

TOMÁS DE CÓCAR

y los orígenes de la pintura en Venezuela

CARLOS GONZÁLEZ BATISTA

Muchas de las apreciaciones de Alfredo Boulton en su imprescindible *Historia de la pintura en Venezuela* (Caracas, 1964) sobre el arte de nuestra época provincial mantienen absoluta vigencia. Objetivamente la obra se mantendrá como referencia insoslayable para todos cuantos aborden el tema de la pintura en esa época¹. Pero sería injusto olvidar la figura del historiador Manuel Pérez Vila a cuya tenaz y silenciosa labor de investigador debe la citada obra muchos de sus hallazgos y de su solidez documental².

En el capítulo V de la obra, donde examina el papel de la religión en el desarrollo de la pintura venezolana hasta la Independencia, refiere la actuación de los pintores Tomás de Cócar y Juan Agustín Riera en los albores del siglo XVII³, los primeros de que se tenga noticia en Venezuela. Tal precedencia otorga una relevancia particular a los intentos que puedan emprenderse para acercarnos a la personalidad artística de ambos pintores, de quienes no se conocía obra alguna, firmada o atribuible, para el momento en que Boulton redactaba su obra.

Este panorama ha cambiado hoy sustancialmente, pues de Cócar se ha descubierto recientemente una obra firmada, y le hemos atribuido la autoría de otra. También ha sido el caso de Riera, pintor y escultor, quien a juzgar por su única obra atribuible, podría considerarse como el pintor más interesante del siglo XVII en el país. Las investigaciones pro-

siguen y no sería un despropósito suponer que se pueda agregar al *corpus* de ambos artistas algunas otras obras en los próximos años. El presente artículo pretende examinar el asunto allí donde lo dejó Boulton en 1964, pues que sepamos, nada nuevo ha sido aportado al conocimiento de ambos pintores desde entonces, sin embargo, por razones de espacio sólo haremos referencia al más antiguo de ellos, Tomás de Cócar, de quien, como hemos dicho, se conoce al menos, una obra cierta.

EL IMPULSO INICIAL

Al examinar la enorme importancia de la Iglesia en el origen y subsecuente desarrollo de la pintura en Venezuela, se ha referido el papel que en ello alcanzaron las disposiciones diocesanas, ya sea a través de los sucesivos sínodos, o bien a través de prescripciones más directas del diocesano. Esas disposiciones ordenando la construcción de iglesias o capillas, la renovación de otras, y la compra de ornamentos, pinturas y utensilios de culto, obedece quíerose o no, a la incipiente consolidación socio-económica de la Provincia.

En las disposiciones sinodales del obispo Alcega⁴, se alude a las encomiendas (repartimientos), a la responsabilidad de los encomenderos de construir las iglesias de las comunidades indígenas respectivas, y de proveerlas de menaje adecuado a los fines doctrinales. Especificábase la obligación de colocar en el altar, "un retablo de la advocación de la iglesia o del santo que pareciera al que se le repartiere", esto es, a cada encomendero⁵. Lo mismo reiteraba el obispo Bohórquez en 1618 en una de sus disposiciones, apoyándose en la autoridad del sínodo anteriormente citado, el cual tuvo lugar en 1611.

Estas iniciativas diocesanas dotarán, como veremos, a la actividad pictórica inicial de un extraordinario impulso, tanto por el gran número de encomiendas en la Provincia, como por el hecho de que aquellas encomiendas, servirán de basamento y origen a numerosas poblaciones venezolanas, donde la actividad de pintores, escultores, ensambladores, fundidores y orfebres, se multiplicara ante las crecientes necesidades devocionales. Buena parte de las pinturas más antiguas que se hayan conservado en el país parecen provenir de aquellos pueblos de encomienda.

Pero antes que muchos de estos pueblos existieran y fueran *regenerados* en un sentido cristiano, estuvieron las ciudades. Entre ellas Coro, que por su carácter episcopal tendrá especial relevancia en el tema que nos ocupa. Es sabido que la primera catedral de Coro, aquel edificio de barro techado de enea, considerado en su tiempo como la mejor iglesia de su tipo en las Indias, contó desde fechas tempranas, posiblemente desde la época de su primer obispo, Rodrigo de Bastidas, con un retablo, una pintura sobre tabla con un marco decorado, posiblemente en obra "romana", o bien tardo-gótica. Dedicado a Santa Ana, patrona de la ciudad y de la diócesis de Venezuela, ya tendría algunas décadas en la capilla mayor de aquel edificio al sobrevenir el ataque de los hugonotes franceses en 1567.

Los franceses cometieron en el modesto edificio un sinnúmero de tropelías, y entre otras, la agresión contra el retablo mayor. Según los testimonios recogidos en la probanza promovida por el obispo fray Pedro de Ágreda, sabemos que dispararon sus arcabuces contra el retablo de Santa Ana, y al menos uno de los disparos hizo impacto en el mismo, quebrándolo⁶. No podemos descartar la posibilidad de que fuera reparado y mantenido *in situ* hasta que en 1595 pereciera junto con el edificio en el incendio provocado por los ingleses de Amias Preston.

LA PRESENCIA DE CÓCAR EN CORO

Las primeras obras de verdadera importancia en la historia pictórica venezolana se llevaron a cabo en la catedral de Coro, entre 1602 y 1610, aproximadamente. Responden a la intención de enriquecer su entidad catedralicia tras el incendio en el que pereció todo su mobiliario, aquel tan parcamente obtenido por el interés de los obispos, el auxilio de los monarcas y las ofrendas de los vecinos, a lo largo del siglo XVI. Sin embargo, la necesidad de reponer lo perdido, no explicaría por sí sola la actividad de un pintor como Cócar. De hecho, si la ciudad hubiera quedado postrada tras su destrucción, nada se hubiese podido realizar a tan escasos años del evento. Aquellos trabajos sólo podían ser explicados por un cúmulo de circunstancias: desaparición del retablo y de la antigua catedral, la construcción de un nuevo edificio catedralicio, y la necesidad de reafirmar la importancia político-religiosa de la urbe, lo cual pasaba por la conservación

de la sede episcopal ante los intentos de trasladarla a Caracas, aunado al hecho de que, para fortuna de Coro, los excesos ingleses y franceses no afectaron la fuente principal de la economía coriana. Nos referimos, por supuesto, a la actividad agrícola, la cual permaneció intacta y en progresivo desarrollo desde el último tercio del siglo XVI⁷.

La construcción del nuevo edificio de la catedral se inicia en 1583; los trabajos se llevaron a cabo de forma espasmódica, momentos de gran actividad a los que suceden momentos en que los trabajos cesan por completo, pero es seguro que en 1602 al llegar Cócar a la ciudad se había erigido la cabecera de la iglesia, si bien tendría una techumbre provisional hasta que entre 1608 y 1613 el maestro Francisco Ramírez construye la bóveda de media naranja flanqueada por las dos de medio cañón de las sacristías. De manera que el 7 de mayo de 1602 al contratarse con Tomás de Cócar, "Maestro de Pintor, experto y bueno", la ejecución del nuevo retablo dedicado a Santa Ana, éste podría colocarse en la pared testera del nuevo presbiterio. La pintura, de grandes dimensiones, venía a sustituir el anterior retablo quemado por el inglés. Tan importante documento, el primer contrato pictórico que se conozca en el país, transcrito por Pérez Vila hace más de cuarenta años, dice lo siguiente:

En esta ciudad de Coro, cabeza de esta gobernación de Venezuela de la Indias del Mar Océano, en dicho día, mes y año [...]. Deán y Cabildo [en] sede vacante, por ante mí el notario [...], estando en su cabildo y ayuntamiento como lo ha y tiene su costumbre las veces que se ofrece y es necesario para proveer las cosas que cumplideras y convenientes al culto divino sean, y estando en el dicho ayuntamiento dijeron que a esta ciudad había venido Tomás de Cócar, Maestro del Arte de Pintor, experto y bueno, y diligente oficial, y que para el adorno y estofa de esta dicha Santa Iglesia convenía que se hiciese un retablo de Señora Santa Ana, que es de la advocación de esta dicha ciudad, el cual dicho Tomás de Cócar que presente estaba se concertó con el dicho Deán y Cabildo de hacer el dicho retablo de Santa Ana en esta manera: que dándole la dicha Iglesia el brin que fuese menester, se obligaba y obligó el dicho Tomás de Cócar de

dar la imagen de la Señora Santa Ana con las demás figuras de la Madre [de] Dios y su bendito Hijo, al modelo de una imagen que se le dio, y San Pedro y San Pablo a los lados, al óleo"⁸.

La fábrica de la catedral proporcionaría todo el lienzo necesario, y la obra, de formato casi cuadrado, representaría a Santa Ana con la Virgen y el Niño, en tanto que a ambos lados, como hemos visto, se estipulaba las imágenes de san Pedro y san Pablo, todo pintado al óleo, y con una superficie de 4 1/2 varas de ancho por 4 varas de alto, es decir: 3,78 x 3,36 m. Virtualmente se trataba de un tríptico, pues las dos figuras laterales por su extrañeza respecto al motivo central, estarían visualmente separadas de algún modo. Según precisa el contrato, todo debería acabarse "en perfección". Salvo el lienzo, que aportaría la fábrica, el artista pondría todos los materiales, pagándosele por su labor cuarenta pesos de oro y una botija de vino⁹.

EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL

El gran cuadro pintado por Cócár, esa especie de tríptico al cual hemos aludido, con sus tres escenas inscritas posiblemente en un encuadre de arquitectura fingida, fue insertado a su vez en el retablo de madera, ensamblado por el maestro de carpintería Pedro de la Peña -según nos informa Pérez Vila -unos años más tarde. El encargo fue acordado el 10 de octubre de 1608. el cabildo de la catedral le había pedido al maestro carpintero un dibujo previo, que tras examinarlo fue aprobado. Por su ejecución recibiría ciento cincuenta pesos proporcionando la iglesia toda la madera y los ayudantes negros que fuesen necesarios para aserrarla.

Una vez efectuado el corte de la madera, quedaría un esclavo a su servicio hasta la conclusión de los trabajos. Se le pagaron cincuenta pesos en efectivo al comienzo de la obra pero la escasez de numerario obligaba al cabildo a pagar el resto en especie: lienzo y harina, aunque si el maestro decidía trasladarse a Caracas, y parece que era su deseo, allí se le podría cancelar el saldo en plata, con una libranza emitida en Coro.

El compromiso de Peña era entregar el retablo ensamblado y preparado para recibir los colores, esto es recubierto de yeso. Ahora bien,

si la fábrica de la catedral obtenía los colores, particularmente el azul, color según parece, de la mayor importancia en la policromía del mismo, y el oro, así como "los demás que solicitare el maestro", éste "lo pintará y pondrá en toda perfección", en cuyo caso le pagarían treinta pesos adicionales y una botijuela de vino¹⁰. El retablo, dispuesto sobre el altar mayor, debería tener, conforme al tamaño de la pintura de Cócar, cerca de cinco varas de ancho, y tres grandes vanos para darle vista a las imágenes pintadas, las cuales estarían separadas por los soportes de madera. El conjunto se completaba con un remate sobre la cornisa. En su composición debió utilizarse, pues era lo usual desde mucho antes, alguno de los órdenes clásicos.

Creemos que la pintura de Cócar no desapareció en el incendio de 1659, nuevamente provocado por los ingleses, debido a su instalación en lugar relativamente resguardado, en el presbiterio abovedado, de manera que al encender el fuego en la techumbre de enea que cubría la mitad posterior de la nave, el fuego pudo no haber alcanzado el retablo. Algo similar podría colegirse durante la terrible tempestad de 1681 que asoló completamente a Coro. Las pinturas permanecerían *in situ* hasta el último tercio del siglo XIX.

Lo cierto es que los obispos de visita en la ciudad a partir del siglo XVIII registraban en el segundo cuerpo del retablo mayor, tres grandes pinturas de santa Ana, san Pedro y san Pablo, que pueden ser las mismas de Cócar, insertas en un mueble construido seguramente a comienzos del expresado siglo. El obispo Valverde, por ejemplo, encuentra el retablo de tres cuerpos más el remate "Con los cuadros Retocados y todo dorado" en 1737¹¹. Martí, igualmente, describe en el segundo cuerpo del mismo: "de pincel en lienzo las efigies de la misma Señora [Santa Ana], y las de San Pedro y San Pablo..."¹². Cuando el obispo de Mérida Juan Hilario Boset realiza su visita pastoral a Coro en 1842 encuentra la pintura de Santa Ana en mal estado y pide que "el cuadro de la patrona Santa Ana que se venera en el altar mayor se remiende y componga"¹³. Sería a partir de 1870, con las reformas llevadas a cabo en la antigua catedral de Venezuela por el Pbro. José Valentín García, cuando desmontado el retablo antiguo, se perdería el rastro de aquellas pinturas.

CÓCAR EN LA JURISDICCIÓN DE EL TOCUYO

Una vez concluido su trabajo, Cócar se ausentó de Coro. Lo sabemos porque en 1605, como veremos, se encontraba en la región larense. Conjeturamos que pudo ausentarse a finales de 1604 junto con Gaspar de Ribera, maestro mayor de la catedral, quien solicitó autorización para irse a El Tocuyo, siéndole concedida por el cabildo catedralicio el 13 de octubre del último año citado. Ribera dejaba el edificio en obras, no así Cócar cuya labor ya había concluido, de ahí que no necesitara pedir autorización para ausentarse.

La reciente identificación hecha en Quíbor de la antigua imagen patronal de **Nuestra Señora de Altagracia** como obra de Tomás de Cócar, constituye un hecho importantísimo para el conocimiento de los orígenes de la pintura en Venezuela¹⁴. La obra, una pintura sobre lienzo, fechada y firmada, había escapado extrañamente a las pesquisas de todos cuantos habían abordado la historia de la pintura en el país. Por años se le tuvo, debido a la errónea lectura del Hno. Nectario María como obra de un tal "Tovar". Si el laborioso hermano hubiese tenido a la mano en su momento las investigaciones documentales del Sr. Pérez Vila quizá hubiese corregido su aserto. La falta de esta referencia lo lleva incluso a suponer un origen dominicano para la pintura quiboreña, habida cuenta de la evidente relación con la imagen venerada en Santo Domingo. La correcta lectura de la firma que hemos corroborado al facilitársenos una reproducción de la misma, gracias a la gentileza del Sr. José Manuel Mendoza, promotor cultural en la citada localidad, viene a corregir tal distorsión.

Pero veamos lo que dice el Hno. Nectario, a quien debemos el primer análisis de la obra:

La imagen de Nuestra Señora de Altagracia representa a la Santísima Virgen en el misterio del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, en actitud de adorar al Niño, recostado sobre un pañito. A la derecha de la Virgen, en pie, sosteniendo una vela encendida, está San José, que parece absorto en profunda contemplación. Tiene este lienzo, hoy de forma ovalada, poco más o

menos un metro de alto. Una pequeña inscripción disimulada en la parte inferior de cuadro, nos hace saber que fue pintado en 1606, por cierto artista de apellido Tovar: "Tovar, Facebat Me. 1606". Es pues en esta fecha de 1606 cuando debe colocarse la erección de la ermita construida para guardar esta preciosa imagen de la Virgen.

No conocemos la procedencia del lienzo; pero el hecho de que la inscripción que lleva coincide poco más o menos con los comienzos de este culto en Santo Domingo, la particularidad de que cierta antigua leyenda local dé a la Virgen de Quíbor un origen parecido al de Nuestra Señora de Altagracia de Santo Domingo, y la perfecta similitud de ambos lienzos, nos inclinan a creer que la imagen de Quíbor fue traída a Venezuela de la mencionada isla antillana y que es copia de la milagrosa imagen de Higüey¹⁶.

Vale la pena recorrer críticamente tales apreciaciones. En primer lugar la obra está fechada en 1605 y no en 1606 como afirma. El cuadro tiene una leyenda y una firma. Aquella al pie del lienzo no dice "Tovar Facebat Me. 1606", sino "NRA. SEÑORA DE ALTAGRACIA. 1605"; y la firma, o lo que resta de ella, al dorso dice: "Cócar faciebat", esto es "Cócar hizo"¹⁶, a todas luces parte de un texto más amplio, que pudo haber sido, respetando la grafía de la época y lo que pudo haber leído el Hno. Nectario a comienzos del siglo XX, lo siguiente: "[Thomás de] Cócar faciebat [Me. 1605]", es decir: "Tomás de Cócar me hizo. 1605". Por otra parte, la fecha del cuadro, 1605, no tiene por qué ser necesariamente la de la erección de la capilla original, pues casos hay, y en abundancia, donde la existencia de la capilla precede a la de la imagen. La fecha del cuadro no coincide, como afirma el Hno. Nectario, ni siquiera aproximadamente, con la del inicio del culto altagraciano en Santo Domingo, pues éste era ya de larga data en la isla al ser pintada la obra de Quíbor. Tampoco existe una "perfecta similitud" entre el cuadro del santuario de Higüey y el de Quíbor, aunque este último se inspire y derive de la representación dominicana. Queremos decir con esto que no se trata de una copia fiel, y tampoco fue traída de Santo Domingo sino pintada en Quíbor o alguna otra localidad larense.

En el pasado quiboreño no se refiere la existencia de indios de *real corona* o libres de tributo, pero sí la existencia de encomiendas en su extenso valle desde el siglo XVI. Tomando en cuenta esta circunstancia, y la fecha misma de la pintura, resulta verosímil suponer que en sus orígenes algún encomendero encargó para la doctrina de sus indígenas la ejecución de la venerada imagen¹⁷. En estos pueblos de encomienda escaseaban las imágenes y toda la atención y devoción de los feligreses indígenas se centraba en la figura patronal suspendida sobre el altar, colocada con gran boato bajo un dosel provisto de *cielo* y oculta por cortinas que protegían y a la vez reservaban la imagen principal. De hecho, la imagen sólo estaba a la vista durante los oficios religiosos y en contadas ocasiones. En la capilla donde estuvo la Virgen de Altagracia no solo habría dosel, sino que el artista pinta uno sobre la imagen.

EL TEMA ALTAGRACIANO

La imagen de la Virgen adorando al Niño es tema cuya presencia se generaliza en el siglo XV. Los pintores italianos, desde Filippo Lippi a Rafael, pasando por Piero della Francesca y Leonardo, lo trataron en obras pictóricas muy conocidas y también, en dibujos. Con frecuencia el tema aparece asociado al de la Adoración de los Pastores, circunstancia que debemos tener presente al analizar la Virgen de Altagracia. En ocasiones, María adora el niño a solas, junto al pesebre, en el portal o establo donde tiene el lugar el nacimiento. Tal ocurre en la **Adoración del Niño Jesús** del alemán Stephan Lochner, Museo de Munich, activo en la 1ª mitad del siglo XV. Al inscribir la escena en el portal reciben estas obras el título de **Natividad**. Una **Adoración** con María y el Niño en primerísimo plano, mientras se insinúa al fondo la presencia de san José en su taller de carpintero, que es en esencia el tema del cuadro que estudiamos, constituye el panel central del Tríptico de Desdre, realizado por Durero hacia 1487, sólo que el escenario elegido por el artista no es el humilde establo tradicional sino la casa de Nazareth. Cabe la posibilidad de que dicha composición derive del paso del artista germano por Italia, en cuyo caso tendrían que sacarse a colación los posibles antecedentes dentro de la escuela veneciana.



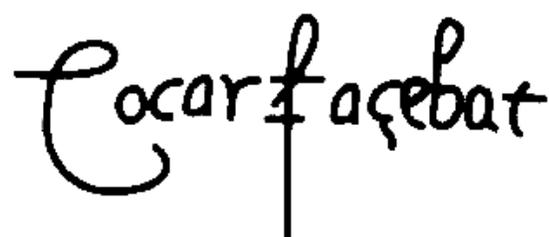
Virgen de Altagracia Cuiñot, Edo. Lara

En España se cultiva el tema desde la época medieval, alimentado, y es bueno recordarlo, por el gran flujo de pintura flamenca que entra en la península durante el siglo XV. La Virgen de Altagracia debe verse como una derivación o variante temática de tales Nacimientos o Adoraciones, si atendemos a que en éstas muchas veces se hacen presentes todos sus elementos como ocurre en el **Nacimiento** del llamado Maestro de Sinobas o de Osma, obra de comienzos del siglo XVI. Se ambienta en el portal y allí María, con las manos juntas inclina su cabeza hacia la izquierda con absoluta devoción, para adorar a su hijo acostado en el pesebre, mientras José contempla la escena. Por supuesto, en este ejemplo castellano, como en muchos otros participan ángeles y pastores. Mucho más clara es la relación con la **Natividad** que figura en el retablo de la Vida de la Virgen realizado hacia 1536 por Juan de Zamora para la Colegiata de Osuna, allí la representación es más concentrada, pues la escena se reduce a los santos esposos adorantes en el portal.

La tradición afirma que la pintura venerada en Santo Domingo procede de España, de ser así habría que ubicarla a nuestro juicio, no a fines del siglo XV ni en los primeros años del XVI, sino en torno a 1520 ó 1530, cuando ya se han asimilado en Castilla las enseñanzas de un Juan de Flan-

des, por ejemplo¹⁸. Salvo el leve carácter narrativo que **alimenta** la escena no se advierten otros rasgos marcadamente medievales en la obra dominicana. La Virgen, de cara redondeada y gesto de extraordinaria dulzura posee una inmediatez de la que carece la imagen venezolana. Un manto azul como la noche, constelado de estrellas, le cubre la cabeza, en tanto que un insólito mandil o delantal blanco prendido del manto nos remite a sus oficios maternales; diríase, un pie en el cielo y otro en la Tierra. Un san José diminuto se acerca con una candela desde el fondo. Viste de rojo y está tocado con un gorro o turbante que parece evocar antiguos usos sefarditas.

La Virgen adorante concentra toda la atención y se erige en el motivo central, todo lo demás, aquello que despliegan las natividades tradicionales, no se manifiesta pero se indica. Veamos: la escena se desarrolla en el portal de Belén, identificable no solo por lo sumario del lugar sino por estar el Niño en el pesebre, y no en una cuna como se ha dicho. Por un vano abierto (en el caso dominicano) o por una pared derruida (en la obra de Cócar) se hace presente la estrella de Belén, la misma que conduce a la epifanía de Redentor, y más inmediatamente, a la adoración de los pastores. El tema de la Virgen de Altagracia es, repitámoslo, una derivación, muy resumida por supuesto, de las clásicas natividades, con el franco objetivo de resaltar el papel de María, maravillada al sentir la gracia, la **altagracia** recibida del Señor. En las dos versiones que examinamos se recalca la nocturnidad de la escena, tal vez marcando un momento previo a la entrada de los pastores, nocturnidad que se indica además por la vela o candela encendida que trae consigo san José, recurso que además de favorecer la captación del claroscuro juega un papel adicional al simbolizar la llegada de la Luz al Mundo.



Cocar Facebat. Fuma de Tomas de Cócar al dorso de la Virgen de Altagracia

LA VIRGEN DE QUÍBOR

En la obra de Cócar el ambiente arquitectónico ha variado, la arcada utilizada para insinuar espacialidad ha desaparecido y en su lugar sólo apreciamos una sumaria estructura de cantería gris donde el autor aplica la técnica del claroscuro para insinuar el espacio. La estrella de Belén, presente en ambos cuadros, deja de ser un mero rasgo para volverse en el cuadro venezolano más radiante y elocuente. Cócar utiliza su luz para modelar un cerco de nubes en su afán, un tanto elemental, por generar atmósfera en la escena.

La figura de la Virgen también varía, inclina la cabeza en sentido opuesto y hacia adelante. El manto azul no la cubre, dejando ver su cabellera ondulada extendida por sobre sus hombros. Menos dulce que la dominicana, aún en su parquedad expresiva gana en, carácter y vida interior. Con su cara redondeada, de grandes ojos globulosos entornados, su pequeña boca y larga cabellera castaña, su tipo parece anticipar las figuraciones marianas del Pintor de El Tocuyo, de quien se puede conjeturar pudo haber conocido años más tarde, esta y otras obras de Cócar en las iglesias del actual Estado Lara.

Lo mismo cabe decir respecto a la figura de san José, un hombre joven, de rostro alargado. A diferencia del cuadro dominicano, donde es apenas una indicación temática, lo encontramos aquí junto a María, procurando que no se apague la luz de la vela que lleva en sus manos. Con su rostro barbado, la cabellera larga, y los grandes ojos que miran a María, también recuerda la tipología del comentado pintor, activo en el último tercio del siglo XVII y primeros años del XVIII.

El niño acostado, con su gran nimbo de forma estelar, parece un hombrecillo tendido cuan largo es en el pesebre. El plegado del pañal describe líneas similares a las de la túnica de María. Su diminuta figura es el primer desnudo del arte venezolano. La composición describe una diagonal descendente, paralela a la descrita por el grupo de nubes iluminadas del fondo.

De gran interés nos resulta el encuadramiento clásico de la obra, flanqueada por una decoración arquitectónica, se trata de una comisa moldurada sostenida por columnas de tradición corintia, clasicismo que remite y es todo uno con el de las figuras, particularmente ostensible en las ves-

timentas de María y José derivadas del conocimiento del mundo clásico. La representación resulta impensable sin la larga evolución del gusto renacentista en España. El artista, aunque se esmere en aplicar sus conocimientos para hacer verosímil la escena, aprovecha la circunstancia para recordarnos su carácter representacional y ficticio: es un cuadro, una escena devocional, hecho que recalca con el elaborado encuadre de la escena. Este hecho permitiría establecer alguna vinculación con la ambigüedad representacional del manierismo. El colorido en el cuadro de Santo Domingo resulta más puro y contrastado, en el de Quíbor, sin dejar de ser vivo, es mucho más matizado, donde los rojos y púrpuras aparecen valorizados por los grises.

EL SAN JACINTO DE TRUJILLO

Atribuimos a Tomás de Cócar una obra del Museo de Arte Colonial de Caracas que por mucho tiempo se creyó mostraba la imagen de Santo Domingo. La obra, publicada por Boulton proviene de Trujillo¹⁹, y representa, como se descubrió en 1981, a otro santo dominico, san Jacinto. Se trata de una pintura al óleo muy recortada por sucesivas intervenciones y que según Duarte alcanzaba originalmente 1,30 x 0,90 m²⁰. El citado autor, fue también quien, como restaurador, descubrió finalmente la leyenda alusiva al santo, al fondo de la obra, en 1981. Señala Duarte la posibilidad de que la pintura provenga del pueblo homónimo en el estado Trujillo. La obra, que estaba en Caracas, cuando menos desde 1939, ingresó al museo en 1946²¹.

Siendo tan escasamente representado en la imaginaria española, su presencia merece una explicación. En 1594 fue canonizado este gran santo dominico, patrón de Polonia. El suceso alcanzó tal trascendencia en España que fue celebrado como si fuera una fiesta nacional. Relatos de su vida y estampas con su imagen debieron propagarse por el imperio español. La resonancia del hecho la podemos ver reflejada en la fundación de la casa de la orden de predicadores de Caracas, erigida en 1597 bajo el patronazgo de san Jacinto.

En cuanto a la divulgación de su imagen, importante fue el grabado de Sadeler siguiendo un cuadro de Ludovico Carracci, ahora en el

Museo del Louvre, una de las obras iniciales de la iconografía del santo (1594). Esa estampa de Sadeler influyó notablemente en los cuadros (en dos de ellos) dedicados a san Jacinto por El Greco. Vemos en estas obras realizadas por el cretense entre 1600 y 1610, a san Jacinto arrodillado y en éxtasis ante la aparición de la Virgen entre nubes²².

Aunque relacionada con ésta, la imagen trujillana parece derivar de un grabado distinto, y ello se advierte en la presencia de un atributo iconográfico menos frecuente: la bandeja con dos niños yacentes, pues es mucho más habitual que el santo porte en una mano la custodia, y en la otra una estatua de la Virgen, aludiendo seguramente al asedio de Kiev, donde el santo, que huía, al escuchar la voz de la Madre de Dios, decide retornar a la iglesia del convento para salvar su imagen.

El tema de esta obra nos remite a la fuerte presencia dominica en Trujillo, pues sus frailes ya se encontraban en la ciudad en 1583, estableciendo una *casa* cuya existencia aparece confirmada en 1598. También en Trujillo sería creado el único convento de monjas dominicas de la época hispano-provincial en el país, el de Regina Angelorum, para cuya instalación se daban los primeros pasos en 1599²³.

Aclarada la identificación de la imagen por Duarte en 1981, y conocido su origen trujillano, cabe la suposición de que provenga del pueblo de San Jacinto. El citado autor lo supone, y sus dimensiones son las habituales en las pinturas que fungían de retablo patronal en estos pueblos de doctrina, por lo que no puede descartarse sin más tal posibilidad. Una alternativa sería que provenga de la ciudad de Trujillo, del convento de Ntra. Sra. de Candelaria, de frailes dominicos, o del citado de Regina Angelorum, en cuyo presbiterio inventaría el obispo Martí en 1777, cuarenta cuadros "entre grandes, medianos y pequeños" sin llegar a especificar el tema²⁴. La ejecución de la obra, que tanto Boulton como Duarte ubican en las postrimerías del siglo XVII, debe retrasarse a nuestro juicio considerablemente, hasta la primera década del referido siglo, cuando ya la presencia dominicana en Trujillo se había consolidado. Se trata de una de las pinturas más antiguas del país.

Sobre un fondo pardo, la figura del santo, de tres cuartos, contempla arrobado la aparición de la Virgen con el Niño que le extiende la palma, no del martirio sino del triunfo espiritual. La actitud del santo, con

su mano derecha abierta y elocuente, recuerda otras obras españolas del momento²⁵ La composición es netamente *quinientista*, similar a la que vemos por ejemplo, en el San Lorenzo pintado por El Greco hacia 1578²⁶. Se trata de una composición regida por una diagonal ascendente apoyada por el contorno del santo y algunas líneas del manto, lo cual procura generar cierta espacialidad, y además, integrar el plano terrenal con el plano celestial abierto en gloria en el ángulo superior izquierdo de la pintura.



San Jacinto. Museo de Arte Colonial
Quinta Anauco, Caracas

El fondo neutro destaca la figura de san Jacinto, con su hábito dominico blanquinegro. El artista ha manejado una eficaz orquestación cromática de grises y pardos valorizados por el ocre rosáceo y el amarillo de los nimbos de luz. Especial atención merece la gestualidad del santo, cuyo rostro demacrado, forjado diríase por una intensa vida espiritual, elevada la mirada hacia María. La mano extendida del santo extático ante la visión celestial, significa tanto su entrega absoluta como la recepción de los dones espirituales²⁷. Llama la atención el interés en captar valores atmosféricos que advertimos en el rostro y la veste del personaje central, pero también en las sombras que proyectan las nubes del ángulo superior izquierdo, dentro del recinto indefinido donde ocurre la escena. Es una intención que como hemos visto también registra la única obra firmada por Cócar.

Curiosamente la diminuta representación de la Virgen y el Niño tiene un carácter mucho más natural que la figura del santo. La figura mariana, sedente sobre un solio de nubes globulosas e iluminada por un nimbo de luz difusa, nos parece bien característica de la manera de Cócar, con su rostro redondeado y grandes ojos entomados. Su vestimenta recuerda, como sucede en la Virgen de Altagracia, las de la fase clásica del Renacimiento italiano, que mantiene el manierismo. En tal sentido la caligrafía utilizada en la leyenda identificatoria del santo y su gran aureola concebida como un disco iluminado, remiten nuevamente a la Virgen de Altagracia. Finalmente, señalaremos que el atributo de los niños yacentes sobre la bandeja que sostiene san Jacinto, resulta un episodio absolutamente análogo al Niño Jesús en el pesebre de la citada pintura de Quíbor. Tales razones nos llevan a considerar el San Jacinto como obra más que probable de Tomás de Cócar, realizada tal vez durante la prolongación de su viaje hacia la *Tierra Adentro* que lo habría conducido a los predios trujillanos.

CONCLUSIONES

Suponemos que la labor de aquel maestro de pintor "experto y bueno" debió ser bastante intensa en una Venezuela donde el régimen de encomiendas resultaba absolutamente esencial para la consolidación de la Provincia. Ello favoreció el desempeño de su labor, convirtiéndose en una especie de pintor itinerante cuyos pasos lo llevarán de Coro a la región tocuyana, y supuestamente, a Trujillo.

Podemos apreciar en Tomás de Cócar cierto hieratismo expresivo, pero también la suficiente destreza pictórica, para acuñar una tipología fisonómica. Interesado en captar los valores atmosféricos, el oficio *suficiente* le permite variar e innovar un tanto las representaciones conocidas, particularmente a partir de estampas. Parece haber sido formado en un taller donde un clasicismo tardío, derivado del Renacimiento estaba a la orden del día, sin embargo, puede adoptar algunos rasgos manieristas según el carácter de su fuente de inspiración. No obstante, parece ser el "romanismo" quinientista lo decisivo en él, a juzgar por las escasas muestras sobrevivientes de su arte.

Sea cual fuere la importancia de su pintura en el contexto venezolano, una cosa parece segura, la actividad de Cócar marca el inicio de un concepto artístico cultivado de forma constante a lo largo de la época española y hasta bien entrado el siglo XIX. Esa visión artística se caracteriza por su provincialismo, cuando no por un marcado acento popular. Cócar, en pintura, inaugura esa ruta, un tanto al desgaire de las muestras de pintura metropolitana que llegaban a la Provincia.

En lo futuro, la pintura foránea y, particularmente las estampas, fecundarán con mayor intensidad el camino abierto por Cócar, aunque siga un curso hasta cierto punto autónomo, donde la noción de representación *suficiente* prima sobre la realización *culta* de los mismos temas. Venezuela escasamente sintonizará con el arte del momento, aunque intentos haya de alcanzar la *maestría* en un sentido europeo, aun dentro de ese ejercicio provincial que caracteriza la pintura venezolana de los siglos XVII y XVIII.

NOTAS

- ¹ La obra de A. Boulton data de 1964, manejamos la 2ª Edición: *Historia de la Pintura en Venezuela*, Tomo I (Época Colonial), Caracas, 1975.
- ² Creemos estar en lo cierto al suponer que el descubrimiento de Cócar y Riera se debe a Manuel Pérez Vila, quien fue realmente quien examinó las actas del Cabildo Catedralicio de Caracas, como lo demuestra su aporte (también silencioso) al libro de G. Gasparini, *La arquitectura colonial de Coro* (Caracas, 1961), y al *Diccionario de Historia de Venezuela* de la Fundación Polar.
- ³ Extrañamente, Boulton agrega a estos dos nombres el de Pedro de la Peña, carpintero y ensamblador, quien ciertamente puso colores y oro en el retablo mayor de la catedral de Coro, pero del que no se sabe nada como pintor de caballete. Inclusive, habla de las imágenes de Pedro de la Peña, que junto a las de Cócar y Riera, "son las primeras pinturas de que se tiene conocimiento que se hicieron en la propia provincia" (Ibidem, p. 28).
- ⁴ Ibidem, p. 21.
- ⁵ Ibid., p. 22. Erradamente se transcribe "adoración" por "advocación", en el texto de Boulton.
- ⁶ Uno de los testigos habla de "un arcabuzazo"; otros vieron el retablo "quebrado de arcabuzazos". Francisco A. Maldonado, *Seis primeros obispos de la Iglesia venezolana en la época hispánica / 1532-1560*, ANH, Caracas, 1973, p. 211 y 215.
- ⁷ Véase nuestro libro *Coro, donde empieza Venezuela*, CAPACO, Maracay, 1995, p. 16
- ⁸ El acta fue divulgada por A. Boulton en su obra ya citada (Caracas, 1975, p. 26).
- ⁹ Ibidem.
- ¹⁰ Boulton, Op. cit., p. 26.
- ¹¹ AAC, Episcopales, Carpeta XX, 1737.
- ¹² AAC, Libros, Obispo Martí, "Libro Segundo de inventario", 1773, f. 144.
- ¹³ AAM, Visitas Pastorales, Mons. Boset, Coro, 1842.
- ¹⁴ La identificación de la obra fue realizada por el Sr. José Manuel Mendoza, restaurador y personalidad ligada a la promoción cultural en Oribor. También se debe hacer mención al Sr. Eladio Morales, quien participó en la búsqueda.
- ¹⁵ Hno. Nectario María, *Venezuela Mariana*, Madrid, 1976, p. 76. la primera edición de esta obra data de 1928, para la segunda edición ya se conocía en el país la actuación de Cócar, gracias a las publicaciones de Boulton. A iniciativa del Pbro.

Aguedo Felipe Alvarado, futuro obispo de la Diócesis de Barquisimeto, se trajo un trono de Europa de marco ovalado, "... el Dr. Alvarado, para adaptar la imagen al nuevo marco, hubo de cortar las orillas del antiguo lienzo. Habría sido preferible prescindir del cambio y que la valiosa imagen quedase intacta", concluye R. D. Silva Uzcátegui, en su *Enciclopedia Larense*, T. I, Caracas, 1941, p. 252.

- ¹⁶ Se habla para el caso de Quíbor de un Gracián de Alvarado Muñatones. Pero también sabemos, gracias a las investigaciones de la Dra. Ermila Troconis de Veracochea que en 1591 se otorgaron indios a un Pedro Madroflero. También en 1629 D. Alonso Arias de Reinoso tenía una encomienda de indios coyones "en la región de la montaña y Valle de Quíbor". Vid. *Historia de El Tocuyo colonial*, UCV, Caracas, 1984, pp. 67 y 75.
- ¹⁷ Prefiero esta graffa del apellido y no el "Cocar" transcrito por Pérez Vila más por cautela que por convicción. En España existe la localidad y el apellido Coca, como aquellos establecidos en Santo Domingo a finales del siglo XVIII, herederos del antiguo mayorazgo de Dávila. Así, el Cócar de nuestro artista bien pudo estar acentuado en la penúltima sílaba.
- ¹⁸ Se afirma que la pintura fue instalada en la iglesia de Salvaleón de Higüey por los encomenderos Alonso y Antonio de Trejo, naturales de Placencia en Extremadura. En efecto, la devoción por la Virgen de Altagracia está muy extendida entre los extremeños, y en otras partes de España. Pero al menos en el caso extremeño, la representación de esta advocación mariana es totalmente diferente, pues se trata de una imagen mayestática que antepone ante sí al Niño benediciente, el cual mira al frente y sostiene el orbe en su otra mano. En resumen, se trata de una imagen solemne y triunfante, bien alejada de la intimidad de la Virgen venerada en Higüey. Ello nos hace suponer que los hermanos Trejo, aunque conscientes de su diferencia, impusieron el nombre como simple evocación de algo muy entrañable en su tierra.
- ¹⁹ Boulton la califica de "obra importante". Op. cit., p. 77.
- ²⁰ Carlos Duarte, Museo de Arte Colonial de Caracas / Quinta de Anauco, Caracas, 1991, p. 114.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² Una de estas pinturas, en la Barnes Foundation de Marlon (Pennsilvania); la otra, muy similar, en el Museo de Rochester.

- ²³ Véase al respecto la noticia que sobre esta Orden publica A. Bueno Espinar en el *Diccionario de Historia de Venezuela* de la Fundación Polar.
- ²⁴ Mariano Martí, Documentos relativos a su visita pastoral de la Diócesis de Caracas, T. IV, ANH, Caracas, 1988, p. 268.
- ²⁵ La razón asiste a Boulton cuando saca a colocación la relación de esta obra con "ciertas fórmulas de estilización manierista". (Boulton, Op. cit., p. 79)
- ²⁶ Debemos tener en cuenta algo que no siempre se tiene presente: La obra de El Greco comenzó a ser grabada en vida del artista, y según se colige de diversos testimonios mantuvo en su casa un taller de grabado. Vid. José Camón Amar, *Dominico Greco*, I. II, Espasa-Calpe, Madrid, 1970, p. 1169.
- ²⁷ El gesto de la mano extendida se hace particularmente presente en aquellas obras de El Greco donde éste representa la figura individual de algún santo, tal como ocurre por ejemplo en sus Apostolados. Sobre la gestualidad de El Greco puede consultarse el ensayo de Wittkower titulado "El lenguaje gestual de El Greco", en Rudolf Wittkower, *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo / Ensayos y Escritos*, Barcelona, 1979, p. 363.

