



“DOS TIEMPOS EN JUAN LOVERA”

Juan Calzadilla

“DOS TIEMPOS EN JUAN LOVERA”

Juan Calzadilla

ediciones
MINCI

“DOS TIEMPOS EN JUAN LOVERA”

Juan Calzadilla



Colección Claves

Ediciones **MinCI**

Ministerio del Poder Popular para la Comunicación e Información

Final Bulevar Panteón, Torre Ministerio del Poder Popular

para la Comunicación e Información. Parroquia Altigracia, Caracas-Venezuela.

Teléfonos (0212) 802.83.14 / 83.15

Rif: **G-20003090-9**

Nicolás Maduro Moros

Presidente de la República Bolivariana de Venezuela

Jorge Rodríguez

Vicepresidente Sectorial de Comunicación y Cultura (E)

Harim Rodríguez

Viceministro de Planificación Comunicacional

Gustavo Cedeño

Director General de Producción y Contenidos

Kelvin Malavé

Director de Publicaciones

Edición y corrección de textos/ **Daniela Marcano**

Diseño y diagramación/ **Luis Manuel Alfonso**

Depósito Legal: **DC2018001166**

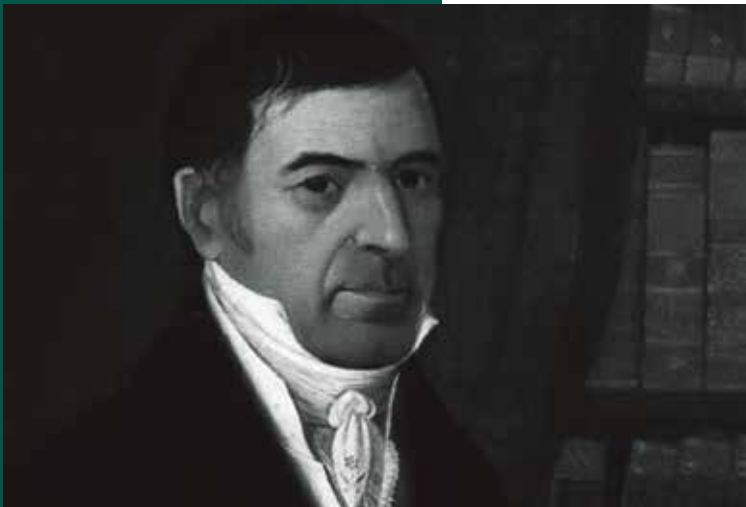
ISBN: **SBN: 978-980-227-402-4**

Edición digital en la República Bolivariana de Venezuela

Junio, 2018

“DOS TIEMPOS EN JUAN LOVERA”

Juan Calzadilla



“Dos tiempos en Juan Lovera”

NOTA BIOGRÁFICA

Juan Lovera conocido como “El Pintor de los Próceres”. Nació el 26 de diciembre de 1776 en Caracas. Sus primeros estudios los cursó con los frailes en el Convento de los Dominicos, sin embargo, luego comenzó a estudiar en la Escuela Landaeta, teniendo como maestro a Antonio José Landaeta. Uno de sus primeros trabajos fue el retrato del explorador Alejandro Humboldt (1799). Durante 1808 trabajó en la reconstrucción de la iglesia parroquial de La Victoria, restauró el retablo y pintó el retrato del Padre eterno.

Luchó junto a Bolívar en la causa independentista, eso ocasionó que se viera obligado a emigrar hacia el oriente del país cuando el ejército de José Tomás Boves invadió Caracas, durante su estancia en Cumaná impartió clases de pintura. En 1821 Carlos Soublette le otorga el cargo de corregidor de la ciudad de Caracas. El coronel Francisco Avedaño instaló la primera máquina litográfica en Venezuela e invitó a Lovera a perfeccionar su manejo del arte, y retrató tanto a Avedaño como al arzobispo Ramón Ignacio Méndez.

Este pintor también se dedicó a dar clases de dibujo en la escuela Felipe Limardo, y posteriormente, en la Escuela para niños pobres, pardos y blancos de Vicente Méndez. Colaboró en la decoración del Cabildo Municipal de Caracas, y en 1822 desempeñó el cargo de Alcalde ordinario del Cabildo caraqueño. Realizó retratos de personas notables como Simón Bolívar, José María Vargas, José Antonio Páez, José Joaquín Hernández y Cristóbal Mendoza. Para 1828 fundó el primer taller litográfico de Venezuela. Además, fue uno de los promotores de la organización benéfica Compañía de Artistas de Caracas.

Algunas de sus obras más destacadas son: *Retrato de Antonio Muñoz Tebar* (1813), *La Divina Pastora* (1820), *Lino Gallardo* (1830), *Presbítero Dr. Domingo Sixto Freites* (1831), *19 de abril de 1810* (1835), *5 de julio de 1811* (1838) y *Retrato de don Marcos Borges y su hijo Nicanor* (1838).

Juan Lovera fallece el 20 de enero de 1841 en Caracas, sus restos fueron velados en la Catedral de Caracas. En su honor se creó el Premio Municipal de Artes Juan Lovera, no solo por su labor artística, sino también por su lucha en la causa independentista.

“DOS TIEMPOS EN JUAN LOVERA”

Mil novecientos sesenta será recordado como una fecha memorable para el arte venezolano. Este año se dio a conocer en el Museo de Bellas Artes la obra de Juan Lovera que, tras cien años de ocultamiento, había podido identificarse y reunirse en lo que sería la primera retrospectiva que del artista se había hecho hasta entonces. Juan Lovera no era, sin embargo, un pintor desconocido. Lo encontramos citado muchas veces en la crónica histórica e, incluso, también en los anales artísticos como oscuro retratista, profesor y hombre público que asoció su nombre a empresas culturales o de bien público. Pero si exceptuáramos la reseña que el prócer Francisco Iznardi, en acto de justicia, le consagró en un número de *El Mercurio venezolano*, en enero de 1811, nota en la cual se llama la atención sobre los méritos del modesto pintor, las referencias a Lovera son tan parcas, antes y después de su muerte, que de nada hubieran valido para rescatar su obra del olvido al que parecía condenada.

El historiador de arte Ramón de la Plaza lo menciona un tanto despectivamente en su *Ensayo sobre el arte en Venezuela*, y se lamenta de la falta de estudios académicos que, a juicio suyo, limitaron el valor de sus trabajos (“En Lovera resultó lo de siempre: no basta la disposición, es necesario el talento educado para marchar seguro al punto objetivo que en el arte es la percepción”). Fue en 1906 cuando un descendiente de Lovera, el periodista Manuel Landaeta Rosales publicó la primera reseña biográfica de nuestro pintor. Casi cincuenta años más tarde apareció el revelador ensayo que Enrique Planchart le consagró en la *Revista Nacional de Cultura*¹, una biografía que sirvió de punto de partida para el estudio definitivo inserto en el catálogo de la retrospectiva de 1960 en el Museo de Bellas Artes, y debido a Alfredo Boulton, quien llevó a cabo toda la investigación conducente al rescate de la obra de Lovera. Este estudio queda como un texto fundamental, no solo porque establece desde una perspectiva global la biografía del artista, vinculando las actuaciones de éste al tiempo histórico y profundizando en el contenido social de las mismas, sino porque contiene un análisis estilístico de la producción reconocida y atribuible a Lovera.

1 Enrique Planchart: “El pintor Juan Lovera”. En *Revista Nacional de Cultura*, Nos. 87-88, julio-octubre de 1951.

Hay que decir que la crítica de arte cambió notablemente en Venezuela a partir de los estudios iconográficos de Enrique Planchart y Alfredo Boulton. Estos autores modernos introducen el análisis plástico en la interpretación de la obra de arte y trasladan a ésta el núcleo de referencia central que antes se orientaba a resaltar aspectos puramente biográficos. La historia del arte venezolano consistía en una crónica literaria cuyos datos se tomaban de libros, periódicos y recuerdos, de las nóminas de alumnos de la Academia, de informaciones verbales y catálogos. La historiografía que nos remitía siempre a los textos consagrados reemplazaba la función del análisis visual, sustituía a las colecciones y al museo, la ficha del artista suplantaba a la obra viva. El arte se concebía como un texto literario, como algo que se decía acerca de autores cuya biografía se intentaba restablecer para comprobar que, en efecto, por haber existido podían ser considerados como autores de obras que remitían, de vuelta otra vez, al hecho prioritario de demostrar la existencia de tales autores.

Después de Boulton, la investigación sobre Lovera se encontraba detenida. Ha sido difícil reconocer otras obras y, en razón de ello, la producción atribuible a este pintor puede reducirse básicamente al conjunto de veinte obras reunidas en 1960. La atribución a Lovera de una pieza como el retrato de Miguel Jerez de Aristeguieta, obra que se mantiene dentro del área de influencia de Lovera y la cual es atribuida

a nuestro artista por el Museo de la Casa Natal del Libertador, donde se encuentra. El maestro anónimo que pintó el retrato de don Miguel Jerez de Aristeguieta comprueba la vigencia de un estilo institucional dentro del cual reconocemos la obra de Juan Lovera como la de mayor jerarquía. Otros retratistas, que no carecían de méritos parecidos a los de nuestro autor, y de cuya existencia no tenemos testimonios, dejaron obra igualmente valiosa aunque tengamos que lamentar que ella pueda reducirse a retratos aislados pero tan significativos como el de Asunción Ascanio Sanabria, y el cual figuró en la retrospectiva de Lovera con el número 10 de la sección contemporánea, o como el de la bella mestiza Eladia Gallardo, que data de 1822, y que constituye uno de los retratos más singulares de este período de nuestro arte republicano.

EL GRAN PRIMITIVO DEL SIGLO XIX

Si atribuimos al siglo XIX una óptica naturalista, si una época puede ser representada por su ideal estético, obtendremos de Juan Lovera a un artista anacrónico. Sus dones, sus defectos y virtudes consisten en seguir siendo a lo largo del siglo XIX un artista que, lejos de evolucionar dentro de un concepto nuevo, solo lo hace a expensas de desarrollar hasta sus últimas consecuencias la visión, las técnicas y los modos de operar del pintor del siglo XVIII. Él es con respecto a Tovar y Tovar, un primitivo. Pero su estilo, por considerarse anacrónico a la perceptiva que la nueva República ensaya adoptar, resulta paradójico. En general, puede decirse que la ruptura con el oficio del siglo XVIII, la condena tácita que se hizo de la técnica de los imagineros, resultó perjudicial para la cultura del país que surgió de la guerra de la Independencia, de tal forma que el prejuicio contra el tema religioso involucró a la larga la pérdida de la noción de identidad que venía desarrollándose laboriosamente desde el siglo XVIII; en vez de alentar la práctica de una educación

artesanal, de signo anónimo y carácter gremial, como la que se cumplía espontáneamente a través de los talleres de los imagineros, tan ligados a la vida comunitaria, aún más que a la vida religiosa, se pretendió sustituir estos centros de enseñanza por escuelas calcadas de modelos europeos que tendían al estímulo del individualismo y a la destrucción de las funciones utilitarias del arte, tal como ellas fueron entendidas por los artesanos de la Colonia. El patrón naturalista que derivaba de la pretensión de considerar que las nuevas repúblicas americanas debían romper (y de hecho rompieron culturalmente) con el pasado colonial, no solo en el contenido sino también en las formas, condujo a penosas tentativas, a sucesivas correcciones que, si por un lado cumplieron su propósito de erradicar las prácticas artesanales de la Colonia (aunque no a un nivel popular), por otro fueron inútiles para dar nacimiento a formas que las sustituyesen con igual éxito. De allí la incapacidad del siglo XIX para entender la obra de Juan Lovera, cuando se interpretaba a la luz de esa perceptiva naturalista que se seguía aplicando por comparación con el ideal buscado en las grandes escuelas europeas. Prejuicio que contribuyó no solo a la infravaloración del artista nacional, sino a todas las corrupciones ópticas que desde el siglo pasado confundieron el hecho creativo (que puede darse indistintamente en cualquier situación social e indiferentemente a nivel de cualquier formación técnica) con el problema de la capacidad.

El problema de la capacidad, tanto como el de la ideología, está en la base de todos los errores que influyeron en el desconocimiento de obras como la de Juan Lovera. Capacidad, en oposición a voluntad, significa que el grado de destreza de un artista siempre estará condicionado por una justa adecuación de la técnica empleada a las convenciones aceptadas por la época para la consagración de un estilo determinado y representativo de ella. Por ejemplo, el espacio simbólico que en Lovera deriva de la perceptiva del arte colonial, es incongruente con las técnicas que posibilitan el ilusionismo de la pintura naturalista, que los ideólogos de las repúblicas latinoamericanas soñaban establecer en nuestros países, a costo de un trasplante cultural, tal como se hizo a través de la adopción de programas de formación artística calcados de academias europeas.

Por tal voluntad el artista se siente libre para hacer aquello que es capaz técnicamente de ejecutar, conforme al código o convenciones simbólicas aceptadas, y en función de lo cual su obra se hace significativa para su época e histórica para la posteridad.

Por otra parte, el siglo XIX no poseyó un estilo marcado y reconocible. En gran medida vivió de la herencia de las formas de la cultura plástica colonial, tal como éstas se siguieron manifestando en la práctica, de manera marginal a las tendencias

institucionales. Las mejores expresiones artísticas hasta la primera mitad del siglo XIX, viven de la experiencia del pasado. Es cierto que se perdió esa función social que otorgó coherencia al producto artesanal de la Colonia, y que los géneros, antes profundamente unidos alrededor de la arquitectura, se escindieron y perdieron con ello carácter, con lo cual casi llegó a desaparecer la estatuaría. Joaquín Sosa continuaba siendo, mientras regentaba la Escuela por estar profundamente ligados a la simbología del arte religioso, tanto como a viejas prácticas, eran vistos con desconfianza por la inteligencia liberal: esta misma élite que rechazó la postulación de Juan Lovera a la dirección de aquella Escuela de Dibujo, la primera que se creó en el país bajo el patronazgo de la Sociedad Económica Amigos del País, en 1833. La gran tradición del retrato eclesiástico, adaptado ahora a las convenciones de la nueva sociedad republicana, continuó desarrollándose en la obra de pintores cuyo estilo se originaba en las prácticas coloniales y que, por tanto, no podían desprenderse del sistema de representación jerárquica. José Hilarión Ibarra y Emeterio Emazábel, de la misma generación de Lovera, quedan demasiado fieles a la iconografía del pasado para encontrar un puesto en la sociedad liberal que ahora comenzaba a mirar hacia Francia. Juan Lovera tuvo mayor fortuna. Si bien no gozó en la vida de la estimación que le proporciona hoy, a doscientos años de su nacimiento, el valor atribuido por nuestra época a su obra. En su tiempo pasó por un artista oscuro.

Y no era su condición de mulato, quizás, lo que intercedía en favor de los que se negaban a aceptar su obra: los mismos que rechazaron su postulación para dirigir la primera escuela de arte que hubo en nuestro país. Es aquel estilo expresionista, donde pugnan por imponerse, hasta fundirse en síntesis, el nuevo espacio naturalista exigido por la óptica del estado republicano, y el simbolismo heredado del estilo religioso, lo que conspiraba contra un reconocimiento que aún suscita dudas entre los que se inclinan a continuar viendo en el naturalismo el ideal de representación artística. Obras como las de Juan Lovera inspiraban desconfianza de ese pasado con el que políticamente se creía haber roto. La nueva ideología pedía un borrón y cuenta nueva. Medía con la misma vara todos los valores sospechosos de identificación con el antiguo sistema. A todas luces, Lovera fue un artista de otro tiempo, representaba convenciones desplazadas por lo que se creía ser una preceptiva revolucionaria, espejo del progreso buscado a toda costa y que, a despecho de las mejores intenciones abrigadas por el sabio Juan Manuel Cajigal, catedrático de dibujo, no pudo hacer avanzar el arte, en medio del pantano de las guerras, de esas limitaciones que, en principio atribuidas a torpeza, hicieron la grandeza olvidada de la pintura de Juan Lovera.

EL RETRATISTA: La imagen recuperada

El retrato fue el género más importante del siglo XIX venezolano. Si es cierto que sus primeras manifestaciones se remontan a mediados del siglo XVII, no fue sino hasta la época independentista cuando comienza a florecer una iconografía civil en cuya producción se encuentran los signos que caracterizan a la ideología del naciente estado liberal. Esta iconografía desplaza a la cultura pictórica de carácter religioso que imperó en los siglos pasados, desde la Conquista. Se aprecia que el tema religioso involucre al retrato como manifestación de la vida sobrenatural, pero rara vez accede a representaciones que no sean referidas al culto y las advocaciones. La excepción podrían ser los retratos de representantes de la iglesia, clérigos y obispos en quienes se hace distinción de los atributos morales que los acompañan. Cuando se trata de personajes civiles, la imagen suele estar ambientada dentro del mundo de símbolos que vinculan la actividad del retratado con la vida terrenal.

Es el primer paso hacia la humanización. En la iconografía referida al santoral vemos que se respeta el espacio simbólico y que este espacio tiende a proporcionarnos un decorado sobrenatural, con escasas referencias a la realidad, suspendiendo las imágenes de un ciclo envolvente donde las nubes hacen de graderías o de círculos. Se trata de expresiones de carácter místico que impone las convenciones rígidas de una cultura plástica, absolutamente fiel al complejo ritual de la religión, la cual se erige en el eje de la vida social de aquellos tiempos.

Desde mediados del siglo XVIII la cultura provincial conoce un relativo esplendor. Ello coincidirá con un período de florecimiento económico que robustece el creciente poder de los criollos consagrados a la agricultura y que se benefician del mercantilismo, siempre en expansión de la Compañía Guipuzcoana. La imagen artística viene a ser ahora símbolo distintivo del nuevo poder social y pasa del dominio exclusivo de la iglesia al de las colecciones privadas, sin perder por ellos su carácter religioso. Los grandes retratos de fines de siglo expresan esta nueva situación, regida ahora, en la iconografía ceremonial, por un mayor acercamiento entre la imagen religiosa y el poder civil. Juan Lovera apunta en la historia del arte venezolano justamente cuando se inicia el proceso de secularización del arte, proceso que desembocaría, drásticamente, en el período republicano.

Pero el retrato no era un género nuevo en la Venezuela republicana; sus antecedentes, como hemos dicho, se remontan al siglo xvii, y conocerá, a fines de la Colonia, un reconocimiento con la próspera clase criolla. De la segunda mitad del siglo xvii datan retratos de excelente factura, como el del Obispo González de Acuña, fundador de la primera Universidad, y así como éste otros donde los modelos son ya personajes de la nobleza criolla. Obras que se constituyen en prototipos de esa iconografía que resurge en los tiempos del Obispo Juan Antonio Viana, a fines del xviii. El retrato de Viana, que Boulton atribuye a la Escuela de los Landaeta, era para el momento, y aun hoy, una obra maestra. Es de esta misma escuela de donde deriva el estilo retratístico de Lovera, quien había sido alumno de Antonio José Landaeta.

El retrato durante la Colonia y en los primeros tiempos de la República se entendía como género dignatario, reflejo ante todo del poder económico, de la culta clase gobernante y de la iglesia, y admitía al lado de la individualización del personaje, la representación de esos poderes dignatarios a través de símbolos y atributos. La leyenda caligrafiada es en muchos retratos una lectura que jerarquiza al personaje por medio de la descripción de sus méritos. Uno a uno, las figuras contrahechas del *5 de julio de 1811* son realizadas en una banda dibujada al pie del cuadro, e identificadas en ésta cada una de las personalidades protagónicas, puesto que de este modo

Lovera exaltaba lo que en el cuadro se convierte en un valor sacralizado por la historia. Los héroes son símbolos y las figuras signos para una interpretación que no difiere en nada del sistema de lectura aplicado a un cuadro religioso. Tal sigue siendo la función de la pintura para Lovera. Lo que se retrató tiene derecho a lo imperecedero solo si los títulos lo convalidan como digno de la memoria que los fija a un contexto dado, sintetizado, elocuentemente resumido en convenciones tales como las leyendas caligrafiadas o como escudos o emblemas pintados en las esquinas de la tela, para indicar linaje o títulos. El retrato de Lovera comienza respetando este orden de convenciones, si bien adopta la iconografía de la naciente república, rechazando la rigidez de la antigua tradición que todavía respetaban, en pleno siglo XIX, pintores como Joaquín Sosa, Emeterio Emazábel y José Hilarión Ibarra.

Si en la obra de Juan Lovera se funden dos tiempos en apariencia antagónicos, es en razón de que sus temas son al siglo XIX lo que su técnica al siglo XVIII, pero lo son todo (y en gran medida sus retratos anteriores al año 25) a causa de las convenciones respetadas por una tradición que, no estando esclavizada a la modernidad, se mantiene vigente y a la cual Lovera, convertido en su más conspicuo representante, sabe sacar el mejor partido.

La retratística seglar, vigente a comienzos del siglo XIX es de suma importancia para estudiar los cambios que se producen en la pintura; Lovera es el más moderno en esta tradición, como lo prueban sus retratos de los padres Freintes y Cecilio Ávila, en donde los símbolos o atributos desaparecen para dejar sitio a una representación muy simple y realista de los personajes, tal como podía derivarse de un artista que, desde su posición revolucionaria, admitía las innovaciones. El retrato seglar, de gran formato y con su clara ambientación barroca, con la cual recibimos información del mundo que rodea al modelo, de su cultura, su gusto, de todo cuanto puede ser simbolizado en los objetos elegidos para dar idea del ambiente, es el punto de partida de esa tradición en la que se fundan los más sugestivos trabajos de Lovera. Tales son los que celebran el fin de la carrera universitaria y en donde el joven a punto de graduarse, poseído de una solemnidad tan grave como su sometimiento a la autoridad, procede a presentar a su progenitor, o a quien le apadrine, los puntos de la tesis que se apresta a defender para optar a su título. La gravedad del acto, el ritual consagrado allí, los elementos del ambiente, la elocuencia majestuosa, con sus dos niveles de lectura, el despojamiento casi sintético que lleva las formas figurativas a un primer plano saliente y a la eliminación de lo que no sea absolutamente representativo de la condición y clase de los personajes, dan origen a una concepción en la que los caracteres arcaicos, convertidos en reglas del doble

retrato, aluden a las rígidas convenciones estilísticas de la iconografía seglar de fines de siglo. Fórmula inmutable de una composición escénica que no priva al artista de hallar la libertad en la limitación. Y si los retratos de Lovera tienen la profundidad de un estudio psicológico, con la poderosa interiorización del carácter individual es porque, impedido por la sujeción del símbolo, él encuentra en las fisonomías el irrefrenable impulso con que acentúa la fuerza expresionista de su estilo.

LA IMAGINACIÓN HISTÓRICA: la pintura escénica

De Juan Lovera son las primeras imágenes heroicas de la pintura venezolana. Se trata de dos obras pintadas entre 1835 y 1838. *El 19 de abril de 1810* y *El 5 de julio de 1811*, sus dos cuadros más conocidos y los únicos del género episódico que nos dejó. Pinturas que narran hechos supuestamente atestiguados por Lovera o que, en todo caso, él siguió de muy cerca y que lo impresionaron tan vivamente como para ensayar memorizarlos en la forma en que los hizo, 20 años después de ocurridos. *El 19 de abril* y *El 5 de julio* difieren conceptualmente entre sí, tanto como difieren del estilo épico de Tovar y Tovar. Con respecto a la obra histórica de este último, podríamos decir que representan un período arcaico del arte venezolano. Admitamos, en primer lugar, que son obras circunstanciales únicas, carecen de antecedentes, concluyen en ellas mismas, no provienen de una tradición icónica

establecida y tampoco son puntos de partida de un estilo. Para Lovera mismo representaban un reto a su estilo estático y emblemático.

El 19 de abril responde a un concepto naturalista del espacio, al menos por intención; pretende pasar por un fragmento de la vida y se recorta audaz sobre un tiempo mesurable como acontecer que enmarca escenográficamente conforme a la perspectiva renacentista que se anuncia en la obra, un espacio vital de dimensiones fácticas, posibles. El pintor ha tratado de narrar allí desde un punto de vista lo bastante alejado para permitir una mirada de conjunto, un acontecimiento organizado alrededor de un foco central como si asistiéramos a una representación de teatro donde la escena se hallara uniformemente iluminada. Pero si el lugar está presentado bajo un efecto de conjunto, la ejecución de la obra corresponde técnicamente a un desarrollo individualizado, visto en sus partes, como una suma que hace del resultado una totalidad de fragmentos unidos por el espacio, pero no por la atmósfera.

La focalización alrededor de las figuras centrales del episodio no se constituye con la fuerza necesaria en el núcleo subordinador, en el centro dinámico que concentre y difunda las tensiones de la composición, arrastrando el ritmo que se desplaza horizontalmente sobre una rígida línea de perspectiva, contra la cual se achatan las masas. Queda

solo esa orquestación expresionista de figuras desproporcionadas, que nos permite seguir hablando de Lovera como de un dibujante genial, capaz de comunicar vida interna a los personajes, no por lo que éstos toman de los papeles que representan en el cuadro, sino por lo que el artista pone de sí mismo.

El 5 de julio reformula la óptica simbólica que Lovera ha aplicado en sus mejores retratos escénicos, los de José María Vargas, Marcos y Nicanor Borges. Aún dentro de su apariencia escenográfica, *El 5 de julio* es como una banda dibujada dentro de una inmensa caja rectangular con el fin de caracterizar individualmente la posición de cada personaje y donde la visión de conjunto siempre estará subordinada a una lectura fragmentaria, que sigue la disposición geométrica de las figuras, como si el fin de la pintura fuera evocar un hecho y no precisamente representarlo. Los personajes se integran al todo como las piezas de un rompecabezas: cada figura es el retrato de un espacio compartido. Tanto así que, en su técnica de desciframiento por la cual el cuadro se ofrece como un texto de lectura, técnica consona con la tradición del siglo XVIII, Juan Lovera nos proporciona dos niveles de interpretación: el cuadro mismo, con las disposición rectangular del gran recinto donde se llevó a cabo la histórica escena, y la banda inferior en la cual, debajo de la pintura y paralelamente, ha hecho el dibujo para identificar, en la misma posición que ocupan en aquella, cada una de las figuras.

Se trata de dos cuadros técnicamente resueltos de manera distinta, dos formas de entender la realidad: simbolizándola o ensayando representarla. Dos formas de una práctica artística coherente con la visión de un retratista genial: en *El 19 de abril* el intento de captación naturalista de la atmósfera, por la cual Lovera busca conseguir el efecto psicológico del hecho, más allá de la descripción pormenorizada del episodio; y *El 5 de julio*, la obra cabal, suprema adecuación del proyecto narrativo a esa técnica que, en Lovera, se prestaba a fijar, conforme a sus rígidos preceptos constructivos, una visión cifrada y profunda de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

Ramos, M. E. y Juan Calzadilla. (1981). *Juan Lovera y su tiempo*. Caracas: Ediciones Petróleos de Venezuela.

“DOS TIEMPOS EN JUAN LOVERA”

Este texto resulta fundamental para entender la obra de Juan Lovera mejor conocido como “El Pintor de los Próceres”, porque abarca de manera global la biografía del artista, relaciona sus acciones a un tiempo histórico y profundiza el contenido social de las mismas. Juan Calzadilla acompaña este texto con un análisis estilístico de la producción del pintor. Lo describe como un artista anacrónico, capaz de crear obras en las que sus personajes se perciben llenos de vida interna, gracias a lo que él entrega de sí mismo en cada una de sus pinceladas.

Juan Calzadilla (Altagracia de Orituco, 1931)

Intelectual, poeta, dibujante, ensayista. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Central de Venezuela y en el Pedagógico de Caracas. Ha participado en diferentes movimientos vanguardistas dentro del país, fue uno de los fundadores de El Techo de la Ballena. En 1996 recibió el premio Nacional de Artes Plásticas. Entre sus publicaciones más importantes destaca: *Los herbarios rojos* (1958), *Oh smog* (1978) y *Fragmentos para un magma* (2005).