus actividades y hace ahora de docente en el área de su competencia y su figura es ahora la de modelador de nuevas generaciones. Ya es un hombre de 45 años, no es un jovenzuelo, tampoco es un anciano, pero su edad es ya avanzada dada la situación demográfica que la guerra de independencia ha provocado.

Para mediados de 1821 se reciben con júbilo en Caracas las noticias del triunfo militar en Carabobo. La ciudad festeja y abraza al ejército victorioso. El Ayuntamiento dispone una celebración pública. Se armará un tinglado en la Plaza Mayor, disponiendo estatuas decorativas de carácter efímero, entre otros muchos elementos que procuraron manifestar el regocijo de la ocasión.⁴⁸ En el marco de estas celebraciones, Lovera recibe el primer encargo oficial que conozcamos en su carrera artística: la elaboración de un transparente con frases alegóricas al hecho. De ello ha quedado un recibo del 27 de julio de 1821: “Recibí del Administrador de propios de esta ciudad, ciudadano Joaquín Escalona, treinta pesos por la pintura y demás costos del transparente que sirvió de selebridad (sic) de la Victoria de Carabobo, en la Sala Municipal.”⁴⁹

Vale destacar que, de acuerdo con Carlos F. Duarte, su hermano Luis realizaría el alumbrado de la plaza para esta fiesta y que, para el 23 de agosto de ese mismo año, tomaba posesión “de su empleo como municipal, en el ayuntamiento caraqueño.”⁵⁰ Algunos días más tarde, el 31 del mismo mes, otro de sus hermanos menores, Fernando, solicita la vacante de sobrestante en

⁴⁷ Cfr. Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 116

⁴⁸ Ver *Gaceta de Caracas*, “Regocijo público”, N° 22, jueves 8 de noviembre de 1821. Ver también José María Salvador González, *Efímeras Efemérides. Fiestas cívicas y arte efímero en la Veenzuela de los siglos XVIII y XIX* (Ucab, 2001).

⁴⁹ Citado por Carlos F. Duarte, *Op. cit.*, pág. 116 (según datos en Archivo del Cabildo Metropolitano, *Archivos Capitulares*, Tomo II, fol. 41).

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 116 (según datos en Archivo del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 1821).



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

el Ayuntamiento. La familia Lovera se hallaba así en una posición de cercanía con el gobierno local y era partícipe de los eventos más notables de la ciudad.

Pero la noticia más relevante de este año de 1821 para los efectos de este trabajo, no es el triunfo patriota en Carabobo, sino el que el Gral. Carlos Soublette, para el momento Intendente del Departamento de Venezuela (en la recién creada República de Colombia), nombrase a Juan Lovera, Corregidor de Caracas. No obstante, nuestro pintor no saltaría a la toma del cargo si no que, en una carta dirigida al Gral. Soublette, el 13 de Septiembre, le expresa:

Exmo. Señor,

Juan Lovera ciudadano de la República de Colombia, con respeto debido a V.E. represento: que con esta fecha ha llegado a mis manos un oficio del señor jefe político de la Provincia en donde se me previene que en conformidad de lo dispuesto por V.E. para el nombramiento de corregidores de esa ciudad pase inmediatamente a hacerme cargo de uno de los empleos prestando al efecto el juramento acostumbrado: no puedo menos que dar las gracias a V.E. por el alto honor con que se sirve distinguirme, pero al mismo tiempo me he sorprendido al ver que hallándose en esa ciudad personas mucho más beneméritas que yo, para ejercer este encargo, no tan solamente por sus talentos, comodidad y patriotismo, sino también porque otras veces lo han ejercido con beneplácito del público y aprobación del gobierno, permita V. E. que yo lo sea: por otra parte la arte liberal que cultivo para mi subsistencia, en el día se halla tan decaída que no me alcanza lo que gano ni para comprar zapatos, siéndome preciso valerme de mil empeños para conservar un mediano decoro: como asimismo para presentarme con alguna decencia ante el público.

A V.E. no se le oculta que para sostener el lustre de esta dignidad es indispensable gozar de una perfecta comodidad por medio de una renta anual, no tanto por el tiempo que se pierde en su ejercicio sin poder atender a mi trabajo, sino también porque se necesita una casa decente y amueblada, dinero para subsistir y para el avío de mi persona. ¿Permitirá V.E. que me empeñe sin poder nunca satisfacer con desdoro de mi persona y descrédito del gobierno? No, de ninguna manera creo que V.E. trate de comprometer de este modo a un ciudadano que desea ocupen estos puestos personas que puedan desempeñarlos con la decencia debida y decoro del gobierno de la República.

Siéndome imposible pasar a esa ciudad como quisiera hacerlo por las causales como por hallarme enfermo y de convalecencia en el campo, de resultas de la última emigración.

Suplico a V.E. se sirva dispensarme el que no haya ido a prestar juramento que se me previene, admitiendo el mismo tiempo la renuncia formal que hago del



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3* (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

dicho empleo y nombrando a otro que lo sirva lo que espero de la benignidad de V.E.

Chacao, setiembre 13 de 1821.

Juan Lovera (fdo)⁵¹

La misiva se explica por sí misma, pero conviene resaltar algunas cosas. En primer lugar, la selección de Lovera para el cargo; en segundo lugar, su actitud ante el nombramiento y, en tercer lugar, las razones que aduce para declinar el honor. Veamos cada una con detalle. El que un pintor, hasta hace poco tiempo degradado socialmente por su condición de pardo, sea escogido para ocupar un cargo público por el propio vicepresidente del Departamento de Venezuela, debe conducirnos a un Juan Lovera de notable reputación en la ciudad. No se trata de una selección hecha por un miembro del Ayuntamiento, es decir, una autoridad local, sino de la cabeza política más importante de esa región de la República de Colombia.

El que se tomara en consideración el nombre de Juan Lovera para el cargo de corregidor debe llevarnos al cargo mismo y sus funciones. El corregidor es un personaje que existe en la organización político administrativa de Castilla desde los tiempos de Isabel la Católica y fue trasladado a Las Indias con unas funciones similares. Después de los sucesos del 5 de julio de 1811, la mayor parte de las leyes vigentes siguieron estándolo contrario a la creencia popular de una ruptura tan radical que hasta el cuerpo legal de siglos sería borrado de un plumazo. De hecho, la propia Constitución de la República de Colombia sancionada en 1821, indica lo siguiente:

Artículo N° 188:

Se declaran en su fuerza y vigor las leyes que hasta aquí han regido en todas las materias y puntos que directa o indirectamente no se opongan a esta Constitución ni a los decretos y las leyes que expidiere el Congreso.⁵²

De manera pues que podemos suponer que los corregidores debieron haber funcionado a la usanza colonial, siempre que sus actos no colisionaran con la

⁵¹ Archivo General de la Nación de Colombia, *Sección República*, Peticiones y Solicitudes / Solicitudes del Departamento de Venezuela, Solicitudes recibidas en Septiembre, S.R. 75, 16, D.4, 1821, f185 a 186

⁵² *Constitución de la República de Colombia* (1821), Título X, De la Observancia de las Leyes Antiguas, Interpretación y Reforma de esta Constitución, Artículo 188.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Constitución de 1821. Ahora bien, Eduardo Osorio refiere que, en el siglo XVI, en Mérida, “el control rutinario de la encomienda era ejercido por el corregidor. Este funcionario, cabeza del corregimiento, unidad político administrativa de carácter general,” la cual en algunos casos podía estar subordinada a la Audiencia y que “tenía entre sus atribuciones la de velar por el bienestar de los indios y ejercer la tutoría que el Estado se reservaba sobre ellos.”⁵³ Más aun, siguiendo a Osorio, sabemos que el corregidor era además capitán y justicia mayor, y que “era un funcionario de mediana jerarquía, con una remuneración de 700 pesos anuales pagados de los gastos de justicia”.⁵⁴

Por su parte, Mercedes Galán Lorda explica, al tratar el caso particular de los oficiales del cabildo de México durante el reinado de Felipe V, que el corregidor era elegido por el Rey y que debía ser recibido en la ciudad correspondiente por el corregidor saliente (o, en su defecto, su teniente) para presentarse ante el Virrey, quien le daría entonces licencia para presentar formalmente su nombramiento ante la Audiencia. De seguido, debía presentarse ante los capitulares del Cabildo convocados previamente para tal fin.

El nuevo corregidor prestaba juramento de usar adecuadamente de su oficio, defender la Inmaculada Concepción, los fueros de la ciudad y ordenanzas de su oficio, guardar secreto, y contribuir al servicio del Rey, la paz y el bien público.⁵⁵

Es claro que el corregidor representaba al Rey, quien se servía de éste para mantener control sobre la vida municipal. En el caso de México abordado por Galán Lorda, el corregidor es la figura “que preside el Cabildo, que tiene voto dirimente y también una de las tres llaves del Archivo. Además, queda claro que el corregidor no se limita a presidir, sino que también dirige las sesiones del Cabildo”.⁵⁶ A todas luces, el corregidor se nos presenta como un funcionario de alta importancia en la vida política municipal.

⁵³ Eduardo Osorio, *Historia de Mérida: conformación de la sociedad colonial merideña (1558-1602)*, pág. 72 (ULA, 2005).

⁵⁴ Eduardo Osorio, *op. cit.*, pág. 73.

⁵⁵ Mercedes Galán Lorda, “Los oficiales de Cabildo de México en el reinado de Felipe V” en *Derecho y administración pública en las Indias hispánicas: Actas del XII Congreso Internacional de Historia del Derecho Indiano*, pág. 700 (Toledo, 19 al 21 de Octubre de 1998, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002).

⁵⁶ Mercedes Galán Lorda, *Op. cit.*, pág. 701.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Nos resta esclarecer cuál era la función del corregidor en los años inmediatamente posteriores a 1811. José de Austria, en su conocida obra *Bosquejo de la Historia Militar de Venezuela*, publicada entre 1855 y 1857, incluye el *Plan de gobierno provisorio*, de fecha 18 de Agosto de 1813 y firmado por Francisco Javier Ustariz. En este Plan hallamos lo siguiente:

8°.- Para dar más celeridad al despacho de los asuntos gubernativos y proporcionar con mayor facilidad y prontitud el acopio de abastos, bagajes, y otras necesarias a los ejércitos, en los pueblos por donde ocurra que transiten durante la guerra, cada provincia se dividirá en grandes corregimientos, cada uno al cargo y dirección de un Jefe Corregidor, del que dependerán los demás Corregidores del partido en lo gubernativo, como cada Jefe Corregidor lo será del gobierno político de la provincia.

9°.- Serán Jefes Corregidores en la Provincia de Caracas todos los de las ciudades y villas existentes, para sus respectivos partidos capitulares.

(...)

12°.- En lo contencioso ordinario civil y criminal, todos los Corregidores, Jefes o subalternos, continuarán ejerciendo las mismas funciones judiciales de primera instancia que han acostumbrado en sus respectivas jurisdicciones y las demás a que no se sujetan por esta división reducida meramente a lo gubernativo de cada departamento o corregimiento.⁵⁷

Aunque las circunstancias de la Guerra de Independencia impidieron que este Plan se ejecutara, puede notarse claramente la importancia de la figura del corregidor y su peso en los asuntos de gobierno local. Es destacable además que se insista en que los corregidores continúen ejerciendo algunas de sus funciones según lo acostumbrado, por lo que este Plan tan sólo estaría adecuando un grupo de ellas a las necesidades de la guerra que entonces se libraba. Podemos suponer, pues, que la figura del corregidor no desapareció en los años inmediatamente posteriores a 1811 y que estos funcionarios habrían continuado sus labores, ajustándose éstas a la nueva legislación.

Galán Lorda da cuenta de la disputa que existe entre los historiadores acerca del cargo de corregidor, pues algunos indican que éste formaba parte del Cabildo y podían ser conocidos también como ‘alcaldes mayores’, ocupando su cargo por tiempo ilimitado (tal es el caso de J.E. Casariego al abordar el asunto en el Perú); mientras otros afirman que no formaban parte del Cabildo, pero sí presidían sus reuniones, votando en caso de haber un empate (tal es el caso de C. Bayle e I. Sánchez Bella, entre otros).

⁵⁷ José de Austria, *Bosquejo de la Historia Militar de Venezuela*, Tomo I, pág. 213-214 (Imprenta y Librería de Carreño Hermanos, Caracas, 1855).



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

En cualquier caso, el corregidor como importante funcionario público local existía para 1821 y la *Ley Sobre la Organización del Régimen Político de los Departamentos, Provincias y Cantones en que se divide la República*,⁵⁸ emitida por el propio Simón Bolívar, el 8 de Octubre de ese mismo año, no le menciona, pero tampoco la elimina, por lo que debemos suponer que sus funciones no distarían mucho de las comunes en tiempos coloniales.⁵⁹ Así pues, podemos

⁵⁸ Ley Sobre la Organización del Régimen Político de los Departamentos, Provincias y Cantones en que se divide la República en *Cuerpo de Leyes de la República de Colombia*, Tomo I, págs. 142 a 153 (Imprenta española de M. Calero, N.Y., 1825)

⁵⁹ En 1828, José Antonio Páez, como Jefe Superior de Venezuela, emite un *Reglamento de Corregidores*, por lo que suponemos que debió existir la necesidad de delimitar y establecer con mayor claridad las funciones de estas antiguas autoridades locales. De este Reglamento extraemos: “Art.7 – Para ser nombrado corregidor se necesita ser colombiano en ejercicio de sus derechos, mayor de veinticinco años, de una conducta irreprehensible y de conocido patriotismo (...) Art. 11 – El destino de corregidor durará por tres años, pudiendo ser removidos en cualquier tiempo, a juicio del gobierno superior del distrito o cuando por determinación judicial de la corte o del jefe general de policía, en los negocios de su resorte, mereciesen la pena de suspensión o destitución (...) Art. 13 – Los corregidores ejercerán las funciones siguientes: 1. Conocer en primera instancia de todos los negocios contenciosos, civiles y criminales, cuyo conocimiento no esté especialmente atribuido a otra autoridad por la ley...; 2. Conocer en segunda instancia de las causas civiles...; 3. Dirimir las competencias que se suscitaren entre los tenientes corregidores en su cantón; 4. Hacer las visitas generales y particulares de cárceles, dando cuenta del resultado de las generales a la corte superior del distrito; 5. Conocer a prevención con los tenientes corregidores de las diligencias judiciales, en que no haya todavía oposición de partes; 6. Ejercer las funciones de subdelegados de rentas de su cantón, excepto el de la capital de la provincia; 7. Decretar suspensión y conocer en primera instancia de las causas de responsabilidad, que por mal desempeño en el ejercicio de sus funciones, se formen a los tenientes corregidores de su cantón; 8. Aprender a los delincuentes, a prevención con los demás corregidores y sus tenientes, previa la sumaria información del delito, o sin ella cuando fuere infraganti; 9. Aprender a los delincuentes de otra jurisdicción, a requerimiento del juez competente, o en virtud de avisos públicos; 10. Publicar y circular en sus cantones las leyes, órdenes y disposiciones que se les comuniquen con este objeto, dándoles su cumplimiento, y vigilando en que se les de igualmente por sus subalternos; 11. Cumplir con las atribuciones que se les conceden por el reglamento general de policía de esta fecha, cuando ejerzan las funciones de comisarios del ramo (...) Art. 16 – Podrán castigar con multas que no pasen de 25 pesos, o con arrestos que no excedan de tres días las faltas o excesos que no sean de gravedad contra el buen orden, honestidad, decencia pública y seguridad de los habitantes (...) Art. 29 – Los corregidores gozarán el sueldo de seiscientos pesos anuales, que les serán satisfechos con los fondos de policía; Art. 30 – Además percibirán los emolumentos que señala la ley de aranceles de 28 de julio del año 14 (...); Art. 36 – Los corregidores cuidarán de que se celebren las fiestas nacionales en los días 25, 26 y 27 de diciembre de cada año, y asistirán a las de tabla en las iglesias de su respectivo cantón (...) Art. 38 – Usarán las insignias de espada, bastón y sombrero apuntado, con cucarda nacional y banda verde al

suponer que el corregidor trabajaría muy de cerca con el Ayuntamiento y tendría atribuciones muy variadas que podían incluir aspectos judiciales y ejecutivos, pero también sería una suerte de inspector del bienestar de la población, por lo que se requería su atención en los asuntos más diversos.

travez del hombro derecho al costado izquierdo, que sirva de tahalí a la espada (...) Art. 41 – Terminado el trienio de corregimiento y puesto en posesión del sucesor... informarán cada uno del estado de sus cantones, su población, industria, atrasos o adelantos que hayan tenido, disposiciones que convendría tomar para auxiliar su agricultura, cría, artes o comercio, estado de sus caminos, cárceles, hospitales, etc. y cuanto conduzca al bien y comodidad de los moradores, según sus observaciones (...) Art. 42 – En este acto presentará cada corregidor una noticia estadística que comprenderá: 1. El número de habitantes en resumen con especificación de sus sexos, edades, estado y condición; 2. De las haciendas existentes y clases de frutos de que se compone cada una, y de las nuevas plantaciones que se hayan emprendido; 3. De las personas que hayan muerto durante el trienio con distinción de adultos y párvulos; 4. De los nacidos en el mismo período; 5. De los casados; 6. De las causas civiles y criminales que hayan determinado definitivamente; 7. De las pendientes y su estado; 8. De los establecimientos de escuelas, cárceles, hospitales, puentes y demás obras públicas de necesidad, comodidad u ornato; 9. Un resumen del montamiento de los ingresos y egresos que haya tenido el fondo de policía y, 10. En fin, del número de bestias de labor y silla y ganados de todas clases de cría y labor que haya en el cantón.” [Reglamento de corregidores en *Colección de Documentos relativos a la vida pública del Libertador de Colombia y Perú, Simón Bolívar*, Tomo XVII, págs. 247 a 261 (Caracas, G.F.Devisme, 1829). Como ha podido verse, la figura del corregidor que en él se describe es un funcionario con atribuciones bastante amplias, que van desde lo judicial a lo ejecutivo. Esto se debe, seguramente, al hecho de que con este Reglamento se elimina la figura del *alcalde municipal* y la ya existente figura del *corregidor* asume las funciones de ambos. No obstante, para 1825 los alcaldes municipales, según se lee en la *Ley Sobre la Organización y Régimen Político y Económico de los Departamentos y Provincias*, estarán asignados a las cabeceras de cada cantón, por un período de un año: “Art. 65 – Los alcaldes municipales deben promover el orden y la tranquilidad, la decencia y moralidad pública, cuidando de la observación de la constitución de las leyes y de las órdenes superiores que les comuniquen el jefe municipal, a quien están inmediatamente subordinados; Art. 66 – Los alcaldes municipales cuidarán de todo lo que mira a la salubridad, comodidad y ornato, o a la policía de los respectivos cuarteles en que se dividirán las villas y ciudades...” [Ley Sobre la Organización y Régimen Político y Económico de los Departamentos y Provincias (8 de marzo de 1825) en *Cuerpo de Leyes de la República de Colombia*, pág. 306 (Caracas, Imprenta de Valentin Espinal, 1840)]. Resulta interesante que esta Ley de 1825 no incluye la figura del Corregimiento –y en consecuencia, tampoco la del corregidor- dentro de la organización política económica del territorio de Colombia. Todo apunta a que habría sido suprimida y sustituida por los alcaldes municipales, entre otros. Esta situación sería revertida por el antes citado Reglamento, al menos en el Departamento de Venezuela.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Juan Lovera tenía frente a sí la posibilidad de ocupar un cargo que le relacionaría muchísimo más con Caracas y su gente. Sin embargo, se muestra renuente por las razones que aduce en su carta a Soubllette, fundamentalmente su frágil salud y la precariedad económica de su oficio de pintor en tiempos de dificultades y escasez para todos. Lovera se siente honrado, pero está enfermo y de reposo en el campo, en Chacao. Además, no se considera digno del cargo, sobre todo porque ve en otros habitantes de la ciudad a las personas adecuadas para tan alto reconocimiento. Se lo hace saber a Soubllette, rogándole le dispense de jurar el cargo y admita su formal renuncia al mismo.

La honestidad de Lovera, es admirable. Pero su carta no logra el objetivo. De su puño y letra, Soubllette escribe al margen de la misiva lo siguiente: “Caracas, Setiembre 15 de 1821. No es posible acceder; hágase cargo del destino y a principios de año se harán nuevas elecciones. Soubllette (fdo).”⁶⁰ Así las cosas, el 28 de Septiembre de ese año, cinco días después del fallecimiento de su madre, Juan Lovera juraba su cargo ante el Ayuntamiento caraqueño. En el libro de Actas correspondiente leemos: “Se presentó el Sr. Juan Lovera, corregidor segundo, electo, y habiendo prestado el competente juramento se le dio posesión de su empleo.”⁶¹ Vale decir que este cabildo estaba conformado, entre otros, por José Antonio Díaz, Valentín Osío, Pedro Herrera, Vicente Castillo, Tomás Lander y Luis Lovera, hermano menor de nuestro pintor.

Para el 12 de Noviembre siguiente, Juan Lovera se hallará congregado en la Sala Capitular del Ayuntamiento como Corregidor Segundo, así lo indica el acta correspondiente.⁶² No sabemos hasta qué fecha ocuparía el cargo. Lo cierto es que para el 20 de Septiembre de 1822, identificándose como *Alcalde Ordinario*,⁶³ certifica que el licenciado José Joaquín González “ha cumplido con

⁶⁰ Archivo Nacional de la Nación Colombia, *Sección República*, Peticiones y Solicitudes / Solicitudes del Departamento de Venezuela, Solicitudes recibidas en Septiembre, S.R. 75, 16, D.4, 1821, f185 a 186.

⁶¹ Archivo del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 25 de Septiembre de 1821, fol. 33

⁶² Archivo del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 12 de Noviembre de 1821, fol. 46

⁶³ ¿Acaso el mismo cargo de *corregidor*? Creemos que existe aquí una confusión difícil de dilucidar. Aunque acerca del cargo de *corregidor* no hay muchas especificaciones previas a 1821 más que aquellas ya citadas, sobre el *alcalde ordinario* sí las hay. De hecho, la *Ley sobre organización de los tribunales y juzgados*, promulgada el 12 de Octubre de 1821, establece en su Título X, *De los Alcaldes Ordinarios*, lo siguiente: “Art.100: Los alcaldes ordinarios son jueces en primera instancia de todos los negocios contenciosos y civiles de cualquier cuantía, cuyo conocimiento no esté especialmente atribuido a otras autoridades por las leyes. Art. 101:



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

todos los cargos conexos al destino de médico de ciudad a que ha sido nombrado por el M.Y.A.”⁶⁴ Con todo, Lovera formalmente iniciaba así su camino como ciudadano republicano en el servicio público. Este no será un detalle menor en los años por venir.

En sesión del 19 de Julio de 1824, el Ayuntamiento de Caracas, considera que “para conseguir el establecimiento de una buena policía es indispensable proceder antes al arreglo y organización de todas las artes liberales y mecánicas”, y recuerda que repetidas veces se ha invitado -por carteles- a presentarse ante ese ilustre cuerpo “todos aquellos que se considerasen con ánimo y conocimientos necesarios al desempeño de las plazas de maestros mayores...” Se lamenta, no obstante, el Ayuntamiento que no ha sido posible hacer efectivos los nombramientos por falta de postulaciones. Así que, sin más demora, procede a nombrarlos directamente. Quedan escogidos los maestros mayores de platería, zapatería, sastrería, herrería, latonería o farolería, fundición, barbería, alfarería, relojería, música y pintura. En estos dos últimos cargos quedan nombrados Cayetano Carreño (Lino Gallardo, suplente) y Joaquín Sosa, respectivamente. Finaliza el punto acordándose que

la Municipalidad se comunique por oficio esta Acta al Sr. Gral. Intendente para su aprobación; manifestándole al mismo tiempo que las miras del Cuerpo solo se dirigen a despertar la indolencia y apatía de los artesanos, y a proporcionar los medios de que se establezca el orden en estos ramos.⁶⁵

El Intendente, para entonces, Juan de Escalona, ha debido ser informado de los nombramientos anteriores y, sin demora, dos días después de la sesión municipal citada, le dirige un oficio al Ayuntamiento aprobando todos los maestros mayores de artes liberales y mecánicas designados por este cuerpo,

Son jueces de apelación de las sentencias que se pronuncien por alcaldes pedáneos en los negocios de menor cuantía.” No hemos logrado establecer si Lovera fue nombrado en un cargo distinto luego de ser *corregidor*, pasando a ser *alcalde ordinario* en 1822. No hemos podido localizar ningún registro al respecto, por ello creemos que pueda tratarse de una confusión en la mención de su cargo, considerando sobre todo que las funciones de ambos son, de algún modo, similares.

⁶⁴ Citado por Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 119 (según datos en Archivo del Cabildo Metropolitano, *Archivos Capitulares*, 1822)

⁶⁵ Archivo del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 1824, fo. 137 y 138. Fernando, hermano menor de Juan Lovera, forma parte del cabildo en este momento.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3* (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

excepto el de pintura.⁶⁶ El Acta correspondiente de la sesión del cabildo indica que el Intendente “manifiesta su deseo de que el Sr. Juan Lovera sea el maestro mayor de pintorería (sic), quedando de suplente el Sr. Joaquín Sosa”.

Pero cumplir los deseos del Intendente no sería posible, no porque Lovera no fuera estimado y valorado en el ejercicio de su arte, sino porque tenía funciones más importantes que cumplir y así queda expresado:

...sin embargo que el Cuerpo tuvo muy presente al expresado Sr. Lovera para que fuese el maestro del arte noble de la pintura, le ocurrió el embarazo de estar nombrado para representante en Congreso, como suplente de SSa. según salió publicado en una Gazeta de Colombia, y que este ha sido el único motivo para excusarle de dicho encargo.⁶⁷

De este modo, nuestro pintor tiene para este momento supremos deberes que atender. El Congreso de la República de Colombia demanda su presencia en Bogotá y aunque es estimado en Caracas en el ejercicio de su noble arte, no puede hacerse cargo de las cuestiones inherentes al puesto de Maestro Mayor de Pintura. Parece que las exigencias de la participación ciudadana en los asuntos de la república no le dan respiro y la pintura ha quedado en segundo lugar.

Esto no significa que, para 1824, Lovera no gozará de una posición bastante más estable en su oficio que la que pudo reflejar la descripción de su situación en la carta dirigida al Gral. Soublette y que citábamos párrafos atrás. No olvidemos que según expone la propia Constitución de Colombia (1821), cualquier ciudadano en la situación de Lovera, siendo requerido como suplente de uno de los representantes al Congreso, ha debido reunir una serie de condiciones que en modo alguno lo ubicarían como un menesteroso artesano. Ya indicábamos antes que además de la mayoría de edad (25 años) y

⁶⁶ Carlos F. Duarte en *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, (pág. 120) cita la mencionada carta de Juan de Escalona (dirigida al Alcalde 2do. del Cantón): “La Intendencia aprueba todos los nombramientos para Maestros Mayores de las Artes Mecánicas y Liberales hechos por ese ilustre Cabildo hechos en los individuos que se expresan, y sólo desearía que si el ciudadano Juan Lovera ejerce todavía la noble arte de la pintura, fuese él el Maestro Mayor, quedando se suplente el señor Joaquín Sosa.” (según datos en Archivo del Cabildo Metropolitano, *Archivos Cantonales*, Tomo I, 1824)

⁶⁷ Archivo del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 1824, fo. 140 y 141. Vale decir que el día 29 de Julio de ese año, el Acta correspondiente refleja el efectivo juramento de los maestros mayores nombrados por el Ayuntamiento el día 19 de este mismo mes.

de saber leer y escribir, la Constitución exigía la posesión de propiedades por un valor de 500 pesos o más o, bien, ejercer un empleo que brindase 300 pesos mínimos de renta anual, entre otras cosas. La situación personal de Lovera ha debido mejorar entre 1821 y 1824. Al menos todo apunta a que así ha sido. Sin embargo, como veremos a continuación, no ha sido suficiente.

En todo caso, resulta de máximo interés ahora dirigir nuestra mirada al compromiso que el pintor caraqueño debe cumplir ante el Congreso de Colombia como suplente de Juan de Escalona. La primera noticia que tenemos sobre esta materia nos la ha brindado la *Gaceta de Colombia*, en su edición del 7 de Diciembre de 1823, como ya mencionamos al inicio de esta sección. Por lo que puede colegirse de las deliberaciones del cabildo en torno a la asignación de los maestros mayores, para mediados de 1824 Lovera se encuentra en Caracas, cuando ha debido estar en Bogotá. ¿Qué ha sucedido?

Las Actas de la Cámara de Representantes del propio Congreso nos dan una idea. Para el 27 de Abril de 1824 se indica que se solicitó

a la vista el acta del 25 de julio último en que para llenar la vacante del señor Rafael Escalona [se refiere a Juan de Escalona] fue electo el señor Lovera, pues al efecto recordó que para este acto no se hizo mérito solamente de la simple expresión del acta sino de la exposición de algunos diputados de Caracas que por haberse hallado presentes al tiempo de las elecciones pudieron informar al Congreso, que los señores Juan Pablo Ayala, José Félix Roscio y Juan Lovera, fueron ciertamente los que más se aproximaron a la mayoría, pero que no siéndoles fácil ahora este recuerdo respecto de los siguientes, se abstendrían de manifestar concepto en este punto. Rectificada esta opinión con la lectura del acta citada, el Congreso defirió como en el caso a que la Cámara de Representantes expida sus órdenes para la nueva elección que debe hacerse en la provincia de Caracas, porque el registro no presta mérito ni está formado como se previene a efecto de procederse a la elección de que se trata.⁶⁸

De lo anterior podemos inferir que la Cámara de Representantes habría invocado lo estipulado en el artículo N° 80 de la Constitución de Colombia, lo que quedaría corroborado por lo expuesto en el número ya señalado de la *Gaceta de Colombia*. Casi dos meses después, el 12 de Junio, el Acta correspondiente indica que

⁶⁸ Roberto Cortazar y Luis Cuervo (editores), *Congreso de 1824. Cámara de Representantes. Actas*, págs. 55-56 (Bogotá, Editorial Librería Voluntad, 1942).



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

la comisión de elecciones informa sobre las causales que han expuesto para no venir los honorables diputados Pedro Pablo Díaz, Pablo Alavedra, José Antonio Pérez, Vicente del Castillo y Juan Lovera, electos por la provincia de Caracas.

(...)

Con respecto al señor Lovera, que arguye no haber tenido noticia de su nombramiento hasta el 20 de febrero del presente año, cree la comisión que si es cierto su relato, no se debe considerar incurso en la multa.⁶⁹

Más allá de evidenciar las dificultades que enfrentaron de las diversas instancias del Estado de la República de Colombia para establecer comunicación efectiva entre una región y otra, queda claro que para el momento en que el Ayuntamiento de Caracas decidía sobre los nombramientos de los distintos maestros mayores de las artes liberales y mecánicas, Juan Lovera debió estar ocupado dilucidando cómo hacer para cumplir con una obligación superior. Queda además claro que para mediados de 1824 aun no le ha sido posible trasladarse a Bogotá.

Pero no acaba aquí este episodio en la vida republicana de nuestro pintor. En su sesión del 10 de Enero de 1825, la Cámara de Representantes del Congreso de Colombia vuelve a tratar el tema. Queda expuesto el asunto en el Acta correspondiente como sigue:

A la comisión de elecciones se mandó a pasar un oficio del señor Secretario del Interior al de esta honorable cámara con las contestaciones dadas de los señores representantes Pedro Pablo Díaz, Pablo Alavedra, Miguel Carrión, Juan Nepomuceno Briceño y Juan Lovera a las órdenes que se les comunicaron para que concurriesen a las presentes sesiones del congreso.⁷⁰

El pintor caraqueño no ha llegado a Bogotá para comienzos de 1825, pero ¿qué le retuvo en Caracas? ¿Por qué no acudió a ocupar el lugar reservado para él en el Congreso colombiano? La respuesta nos la brinda el Acta de la sesión del día 25 de Enero:

Seguidamente se dio cuenta del informe de la misma comisión de elecciones acerca de las excusas presentadas por el señor Juan Lovera, diputado por la

⁶⁹ Roberto Cortazar y Luis Cuervo (editores), *op. cit.*, págs. 187-188.

⁷⁰ Roberto Cortazar y Luis Cuervo (editores), *Congreso de 1825. Cámara de Representantes. Actas*, pág. 26 (Bogotá, Editorial Cromos, 1947).



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

provincia de Caracas para no haber concurrido a la actual sesión fundadas en que no se le notificó oportunamente su elección para sustituir al señor Escalona, en que es muy escasa la asignación calculada para el viaje de venida, única que se le suministra por el intendente, y en que le faltan varios requisitos que para ser representante exige el artículo 87 de la constitución; sin embargo de lo cual opina la misma comisión que el expresado señor Lovera ha incurrido en las penas establecidas el 26 de junio del año pasado. La cámara por el contrario después de un detenido debate, le declaró legítimamente excusado y absuelto de la pena de multa, acordando al mismo tiempo a moción del señor Unda que vuelva el expediente a la comisión de elecciones, para que en cuanto a la del señor Lovera informe lo que resulte de las actas y demás documentos de la materia...⁷¹

Para la sesión de la Cámara correspondiente al 2 de Febrero de ese mismo año, ya se ha presentado el informe antes solicitado. El Acta refleja lo siguiente:

Se dio cuenta del informe de la comisión de calificación de elecciones relativamente a la del señor Juan Lovera y a su excusa por no haber concurrido a la anterior y presente legislatura, opinando que tuvo justos motivos para no asistir, así por no haberse comunicado oficialmente la resolución del congreso, cuanto por que se le inhibió de la multa, y porque habiéndose mandado hacer nueva elección para reemplazar al señor Doctoral Rafael Escalona [Juan de Escalona], le ocurrió duda fundada acerca de su excusa. Se suscitó con este motivo una detenida discusión sobre quién deba conocer de la validación o nulidad de la elección del expresado señor Lovera si al congreso reunido que le eligió entre los tres representantes de mayor número de votos, o si sola la cámara a que pertenece, resolviéndose por último que vuelva a la comisión para que fije concepto relativamente a las dudas que ha ocurrido a la cámara.⁷²

A pesar de lo dispuesto en la Cámara, no se trató más el asunto. Será en su edición del 13 de Febrero de 1825, que la *Gaceta de Colombia* vuelva a tocar el tema tan sólo para informar que “se pusieron en conocimiento de la cámara las respuestas dadas por los representantes Pedro Pablo Díaz, Pablo Alavedra, Mariano Echesuria, Miguel Carrión, Nepomuceno Briceño y Juan Lovera a los intendentes respectivos.”⁷³ Suponemos entonces que con esto queda cerrado el caso. Además para 1825 debían celebrarse nuevamente elecciones de representantes, por lo que una incorporación de Lovera en este momento carecería de sentido.

⁷¹ Roberto Cortazar y Luis Cuervo (editores), *op. cit.*, pág. 60.

⁷² *Ibidem*, pág. 85-86.

⁷³ *Gaceta de Colombia*, N° 174, Domingo 13 de Febrero de 1825, Trimestre 13, pág. 3.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Resumiendo un poco todo lo referido a esta materia, es menester resaltar que las condiciones económicas de nuestro pintor no eran, como habría de suponerse, las mejores. Al parecer él mismo lo aduce como excusa para no incorporarse a la Cámara que “no se le notificó oportunamente su elección para sustituir al señor Escalona, en que es muy escasa la asignación calculada para el viaje de venida, única que se le suministra por el intendente, y en que le faltan varios requisitos que para ser representante exige el artículo 87 de la constitución”.⁷⁴ De cualquier modo y para no perder de vista la perspectiva amplia de este asunto hay que recordar que lo nodal es que Lovera haya participado en unas elecciones como candidato a la Cámara de Representantes del Congreso de la República de Colombia, que haya estado entre los tres más votados y que, cumpliendo con la ley, se le convoque como suplente cuando el principal no pudo asumir su curul.

Esto podría resultar anecdótico si no nos ocupara aquí el trasfondo republicano de sus futuras obras, si no nos interesase lo que ocurría en la vida de este personaje cuando no tenía en sus manos sus instrumentos de trabajo y si no fuera absolutamente de interés para este estudio el que un pintor de formación colonial, pardo y de bajos recursos, se plantase en el escenario republicano, participando activamente en su dinámica desde la propia aurora colombiana. Así pues, Juan Lovera se nos dibuja desde mediados de la década de 1820 como el ciudadano que diez años después plantearía la configuración del espacio plástico republicano.

Noviembre de 1824 nos trae la primera noticia de una obra de cualidades distintas a las acostumbradas de este pintor, un cuadro que presenta el artículo primero de la Constitución de Colombia. Es una obra de notable exquisitez artística y que muestra a un artista formado no sólo en el arte de la pintura tradicional (al óleo sobre lienzo y/o tabla), sino que es capaz de realizar labor de fino y esmerado detalle al trabajar con vidrio y hojilla de oro, materiales difíciles de dominar. De acuerdo con Carlos F. Duarte, esta obra singular le

⁷⁴ Ciertamente, el artículo 87 reza: “No podrá ser representante el que además de las cualidades de elector, no tenga: 1.º La calidad de natural o vecino de la provincia que lo elige; 2.º Dos años de residencia en el territorio de la República inmediatamente antes de la elección. Este requisito no excluye a los ausentes en servicio de la República, o con permiso del Gobierno; ni a los prisioneros, desterrados o fugitivos del país por su amor o servicios a la causa de la Independencia; 3.º Se dueño den una propiedad raíz que alcance al valor libre de dos mil pesos, o tener una renta o usufructo de quinientos pesos anuales o ser profesor de alguna ciencia.”



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

habría sido encargada por “la Municipalidad de Caracas, para ser colocada en la sala de la Secretaría.”⁷⁵ No obstante, no hay referencia a ningún documento que así lo certifique. Si existe, en cambio, una referencia en el acta del Cabildo Metropolitano del 25 de noviembre de 1824: “En este estado se acordó inicialmente que por los fondos del matadero general se abonen al señor Juan Lovera treinta pesos por el trabajo de la composición del cuadro e inscripción del artículo primero de la Constitución de la República.”⁷⁶

No podemos asegurar entonces que se tratase de un encargo de un órgano oficial como el Ayuntamiento caraqueño. Sin embargo, dado que Fernando Lovera, hermano de nuestro pintor es miembro del cabildo, quizás se trate de un ofrecimiento de Juan al cuerpo municipal y, por intercesión de Fernando, éste habría decidido premiarle con treinta pesos. Nada podemos asegurar, pues no hay constancia de encargo ni de ofrenda. En cualquier caso, con esta obrita, Juan Lovera da muestra de una maestría poco común en el entorno artístico de Caracas y confirma su interés por los temas tocantes a la vida republicana. No es ya una oración a una sagrada figura la que engalana con filigranas de oro, es el artículo inicial de una constitución republicana.

Por estos mismos años pintó algunos retratos de José Antonio Paéz, según refiere Manuel Landaeta Rosales. No obstante, no se conserva ninguno de ellos y no hay más referencias que la de Landaeta Rosales. De cualquier modo, ha debido ejercer su oficio en estos años y, muy probablemente, con algunos cambios en su concepción de la pintura, como veremos más adelante.

Adicionalmente, al inicio de la década de 1820 hallaremos el nombre de Juan Lovera relacionado no sólo con su acostumbrado oficio de pintor ni con sus incursiones en las actividades ciudadanas. Lo hallaremos miembro fundador de la caraqueña logia masónica denominada *Fraternidad Colombiana*.⁷⁷ Así pues, sería hermano masón de personajes como Diego Bautista Urbaneja Sturdy y Andrés Navarte, entre otros.⁷⁸ Es posible incluso que Lovera se iniciara en la fraternidad masónica durante su estancia en el Oriente del país, pues hay noticias ciertas de la fundación de la Logia *Protectora de las Virtudes N° 1* en Barcelona, en 1812, en la cual Urbaneja Sturdy sería su primer Venerable

⁷⁵ Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 58.

⁷⁶ Archivo del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 1824.

⁷⁷ Esta logia será conocida a partir de 1838, año de su reorganización, con el nombre de *Fraternidad N° 4*. (Cfr. Edgar Perramón, *Breve Historia de la Masonería en Venezuela*, pág. 9).

⁷⁸ Cfr. Edgar Perramón, *op. cit.*, pág. 9.

Maestro y entre cuyos miembros se hallan José Tadeo Monagas, Carlos Soubllette, Rafael Urdaneta y Pedro Gual. También se sabe que para 1814 se funda en Carúpano la Logia *Patria*, como iniciativa del capitán del bergantín estadounidense homónimamente llamado, Charles MacTuckers, “oriundo de Boston y masón de alta jerarquía, y con Carta-Patente de la Gran Logia de Vermont, Estados Unidos.”⁷⁹

En cualquier caso, lo atractivo de estos datos es la vinculación de Lovera con un grupo de viva actividad intelectual como lo es una logia masónica. Edgar Perramón indica, de hecho, que a partir de 1824, “los patriotas y masones venezolanos estaban sumidos en la tarea de dismantelar el orden colonial y afirmar la vida republicana”.⁸⁰ Más aun, prosigue Perramón,

las autoridades masónicas estaban en todo. Destacaban con sentido nacional, en documentos de trabajo de mediados de 1826, la conveniencia de desarrollar y defender lo nuestro y rectificar la tendencia contraria que vino después de Carabobo, en 1821. No era posible, por ejemplo, que se siguiera importando trigo de Estados Unidos cuando las cosechas de Venezuela, en ese tiempo, eran abundantes y suficientes.⁸¹

Efraín Subero refiere el *Informe histórico de la R.: L.: Fraternidad N° 4 en Venezuela*, elaborado por Jorge B. Correa Schmidke (P.:M.: Grado 33), en el cual pueden leerse algunos datos de interés acerca de los orígenes fundacionales de la Logia de la *Fraternidad Colombiana*. A continuación algunos extractos relevantes de dicho informe:

Varios masones reunidos en la ciudad de Caracas en los meses de Enero y Febrero de 1822, decidieron constituir una logia en Instancia y a la que le dieron por nombre **Fraternidad Colombiana**, por la cual habiendo llenado todos los trámites requeridos para la fecha, decidieron solicitar la Carta Patente a la Gran Logia de Maryland, conjuntamente con otras tres Logias de esta jurisdicción: la Logia **Unanimidad**, la Logia **Bolívar** (ambas en La Guaira) y la Logia **Valor y Constancia**, en la ciudad de Valencia. Todo esto ocurre para el mes de Marzo de 1822, dichas solicitudes se realizaron por intermedio del **Q.: H.: John C. King**, quien era de oficio Sobrecargo en los Buques Mercantes que realizaban tráfico comercial entre los puertos de Baltimore y La Guaira, quien, por ser excelente relacionista público en toda la geografía del continente, le brindaba una posición ventajosa, conociendo a un gran número de masones, brindándole

⁷⁹ Edgar Perramón, *Op. cit.*, pág. 8.

⁸⁰ *Ibidem*, pág. 32.

⁸¹ *Ibidem*, pág. 33-34.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

estos una posición privilegiada y una exitosa carrera patrocinadora en la apertura de nuevas logias.

(...)

Para el día 11 de Noviembre de 1822, le fueron expedidas por la **Muy Respetable Gran Logia de Maryland**, con sede en la ciudad de **Baltimore, Estados Unidos**, las Cartas Patentes de estas respetables logias las cuales fueron firmadas por el Muy Respetable Gran Maestro el **Q:. H.: William H. Windery** refrendadas por el Muy Respetable Gran Secretario el **Q:. H.: John D. Read L.** Las solicitudes de estas Cartas Patentes fueron hechas por los **QQ:. HH.: Generales, José Antonio Paéz, Carlos Soubllette, José Francisco Bermúdez** y los Licenciados **Diego Bautista Urbaneja** y **Francisco de Aranda**.

Por lo cual, al ser recibidas en La Guaira y Caracas las Cartas Patentes que acreditaban a las ya mencionadas logias como tales, los Miembros de la Respetable Logia **Fraternidad Colombiana**, decidieron unirse solemnemente el 13 de Abril de 1823 y fijan fecha de instalación el día 16 de Abril de ese año.⁸²

Al mencionar a los miembros fundadores de esta logia se incluye (en ese orden) a Diego Bautista Urbaneja, Francisco Aranda, Andrés Navarte, José Santiago Rodríguez, Judas Tadeo Piñando, José Remigio Martías, Rafael Lugo, José de Lima, Marcelino de la Plaza, Manuel Echendía y “Don Juan Lovera, funcionario del Gobierno Capitalino.” Vale destacar que cada personaje es caracterizado en la lista por sus cargos públicos y a Lovera no se le atribuye oficio de pintor, como no se le atribuye profesión u oficio a ningún otro.

Llama la atención también la relación que existía entre individuos particulares originarios de los Estados Unidos de América y algunos venezolanos de renombre como los ya listados miembros de la Logia *Fraternidad Colombiana*. En el marco de la masonería, dado su componente intelectual elevado, podemos suponer que el intercambio no se limitó a las necesarias diligencias para la obtención de las cartas patentes de parte de una logia patrocinante, sino que quizás pudiera haberse dado algún intercambio bibliográfico, gráfico y/o hemerográfico. Relación ésta que no debemos subestimar.

Lo que hemos visto acerca de la actividad ciudadana de Lovera desde su regreso a Caracas alrededor de 1820, su buen nombre ante figuras como el Gral. Carlos Soubllette y Juan de Escalona, así como ante la institucionalidad

⁸² Efraín Subero, *La Masonería en Venezuela*, págs. 194 a 197 (negritas del autor) (Biblioteca Masónica de Venezuela N° 1, Caracas, 2000, Miguel Ángel García e Hijo).



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

municipal, no puede sino refrendar que las preocupaciones de nuestro pintor sobre los asuntos públicos eran genuinas y abiertas. Si su origen estuvo en su acercamiento a las fraternidades masónicas, no puede ser comprobado, pero tampoco puede negarse que algo sucedió en él —más allá de los cambios políticos que permitieron su participación y le dieron una voz- que le trajo de vuelta a Caracas con nuevas relaciones, nuevas maneras y, por qué no, nuevas ideas. Su iniciación en una logia masónica brindaría, afirmándolo sin prurito alguno, una respuesta lógica a la preparación ciudadana con la que súbitamente Juan Lovera parece revestirse.

El año de 1825 se inicia con interesantes noticias acerca de nuestro pintor. El periódico *El Colombiano* imprime el siguiente aviso:

La ilustre municipalidad en uso de la facultad que le concede por el artículo 21 la ley de 14 de Septiembre del año 11, sobre la libertad de imprenta, ha nombrado para que ejerzan el cargo de Juez de Hecho en el presente año a los Sres. Juan Nepomuceno Chaves, Sr. Valentín Osío, Bernardo Herrera, Juan Manuel Camacho, Juan José Gimenes, José Ventura Santana, Esteban Lorenzo Gil, Juan de la Cruz Llamosas, Ignacio Requena, Pedro Eduardo, Mateo Villalobos, José Manuel Paz, Rufino González, *Juan Lovera*, Agustín Ibarra, Francisco Pardo, Santiago Ochoa, Juan José Romero, Lorenzo Emasabe, Juan Pablo Huizi, Domingo Navas Spinola, Carlos Bello, José Austria y Francisco Ribas.⁸³

No descansa Lovera en su participación en los asuntos públicos. En esta oportunidad, como se desprende claramente de lo anterior, ha sido nombrado *juez de hecho* para conocer los casos derivados de las infracciones a la *Ley sobre la Libertad de la Imprenta y sobre la Calificación y Castigo de sus Abusos*, sancionada el 14 de Septiembre de 1821. Revisando este instrumento legal, vale la pena destacar dos de sus artículos:

Art. 24

Todos los años dentro de los primeros quince días de cada mes de Enero, se nombrará a pluralidad absoluta de votos por el ayuntamiento del cantón, donde haya imprenta, veinticuatro personas, para que ejerzan el cargo de jueces de hecho.

Art. 25

⁸³ *El Colombiano*, N° 89, 19 de Enero de 1825, pág. 1 (cursivas nuestras).



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3 (2015/2)*

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Para ejercer este cargo se necesita ser ciudadano en ejercicio de sus derechos, mayor de veinticinco años, residente en el cantón, y tener un oficio o una propiedad conocida, que le de lo bastante para mantenerse por sí, sin necesidad de vivir a expensas de otro.⁸⁴

Así pues, por las indicaciones de esta ley, sabemos que Juan Lovera cuenta con el beneplácito del Ayuntamiento de Caracas, quien ha debido considerarle un ciudadano ejemplar, signo de hacerse cargo de las funciones derivadas de un cargo como el de *juez de hecho* en un asunto tan delicado como el de la libertad de imprenta. Sabemos además que ejerce su oficio de pintor con la prosperidad suficiente *para mantenerse por sí, sin necesidad de vivir a expensas de otro*.

Sigue siendo apreciado Lovera como hombre hábil en las artes, pues el 10 de marzo del mismo año de 1825, puede leerse en el acta correspondiente del Ayuntamiento caraqueño:

En virtud de citación se presentaron los SS. Juan Lovera, Anselmo Ergueta, José Manuel Otero y José de la Merced y Rada; y habiéndoles el Sr. Presidente indicado que el objeto de su convocación era el de que ellos manifestaren si sería posible el que se construyere en esta Capital la estatua que la corporación había acordado en honor al Libertador de Colombia y el Perú; después que cada uno expresó su opinión sobre los medios de facilitar el proyecto, se acordó que el Sr. Maestro segundo asociado de dichos artífices quedasen nombrados como una comisión especial para promover entre sí todo lo que crean conducente para llevar a cabo la obra...⁸⁵

No se conoce a ciencia cierta cuál fue dictamen final de este proyecto de homenaje monumental al Libertador en Caracas. Muy probablemente la escasez de recursos, aunado a la falta de un buen fundidor en bronce o de un escultor hizo abortar la idea. En todo caso, de ello no volvió a discutir el

⁸⁴ Cuerpo de Leyes de la República de Colombia, *Ley sobre la Libertad de la Imprenta y sobre la Calificación y Castigo de sus Abusos*, pág. 51.

⁸⁵ Archivos del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 1825, fo. 40. El 1ero de Marzo de 1825, el Cabildo de Caracas “con motivo de la plausible noticia del gran triunfo de las armas colombianas que ha sellado en Ayacucho el 9 de diciembre anterior la libertad del Perú... ha acordado colocar en el centro de la Plaza de San Jacinto, que se denominará en adelante la Plaza Bolívar, como que se halla al frente de la casa del nacimiento del Héroe, sobre una columna de mármol, una estatua ecuestre de bronce, representativa del ínclito Simón Bolívar...” (Citado en *Documentos para los Anales de Venezuela*, pág. 19-20 [ANH, Caracas, 1909, Tercer Período, Tomo Primero]).



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

honorable cuerpo municipal. Lo esencial es la consideración de Lovera para evaluación de la idea y su posible ejecución.

Del mismo modo y tan sólo 8 días después de la sesión citada, el Ayuntamiento decide convocar a Juan Lovera en conjunto con José María Isaza, José María Montero, Cayetano Carreño, José Hernández Cabrices y Mateo Villalobos para tratar asuntos concernientes a la celebración de un nuevo aniversario de los sucesos del 19 de Abril, fecha ya cercana.⁸⁶ En la siguiente sesión, el 21 de marzo, Lovera acudió diligentemente, según la convocatoria anterior. El honorable cuerpo municipal le indicó que quedaba encargado “de formar y presentar al Cuerpo el diseño de un tablado que debe construirse en la plaza mayor para el mismo día diez y nueve de Abril.”⁸⁷ No hay más información sobre dicho tablado en las actas de las sesiones del Ayuntamiento; sin embargo, en *El Constitucional* hallamos la siguiente reseña de la festividad:

El punto destinado a la concurrencia pública era la plaza de la catedral: en el lado interior que presenta a este templo se había levantado un hermoso pórtico sobre proporcionado basamento cuyo frente constaba de diez y seis columnas de orden jónico. Sobre la cornisa del frente se elevaba un cuerpo Ático que sostenía sentadas y apoyadas en un globo radiante: la una figuraba a Caracas con los atributos de la LIBERTAD y la otra la JUSTICIA. La fama, en aptitud de volar embocando su trompeta se levantaba de este globo, en cuyo centro se leía, 19 DE ABRIL, y en el pedestal CARACAS GUIADA POR LA JUSTICIA, LLAMÓ A LA LIBERTAD A UN MUNDO ENTERO.

En los extremos del basamento había otras dos estatuas que representaban el valor y la constancia y a sus pies esta inscripción: LA OBRA MAS HEROICA DEL VALOR SOSTENIDA POR LA CONSTANCIA.

En el centro de la galería sobre un pedestal en que estaba escrito el nombre del LIBERTADOR PRESIDENTE aparecía un cuadro y en él se leía escrito con letras de oro el artículo 3 de la ley fundamental de la República de Colombia. «La Nación Colombiana es para siempre e irrevocablemente libre e independiente de la Monarquía Española y de cualquiera otra potencia o dominación extranjera. Tampoco es ni será nunca el patrimonio de ninguna familia ni persona.»⁸⁸

⁸⁶ Archivos del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 1825, fo. 45.

⁸⁷ Archivos del Cabildo Metropolitano, *Actas*, 1825, fo. 46.

⁸⁸ *El Constitucional*, 25 de Abril de 1825, Trim. 3, N° 32 (mayúsculas del autor).

No nos ha sido posible determinar si todo lo descrito anteriormente fue concebido y/o ejecutado por Juan Lovera. Su participación en la creación de este aparato efímero para la celebración de la fecha es totalmente factible dada la encomienda del Cabildo semanas atrás. Dada la complejidad de este *tablado* es muy probable que de ser Lovera el encargado de diseñarlo y construirlo, haya procurado la ayuda de otros artesanos, pintores y escultores, incluso alguno con conocimiento de carpintería para el levantamiento de la estructura. Llama la atención, no obstante, que en la obra pictórica de Lovera no encontremos ninguna obra que siquiera pueda parecerse a una alegoría como la descrita por *El Constitucional*. Es posible que para nuestro pintor una cosa haya sido la parafernalia de las fiestas cívicas y otra, muy distinta, la pintura. De ello hablaremos posteriormente. En todo caso, la presencia constante de Lovera en este tipo de actividades públicas es lo cardinal.

De su trabajo como pintor en estos años nos han quedado algunas obras extraordinarias en el género de la retratística, quizás el más practicado entonces. El *Retrato de Mariano de Herrera y Toro* y el *Retrato de Cristóbal Mendoza* son dos magníficos ejemplos de la nueva visión del individuo que imponen los modos republicanos. Ambas obras muestran el resultado de la maduración de un pintor que parece haberse desprendido de los camisones coloniales y perfila una visión más sobria y templada del individuo que retrata.

El doctor Mariano Herrera y Toro es presentado sobre un fondo neutro, con el cual destaca su robusta figura. No hay nada que distraiga al espectador del retratado, de su mirada atenta y de su frugalidad al vestir. En el caso del doctor Cristóbal Mendoza, su parquedad es similar a la que vemos en el doctor Herrera y Toro. Tan sólo una biblioteca de gruesos y voluminosos libros que se asoma con discreción gracias al cortinaje que lo permite. Sostiene Mendoza un libro abierto en sus manos y el mensaje que esto transmite es importante: él es un hombre de leyes, de república. No es un héroe de corceles encabritados ni de visiones épicas del mundo. Es un hombre de Estado. También lo es Herrera y Toro, quien – como Mendoza - no busca relacionarse con abolengos familiares ni blasones de plumas. Una gran distancia artística separa a estos retratos de aquel del rector Tomás Hernández de Sanabria que reseñábamos páginas atrás.

El retrato del doctor Herrera y Toro está firmado por el pintor al dorso, con una inscripción que reza: “Presente que hace a su mujer e hijos / Mariano Herrera / que nació en la ciudad de Caracas el día 9 de / Diciembre de 1789 /

se retrató el 18 de enero / de 1825 / Por Juan Lovera.”⁸⁹ Refiere Carlos F. Duarte que este personaje sería testigo del testamento de Luis Lovera, hermano menor de Juan, en 1844.⁹⁰ Sabemos también que Herrera y Toro estuvo muy ligado al gobierno local de Caracas desde 1818, por que podríamos suponer que fue cercano a la familia Lovera y al propio Juan, si tomamos lo involucrada que estuvieron siempre los hermanos Lovera en los asuntos municipales.

El retrato del doctor Mendoza no tiene firma del pintor, pero posee al dorso una inscripción que Duarte ha atribuido a nuestro pintor y que reza así: “Cristóbal Mendoza nació en Trujillo / a 23 de Julio de 1772 / Se hizo retratar en Caracas a 17 de Noviembre de 1825, y lo dedicó a su mujer, el día de su / cumpleaños.”⁹¹ No hemos hallado filiación entre este insigne personaje de los primeros años de la república y Juan Lovera, más allá de que éste le retratase. No obstante, no sería desatinado suponer que la reputación de nuestro pintor en Caracas sería suficiente para el encargo del retrato.

Para finales del año 1825, *El Colombiano* nos trae de nuevo noticias de Lovera. Un aviso publicado comunica lo siguiente:

Vicente Mendez, Maestro de primeras letras en esta ciudad; tiene el honor de participar al público, que ya abrió una academia de dibujo, en su propia escuela, bajo la dirección del Sr. Juan Lovera, conocido por uno de los mejores profesores en el arte de la pintura; los que quieran dedicar sus niños al conocimiento de esta bella arte, pueden dirigirse (sic) a su habitación (sic) en la Calle de Margarita N° 36, quien les impondrá de la cuota y orden del establecimiento.⁹²

Se diversifica Lovera en las posibilidades de su oficio. No sólo pinta demostrando una concepción del retrato totalmente renovada, sino que participa con constancia en los asuntos públicos, es un masón activo y además, incursiona en la enseñanza de su propio arte. Según indica Duarte, la escuela del señor Méndez ya venía funcionando desde 1819 “con clases para niños blancos y pardos, separados.”⁹³ Por lo que nuestro pintor tan sólo se

⁸⁹ Citado por Carlos F. Duarte en *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 58.

⁹⁰ Cfr. Carlos F. Duarte, *Op. cit.*, pág. 58.

⁹¹ Citado por Carlos F. Duarte en *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 58.

⁹² *El Colombiano*, Caracas, 21 de Diciembre de 1825 N° 136.

⁹³ Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 121.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

habría incorporado a una institución de enseñanza de primeras letras, agregando a éste el valor de sus clases de dibujo.

De sus actividades en los años 1826 y 1827 no hay mayores noticias, excepto algunas referidas a asuntos familiares (bautizos y matrimonios). Duarte refiere un retrato del Libertador que habría estado muchos años en posesión de Juan Félix González, pero no se ha conservado. “Seguramente lo pintó bajo el entusiasmo general que produjo la entrada triunfal del héroe, el 10 de enero”, indica el mismo Duarte, para quien

es casi seguro que participaría en la decoración de los arcos de triunfo que se erigieron en la ciudad, especialmente en la pintura de unos retratos de Bolívar que estaban enmarcados con lemas patrióticos y los cuales se habían colocado arriba de cada puerta de las canastillas que rodeaban la plaza mayor.⁹⁴

No tenemos por qué poner en duda esta suposición de Duarte en virtud de las solicitudes previas que había recibido Lovera de parte del Ayuntamiento caraqueño en oportunidades anteriores y de la estima que hemos visto se le dispensaba. La llegada del Libertador a Caracas en 1827 fue todo un acontecimiento y es poco probable que Lovera haya permanecido ajeno al suceso.

Al año siguiente, en Junio, el Ayuntamiento le contrata para realizar algunos trabajos de embellecimiento de la casa que hará de nueva sede para el honorable cuerpo municipal. Decora el techo, barcones y puertas, según muestra el recibo por 39 pesos firmado por Lovera y que refiere Duarte.⁹⁵ Ese mismo año de 1828, se une al Coronel Francisco Avendaño (1792-1870) para trabajar juntos en la prensa litográfica que éste instalaría originalmente en La Guaira, pero que habría trasladado a Caracas entonces. En *El Promotor*, en una nota aparecida en 1844, puede leerse lo siguiente:

En 1828 convidó (Avendaño) al célebre pintor Sr. Juan Lovera en Caracas para trabajar en la máquina y perfeccionarse en el trabajo del arte. Reuniéronse varias veces en la casa de éste, donde se dejó aquella. Entonces el Sr. Coronel Avendaño volvió a ser retratado por el señor Lovera y éste lo fue también por aquel. El Sr. dibujó el retrato del I. Sr. Arzobispo Dr. Ramón Ignacio Méndez

⁹⁴ Carlos F. Duarte, *op. cit.*, pág. 31.

⁹⁵ Carlos F. Duarte, *op. cit.*, pág. 122 (Según datos de Archivo del Cabildo Metropolitano, *Archivos Cantonales*, 1828).

y el Sr. José María Rosales tiró algunas flores y principios de dibujos de varias partes del cuerpo humano.⁹⁶

No puede negarse en Lovera la posesión de una actitud inquieta ante las cosas. La litografía era toda una novedad, por su técnica, por la posibilidad de imprimir en colores. Para nuestro pintor debe haber sido todo un evento experimentar con esta máquina y es verdaderamente lamentable para nosotros no poder contar con algunas muestras de las cosas que habrá hecho con ella, sobre todo cuando el Coronel Avendaño dejó en la propia casa de Lovera instalada la máquina. Sin embargo, a pesar de los ensayos que pudo haber realizado, no dedicó el resto de sus años útiles al arte del grabado litográfico. De hecho, todo apunta a que esta máquina no habría tenido un uso profesional ni comercial, pues sabemos por Gerardo Lucas, en torno al método litográfico, que sería el danés Torvald Aagard, quien en 1839, por primera vez lo emplearía en Venezuela para la impresión de periódicos, membretes y elementos similares.⁹⁷

En el año 1829 nos volvemos a encontrar una nueva muestra de la retratística que desarrollaba desde algunos años atrás. Esta vez en el *Retrato de Francisco Antonio Paúl*, el cual reproduce sin mayores cambios el estilo compositivo y estético que ya se puede ver en los retratos de los doctores Herrera y Toro y Mendoza: presentación del personaje de tres cuartos, mirando al espectador, vestido sencilla sobriamente, con un fondo fundamentalmente neutro, sin escudos de armas ni cualquier otra identificación familiar. El retrato de Paúl muestra incluso la misma fórmula empleada para el retrato del doctor Mendoza: el cortinaje oscuro que deja ver una nutrida biblioteca.⁹⁸

Del mismo año es el retrato *post mortem* que Lovera realiza de Doña María Camila Quintana de Vaamonde. Esta obra, además de ser el único retrato femenino que se conserva de nuestro pintor, tiene la particularidad de ser la primera obra de la cual tenemos prueba de la acción de la imaginación y

⁹⁶ *El Promotor*, N°49, pág. 399-400, citado por Carlos F. Duarte, *op. cit.*, pág. 122. El Coronel Avendaño vendería entre 1829 y 1830 la maquina litográfica a Antonio Damirón. La máquina de Avendaño era un equipo Senefelder traído de Alemania, según indica Gerardo Lucas (*La industrialización pionera en Venezuela: 1820-1936*, pág. 18 y 45) (Ucab, 1998).

⁹⁷ Cfr. Gerardo Lucas, *La industrialización pionera en Venezuela: 1820-1936*, pág. 112.

⁹⁸ Conviene señalar que el cuadro en cuestión no está firmado ni posee inscripción alguna al dorso o al frente; ha sido atribuido a Juan Lovera por Carlos F. Duarte “por comparación de estilo y técnica.” (*Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 55). Respetaremos aquí la atribución realizada por Duarte.

recuerdos del artista. Al dorso de la imagen puede leerse: “María Camila Quintana falleció el 5 de / Diciembre de 1828 a los 38 años de edad. / Juan Lovera la retrató / de imaginación en febrero de 1829.”⁹⁹ Es una obra de mucha delicadeza en su ejecución, fundamentalmente por el trabajo en las transparencias del chal y sus detalles, pero al mismo tiempo una prueba de la recursiva artística de Lovera, pues no repite, en este caso, lo que ya había probado con éxito en los retratos masculinos de modelo vivo.

El final de la década de 1820 y el inicio de la siguiente, traerá a los caraqueños nuevos cambios. La Gran Colombia, el proyecto amado de Bolívar, no cuajará y Venezuela será la primera en buscar un rumbo propio. No hay mayores noticias de Juan Lovera en la aurora de la década de 1830 en cuanto a actividad política o relación pública con instituciones como el Ayuntamiento. Lo hallamos, sin embargo, ocupado en su oficio, al menos eso es lo que nos arroja la obra que se ha conservado de sus pinceles.

El *Retrato del doctor José Joaquín Hernández*, que lleva en la esquina inferior izquierda la inscripción “J.L. 1830”, nos muestra nuevamente el mismo concepto de los retratos ya vistos de Francisco Antonio Paúl y Cristóbal Mendoza. La variante fundamental es la presentación del libro abierto, pero con intención de mostrar sus páginas al espectador. El doctor Hernández era un connotado médico caraqueño, compartiendo méritos con los doctores José María Vargas y José Joaquín González. Según indica Duarte, Hernández será luego testigo en el testamento de Lovera, por lo que su cercanía con nuestro pintor es indudable.¹⁰⁰

De este mismo año son los retratos del abogado *Nicolás Rodríguez del Toro* y del presbítero *José Cecilio Ávila*.¹⁰¹ No hay en estas obras sino la reiteración de un estilo que Lovera ya domina y además parece identificarle y distinguirlo. No parece haber, entre el abanico de retratos conservados hoy provenientes de otros pintores locales, ninguno que compita con Lovera. Sin querer significar

⁹⁹ Citado por Carlos F. Duarte, *Op. cit.*, pág. 62. Refiere Duarte que el hijo de la Sra. Camila Quintana de Vaamonde, José María, habido en su matrimonio con don Juan José Vaamonde (1811), sería amigo de Juan Lovera y además testigo de su testamento. (pág. 122).

¹⁰⁰ Carlos F. Duarte, *Op. cit.*, pág. 67.

¹⁰¹ Ninguna de estas dos obras está firmada ni posee inscripción alguna que refiera su autoría. Han sido atribuidas a Juan Lovera por Carlos F. Duarte por comparación de estilo y de técnica.

que existiese competencia, deseamos resaltar que, aparentemente y de acuerdo con las obras que han sobrevivido hasta la actualidad, Juan Lovera sería para 1830 el pintor de mayor experiencia y de mejor desarrollo artístico de Caracas. Con 54 años, no era entonces un jovencito y sus vivencias hasta el momento le habían obligado –como a todos– a realizar las mudanzas culturales que los tiempos demandaban. Mucho había cambiado la sociedad caraqueña desde que la plaza mayor de la ciudad sirviera de escenario de excepción al 19 de Abril de 1810. Hace tan sólo 20 años, Lovera era un artesano subestimado socialmente por su oficio manual; además, era caracterizado y calificado como ‘pardo’ no sólo en el habla común, sino en los documentos oficiales de todas las instituciones, reflejo de las limitaciones a las que estaba sometido. En 1830, Lovera podía incluir en su inventario de vida una carrera política de significativa diligencia, llegando incluso a las puertas del máximo cuerpo representativo del Estado, el Congreso de la República de Colombia; pero también podía incluir un desempeño notable como pintor y la autoría de una nueva concepción del retrato en el marco de la sociedad republicana. Para 1830, Juan no era ‘pardo’, era simple y llanamente un ciudadano de oficio conocido, estimado y moralmente probo.

Probablemente el retrato que hiciera de *Lino Gallardo* en la irrupción de esta nueva década sea el sello que refrende una situación social francamente remozada y en la cual nuevos significados culturales hacían su aparición. Los retratos antes comentados se correspondían todos con personajes que 20 años atrás eran parte de la sociedad mantuana, pero Gallardo no. Gallardo era, como Lovera, ‘pardo’. Así pues, tenemos frente a nosotros a la primera muestra de un retrato que haga trascendente la imagen de un hombre que – como buena parte de la sociedad caraqueña– recién se incorpora a la actividad pública en igualdad de condiciones, con un tratamiento sin distinción de castas.

Lino Gallardo (h.1773-1837) era músico y era amigo personal de nuestro pintor. No oculta el retrato su piel morena y su oficio está claramente señalado con el violín que sostiene en sus manos y la partitura que se deja ver en la esquina inferior derecha. Viste Gallardo sin distingo de cualquier otro de los personajes retratados por Lovera y si no conociéramos las clasificaciones sociales que rigieron en las colonias españolas décadas atrás, no habría razón para resaltar esta imagen de un músico. Pero las razones de su excepcionalidad son obvias y no podemos dejar de valorar los cambios que este retrato tiene detrás.

En 1831, nuestro pintor aparece como suscriptor de la Sociedad Filarmónica de Caracas, fundada en 1818 por Atanasio Bello Montero y José María Izasa. De acuerdo con las referencias brindadas por José Antonio Calcaño, el nombre de Lovera aparecería en una lista de suscriptores que incluiría, entre otros, al entonces Presidente de la República, General José Antonio Paéz y Sir Robert KerrPorter.¹⁰² Ese mismo año, realizará el retrato del *Presbítero Domingo Sixto Freites* y lo firmará “J.L. 1831” en la esquina inferior derecha. No hay de este retrato mayor modificación al estilo y formato que Lovera ha desarrollado y consolidado. La austeridad es la norma y el fondo neutro oscuro que resalta el rostro del retratado está de nuevo presente. Los tiempos republicanos no parecen demandar nada más, ni siquiera cuando se trata de un miembro del clero.

Al año siguiente, en 1832, el señor Vicente Méndez publica de nuevo un aviso acerca de la escuela que regenta y sobre la cual ya habíamos comentado la incorporación de Lovera en ella para 1825. Esta vez la publicación del aviso se realiza en la *Gaceta de Venezuela* e indica:

El que suscribe tiene el honor de avisar al respetable público que el 13 de junio p.p. añadió a la escuela de primeras letras que dirige, una academia de dibujo con 22 alumnos que enseña el Sr. Juan Lovera y otra de música con 19, cuyas lecciones da el Sr. José María Montero; y he añadido de mi escaso sueldo 10 ps., al Maestro de Música, y 5 al de dibujo, para que reduzcan su mesada a la módica suma de 8 rls la música y 4 rls el dibujo y seis niños gratis en cada una de dichas materias.¹⁰³

Tiene Lovera a lo menos 7 años de experiencia docente y no parece detenerse. El aviso de marras apunta al deseo de continuación de actividades en este ámbito, el cual estaría compartiendo su tiempo con actividades en organismos públicos, pues para finales del año lo hallamos en la lista de empleados municipales, electo por la asamblea municipal. Juan Lovera es ahora también juez de paz para la Parroquia Catedral.¹⁰⁴ Entre sus funciones, Lovera debía presidir la junta parroquial correspondiente y convocar las elecciones de los

¹⁰² Cfr. José Antonio Calcaño, *La ciudad y su música: crónica musical de Caracas* [Monte Ávila, Caracas, 1985].

¹⁰³ *Gaceta de Venezuela*, N° 79, 14 de Julio de 1832, pág. 4 (el mismo aviso se publicará en los N° 80 y 82).

¹⁰⁴ Archivo General de la Nación, *Secretaría del Interior y Justicia*, 1832-33, fo. 279.

colegios electorales, entre otras cosas.¹⁰⁵ El 12 de enero de 1833, en la *Gaceta de Venezuela*, su nombre aparece de nuevo en relación con este cargo.¹⁰⁶ Al año siguiente, en 1834, se realizarán las elecciones para representantes a la Diputación Provincial de Caracas y Juan Lovera se presentará como candidato a segundo diputado suplente. Los resultados no fueron halagadores, pues no resultaría electo y en los escrutinios se reseñados por la *Gaceta de Venezuela* se verá que obtendría sólo un voto, mientras el ganador, el presbítero José Ramón Guereta, con 35 votos.¹⁰⁷

Es en el año de 1834 cuando realizará el retrato más logrado de todos los que se conocen de su pincel. Se trata del *Retrato del doctor José Joaquín González*, el cual se encuentra firmado por el artista con la siguiente inscripción al dorso: “José Joaq. Gonz. / retratado a los 39 años por / Juan Lovera el / año de 1834”.¹⁰⁸ La modulación suave y apropiada en el rostro, la distinción en volúmenes, sobras y cualidad de materiales en la vestimenta y la propia actitud del retratado, son elementos que alcanzan una calidad muy superior a la que ya nos había acostumbrado nuestro pintor en los retratos de los años anteriores. Aun con 58 años de edad, Lovera no pierde el paso en el desarrollo constante de su oficio, por lo que debe haber sido un hombre tenaz, inquieto y de un talento artístico que, probablemente, ni él mismo pudo medir en su amplitud y profundidad.

Fechado en 1835, Duarte refiere un retrato del Libertador pintado por Lovera y que habría obsequiado al pintor estadounidense John Neagle (1796-1865) y que se conserva hoy en la Sociedad Histórica de Pensilvania (Filadelfia, EE.UU.). Al dorso de esta obra y siguiendo siempre la indicación de Duarte, se lee: “President Simón Bolívar / Painted from the life / by Sigr. Juan Lovera of Caracas-South America / and presented by Lovera to John Neagle, artist of / Philada. Pa. N. America April 1835”.¹⁰⁹

No deja de llamar la atención este obsequio. Neagle fue un destacado retratista, cuya principal obra fue desarrollada en Filadelfia; miembro además de la Academia de Bellas Artes de esta ciudad, en la cual se establece en 1818,

¹⁰⁵ Ver *Ley sobre elecciones*, Caracas, 29 de Abril de 1832 en *Cuerpo de Leyes de Venezuela*, Tomo I, pág. 108 y ss (Caracas, Imprenta de Valentin Espinal, 1851).

¹⁰⁶ *Gaceta de Venezuela*, N° 105, 12 de Enero de 1833, pág. 3.

¹⁰⁷ *Gaceta de Venezuela*, N° 197, 18 de Octubre de 1834, pág. 1.

¹⁰⁸ Citado por Carlos F. Duarte, *Op. cit.*, pág. 123.

¹⁰⁹ Citado por *Ibidem*, pág. 77.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

iniciándose simultáneamente en la Gran Logia de Pensilvania y de la cual será su Gran Maestro entre 1841 y 1843.¹¹⁰ No se tiene noticia cierta de que Lovera saliera alguna vez del país, mucho menos que viajase a los Estados Unidos. Sin embargo, Duarte afirma que es posible que nuestro pintor sí realizara un periplo a este país, al menos por algunos meses en la década de 1820. No hay, sin embargo, documentación alguna que pueda probarlo; tampoco que certifique que fuera Neagle quien visitara Venezuela. Creemos así que la opción de contacto y comunicación más probable entre ambos se centraría en su común membresía a logias masónicas. Quizás nunca se conocieron personalmente y, por alguna razón que desconocemos, su relación –si hubo alguna, como parece indicar la inscripción en el cuadro– sería epistolar.

Como consecuencia de los acontecimientos precipitados a partir de las acciones los reformistas contra el gobierno del doctor José María Vargas, entonces Presidente de la República, la ciudadanía caraqueña se organiza y recoge algunos fondos para financiar el necesario movimiento de tropas para defender el orden constitucional. El General Páez estaría a la cabeza de la reacción militar contra los insurgentes y la ayuda ciudadana de seguro fue de significativa ayuda para la reivindicación de la república. En la *Gaceta de Caracas*, el día 10 de Octubre de 1835, se publica un aviso titulado “Gratificación Patriótica”, el cual expresa:

En las presentes circunstancias todos los pueblos han dado pruebas convincentes del espíritu público que les anima en favor del Gobierno y de las instituciones. (...) Los que hacemos hoy esta publicación nos encargamos también de recaudar algo para obsequiar a los voluntarios de caballería con que emprendió su primera marcha S.E. el General José Antonio Páez, y al pronto logramos reunir el donativo de 3.167 pesos dos reales...¹¹¹

De seguido se presenta la lista de los más de 200 contribuyentes, entre cuyos nombres destacan Diego Bautista Urbaneja, Tomás Lander, Santos Michelena, Antonio Damirón, Valentín Espinal, Lorenzo Gedler y, nuestro pintor, Juan Lovera, quien aportó un peso para la causa. De nuevo activo, presente y dejando que su nombre se colara, fuera de los lienzos, en los asuntos de interés público.

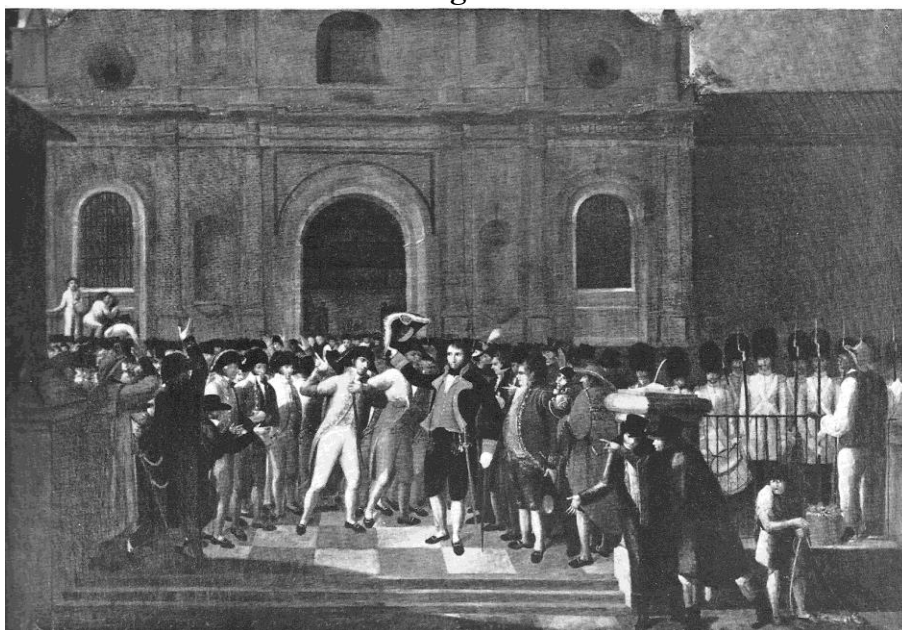
¹¹⁰ Cfr. *Grand Lodge Bulletin*, Volumes 24-26 (Grand Lodge of Iowa, A.F. & A.M., 1923).

¹¹¹ *Gaceta de Venezuela*, N° 246, 10 de Octubre de 1835, págs. 2 y 3.

No obstante, 1835 es un año primordial, no sólo para este estudio, sino para la carrera de Juan Lovera como pintor y para su trayectoria pública en tiempos republicanos. Es este el año en el que nuestro pintor obsequia a la Honorable Diputación Provincial de Caracas una de sus más significativas obras, la pintura que representa *El tumulto del 19 de Abril de 1810* (Lám. 1). No hay rastro alguno que explique tan extraordinario presente a una institución oficial. No existe prueba alguna que indique que se ha tratado de un encargo que le hiciera este cuerpo provincial, tal y como antes el Ayuntamiento había encargado a nuestro pintor ciertas actividades y funciones. Únicamente está el cuadro, colgado hoy solemnemente en la Capilla Santa Rosa, en la sede del Concejo Municipal de Caracas.

Lovera presenta en esta obra uno de los momentos de mayor tensión de ese día de abril hace 25 años: el Capitán General, Vicente Emparan, es detenido por Francisco Salias, miembro del ayuntamiento (a su derecha, izquierda en la visión del espectador) y Feliciano Palacios, alférez real (a su izquierda, derecha en la visión del espectador) y es conminado a volver al Cabildo; Emparan saluda en ese instante a la multitud que se agolpa en la plaza mayor. Granaderos, miembros del clero y personajes de distinta índole completan la escena que tiene la fachada de la Catedral de Caracas como fondo.

Imagen 1



Juan Lovera, *El tumulto del 19 de Abril de 1810*, 1835. Óleo sobre tela, 98 x 139 cm, Capilla Santa Rosa, Palacio Municipal, Caracas (Vista de la superficie pictórica).



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Lovera no se ha conformado con presentar la referida escena histórica, sino que ha agregado una franja inferior dividida en tres secciones (Lam. 20). En la de la izquierda puede leerse en una hermosa caligrafía: “Cuadro / de la revolución acaecida / el 19 de Abril / de 1810 / en la ciudad / de Santiago de León / de Caracas / ahora capital de la Repúb / lica de Venezuela.” En el de la derecha se lee: “El tumulto se efectuó / entre el frontispicio de la Iglesia Ca / tedral y la balaustrada de la / plaza hacia el oriente. / Los personajes inmedia / tos al Capitán General son / los ilustres cabildantes que / le precisaron a pasar a la Sala Consistorial donde que / dó sellada la gloriosa revolú / ción que ha dado Independen / cia y libertad a casi todo el / nuevo mundo.” En la sección central se lee: “Dedicado a la / Honorable Diputación Provincial de Caracas / Juan Lovera / Año de 1835.”

Pero, ¿por qué Juan Lovera realiza, dedica y obsequia esta obra singular a la Diputación Provincial de Caracas? De él, lamentablemente, no tenemos ninguna información. Sin embargo, sí contamos la documentación producida por las sesiones de la Diputación en las cuales el cuadro obsequiado por Lovera fue tema tratado. Reposan en el Archivo General de la Nación los borradores de las Actas de este órgano provincial del año 1835. Entre estos documentos se halla el borrador del acta que parece datar de inicios de Noviembre de ese año,¹¹² el cual vale la pena citar aquí *in extenso*:

La Comisión de Ornato con vista de la nota pasada por el Sr. Juan Lovera el 14 del corriente y el cuadro representativo de la revolución gloriosa del 19 de abril de 1810 que acompañó a ella, ejecutado por él y dedicado a la Diputación presentó un informe proponiendo un proyecto de contestación al Sr. Lovera que sometió a la consideración del Cuerpo; quien propuso premio de la obra y en señal del aprecio que le va mereciendo acuerde la Diputación que se coloque en la Sala Sesiones, como un monumento histórico y artístico que consigna a la posteridad, y que se le entreguen al Sr. Lovera 300 pesos para que destinándolos al fomento de un taller logre al país mayores ventajas y sirva de estímulo a sus profesores.

Abierta la discusión sobre este dictamen propuso el acuerdo con apoyo del Sr. Herrera, 1º Que la asignación que se hiciera al Sr. Lovera fuere de 200 pesos en lugar de los 300 que propone la Comisión; y 2º Que la cantidad que se designe como destinada al fomento del taller del Sr. Lovera se coloque en los presupuestos del año próximo para que se satisfaga por la administración tan luego como cesen las actuales urgencias del Tesoro provincial.

¹¹² No se indica la fecha exacta en el documento.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3* (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

(...)

Cerrada ésta se votó el dictamen de la Comisión respecto al proyecto de contestación que la misma propone se le de al Sr. Lovera y fue aprobada la fijación de la cantidad que le propone entregar al dicho Sr. Lovera. Luego se votaron los 300 pesos como cantidad mayor y que propone la Comisión, y habiendo sido aprobada quedó sin lugar la primera proposición del acuerdo.

(...)

En seguida se votó y aprobó el final del proyecto de contestación y quedó aprobado que en él se insertare que se le entreguen al Sr. Lovera 300 pesos para que destinándolos al fomento de un taller logré el país en esta parte mayores ventajas y sirva de estímulo a profesores [nota entre líneas: “salvando su voto el Sr. Pardo].¹¹³

Como puede notarse es la Comisión de Ornato de la Diputación Provincial de Caracas la instancia que propone, ante la recepción de la obra que Lovera les ha obsequiado, se manifieste con un acuerdo que exprese la gratitud de ese cuerpo ante tan representativo regalo. Podríamos pensar que incluso tomaron como una vía apropiada de expresión de su gratitud, no sólo emitir un acuerdo oficial, sino retribuir a nuestro pintor con la suma 300 pesos.¹¹⁴ Llama la atención, sin embargo, que la asignación que se propone no es un premio nada más. Queda claro en la discusión recogida en el borrador del acta que tal suma debe destinarse *al fomento de un taller logre al país mayores ventajas y sirva de estímulo a sus profesores*. Resulta revelador que la Diputación Provincial, en momentos poco serenos en la vida política del país, observe ventajas en el fomento de actividades artísticas. Incluso pudiera pensarse que, ante la inestabilidad política de la república, otros temas engrosaran la lista de prioridades de los organismos públicos, sobre todo porque la suma estimada no es poca.

¹¹³ Archivo General de la Nación, *Documentos relativos a la Diputación Provincial de Caracas (1830-1838)*, Diputación Provincial N° 10, Borrador de las Actas en 1835, (Sin número de folio). El personaje que salva su voto, según indicación entre líneas, es Francisco Pardo, suplente de Francisco Manuit (?), quien en el momento de hallaba cumpliendo funciones con el Ejército Constitucional y así queda expuesto al inicio del borrador del Acta cita. No se indica, empero, la razón por la cual Pardo salva su voto en la discusión sobre la contestación y fomento económico a Juan Lovera.

¹¹⁴ Aunque se propuso reducir la suma a 200 pesos y hubo un voto salvado, al final quedó establecida en 300 pesos.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3* (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Por otro lado, es también sugestivo el modo como la Comisión de Ornato se refiere a la obra misma: *un monumento histórico y artístico que consigna a la posteridad*. Es claro que una obra de las características de la que es objeto de este halago debe haber impresionado gratamente a quien la mirase. No existen precedentes conocidos en la historia del arte en Venezuela de una pintura que buscara recrear un acontecimiento histórico de este modo. Más allá de las escenas bélicas tomadas de la Guerra de Independencia que Pedro Castillo pintara para el General Paéz en su casa de Valencia, no hay referencias anteriores a obras de carácter histórico como la que Juan Lovera ha creado con *El Tumulto del 19 de Abril de 1810* y que espontáneamente ha dado como presente a la Diputación Provincial de Caracas.

Hasta el momento aún seguimos, no obstante, sin una clara respuesta a la interrogante que planteábamos párrafos atrás: ¿por qué Juan Lovera realiza, dedica y obsequia esta obra singular a la Diputación Provincial de Caracas? Quizás la Constitución de 1830 pueda brindarnos algún indicio. En el Título 23, *De la administración interior de las provincias*, se establece que cada provincia tendrá una diputación con un diputado por cada cantón (art. 156); que las diputaciones provinciales se reunirán el día primero de Noviembre de cada año en la capital de la provincia, con una duración ordinaria de 30 días prorrogables de ser necesario (art. 159 y 160); que entre las funciones de las diputaciones provinciales está la de “recibir de las corporaciones y ciudadanos de la provincia las peticiones, representaciones, e informes que se les dirijan para hacer uso de ellas, si son de su inspección, o darles el curso conveniente” (núm. 7, art. 161), y “promover y establecer por todos los medios que estén a su alcance escuelas primarias y casas de educación en todos los lugares de la provincia, y al efecto podrán disponer y arreglar, del modo que sea más conveniente, la recaudación, y administración de los fondos afectos a este objeto, cualquiera que sea su origen” (núm. 17, art. 161).¹¹⁵

Considerando entonces que la Diputación Provincial de Caracas, de acuerdo con lo que establecía la Constitución vigente entonces, tenía la potestad de recibir y dar curso a las solicitudes y peticiones de corporaciones y ciudadanos de la provincia, podríamos suponer que *la nota pasada por el Sr. Juan Lovera*, en conjunto con *el cuadro representativo de la revolución gloriosa del 19 de abril de 1810*, tal y como lo indica el borrador del acta ya citado, sería una solicitud que nuestro pintor estaría realizando a esa instancia provincial. Pero, ¿una solicitud

¹¹⁵ Constitución del Estado de Venezuela, 1830.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

acerca de qué? Tan sólo podemos especular, pues la nota no se conserva o, en todo caso, no hemos logrado localizarla en los archivos correspondientes. De esta manera, pues, es posible que Lovera realizara el cuadro de marras para presentarlo como aval de su buen desempeño como pintor y solicitar la ayuda económica de la Diputación Provincial para el fomento de su taller y estímulo a sus profesores, tal y como se indica en el borrador citado como argumento para beneficiarle con la suma finalmente estipulada.

Así las cosas, la Diputación Provincial cumplió lo incluido en el borrador del acta ya referida. El 25 de noviembre de 1835 acuerda formal y oficialmente lo siguiente:

ACUERDO

de 25 de Noviembre de 1835,
aceptando un cuadro dedicado a la Diputación Provincial
por el Sr. Juan Lovera,
en que se representa el acto ocurrido el 19 de Abril de 1810
a las puertas de la Catedral
de esta capital

República de Venezuela

Diputación Provincial N° 33

Caracas, Noviembre de 1835, 6° y 25°

Excmo. Sr. General Gobernador de la Provincia,

El Sr. Juan Lovera ha dedicado a la Honorable Diputación Provincial un cuadro representativa de la revolución gloriosa del 19 de Abril de 1810; y en sesión de este día ha sancionado el Cuerpo provincial le sea transmitido por conducto de este al Sr. Juan Lovera.

La Diputación provincial ha recibido con aplauso el entusiasmo patriótico con que el Sr. Juan Lovera ha consagrado sus tareas artísticas a representar con su pincel el memorable acto en que el 19 de Abril de 1810 recobró Venezuela sus derechos políticos y se fijaron las bases de la libertad e independencia del Nuevo Mundo. El autor ha acreditado en la ejecución de este pasaje de nuestra emancipación, el genio que le favorece, y que sus conocimientos se harán más provechosos, si con el mismo espíritu público que le inspiró el argumento de su obra, se dedica a difundir sus conocimientos, ayudando a los directores de la academia de dibujo establecida en esta capital. La Diputación verá este paso como un rasgo muy recomendable de beneficencia y amor patrio que procurará recompensar debidamente; y en justo premio de la obra del Sr. Lovera, y en señal del aprecio que ha merecido, acuerda se coloque en la sala de la Diputación, como un monumento histórico y artístico, que consigna a la posteridad, y que se le entreguen trescientos pesos, para que destinándolos al



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

fomento de su taller logre el país mayores ventajas y sirva de estímulo a sus profesores.

Lo digo a V.E. para su conocimiento y para que conforme lo ha acordado la Honorable Diputación, llegue al del Sr. Juan Lovera por el respetable órgano de V.E.

Soy de V.E. muy atento y obediente servidor,
El vicepresidente, Santiago Hernández.¹¹⁶

Cumplirá también la Diputación Provincial de Caracas el ofrecimiento del estímulo monetario. Ésta es incluida en el *Presupuesto de los Gastos de la Provincia para 1836* de la siguiente forma: “Por la gratificación concedida al Sr. Juan Lovera por acuerdo de 25 de Noviembre del presente año, trescientos pesos... 300ps”.¹¹⁷ No hemos hallado documentación, sin embargo, que certifique la entrega del dinero estimado en el presupuesto para nuestro pintor. Lo que sí sabemos es que para 1836, en las elecciones de conjuces de la municipalidad de Caracas, Juan Lovera es electo suplente por la parroquia Catedral, según lo indica el aviso de la *Gaceta de Venezuela* del 30 de julio de ese año.¹¹⁸ De modo tal que nuestro pintor, no cesó nunca de estar activo en materia de servicio público más allá de los compromisos de su oficio.

De este mismo año data el doble retrato que hiciera de *El Doctor José María Vargas recibiendo las proposiciones académicas del presbítero Manuel María Espinosa*.¹¹⁹ En la obra podemos ver al presbítero acercando un gran pliego que deja ver al espectador claramente su texto,¹²⁰ mientras el doctor Vargas toma un extremo

¹¹⁶ Citado por Virginy Irázabal en *El Concejo Municipal Venezolano, ayer y hoy*, pág. 9 (R.J. Ediciones, Caracas, 1985).

¹¹⁷ Archivo General de la Nación, *Documentos relativos a la Diputación Provincial de Caracas (1830-1838)*, Diputación Provincial N° 10, Borrador de las Actas en 1835, (Sin número de folio). Se indica además que el presupuesto total de la Diputación, para 1836, será de 122.502,79 pesos.

¹¹⁸ *Gaceta de Venezuela*, , N° 288, 30 de julio de 1836, pág. 3. Para la Parroquia Catedral fueron electos como principales Lázaro Olivo, Ramón Díaz, Juan Manuel Cagigal y Carlos Bello; como suplentes Juan Lovera, Narciso Gonell, Ramón Rivas y Juan José Vaamonde.

¹¹⁹ La obra no posee firma del pintor ni inscripción que indique su autoría. Carlos F. Duarte lo atribuye a Juan Lovera por comparación de estilo y grafía. Nosotros respetamos tal atribución (Ver *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 82).

¹²⁰ El texto reza: “Al Señor Doctor José María Vargas. Profesor de Medicina y Cirugía de esta Universidad, miembro de la Facultad Médica de Caracas, individuo del Real Colegio de Cirujanos de Londres, de la Real Sociedad Médica de Edimburgo, socio corresponsal de la Sociedad Médica Quirúrgica de Cádiz y de otras corporaciones literarias de Europa y

del mismo pliego ayudando a hacerlo visible. A diferencia del retrato de Hernández de Sanabria que ya comentamos páginas atrás, Lovera ha colocado a ambos personajes adecuados a las proporciones naturales, es decir, no hay tergiversación de proporciones en razón de la jerarquía de los personajes. El joven presbítero, de riguroso hábito negro, se halla de pie en reverencial actitud ante el doctor Vargas, quien recibe sentado sus proposiciones, ataviado con el rigor académico de toga negra y, sobre ella, la muceta amarilla de la Facultad de Medicina. El ambiente nos habla de la Capilla Santa Rosa, donde se indica en el propio texto del pliego de proposiciones que se realizó el acto inmortalizado en el cuadro. La alfombra, hecha en Caracas en 1793 de acuerdo con indicaciones de Carlos F. Duarte,¹²¹ le da un toque distintivo y que permite identificar claramente el lugar de los acontecimientos, al menos en el momento en el que la obra fue pintada.

Si observamos el retrato de *El Rector Tomás Hernández de Sanabria recibiendo la tesis del Presbítero Juan Félix de Arana* con este de *El Doctor José María Vargas recibiendo las proposiciones académicas del presbítero Manuel María Espinosa* (Lam.1 y 21), podemos certificar la evolución de Juan Lovera como pintor, pero también la evolución de la propia sociedad caraqueña. En el primero, Lovera se atiene a la representación de jerarquías, no realiza así un retrato de dos individuos en igualdad de condiciones políticas, sino separados por rangos muy diferentes. No sólo las proporciones claramente decantadas a resaltar al rector Hernández de Sanabria son prueba de ellos, sino además el interés por el abolengo familiar del mismo dispuesto en el escudo de armas que así lo

América, honorable de la Sociedad del Jardín Botánico de Berlín y de su sociedad de escudriñadores de la naturaleza, miembro y primer Director de la Sociedad de Amigos del País de Caracas. Rector tres años de la Universidad de la misma, Diputado al Congreso Constituyente de Venezuela en 1830, Presidente de la República en 1835. Dedicó Manuel María Espinosa el último acto literario de su curso filosófico defendiendo bajo la dirección de su catedrático maestro Rafael Acevedo las siguientes proposiciones: 1) Las propiedades de la extensión, las relaciones de las diferentes magnitudes y de sus situaciones en el espacio, los movimientos de los cuerpos en ésta, el conocimiento de las fuerzas que los determinan y la aplicación al mundo real de todos los principios que aquí se deducen, que serían unos mismos en todos los mundos posibles: tal es el objeto de las Ciencias Matemáticas; 2) Las fuentes de los principios morales y políticos reguladores del gobierno humano son tres: la revelación, la ley natural y los pactos sociales; 3) El conocimiento de los elementos de Geografía y Cronología es indispensable para el estudio de la Historia y la Literatura. En la Capilla del Seminario de Caracas a las 4 de la tarde del día 22 de Mayo de 1836. (Citado por Carlos F. Duarte en *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 82-83).

¹²¹ Cfr. Carlos F. Duarte, *op. cit.*, pág. 82.

refrenda. Lo que desea resaltar la escena no parece ser tanto el acto académico en sí, sino el prestigio del rector en el cumplimiento de sus funciones. De este modo, el tesista queda en un segundo plano y el pliego con la tesis una formalidad cuyo contenido poco importa al espectador.

En el segundo, el acto académico es protagonista. Ciertamente el doctor Vargas es un actor fundamental de esta escena, entre otras cosas, era entonces Presidente de la República desde 1835,¹²² sin mencionar su impresionante formación académica y todos los años dedicados al fortalecimiento de la Universidad de Caracas. El presbítero Espinosa presenta y el doctor Vargas muestra también lo que aquel presenta, con un gesto de aval y aprobación. Lo que Espinosa propone es congruente y coherente.

En 1836 también tendremos de los pinceles de Lovera el *Retrato de Don Agustín de Vergara*, el cual, en un broquel que simula un pergamino en la sección inferior del cuadro se puede leer: “Agustín de Vergara / Representante al Congreso de Venezuela / Juez de 1ra Instancia del Juzgado Civil de la Provincia de Barinas / y por ella Diputado y Concejal. Año de 1836 / Am. J. Lovera”¹²³ Más allá de mostrar aquí su acostumbrado estilo en el género del retrato, de presentar a su personaje sobriamente vestido y acompañado de elementos que le son caros en su desempeño público, lo verdaderamente resaltante está en el texto del broquel, más específicamente en la firma.

Es el primer cuadro que se conserva de Lovera en el cual antecede las iniciales “Am” a su nombre. Estas podrían referirse al título *Artium Magister* o *Maestro de las Artes*. Sin embargo, éste título era otorgado por originalmente por la Universidad de París en tiempos medievales para brindar *Licentia docendi*.¹²⁴ ¿Es posible entonces que Lovera cursara algún tipo de estudios en la Universidad de Central de Venezuela? No lo creemos, no hay registro suyo en los archivos históricos de esta universidad. De acuerdo con los estatutos republicanos de la misma, se conferían los grados académicos de *Bachiller*, *Licenciado*, *Doctor* y *Maestro*, éste último sólo en el caso de la Facultad de Filosofía.¹²⁵ Pudieran

¹²² Vargas renunciaría definitivamente a la Presidencia de la República el 24 de Abril de 1836, 28 días antes del acto objeto de la pintura que comentamos.

¹²³ Citado por Carlos F. Duarte, *Op. cit.*, pág. 84.

¹²⁴ Cfr. *Catholic Encyclopedia* (<http://www.newadvent.org/cathen/01759a.htm>).

¹²⁵ En el capítulo XI de los *Estatutos de la Universidad Central de Venezuela* de 1827, en el artículo 133, puede leerse: “La Universidad, por medio del Rector, confiere diferentes grados académicos o condecoraciones a los que, habiendo ganado los cursos necesarios,

estas iniciales referirse al hecho de que nuestro pintor es, en efecto, maestro de dibujo y pintura, como hemos podido apreciar a partir del aviso publicado en la *Gaceta de Venezuela* por Vicente Méndez, lo cual ha podido verse refrendado por el acuerdo publicado por la Diputación Provincial de Caracas, citado anteriormente y que reconoce su labor magisterial. En cualquier caso, el uso de las iniciales “A.m.” no volverá a hallarse en ninguna otra obra de Lovera de fecha posterior que se conserve.

Imagen 2



Juan Lovera, *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811*, 1838. Óleo sobre tela, 97,5 x 138 cm., Franja inferior en plumilla y tinta. Capilla Santa Rosa, Palacio Municipal, Caracas. (Vista de la superficie pictórica)

Ninguna noticia habrá de Lovera en 1837, pero en la aurora del año 1838, Juan Lovera dirigirá al Congreso de la República una carta en ocasión de un obsequio que realiza al honorable cuerpo legislativo. Se trata de la obra *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811* (Lám. 2), obra capital en el inventario de sus logros artísticos. Engalanada con hermosa caligrafía, la carta de marras expone:

dan una prueba pública y cierta de la instrucción y aptitud que pide cada grado. Ellos habilitan para diferentes efectos civiles y eclesiásticos y continuarán confiriéndose los grados de Bachiller, Licenciado y Doctor en jurisprudencia canónica y civil, en medicina y teología, y los de Bachiller, Licenciado y Maestro en filosofía.” (UCV, 1983). Ver Ildelfonso Leal, *Historia de la Universidad de Caracas (1721-1827)*, pág. 287-288. Ver Ildelfonso Leal, *Los estatutos republicanos de la Universidad Central de Venezuela (1827)*, pág. s/n.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3* (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Honorable Congreso:

Sin una grande elevación de alma, por una dulce e irresistible fuerza, todo hombre ama al suelo en el que vio la luz primera. Tengo la dicha de haber nacido en Caracas, que fue cuna de la libertad del nuevo mundo, y la madre también de los Ustaris, de los Rocios, de los Mirandas y otros insignes y venerables varones, cuya memoria nunca acabará.

¿En qué acto brillan más las luces, la previsión y las virtudes cívicas de tan ilustres próceres de la nación venezolana? En el que tuvo lugar el 5 de julio de 1811 en la capilla de la universidad y seminario de esta capital. La restauración de los sagrados e imprescriptibles derechos políticos de estos pueblos, abolir para siempre la abyección, elevarles el rango de Nación libre e independiente de la España y de cualquier otra nación extranjera: fueron estos los grandes objetos y la digna materia de aquel inmortal y memorable día.

Un recuerdo de él ha excitado mis cortos conocimientos de la noble profesión que ejerzo. Es acreedor por cierto a los pinceles de Apeles, de los Rubenes y de los Rafaeles; pero el amor a mi patria ha superado mi insuficiencia y ha confortado mi justa timidez. En los pensamientos que tienen por sí mismos nobleza y magnitud sólo concebirllos trae para sus autores una indulgencia. El tiempo devora a los más notables acontecimientos, así es preciso consignarlos a la posteridad del modo más indeleble posible. A ella toca mejorar y perfeccionar.

Honorable Congreso, os presento un cuadro que comprende la solemne declaratoria de la Independencia, que debe ser tan duradera como los siglos. Este acto forma el depósito de la dicha de los pueblos y provincias que representan ambas cámaras. Se ha conservado hasta ahora, y se custodiará e este octavo Congreso constitucional, sin disminución por vuestro saber y patriotismo.

Estos son los fervientes deseos de todo venezolano, y los del ciudadano que con todo respeto os hace esta pequeña demostración de su civismo: en Caracas a 25 de enero de 1838.

Honorable Congreso,
Juan Lovera.¹²⁶

Miremos de cerca esta comunicación al Congreso nacional. Lovera muestra, desde las primeras líneas, su profundo compromiso republicano al reconocer las virtudes de quienes, a sus ojos, constituyen los modelos ciudadanos. Alaba

¹²⁶ Archivo Histórico de la Asamblea Nacional, Año 1830, fo. 43 (La carta tiene una anotación marginal que indica como fecha 25 de Enero de 1838).



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3* (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

el hecho histórico del 5 de julio de 1811, cosa natural si obsequia un cuadro con tal motivo, pero más allá de ello expone las razones por las cuales en ese día algo cambió para siempre en el curso de la historia de Venezuela y de todo el *nuevo mundo*. Justo ese día, brillaron como nunca *las luces, la previsión y las virtudes cívicas*. Recuperar la libertad y restaurar *los sagrados e imprescriptibles derechos políticos* habrían sido los principales objetivos de tal acto cívico, fundador de república, y él, como orgulloso caraqueño, nacido en la *cuna de la libertad del nuevo mundo*, así lo declara.

Clama nuestro pintor por indulgencia ante sus carencias artísticas que le han hecho cuesta arriba la elaboración de la pieza que en ese momento obsequia y lo hace a cuenta de la *nobleza y magnitud* de sus pensamientos. No es él un Rubens y lo sabe, pero eso no le ha detenido para consignar a la posteridad una obra memorativa de uno de los más *notables acontecimientos* de la historia reciente, antes de que el tiempo proceda a devorarlo. En su calidad de testigo, habría apelado a su recuerdo del momento y, superando sus limitaciones como pintor, hace su contribución a la historia no sin antes dejar claro que, lo que ella representa, deberá ser mejorado y perfeccionado por la posteridad.

Esa declaración de Independencia que él ha inmortalizado en la pequeña vista de la Capilla Santa Rosa, repleta de insignes prohombres, todos fundadores de la primera idea de *república* que anidó en Venezuela, *debe ser tan duradera como los siglos*. La razón para ello queda expuesta en su epístola al indicar que *este acto forma el depósito de la dicha de los pueblos y provincias que representan ambas cámaras*. Más aun, para Lovera, el Congreso es custodio de ese seminal acervo republicano que tiene su origen en el solemne acto del 5 de julio de 1811, por lo que confía que *este séptimo Congreso constitucional*¹²⁷ cumpla con ese cívico deber.

No se abroga originalidad alguna en sus deseos y los planetas como los *de todo venezolano*, pero sí expresa que estos deseos son también *los del ciudadano que con todo respeto os hace esta pequeña demostración de su civismo*. Parece quedar poco espacio a la duda en torno a la sólida convicción ciudadana de Juan Lovera. Explícitamente así lo expone en una bella redacción al Congreso de la República, instancia que encarna la cualidad representativa y la reserva de toda virtud en tiempos turbulentos.

¹²⁷ Juan Lovera parece haberse equivocado al numerar el Congreso, pues, aunque en su carta indica que éste es el número 7, la carta refleja una corrección, acaso realizada por el receptor de la misma, que indica que es el octavo.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Lovera parece concebir los orígenes republicanos de Venezuela con una claridad en torno a los principios que le fundaron que asombra y complace. No podríamos asegurar que nuestro pintor comprende en profundidad lo que sería un *derecho político imprescriptible*, ni siquiera podríamos afirmar qué concibe como *virtudes cívicas*. Sin embargo, esgrime estos y otros elementos como argumentos naturales y básicos en toda defensa del valor de la república. Adicionalmente, su siempre activa participación en los asuntos de servicio público e incluso su constante participación en procesos electorales como candidato, señalada aquí en reiteradas ocasiones, darían cuenta de un individuo convencido de sus deberes y derechos ciudadanos. Así pues, lo que Lovera expone en su carta, no es una postura conveniente para congraciarse con el máximo cuerpo legislativo, sino es una reiteración de sus convicciones manifiestas en la cotidianidad de su ciudadanía durante años.

Ahora bien, una cosa sería la carta ya comentada y otra cosa la pintura. El cuadro *Firma del Acta de la Independencia el 5 de Julio de 1811* es de las mismas dimensiones de su ‘gemelo’ sobre el 19 de abril de 1810 y presenta igualmente una franja inferior, en la cual el pintor nos deja un mensaje adicional (Lam. 24). Dividida en tres secciones, la de la izquierda reza: “Representantes / de las Provincias Confederadas de Venezuela / Reunidos en Congreso / Restauran y vindican los primitivos e imprescriptibles derechos de la patria / Sancionando / Su soberanía, su libertad política / Y su Independencia / de la España y de cualquier otra nación / el 5 de julio de 1811 / en la Capilla de la Universidad y Seminario de Caracas.” La sección de la derecha expone: “Monumento / Glorioso y Nacional / que / admirarán los siglos venideros; / y que dedica con respeto y amor patrio / al / Honorable Congreso / de / 1838 / el ciudadano / Juan Lovera.” En la sección central se lee: “Al / Honorable / Congreso de Venezuela / MDCCCXXXVIII.” Vuelve Lovera al útil recurso de la explicación al pie de la pintura.

La escena que Juan Lovera ha concebido tiene lugar en la Capilla de la Universidad. Tal y como sucedía en 1811, el Congreso, electo por los ciudadanos, sesionaba allí. Es en ese lugar donde se decidirá declarar la Independencia el 5 de julio de ese mismo año, pero la firma del Acta con tal declaración no sucederá en un acto formal y solemne como el que Lovera muestra en el cuadro. Los diputados suscribirán el documento en los días subsiguientes. Así pues, Lovera (re)construye una escena que jamás sucedió, pero que sintetiza en sí misma el significado histórico del acto.

Una pléyade de celebridades republicanas se da cita en el cuadro. Debidamente ataviados con notable severidad y sobriedad, los diputados del Congreso de 1811, civiles, militares y miembros del clero, se han reunido para, como indica el mismo pintor en la franja inferior de la obra, restaurar y vindicar *los primitivos e imprescriptibles derechos de la patria, sancionando su soberanía, su libertad política y su Independencia de la España y de cualquier otra nación*. Obra magna de los insignes hombres que abrieron camino y sentaron las bases de ese *Monumento Glorioso y Nacional que admirarán los siglos venideros*. Y para asegurarse que todos identificaran con precisión a los presentes en el acto, Lovera incorpora una franja entre la imagen pintada y las leyendas inferiores ya mencionadas, que sirve de guía para conocer los nombres de cada uno de los presentes, gracias al dibujo simplificado, en orden y con identificación numérica de cada personaje.

El 30 de Enero de 1838, en *La Bandera Nacional*, bajo el título “Cuadro de la Declaratoria de Independencia”, se indica:

El 25 del corriente presentó al Senado el Sr. Juan Lovera un hermoso cuadro en que está representado el Congreso de Venezuela al acto de firmar la declaratoria de independencia. Los que conocieron a muchos de los dignos miembros de aquel cuerpo, los encuentran bien parecidos en los respectivos retratos que los representan. Este cuadro está dibujado con bastante propiedad, es una regular producción del arte en nuestro país y digna del salón del Congreso.¹²⁸

Seguidamente se hace mención de la carta que acompañaba al cuadro en el momento de su obsequio y se le cita *in extenso*. Entre los papeles que se conservan en el Archivo Histórico del Congreso, la siguiente nota manuscrita precede la presentación de la carta con la que Juan Lovera acompaña el obsequio de la obra que comentamos:

Sr. Juan Lovera
Nº 10 / Enero 26 de 1838

El Senado ha visto con particular agrado la nota de Ud., acompañando un cuadro que representa al Constituyente de 1811 en el acto de firmar los representantes del pueblo la solemne declaración de Independencia.

¹²⁸ *La Bandera Nacional*, 30 de Enero de 1838, N° 27, pág. 2.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3* (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Como ese hermosa persona lo dedica Ud. al Congreso de Venezuela, el Senado ha acordado que se le manda en la primera reunión de las Cámaras, y que entretanto se conserve el cuadro en el Salón del Senado.

De su orden lo digo a Ud. para su inteligencia y en contestación de su citada nota.¹²⁹

Esta nota esta fecha al día siguiente de la recepción del obsequio de Lovera, por lo que el asunto fue atendido de inmediato. Inferimos que la nota que se conserva y que hemos citado es la copia del original enviado a nuestro pintor como respuesta a su gesto. En el mismo reservorio documental se incluye una suerte de crónica sobre las gestiones internas derivadas del presente de que ha sido objeto el Congreso. A continuación, lo que allí se indica:

Senado / 1838

El ciudadano Juan Lovera dedica al Congreso un cuadro en que se representa al Constituyente de 1811 al acto de firmar los representantes del pueblo la declaración de Independencia.

Enero 25. Que se de cuenta al Congreso en la primera reunión de las Cámaras.

Febrero 10. Que se invite a la H.C. de RR. para reunirse en congreso hoy a la una de la tarde.

Febrero 10. Que pase a una comisión para que abra congreso y presente su informe en la próxima reunión de las cámaras legislativas.

Fueron nombrados los SS. Díaz, Labastida y Olavarría.

Marzo 7. La comisión presentó un proyecto de contestación y se aprobó.¹³⁰

Así las cosas, sabemos entonces que el Congreso asumió con toda seriedad el gesto de Juan Lovera y las Cámaras tocaron el tema en al menos dos oportunidades a solicitud del Senado, instancia que aparece como receptora inicial del cuadro y la nota de nuestro pintor. Seguidamente, encontramos lo que parece ser copia de la contestación oficial de las Cámaras a Juan Lovera:

El Congreso ha admitido con sumo aprecio el cuadro hermoso en que vuestro zelo patriótico ha erigido un monumento a la declaración de la independencia, que tuvo lugar en Caracas el 5 de Julio de 1811, y que sin duda ha sido el acto

¹²⁹ Archivo Histórico de la Asamblea Nacional, Año 1838, f. 42.

¹³⁰ Archivo Histórico de la Asamblea Nacional, Año 1838, fo. 44. Los miembros de la comisión citada en la nota fueron Francisco Díaz, Fernando Olavarría y Ricardo Labastida.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

más fecundo en grandes resultados para la América del Sur. Colocado en uno de los Salones de las sesiones, la posteridad os será deudora del recuerdo de algunas particularidades que siempre le serán interesantes por el grande acontecimiento a que están unidas. Ni dejará de llamar la atención el grado de perfección de la ejecución artística, y la circunstancia de ser la obra de un venezolano, sin más recursos que sus propios esfuerzos. Tales son los sentimientos de la Representación nacional, que por su orden tenemos el honor de comunicaros.

Francisco Díaz Fernando Olavarría Ricardo Labastida¹³¹

El 13 de marzo de 1838 será publicado en *La Bandera Nacional* el acuerdo anterior, haciéndose así público. Pero allí no concluye el agradecimiento del Congreso de la República para Juan Lovera. En Mayo de ese mismo año, la *Gaceta de Venezuela* imprime la *Ley de Presupuesto para el año económico 1838-1839*. En ella podemos leer, en lo referente a la Educación Pública, que a nuestro pintor se lo otorgan 300 pesos.¹³² La suma no es nada despreciable, sobre todo si consideramos que en esa misma ley se asigna a la Universidad Central de Venezuela la suma de 200 pesos para la dotación de las cátedras menores. Para el 15 de Julio de ese mismo año, también en la *Gaceta de Venezuela*, se reportan las Actas del Senado, en su sesión del 14 de Abril, indicando que “el Señor Cajigal con apoyo de varios propuso también que en el departamento de interior se colocase la siguiente: ‘Al Señor Juan Lovera 300 pesos’.”¹³³

Inmediatamente se indica que esta moción fue aprobada en conjunto con otra efectuada anteriormente, pasando ambas a tercera discusión. Finalmente, el 19 de Agosto, en la *Gaceta de Venezuela*, en su reporte de las Actas del Senado, en su sesión del 22 de Abril de 1838, fue aprobada definitivamente, como partida del Departamento del Interior, “la agregación de 300 pesos para el Sr. Juan Lovera.”¹³⁴

Como sucedió con el dinero aprobado por la Diputación Provincial de Caracas en 1835 para Lovera, tampoco hemos podido hallar documento alguno que pruebe la entrega efectiva del dinero aprobado por el Senado para lo que suponemos serían las actividades educativas llevadas a cabo por nuestro pintor en su taller. Sabemos, sin embargo, que en 1838 pintará también otro

¹³¹ Archivo Histórico de la Asamblea Nacional, Año 1838, fo. 45.

¹³² *Gaceta de Venezuela*, N° 382, 20 de Mayo de 1838, pág. 2.

¹³³ *Gaceta de Venezuela*, N° 391, 15 de Julio de 1838, pág. 2.

¹³⁴ *Gaceta de Venezuela*, N° 396, 19 de Agosto de 1838, pág. 3.

doble retrato, *Don Marcos Borges recibiendo las proposiciones académicas de su hijo Nicanor*. Es una obra bastante más austera que la que hiciera para retratar al Dr. José María Vargas y el Presbítero Manuel María Espinosa, empero la composición es exactamente la misma: el receptor de las tesis se halla sentado a la derecha, mientras quien entrega se encuentra a la izquierda. Parca es la vestimenta de los dos hombres, aunque se esmera el pintor en detalles decorativos para la silla y en la reproducción del pergamino que lleva las proposiciones de Nicanor.

Carlos F. Duarte reporta que además de retocar el cuadro de *La Inmaculada Concepción* en 1839, que había pintado su maestro Antonio José Landaeta, Lovera no dejará ninguna otra obra conocida excepto una imagen de la Virgen del Carmen, que firmará con su nombre completo.¹³⁵ Estaría quizás dedicado por entero a la docencia, pues tampoco se conoce noticia alguna de actividad en las instituciones de la república, en ningún nivel. En 1840, *El Venezolano* da cuenta de la su participación en la llamada *Compañía de Artistas de Caracas*, de la cual poco se sabe, más allá de haber sido iniciativa de Juan García y de que Lorenzo Gedler, amigo personal de Lovera, era su tesorero.¹³⁶

En cualquier caso, no creemos errar al suponer que para este momento Lovera era un notable de la ciudad, un pintor de prestigio y un ciudadano reconocido y ejemplar. Con más de 60 años, este hombre que había nacido en la próspera Caracas de los ‘grandes cacaos’, que se había formado en el mundo artesanal de la Colonia y que había sobrevivido a los infortunios y avatares de la Guerra de Independencia, se había labrado un nombre propio en el cual su apellido tenía como único abolengo su hoja de servicio público y la constante labor de sus pinceles, ofrendados a la república de manera notable en sus últimos años. Su muerte acaecerá el 20 de Enero de 1841, en Caracas. Cuatro días antes había dictado su última voluntad. Su testamento es una nueva declaración de su sencillez personal, de su sobriedad y de su humana simplicidad.¹³⁷

¹³⁵ Carlos F. Duarte, *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, pág. 128.

¹³⁶ *El Venezolano*, 23 de Agosto de 1840.

¹³⁷ Expresa, en primer lugar, que se halla “enfermo en cama de achaque grave”, pero en su “entero sano juicio, cumplida memoria y entendimiento natural”; seguidamente, se encomienda a la esfera sagrada, sin que ninguna mudanza importante en esta costumbre se note en comparación con los testamentos coloniales. Encomendada su alma a Dios, quien “la crío y redimió en el infinito precio de Su Santísima Sangre, Pasión y Muerte”, declara que se ha mantenido siempre en “el estado de soltería, que he llevado con la moderación



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Bibliografía

Fuentes primarias

Fuentes primarias en archivos

- Actas del Cabildo Metropolitano (1810-1838)
- Archivo Histórico de la Asamblea Nacional de Venezuela
- Documentos varios relativos al Congreso Nacional* (1830-1838)
- Archivo General de la Nación – Venezuela
- Actas del Real Consulado*
- Documentos relativos a la Diputación Provincial de Caracas (1830-1838)* [Sin clasificar]
- Archivo General de la Nación – Colombia
- Sección Colonia / Fondo Miscelánea

- Publicaciones periódicas:

- *Gaceta de Madrid*
- *El Publicista de Venezuela*
- *Gaceta de Colombia*
- *Gaceta de Gobierno*
- *Semanario Político*
- *La Gaceta de Venezuela*
- *El Fanal*
- *El Constitucional*
- *El Constitucional caraqueño*
- *El Colombiano*
- *El Republicano*
- *El Conciso*
- *El Censor*
- *El Liberal*
- *La Bandera Nacional*
- *El Nacional*

Fuentes primarias publicadas

AA.VV. (1835), *Un recuerdo de Bolívar*, Imprenta de Tomás Antero, Caracas.

AA.VV. (1961), *Pensamiento político venezolano del siglo XIX. Textos para su estudio. Conservadores y liberales*, Tomo 12, Presidencia de la República, Caracas.

que me inspiraron mis referidos padres” y dispone la herencia de sus bienes (parte de un solar, de una casa, algunos pocos muebles, etc.) a su hermano Luis. Son testigos el doctor José Joaquín Hernández, José María Vaamonde, Pedro Tomás Siso, Martín Ochoa Y Norberto Medina, “vecinos todos de esta capital”. Cfr. lo citado por Carlos F. Duarte en *Juan Lovera, pintor de los próceres*, págs 128-130 según datos del Registro Principal de Caracas, 1841, L. Juan Lovera había retratado al doctor José Joaquín Hernández en 1830 y a la difunta madre de José María Vaamonde en 1829, como vimos páginas atrás.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

- Austria, José de (1855), *Bosquejo de la Historia Militar de Venezuela*, 2 Tomos, Imprenta y Librería de Carreño Hermanos, Caracas.
- Colección de Documentos relativos a la vida pública del Libertador de Colombia y Perú Simón Bolívar* (1827). Tomo 7, Imprenta Devisme Hermanos, Caracas.
- Gaceta de Caracas (1808-1812)* (1960), ANH, Caracas.
- El Observador Caraqueño (1824-25)* (1982), ANH, Caracas.
- Landaeta, Rosales (1908), “Los antiguos pintores venezolanos Juan y Pedro Lovera”, en *El Constitucional*, Caracas, 8 de noviembre de 1908.
- Libro de Actas del Supremo Congreso de Venezuela, 1811-1812* (2001), 2 Tomos, ANH, Caracas.
- _____.- (1960), *Historia de Venezuela*, ANH, Caracas.
- Mercurio Venezolano, 1811* (1960), Academia Nacional de la Historia, Caracas (Colección Sesquicentenario de la Independencia).

Fuentes secundarias

Historia de Venezuela

- Calcaño, José Antonio (1985), *La ciudad y su música: crónica musical de Caracas*, Monte Ávila, Caracas.
- Castellanos, Rafael Ramón (2006), *Discurso de Orden pronunciado en el Templo Masónico de Caracas con motivo del 196º Aniversario del 19 de Abril*, 19 de Abril de 2006 [Disponible en línea en: http://rrcastellanos.blogspot.com/2009_03_15_archive.html]
- Castellón, Hello (1985), *Guía histórica de la masonería venezolana*, Lito-Jet, Caracas.
- De la Cruz Rojas Uzcátegui, José (1986), *Historia y crítica del teatro venezolano: siglo XIX*, ULA, Mérida.
- Freitas, Leonor (2010), *Centenario del 19 de Abril (1810-1910)*, Col. Bicentenario, Archivo General de la Nación, Centro Nacional de Historia, Caracas.
- Lahoud, Daniel (2006), “La Masonería en Venezuela y la Nueva Granada (Colombia) en los primeros años del siglo XIX” en *Tierra Firme*, N° 96, Año 24, Vol. XXIV.
- Pérez Vila, Manuel (1986), *Aportes a la historia documental y crítica*, ANH, Caracas.
- Perramón, Edgar (2006), *Breve Historia de la Masonería en Venezuela*, Cultural Print, Caracas.
- Pino Iturrieta, Elías (2001), *Las ideas de los primeros venezolanos*, Ucab, Caracas.
- Plaza, Elena (2007), *El patriotismo ilustrado o la organización del Estado en Venezuela (1830-1847)*, Fac. Ciencias Jurídicas y Políticas, UCV, Caracas.
- _____.- (2011), *Venezuela: la construcción de la república*, Fundación Rómulo Betancourt, Caracas.
- Quintero, Inés (Coord.) (2011), *El relato invariable. Independencia, mito y nación*, Editorial Alfa, Caracas.
- Quintero, Rodolfo (1967), *Estudio de Caracas*, 2 Vols., 2 Tomos, Biblioteca de la UCV, Caracas.
- Correa Schmidke, Jorge B. (2004), “Informe Histórico de la R.·. L.·. Fraternidad N° 4 en Venezuela” en *Revista Internacional de Masonería Hiram Abif*, Año V, Edición N° 57, Noviembre.
- Sociedad Económica de Amigos del País. Memorias y Estudios* (1958), 1829-1839, 2 Tomos, Banco Central de Venezuela, Caracas.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3* (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

- Subero, Efraín (2000), *La Masonería en Venezuela*, Biblioteca Masónica de Venezuela, N° 1, Miguel Ángel García e Hijo, Caracas.
- Vannini de Gerulewicz, Marina (2014), *El misterio de Francisco Isnardi*, Fundavag Ediciones, Caracas.
- Virtuoso, Francisco José (2001), *La crisis de la Catolicidad en los inicios republicanos de Venezuela (1810-1813)*, Ucab, Caracas.

Historia del arte en Venezuela

- Arias Toledo, Cordelia (2004), “El tumulto del 19 de abril de Juan Lovera. Una pintura histórica en el período de transición 1810-1841” en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, N° 347, Julio-Septiembre de 2004, ANH, Caracas.
- Boulton, Alfredo (1972), *Historia de la pintura en Venezuela*, Tomo II (época nacional), Ernesto Armitano Editor, Caracas.
- _____.- (1960), *Juan Lovera. Exposición organizada con motivo del Sesquicentenario de la Independencia de Venezuela*, Museo de Bellas Artes, Caracas.
- Da Antonio, Francisco (1980), *Textos sobre arte*, Monte Ávila Editores, Caracas.
- Duarte, Carlos F. (1985), *Juan Lovera, el pintor de los próceres*, Fundación Pampero, Caracas.
- _____.- (2000), *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores de Venezuela. Período hispánico y comienzos del período republicano*, GAN – Fundación Polar, Caracas.
- Fundación Galería de Arte Nacional (1992), *Escenas épicas en el arte venezolano del siglo XIX*, FGAN, Caracas.
- _____.- (1993), *Colección de pinturas, dibujos y estampas del siglo XIX*, FGAN, Caracas.
- _____.- (2005), *Diccionario biográfico de las artes en Venezuela*, FGAN, Caracas.
- Galería de Arte Nacional (1981), *Juan Lovera y su tiempo*, GAN-Ernesto Armitano Editor, Caracas.
- Landaeta Rosales, Manuel (1906), “Los antiguos pintores venezolanos Juan y Pedro Lovera” en *El Constitucional*, Caracas, 08 de Noviembre.
- Madriz Nava, Argenis, (1986), *La enseñanza de las artes plásticas en Venezuela*, Conac, Caracas.
- Noriega, Simón (1993), *Ideas sobre el arte en Venezuela en el siglo XIX*, Universidad de Los Andes, Mérida.
- Nunes, Diana (2011) *La figura heroica de José Antonio Páez en el discurso pictórico y en el discurso historiográfico del siglo XIX en Venezuela*, Trabajo Final de Grado para optar al título de Licenciado en Estudios Liberales, Unimet, Caracas.
- Planchart, Enrique (1956), *La Pintura en Venezuela*, Imprenta López, Caracas.
- Plaza, Ramón de la (1977), *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas.
- Romero, Vanessa (2009), *Juan Lovera, más allá del arclásico. Una revisión al término arclásico en los retratos de ostentación*, Tesis de Grado para optar por el título de Licenciado en Artes, UCV, Caracas.
- Salvador González, José María (2001), *Efímeras efemérides*, Ucab, Caracas.
- Salvador González, José María (2003), “La enseñanza artística en Venezuela durante la primera mitad del siglo XIX” en *Escritos, revista universitaria de arte y cultura*, Vol. XIV, N° 17-18, UCV, FHE, Escuela de Artes, Caracas.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

Ars moriendi. Ideas, ritos e imágenes de la muerte

Ars moriendi. Ideias, ritos e imagens da morte

Ars moriendi. Ideas, rites and images of death

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

Silva, Carlos (2000), *La historia de la pintura en Venezuela. Siglo XIX*, Armitano Editores, Caracas. (Tomo II)

Ziegler D., María M. (2010), *Arte y sociedad en la Caracas mantuana del siglo XVIII*, Unimet, Caracas.

Historia del Arte

Beauvais, L. (2000), *Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inventaire général des dessins, Ecole française, Charles Le Brun, 1619-1690*, Tomo II, Paris, RMN, n° 2395

Blunt, Anthony (1980), *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, Penguin Books, Londres.

Cooper, Helen, A. (1982), *John Trumbull: The Hand and Spirit of a Painter*, Yale University Art Gallery.

Craven, Wayne (1971), "Asher B. Durand's Career as an Engraver" en *American Art Journal*, Vol. 3, No. 1, Spring.

Gutierrez Viñuales, Ramón (1995) *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825*, Cátedra, Madrid.

_____.- (1997), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica siglos XIX y XX*, Cátedra, Madrid.

_____.- (2003), "El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica" en *Revista Historia Mexicana*, Oct.-Dic., Año 2003, Vol. LIII, Num. 002.

Haskell, Francis (1982), *Pasado y presente en el arte y el gusto*, Alianza, Madrid.

Pevsner, Nikolaus (1973), *Academies of Art, Past and Present*, Da Capo Press, Chicago.

Uzcategui de Jiménez, Mireya (2010), "Condiciones que rigieron la introducción de la enseñanza de las artes en Colombia (siglos XVI al XVIII)" en *Historia de la Educación Colombiana*, N° 13.

Legislación

Constitución de la República de Venezuela (1830), Congreso de la República de Venezuela, Caracas.

Cuerpo de Leyes de la República de Colombia (1825), Tomo I, Imprenta española de M. Calero, Nueva York.

Cuerpo de Leyes de Venezuela (1851), Valentín Espinal, Caracas.

Cuerpo de Leyes de la República de Colombia (1840), Imprenta de Valentín Espinal, Caracas.