

San Miguel Arcángel en la obra de El Pintor del Tocuyo

Saint Michael Archangel in the work of The Painter of Tocuyo

Liuba Margarita Alberti-Zurita¹

Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.

liuba.alberti@gmail.com

Identificador ORCID: 0000-0002-1741-2656

Recibido: 1/12/2019. **Aceptado:** 6/3/2020.

Resumen

El artículo que sigue a continuación es fruto de una investigación que buscó resaltar uno de los temas y una de las obras más interesantes del arte colonial venezolano. El estudio versó acerca de la imagen de San Miguel Arcángel en la obra de El Pintor del Tocuyo y, como resultado, muestra las distintas acepciones de la imagen del Arcángel en su obra, propone una nueva taxonomía de la iconografía de San Miguel y puso en el tapete la necesidad de revisar la atribución de una obra al pintor. Se revela el profundo conocimiento de los elementos de la iconografía cristiana del autor y el temperamento creativo del artista, evidenciado en las significativas variantes iconográficas que hizo de la imagen de San Miguel Arcángel.

Palabras clave: El Pintor del Tocuyo, San Miguel Arcángel, arte colonial venezolano, análisis semiológico.

Abstract

The article that follows is the result of an investigation that sought to highlight one of the themes and one of the most interesting works of Venezuelan colonial art. The study dealt with the image of Saint Michael Archangel in the work of The Painter of Tocuyo and, as a result, shows the different meanings of the image of the Archangel in his work, proposes a new taxonomy of the iconography of San Miguel and puts at the forefront the need to review the attribution of a work to the painter. It reveals the deep knowledge of the elements of the Christian iconography of the author and his creative temperament, evidenced in the significant iconographic variants that he made of the image of Saint Michael Archangel.

Keywords: The Painter of Tocuyo, Saint Michael Archangel, Venezuelan colonial art, semiological analysis.

1. Directora del Centro de estudio e investigación Sepiaconcepto, profesora de la Facultad de Arte, Departamento de Teoría e Historia (Universidad de Los Andes, ULA), Mérida-Venezuela. Doctora en Ciencias de la Educación (Universidad Bicentennial de Aragua). Magister en Historia, teoría y crítica de la arquitectura (ULA) Mérida-Venezuela. Licenciada en Historia del Arte (ULA). Líneas de investigación: Teoría y Crítica de la Arquitectura.

Aproximación contextual a El Pintor del Tocuyo y su obra

La obra de El Pintor del Tocuyo sale a la luz en el siglo XX, luego de que un singular interés por todo el arte producido antes de la Independencia develara los nombres y obras de una gran cantidad de pintores y escultores activos durante la Colonia venezolana.

Las primeras investigaciones de este período intentaron establecer las fuentes de la imaginería de las obras de arte, el carácter temático y las condiciones socio-económicas con las que se produjeron, así como la construcción de una taxonomía del arte de la época.

Dada la dependencia directa de nuestro territorio respecto a España, es de suponer que de allá provenían las imágenes que dieron forma y carácter a la producción artística colonial, compendio conformado, principalmente, por lienzos, estampas devocionales y libros ilustrados de carácter religioso, pues fue la religión el vehículo por excelencia para la implantación del nuevo orden cultural latinoamericano.

En el caso venezolano, la importación de imágenes se debió, fundamentalmente, al hecho de que el territorio carecía en ese momento de las riquezas que ansiaba el español así como de una cultura primigenia con la significación de otras de América, de modo que el territorio que hoy es Venezuela fue un espacio aislado, con poco contacto con la metrópoli, pocos recursos para la adquisición de obras de arte originales, así como para el asentamiento de artistas con sólida formación plástica.

Es por ello que, tanto particulares como representantes del clero, actuando de acuerdo a las ordenanzas de las *Constituciones Sinodales* que establecían por mandato una ornamentación digna¹ de los templos en cada una de las poblaciones que se levantaban en el proceso fundacional, se vieron obligados a fomentar las copias de estampas traídas de Europa, lo que generó un modo de hacer, de ver y de entender el arte, muy propio de la región.

Sin duda, el desarrollo de esta práctica, marcada por obras con fundamentos artísticos-estéticos renacentistas, manieristas y preámbulos barrocos, abrió espacio para que poco a poco y tímidamente se diera paso a una libertad interpretativa y creativa que se verá con más propiedad en el siglo XVII. Es por ello que, para muchos historiadores del arte, el siglo XVII es el período de la consolidación de la actividad plástica de lo que luego será Venezuela.

Pintores, escultores y tallistas crean para entonces un arte que obedece a sus propias características, amparado en lo que Duarte llamó el desarrollo pasivo de las artes:

Sin muchas prohibiciones ni muchas reglas. La relativa libertad de trabajo dependió del medio, del modo de pensar, de la clientela, de la religión y de las modas. La calidad de sus productos por supuesto estaba sujeta a la habilidad y disposición de sus ejecutantes y a la buena guía que hubiesen tenido de sus maestros (Duarte, 1975:355).

De este siglo XVII son los primeros nombres de nuestra historia plástica: Fray Fernando de la Concepción,

1. La primera Constitución Sinodal que se conoce fue la firmada por el Obispo Fray Pedro de Agreda en 1574 en las que, “según el investigador Alfredo Boulton, se establecía el mandato de dotar de imágenes los altares de iglesias y capillas. Lamentablemente sus actas no fueron conservadas. Posteriormente las Constituciones del Obispo Antonio de Alcega en 1609, establecían las normas urbanísticas de los pueblos de indios, la forma de construcción de las iglesias y capillas, y los ornamentos internos de las mismas. Por su parte el Gobernador Hoz Berrío promulgó unas instrucciones el 2 de septiembre de 1620, en las que se instruían las normas que debían regir la fundación de los pueblos de indios. En éstas se especificaba que las viviendas de los aborígenes debían ser cómodas y limpias, además de tener en su interior imágenes de los Santos, la Virgen María o Jesús, según la devoción particular de cada quien. En 1623 Fray Gonzalo de Angulo, Obispo de Venezuela, dio instrucciones al padre Gabriel Mendoza donde indicaba los ornamentos y utensilios que debían poseer las iglesias de la provincia, entre ellos destaca la necesidad de tener, por lo menos, un retablo o imagen de la advocación de mayor devoción, una cruz pequeña para el altar, una de mayor tamaño para colocarse al frente del templo y otra para utilizarla en las procesiones.” (Rodríguez, 1998:5)

Juan Francisco de Lerma, Juan Picón, Francisco de Medina, Juan de Medina, Tomás Díaz de Segovia, y también, al parecer, El Pintor del Tocuyo.

Sobre el nombre y la identidad de éste anónimo artista existen diferentes hipótesis, muchas de ellas plagadas de contradicciones e imprecisiones, por lo que, en este caso se optó por seguir usando el nombre propuesto por su gran “biógrafo”, Alfredo Boulton, quien lo llamó, simplemente: El Pintor del Tocuyo.

Fue Alfredo Boulton quien supo entrever la familiaridad de un conjunto de obras encontradas en el Tocuyo y las regiones vecinas del Estado Lara, develando así un capítulo inédito en la historia plástica de la colonia venezolana: el correspondiente al Pintor del Tocuyo.

La investigación de Boulton acerca de El Pintor del Tocuyo comenzó en el campo formal e histórico-social de unas obras donde identificó parentesco y arroja sus primeras conclusiones en un texto del año 1975. (Boulton, 1975)

Para Boulton, lo formal es indispensable a la hora de reconocer los valores artísticos de las piezas artísticas. Con un método cercano al de los conocedores², el autor descubre y describe singularidades plásticas, desde donde formula juicios artísticos, que lo llevan a determinar los rasgos constantes de la obra de El Pintor del Tocuyo y, en consecuencia, atribuirle cuatro lienzos: *Dos Cuadro de Animas*³ (Colección Museo Lisandro Alvarado en El Tocuyo y colección de Doña María Eugenia de Curiel), la *Inmaculada con San José y San Francisco* (Colección Museo Lisandro Alvarado de El Tocuyo) y la *Virgen del Rosario* (Iglesia de la Concepción de El Tocuyo). Todas ellas comparten ese lenguaje plástico que Boulton (1975) define en los siguientes términos:

Acentuada preocupación por el volumen de las masas, un tanto a expensas de la propia expresividad de los rostros; ángulos agudos de los plegados, que hacen pensar en una mayor intención de orden escultórico (...) El colorido es fuerte, armonioso y bien valorado; el dibujo muestra ausencia de grandes conocimientos académicos; la composición es a veces arbitraria y sin un equilibrio riguroso de los espacios; detallismo hábil y fino; estilista agradable y grave cantor de una religión que para él no encerraba miedo ni misterio. (p.91).

Puede constatar que el contexto histórico-social que rodea la obra del Pintor no es ampliamente desarrollado en este texto de Boulton, pues, salvo una mención sobre la inscripción que testifica que: Quien “*Mandó aser esta obra...*” (*La Inmaculada, San José y San Francisco*), Juan José Valero, era hermano cofrade de la iglesia de San Juan del Tocuyo (de la que se ofrecen otras informaciones que dan al lector nociones de la situación socio cultural del Tocuyo), no hay otro dato relevante al respecto (1975:89).

Sin embargo, dos décadas después, Boulton sorprende con una investigación ampliada sobre el artista, dando respuestas a algunas interrogantes que habían quedado abiertas en su primera entrega.

El Pintor del Tocuyo (1985), texto de carácter monográfico, ofrece un compendio de todas las obras que, por similitudes estilísticas, el autor logró asignar a la mano del pintor, además de extensas y fundamentadas reflexiones sobre las mismas.

Para entonces el número de lienzos atribuidos al pintor ya asciende a la decena: *Inmaculada Concepción entre San José con el Niño y San Francisco de Asís* (Colección Museo Lisandro Alvarado de El Tocuyo); *Nuestra Señora*

2, La aplicación del método del conocedor tiende en primer lugar a la atribución, atendiendo tanto a elementos gráficos como la pincelada personal del conjunto de imágenes que se estudia. No obstante, su trabajo no puede agotarse en la actualidad en esta parcela; ha de probar la “autenticidad” de las obras y “recuperar” el estado primigenio de las mismas, “limpiándolas” de la hojarasca que haya podido acumularse sobre los originales a lo largo del tiempo, debido a su acción erosiva o a la actuación sobre ellas de otras manos o restauradores de criterios pasados, y en la mayoría de los casos dañinos por obsoletos. (Marías, 1996: 46).

3. Para el momento, uno de ellos se encontraba en pésimas condiciones de conservación por lo que Boulton sólo hace la atribución sin agregar mayores comentarios. Hoy en día está restaurado y se exhibe en una sala del Museo de El Tocuyo.

del Rosario (Iglesia parroquial de La Concepción de El Tocuyo); *Inmaculada Concepción* (Iglesia de San Miguel de Boconó); *San Miguel Arcángel, San Francisco de Asís y San Francisco Javier* (Colección Carlos Duarte); *Asunción de la Virgen* (encontrada en Humocaro Alto, Edo. Lara); *Las Benditas Animas del Purgatorio* (Colección María Eugenia Zamorani de Curiel); *Las Benditas Animas del Purgatorio* (Museo Lisandro Alvarado de El Tocuyo); *San Lorenzo Mártir* (propiedad del Dr. Jacques Tarves); *Inmaculada Concepción con San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán* (Colección Jesús Soto) e *Inmaculada Concepción* (iglesia parroquial de El Tocuyo).⁴ Y, a partir de los dos únicos cuadros fechados: *San Miguel Arcángel, San Francisco de Asís y San Francisco Javier*, y *La Inmaculada Concepción entre San José con el Niño y San Francisco de Asís*.

A partir de las obras, *San Miguel Arcángel, San Francisco de Asís y San Francisco Javier*, lleva inscrita sobre una nube la fecha: 1682, y *La Inmaculada Concepción entre San José con el Niño y San Francisco de Asís*, que en el ángulo inferior izquierdo tiene una inscripción donde se lee: “Mando aser esta obra / Don Joseph Balero sine / do mayordomo de S. Juan / Añ. De 170.2 años” (Figura N° 1), Boulton estableció el período activo del pintor, ubicándolo entre los años 1682- 1702, los demás datos biográficos, acota, siguen por descubrirse.

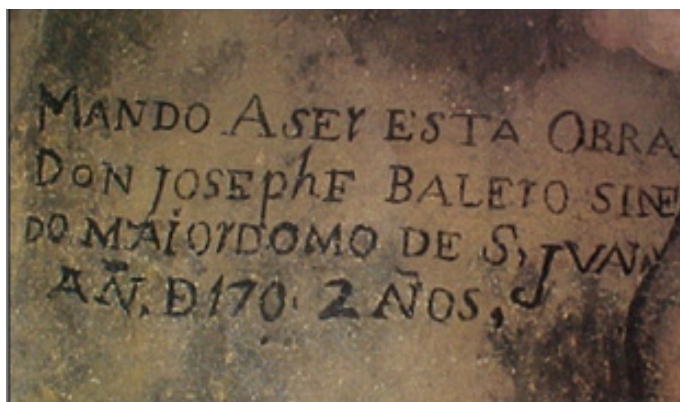


Figura N° 1: Detalle: *La Inmaculada Concepción, San José con el Niño y San Francisco de Asís*, atribuida a El Pintor del Tocuyo, 1702. Museo Lisandro Alvarado. Venezuela.

Este pequeño dato, esta pequeña atribución -para muchos irrelevante- abre sin embargo una gran grieta en los estudios de la historia del arte venezolano, pues, de ser cierta, esta obra de El Pintor del Tocuyo inauguraría la “historia del arte venezolano” en el sentido estricto de la palabra historia, pues vendría a ser la obra, fechada, más antigua de Venezuela.

Sin embargo, para llegar a esta aseveración habría primero que dilucidar unos cuantos elementos, algunos de cuales se asomaron en esta investigación.

La investigación versó en torno a las variantes formales e iconográficas de la imágenes de San Miguel Arcángel en las obras atribuidas a El Pintor del Tocuyo, y se desarrolló luego de un exhaustivo proceso de documentación acerca del origen y las variantes iconográficas de la imagen de San Miguel Arcángel en la Historia del arte universal, con especial énfasis en Latinoamérica y Venezuela. El significado del simbolismo de los atributos que portan estas imágenes se analizó luego, a partir de la aplicación del método iconográfico de Panofsky (1979).

Identificados los atributos, las escenas, la región y el momento histórico al que corresponden las representaciones de San Miguel Arcángel, se establecieron cuatro grandes tipos iconográficos:

1.- San Miguel Psicostático

4. De posterior atribución es *El Regreso de Egipto* perteneciente a la Galería de Arte Nacional.

- 2.- San Miguel que vence al dragón
- 3.- San Miguel, Jefe de las Milicias Celestiales y
- 4.- San Miguel guerrero que lucha contra los infieles de la iglesia cristiana.

Así, para San Miguel en su advocación psicostática, es ineludible el porte de la balanza, independientemente de otros atributos. Si vence al dragón es necesaria la presencia de algún instrumento de guerra: espada metálica o flamígera, lanza, etc. Ataviado con ricas togas imperiales bizantinas representa al Jefe de las Milicias Celestiales. Con armadura guerrera, es el San Miguel Jefe de las cruzadas que lucha contra los infieles de la iglesia cristiana, y, con una palma en la mano corresponde a un mártir sacrificado por su fe cristiana.

San Miguel, Jefe de las Milicias Celestiales, tipo donde el Arcángel ejerce su papel de jefe miliciano, contempla algunas variantes, entre ellas: “Ministro” imperial bizantino; verdugo del dragón; defensor de la Virgen; guerrero de las cruzadas y compañero y líder del grupo de arcángeles. De estos tipos, San Miguel Jefe de las Milicias Celestiales y San Miguel pesador y guía de las almas de los muertos, conforman los dos tipos principales. En la obra atribuida a El Pintor del Tocuyo encontramos ambas advocaciones.

Miguel -nombre hebreo que se traduce: “¿Quién como Dios?”- “Qui sicut Deus”- es considerado el arcángel más importante de la religión cristiana debido a su condición de jefe beligerante de las milicias celestiales. Sus más importantes hazañas fueron referidas por Daniel en el Antiguo Testamento y luego, en el Nuevo Testamento, por San Juan en el Apocalipsis y por San Judas.

Señalan las escrituras del Antiguo Testamento (1999) que un enviado de Dios vaticina a Daniel el destino del pueblo hebreo y, luego de una lucha de más de veintiún días contra el reino de Persia, Miguel lo ayuda permitiéndole permanecer entre los persas (Daniel X, 13-21). En este mismo libro, el nombre de Miguel se asigna al protector del pueblo de Israel, pues será él quien esté de su parte, en el tiempo del fin, cuando todo sea angustia “cual nunca fue desde que hubo gente hasta entonces” (Daniel XII, 1).

En el Nuevo Testamento, para San Juan y San Judas, es Miguel el guerrero más potente que se enfrenta al demonio. Cuenta San Juan cómo apareció en el cielo de una mujer “vestida de sol, con la luna debajo de sus pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas” que, a punto de dar a luz, se vio acosada por un dragón que pretendía comer a su hijo apenas naciera (Apocalipsis, XII, 2-13). La mujer fue defendida por Miguel y sus ángeles, quienes, luego de una gran batalla, logran lanzar al gran dragón - “la serpiente antigua que se llama diablo y Satanás”- y a sus ángeles rebeldes, a su nueva morada: la tierra. San Judas, por su parte, le atribuye a Miguel la lucha contra el diablo en disputa por el cuerpo de Moisés y le atribuye la frase: “El señor te reprenda” (Judas I, 9).

De este modo, desde los textos bíblicos se caracterizó la más importante misión del arcángel San Miguel: Jefe de las Milicias Celestiales. Desde esta posición el Arcángel protegerá al pueblo judío, defenderá a la virgen y vencerá al demonio y luego, en el desarrollo del cristianismo, protegerá a la Iglesia de los ataques de los infieles y guardará las puertas de los santuarios impidiendo, con su espada, la entrada del demonio.

El servicio de San Miguel como santo psicopompo: es decir, conductor y guía de las almas es, por el contrario, de aparición tardía. No existen señales expresas de ello en los textos fundacionales de la religión cristiana y sólo la interpretación de algunos pasajes apócrifos y del versículo de San Judas donde el guerrero celestial disputa a Satanás el alma de Moisés, se han visto como fuente de esta actividad (Yarza, 1987:126).

El tema del pesador de almas o psicostasis tendría su origen en el Antiguo Egipto donde la idea de un juicio después de la muerte, frente a un tribunal que pesa en una balanza los vicios y las virtudes, fue ampliamente conocido y difundido. Su permanencia fue tal que perduró hasta la conquista romana, pasando luego a escritos herméticos

egipcios que incidirán en el pensamiento primitivo cristiano (Yarza, 1987:120-122).

La idea aparece al principio de la era cristiana, justo cuando las autoridades de la recién oficializada Iglesia sienten la necesidad de reemplazar a las divinidades paganas para expandir el cristianismo. San Miguel se verá como el personaje ideal para sustituir al Hermes-Mercurio, Dios psicopompo, Hijo de Zeus y de la ninfa Maya, considerado benefactor y protector de la humanidad.

Identificación iconográfica de la imagen de San Miguel Arcángel en la obra de el Pintor del Tocuyo.

En la obra, *Las Benditas Animas del Purgatorio* de El Pintor del Tocuyo, la imagen de San Miguel Arcángel pertenece al tipo psicostático (Figura N° 2). En la obra se representa el pasaje del Juicio Final, justo cuando se procede al pesaje de las almas para su posterior envío al cielo o al infierno. La escena está pintada con el mismo orden con que se pintaba esta escena hasta que Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) pinta su gran juicio en la Capilla Sixtina del Vaticano en el el siglo XV, es decir, dividida en tres registros, cuya lectura debía hacerse de arriba hacia abajo, tal como lo establecían los hechos según la narración bíblica.

El registro superior está presidido por la Trinidad Divina: Padre, Hijo y Espíritu Santo y, a la derecha de esta, la Virgen María.

Cristo inicia el último juicio cubierto con un manto rojo - símbolo de su martirio en la cruz- que deja ver sus pies llagados por la crucifixión y lleva en su mano derecha una rama de olivo en señal de paz. A

su derecha, encontramos a María tocada con la corona -su principal atributo- rogando ante su hijo por el alma de los condenados y, a su izquierda, al Dios padre portando un báculo en su mano izquierda, tiara papal dividida en tres registros y su diestra orientada a la derecha en gesto de bendición. Justo en la parte alta, entre Cristo y el Dios padre, el Espíritu Santo -expresado en la imagen de una paloma- extiende sus alas y expande su gloria a través de rayos de luz; debajo de él, un globo dividido en tres secciones, representa el mundo, lugar de los pecados, sobre el que ha de reinar el cristianismo. Encima, un pequeño globo coronado por una cruz, es símbolo legionario postridentino, usado para señalar la vida espiritual dominada por el cristianismo.

En el registro central, posado sobre nubes que revelan su condición celestial, se observa a San Miguel Arcángel en su función psicostática (Figura N° 3). El acto refiere al momento en que el santo arcángel procede al pesaje de las acciones de las almas (representadas en formas de figuras menudas), dentro de una escena entendida como un Juicio Final general.

Ateniendo a los criterios de Yarza, el peso de las acciones así representadas indica que se está ante un caso de psicóstasis sencilla, donde se pesan las almas sin la presencia del diablo vigilante o tramposo.

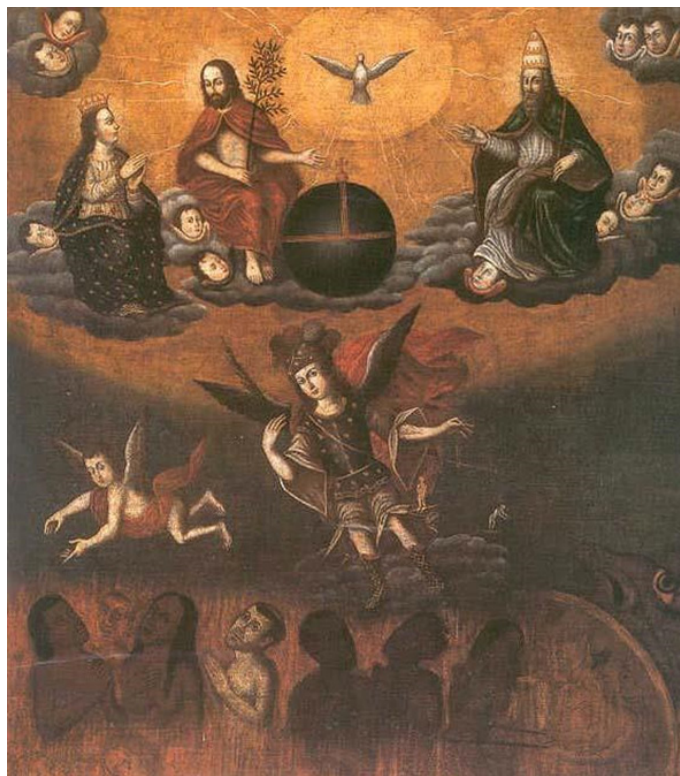


Figura N° 2. *Las Benditas Animas del Purgatorio*, atribuida a El Pintor del Tocuyo, XVII- XVIII. Colección Doña María Eugenia Zamorani de Curiel.

En total coherencia con la actitud no beligerante -que supone la ausencia del demonio- la imagen muestra a San Miguel con su espada enfundada y a cuestas, además de una palma en su mano derecha. La palma es un elemento que simboliza el triunfo sobre la muerte o la idea de sacrificio en defensa de la fe, por lo que suele ser atributo de los mártires, en este caso, este atributo aleja la narración de su connotación justiciera y la acerca más a una actitud triunfal y aleccionadora acerca de la muerte y la vida en el más allá.

El caso del uso de la palma es inusual en Venezuela, como bien señala Rodríguez (1994), donde no fue común el uso de este elemento como atributo del Arcángel, más, sin embargo, hay que decir que el atributo no es del todo ajeno a San Miguel, pues así se le ve en otras representaciones, sobre todo después del siglo XVI, cuando se da a conocer el grabado de Jerónimo Wierix (1553-1619), donde el Arcángel lleva una palma en su mano derecha.

Otro detalle que llama la atención en esta imagen de San Miguel Arcángel es la postura desequilibrada en que se encuentra el personaje. Ciertamente, puede tratarse -como se ha especulado- de una dificultad del artista al cuadrar la imagen dentro del cuadro, sin embargo, observando detenidamente, esto puede cuestionarse, pues, no hay nada que indique esta aseveración. En tal sentido, recordando los modos de representación que ha tenido la imagen del Arcángel en la tradición occidental, este desbalance podría deberse a la poca habilidad del artista para plasmar la postura danzante en la que solía representarse a San Miguel, tal como se ejemplifica en la Figuras N° 4.

Al lado derecho de San Miguel (tal como acostumbró la tradición y aparece en un sin fin de representaciones), un ángel, en actitud de vuelo, lo asiste en sus funciones.

Finalmente, en la zona baja del cuadro se hallan representados los condenados, algunos con rasgos indígenas (tez morena, cabellos lisos y largos), y otros con características de clérigos (tez blanca y tonsura). Sus manos, en actitud orante, claman por la salvación ante sus jueces. Todos han sido representados en edad adulta, no habiendo ancianos ni niños al igual que alusiones específicas de sus pecados o castigos. Uno de ellos, el que está a nuestra derecha, ha recibido ya el veredicto y, rendido, camina hacia la boca del infierno representado por las grandes fauces del Leviatán, monstruo con el que suele representarse al infierno.



Figura N° 3. Detalle de *Las Benditas Animas del Purgatorio*, atribuida a El Pintor del Tocuyo, XVII- XVIII. Colección Doña María Eugenia Zamorani de Curiel (izquierda).

Figura N° 4. *Arcángel Miguel combatiendo el Diablo*, Il Guercino, 1644. Iglesia de San Nicolás de Fabriano. Italia (derecha).

En la siguiente obra analizada, también conocida como *Las Benditas Animas del Purgatorio*, (Figura N° 5) el análisis iconográfico indica nuevamente la presencia de un tema religioso alusivo a un pasaje del Juicio Final cristiano. Organizado en tres registros -tal como indicaba la tradición en ese momento- se observa en la zona superior del cuadro hace referencia a un mundo celestial presidido por la Trinidad Divina y la Virgen María.

Cristo Juez, sentado en un trono de nubes, cubre su desnudez con el manto rojo del martirio dejando ver su pecho desnudo; lleva en su mano derecha una gran cruz símbolo de su pasión y triunfo sobre la muerte y posa suavemente la izquierda sobre su rodilla. A su izquierda, el Dios Padre ostenta el atuendo papal que caracteriza su dignidad: manto, ornamento suntuoso que portan altos dignatarios de la iglesia; báculo, alusión a lo pastoral y al sacrificio, y tiara papal de tres niveles que representa el señorío sobre todo lo existente, hállese éste en el cielo, la tierra o el submundo. Igualmente, al centro, la paloma, emblema del Espíritu Santo, extiende en lo alto sus alas, mientras que a los pies, entre Cristo y el Dios Padre, una esfera dividida en cuatro secciones es señal del universo sobre el que reina la religión cristiana.

La Virgen María, a la derecha de Cristo, luce una gran corona dorada y une sus manos en señal de plegaria dirigida a su hijo. Entorno a ellos El Pintor del Tocuyo afianza el sentido celestial de la escena colocando querubines en forma de cabezas aladas, representando la gloria (como es usual en prácticamente toda su obra) a través de un conjunto de líneas que en grupos de tres invaden todo el espacio superior.

En la zona intermedia, se encuentra, como personaje central a San Miguel en acepción psicostática (Figura N° 6). Posado ligeramente sobre el borde rojo del tercer registro, lleva en su mano derecha una espada que levanta en señal de impartir justicia, mientras que en la izquierda porta el atributo principal que distingue este sub-tipo iconográfico: la balanza. Sobre cada plato de ella una figurita desnuda representa las acciones o almas que han de ser pesadas el día del Juicio Final y que inclinarán la balanza hacia la salvación o condena eterna.

Siguiendo los criterios de Yarza (1987) se infiere que se está ante un Juicio Final general de psicostasis sencilla, sin la presencia del demonio. En la escena se procede al pesaje de las acciones de las almas, representadas en forma de pequeñas figuras.

En el cuadro llama la atención la actitud de San Miguel que ha sido desplazado hacia los bordes del infierno para efectuar el pesaje. No tenemos conocimiento alguno de otras representaciones de este tipo en la pintura venezolana, así como de las fuentes que pudieran haberlas inspirado, salvo, cabe destacar, las mencionadas por Rèau (1996) cuando señala la existencia de manuscritos griegos tardíos donde San Miguel conduce a la Virgen



Figura N° 5. *Las Benditas Animas del Purgatorio*, atribuida a El Pintor del Tocuyo, siglos XVII-XVIII. Museo Lisandro Alvarado del Tocuyo. Venezuela.

María hasta los infiernos para ponerse al tanto de los sufrimientos de los réprobos, o la leyenda *Visio sancti Pauli*, cercana al siglo IV, donde también San Miguel guía a San Pablo por el infierno (p. 752), las cuales, aún con el parentesco, parecen muy lejanas a la intención del pintor quien, quizá en una interpretación particular, quiso comprometer más la función del arcángel haciéndolo llegar al mismo infierno y librar la lucha contra los demonios y herejes en su propio terreno.

A la derecha de San Miguel, el estado del cuadro no permite distinguir con propiedad uno de los dos clérigos que allí se sitúan, sin embargo, se puede advertir, por sus vestiduras, que se trata de un monje Jesuita. Por otra parte, el más visible puede tratarse de San Francisco de Asís, quien suele ser representado, tal como aparentemente se observa en esta obra, con sus manos enfundadas dentro del hábito, gesto con el que fue encontrado muerto.

La tradición solía colocar santos o ángeles como mediadores, auxiliares o salvadores en este registro, lo que explicaría la presencia de ambos personajes en la escena.

Finalmente, los condenados ocupan el registro inferior de la obra. Sobre un fondo rojo, en clara alusión al purgatorio, las almas recobran su corporeidad el día del Gran Juicio. Nuevamente se representan en edad adulta, no habiendo distinción de sus pecados. A la derecha del cuadro el monstruo del Leviatán, representación de las puertas del infierno, abre sus fauces para recibir a los condenados, quienes lloran ante el acoso de los diablillos que los guían hacia su destino.

Para culminar el análisis se estudió el cuadro: *San Miguel Arcángel, San Francisco de Asís y San Francisco Javier* (Figura N°7), obra que revela una composición sencilla sobre la base de dos planos: el principal, donde se ubican la mayor cantidad de motivos artísticos, y el secundario que actúa como fondo.

En el primer plano, tres figuras humanas se disponen dentro de un esquema piramidal que, junto a otros elementos formales, logran un ideal de



Figura N° 6. Detalle de *Las Benditas Animas del Purgatorio*, obra atribuida a El Pintor del Tocuyo, siglos XVII-XVIII. Museo Lisandro Alvarado del Tocuyo. Venezuela.



Figura N° 7. *San Miguel Arcángel, San Francisco de Asís y San Francisco Javier*, detalles, obra atribuida a El Pintor del Tocuyo, 1682. Colección Carlos Duarte. Venezuela.

armonía, equilibrio y proporción en la composición pictórica.

En el aspecto iconográfico vemos que todos los atributos que portan los personajes tienen especial significación dentro de la tradición iconográfica cristiana, lo que hace pensar, en principio, que nos hallamos ante una imagen religiosa de carácter devocional.

Cuando se examina a los personajes que se encuentran en el área inferior del primer plano, se advierte que ambos visten indumentos religiosos. El personaje de la derecha del cuadro lleva hábito con capucha de color pardo, atado en la cintura por un cordón y, en sus manos estigmatizadas, sostiene un crucifijo y una calavera además de un hisopo de asperjar, bendicionario que suele usarse en las procesiones. El ropaje advierte sin duda a un personaje de la orden franciscana, probablemente el propio San Francisco de Asís, que suele ser representado apretando un crucifijo. La calavera que porta alude a la fugacidad de la vida e invita a la meditación sobre las postrimerías y, a su vez, es símbolo que acompaña a santos dedicados al conocimiento profundo del mandato cristiano.

El personaje del extremo opuesto viste un sayal marrón atado en la cintura, cubierto por una esclavina que deja ver en el fondo un cuello blanco, lleva en su mano izquierda el bordón del peregrino, símbolo de los pastores que actúan como misioneros y, a su derecha, una rama de lirio florecido, señal de pureza y castidad. De su pecho brota una llama aludiendo el ardor de su amor por Dios. El personaje ha sido asociado con San Francisco Javier, del cual porta sólo el atributo de la llama -por lo demás, común a otros santos- mientras que el cangrejo y el crucifijo, atributos ineludibles del personaje, no aparecen en esta imagen. Igualmente el lirio, el bordón y los clavos en cruz, símbolo de los redentoristas, son elementos de uso común para la representación de santos, por lo que, no habiendo elemento claro que lo relacione con San Francisco Javier, sólo nos atrevemos a decir que el personaje representado se trata, por sus vestiduras, de un religioso seguidor de la orden Jesuita.

Entre los personajes antes mencionados, en un segundo plano, se desarrolla un paisaje que añade profundidad al cuadro. Su presencia confirma un espacio terrenal cuya pertenencia geográfica no es fácil de identificar debido a lo escuálido del mismo.

Por su parte, la identificación del personaje central se facilita por la inscripción latina que aparece sobre el escudo que porta: "Qui sicut Deus" ('Quién como Dios'), nombre y grito de guerra de San Miguel Arcángel (Figura N° 8 y 9).



Figuras N° 8 y 9. Detalle de San Miguel Arcángel, San Francisco de Asís y San Francisco Javier, detalles, obra atribuida a El Pintor del Tocuyo, 1682. Colección Carlos Duarte, Venezuela.



El análisis iconográfico indica que en este caso la imagen de San Miguel Arcángel refiere a una variante del tipo: San Miguel Jefe de las Milicias Celestiales, en el sub-tipo San Miguel guerrero de las cruzadas, sub-tipo de origen medieval.

Se nota que la imagen del Arcángel, al tiempo que porta casco, espada y escudo al estilo de los guerreros de las cruzadas cristianas, ha abandonado su vestimenta militar para posar con un elegante traje que resalta su condición oficial dentro de las milicias celestes. La pose sobre la nube, en estable posición danzante, manifiesta, además de su condición celestial (Figura N° 10).

Cuando se establecen ejes comparativos de esta

obra con otras atribuidas a El Pintor del Tocuyo, así como algunas otras del arte popular venezolano -que aunque no están fechadas se suponen contemporáneas- se advierte que estamos ante un caso singular.

En primer lugar es bueno señalar la clara diferencia del aspecto formal y de factura. Como bien señala Boulton, todo parece indicar que el artífice de este cuadro debió tener conocimientos amplios del manejo de los elementos plásticos y su aplicación técnica, así como del estilo artístico que imperaba en su época.



Figuras Nº 10. Detalle de *San Miguel Arcángel, San Francisco de Asís y San Francisco Javier*, detalles, obra atribuida a El Pintor del Tocuyo, 1682. Colección Carlos Duarte. Venezuela.

Más allá del parentesco de la paleta, el lenguaje plástico en *San Miguel Arcángel, San Francisco de Asís y San Francisco Javier*, está lejos de todo lo atribuido a El Pintor del Tocuyo. Los agudos ángulos del ropaje de los personajes, el carácter volumétrico de las figuras sin escorzo y sin perspectiva, así como las desproporcionadas facciones de las figuras que, entre otras cosas, caracterizan la obra de El Pintor del Tocuyo, no están presentes en esta obra.

Por otra parte resulta difícil explicar, a partir de las únicas dos obras fechadas- cómo en 1682 el artista tenía un dominio tan claro de los aspectos plásticos de una obra y luego, veinte años después, en 1702, abandona estos preceptos a favor de un lenguaje más arcaico y elemental, contraviniendo el modelo y tendencia de representación de la época, que apuntaba más al naturalismo.

De modo que, respecto a esta obra: *San Miguel Arcángel, San Francisco de Asís y San Francisco Javier* lo que se sugiere en esta investigación es que la atribución a El Pintor del Tocuyo sea nuevamente revisada, aplicando para ello recursos tecnológicos que podrían dar mayor certeza en este sentido. Esto es clave, pues si ello se confirmase podríamos estar ciertamente ante la obra de arte, fechada, más antigua de Venezuela, es decir la obra que daría pie a la Historia del arte venezolano.

Respecto a las tres imágenes estudiadas, se concluye que en estas se presentan dos tipos distintos de San Miguel Arcángel.

En *Las Benditas Animas del Purgatorio* -imágenes de tipo narrativo correspondientes a escenas del Juicio Final cristiano-, San Miguel estaría representado en su acepción de guía y pesador de las almas, en el sub-tipo psicostático sencillo, cuyos orígenes se remontan al antiguo Egipto y Grecia; mientras que en *San Miguel Arcángel, San Francisco de Asís y San Francisco Javier* -imagen de carácter devocional-, San Miguel correspondería al tipo: San Miguel Jefe de las Milicias Celestiales, en el sub-tipo guerrero de las cruzadas, de origen medieval.

En las dos primeras obras, la revelación más importante fue la aplicación de dos variantes de tipo iconográfico

para una misma escena; dato relevante, no sólo por las significaciones que implica desde el punto de vista que guió esta investigación, sino en relación a posibles estudios de otra naturaleza, como por ejemplo, los relativos a la libertad creadora en los artistas del período colonial venezolano. Por su parte, en la tercera obra, el dato relevante fue el carácter formal de la misma, tan distinto al resto de las representaciones asignadas al pintor, quien por lo demás, coincidiendo con Boulton, había demostrado en su trayectoria una personalidad artística cuyo rasgo más evidente -a diferencia de lo expresado en esta- fue la manera como reflejó el volumen de sus figuras.

Igualmente, quedó demostrado que El Pintor del Tocuyo lejos estuvo de ser un simple copista -etiqueta que se le ha endilgado a nuestros artista coloniales- y, muy por el contrario, fue un pintor reflexivo en cuanto al carácter de las obras que realizaba. Este carácter se evidencia sobre todo en el uso de los elementos iconográficos, a los que, aún variándolos, se apegó con esmero y conocimiento de causa, probablemente resaltando, por encima del valor estético, el valor didáctico de la obra, en correspondencia a lo que se entiende, fue la intención primera del arte desarrollado en la América colonial.

Referencias

- AA. VV. *Antiguo Testamento*. Madrid: San Pablo
- AA.VV. *La Santa Biblia*. (s/f). Versión Revisada Reina Valera. Santiago de Chile:lexuseditores
- Boulton, A. (1975). *Historia de la Pintura en Venezuela. Época Colonial*. (2a ed.). Caracas: Ernesto Armitano.
- Boulton, A. (1985). *El Pintor del Tocuyo*. Caracas: Macanao.
- Duarte, C. (1975). *Visión de las artes durante el período colonial venezolano*. Boletín Histórico. Fundación Jhon Boulton, 39, 353-382.
- Marías, F (1996). *Teoría del Arte II España: Historia I 6*.
- Panofsky, E. (1979) *Estudios sobre iconología*. (3a ed.). Madrid: Alianza.
- Rèau, L. (1996). *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona: Del Serbal.
- Rodríguez, J. (1994). *Las representaciones pictóricas del purgatorio en la pintura colonial venezolana*; Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes, no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Yarza, J. (1987). *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos.