

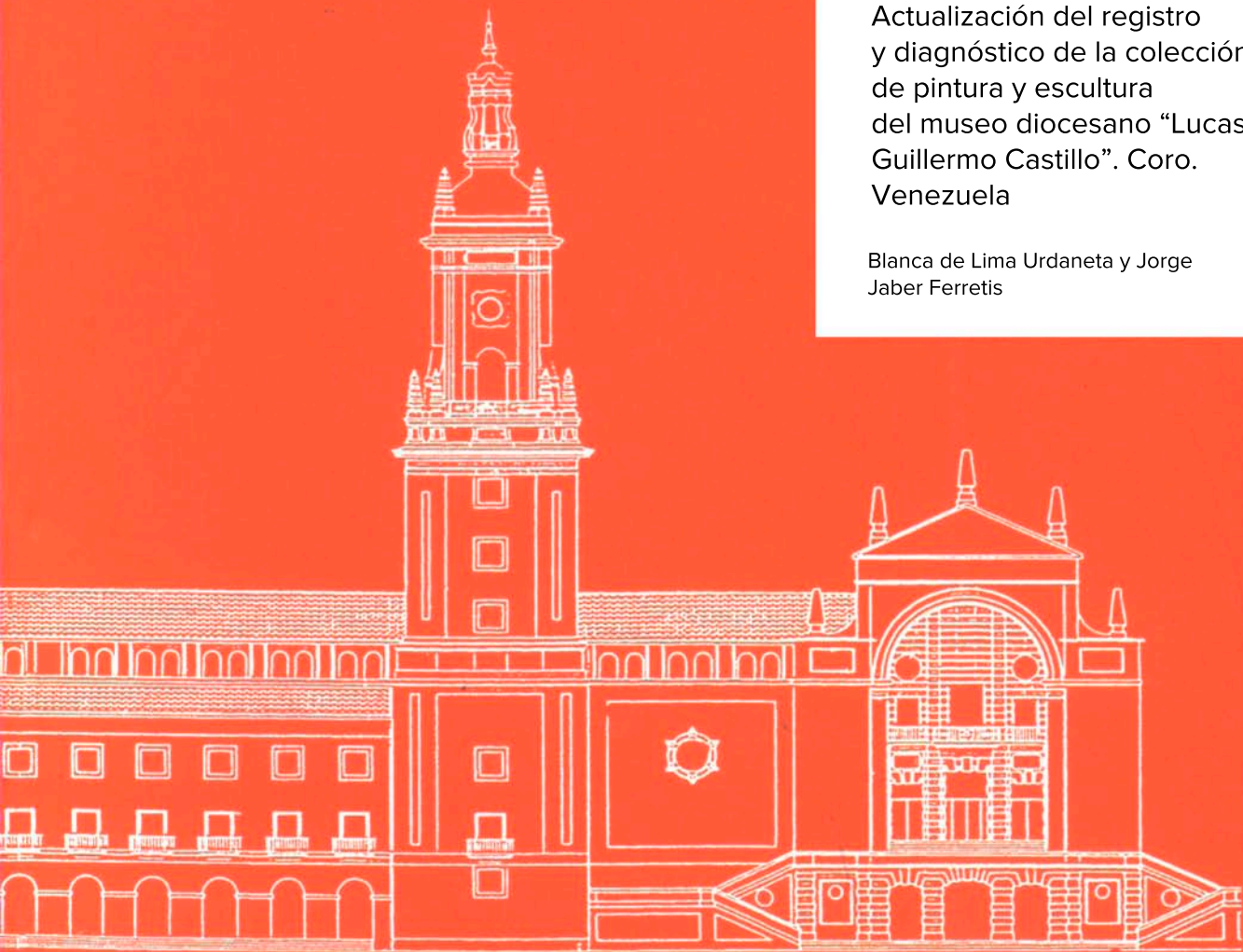
ANNALES 12

MUSEO DE  AMÉRICA 2004

Artículo

Actualización del registro
y diagnóstico de la colección
de pintura y escultura
del museo diocesano “Lucas
Guillermo Castillo”. Coro.
Venezuela

Blanca de Lima Urdaneta y Jorge
Jaber Ferretis



ACTUALIZACIÓN DEL REGISTRO Y DIAGNÓSTICO DE LA COLECCIÓN DE PINTURA Y ESCULTURA DEL MUSEO DIOCESANO "LUCAS GUILLERMO CASTILLO". CORO. VENEZUELA



BLANCA DE LIMA URDANETA y JORGE JABER FERRETIS

DIRECCIÓN DE BIENES MUEBLES ARQUIDIÓCESIS DE CORO. VENEZUELA

ÓRGANO DE INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN

RESUMEN: EN ESTE ESTUDIO SE REALIZA UN DIAGNÓSTICO DE LA COLECCIÓN DE PINTURA Y ESCULTURA COLONIAL DEL MUSEO DIOCESANO "MONSEÑOR LUCAS GUILLERMO CASTILLO" (CORO, VENEZUELA), UTILIZANDO UNA MUESTRA DE 86 PINTURAS Y 108 ESCULTURAS Y SIGUIENDO LAS PAUTAS DEL CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA. SE INCLUYE TAMBIÉN EL MARCO HISTÓRICO QUE CONTEXTUALIZA LA COLECCIÓN EN EL SIGLO XVIII. SE ESTABLECE QUE LA CAUSA DE LOS PROBLEMAS QUE PRESENTA ESTA COLECCIÓN SE DEBEN A LA CARENCIA DE UNA POLÍTICA DE GESTIÓN ADECUADA, POR LO QUE ALGUNAS DE LAS FUNCIONES DEL MUSEO COMO SON LA CONSERVACIÓN, INVESTIGACIÓN SISTEMÁTICA, EXHIBICIÓN, INTERPRETACIÓN, SENTIDO CULTURAL Y SOCIAL Y LA PROFESIONALIZACIÓN, NO SE REALIZAN O PRESENTAN GRAVES CARENCIAS.

PALABRAS CLAVE: Arte colonial y religioso, Siglo XVIII, Venezuela, conservación, inventario, restauración, museología.

ABSTRACT: This paper diagnoses the Colonial painting and sculpture collection of the "Monseñor Lucas Guillermo Castillo" (Coro, Venezuela) Diocesan Museum collection, acting upon 86 paintings and 108 sculptures, following the rules of the National Culture Council. A historical framework frameworks

the collection in the 18th. Cent. and the cause of the problems with the collection is established as due to a lack of adequate object management, as certain museum functions such as conservation, systematic research, exhibition, interpretation, social and cultural sense y professional sense never took place or present gross inadequacies.

KEY WORDS: Coro, Venezuela, Barroque Colonial Art, Museology.

I INTRODUCCIÓN

Los museos actuales se enfrentan a nuevos retos derivados de factores financieros y de procesos de profesionalización, con la aparición de nuevos especialistas formados en museología, y de la complejidad de ser responsables de un patrimonio cultural, factor identitario para la comunidad, en un mundo en el que se impone la globalización y se dirige hacia una nueva museología (Rivière, 1993: 106-108; Fernández, 2002: 138-141).

Es necesaria una nueva visión para afrontar los nuevos retos, lo que incluye cambios en la administración de las colecciones, en los enfoques educativos, la relación con el público, la organización interna, la integración de la comunidad en la vida del museo, entre otros; dando paso así a ese nuevo museo: *"un lugar para afluencia masiva de un público activo, para los estímulos y la interacción, y también para el consumo en su sentido más amplio"* (Montaner, 2003: 148). El museo, pues, debe responder a los cambios de su entorno, que influyen sobre la colección: conservación, investigación sistemática, exhibición, interpretación y sentido sociocultural y, la profesionalización (Alexander, 1987: 3-37).

La reafirmación de una nueva museología implica nuevos marcos para el diseño de gestión. Todo museo debe tener una política de administración de sus colecciones, de la que se desprenden programas y la puesta en marcha de un conjunto de estrategias sistemáticas y organizadas para preservar, resguardar y difundir la colección (Lord y Lord, 1998: 15-24). Se ha impuesto, pues, el avance decidido hacia el concepto de administración, en cuya base están las actividades de registro e inventario de las colecciones, sometidas a nuevos criterios a partir de considerarse el objeto musealizado un documento sujeto a lecturas múltiples, y no reducido a un valor estético, y cuya conservación adopta parámetros más complejos, resultantes del avance tecnológico y del cuerpo legal que surge en torno al mismo.

El registro e inventario permite tanto legalizar la existencia del objeto musealizado, asignándole un número exclusivo, permanente y detallando sus características formales e importancia histórica y cultural, como controlar su ubicación y movilización interna y externa. Todo museo debe mantener un registro e inventario exacto, completo y periódico a través de fichas individuales que llevan el registro de vida de cada pieza. Esta es información de importancia no sólo administrativa y legal, sino también para fines de investigación ya que el objeto musealizado es fuente de estudio para historiadores, arqueólogos y otros profesionales en función de sus dos valores: estético (forma y estilo) e histórico (como objeto-documento) (Ballart, 1997: 29-59; Rivière, 1993: 227-230).

El Museo Diocesano de Coro Lucas Guillermo Castillo mantiene sus colecciones en dos espacios conexos: el ex convento de San Francisco y el anexo Capriles, antigua casa de fines del siglo XIX (González, 1998: 21-23). El primer registro de sus colecciones se hizo en el año 1967, coincidiendo con la inauguración de la primera sede del museo. Posteriormente, en el año 1982 la dirección del mismo elaboró un libro de inventario y desde el año 1995, y como parte de su política de administración, el Museo

tiene una única ficha de inventario y registro para sus obras, que fue diseñada por el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), pero por falta de recursos humanos capacitados no habían sido actualizadas desde su elaboración.

En el año 2002 la Dirección de Bienes Muebles de la Arquidiócesis de Coro puso en marcha el proyecto Plan de Conservación Preventiva en el Museo Diocesano Lucas Guillermo Castillo¹, cuyo propósito fue la coordinación y puesta en marcha de un conjunto de estrategias sistemáticas y organizadas para preservar y resguardar sus colecciones, toda vez que se hacía evidente el deterioro de la mayoría de las piezas. Como primer paso se procedió a actualizar las fichas de registro. Al revisarlas se advirtieron errores, omisiones y contradicciones, destacando los siguientes: desconocimiento de la historia particular del objeto musealizado, que se advierte en ausencia y/o ambigüedad de información clave (propietario original, fuente de adquisición, fecha de ingreso, ...); problemas museológicos relacionados con el seguimiento de la vida de la pieza, como traslados, restauraciones y reubicaciones; deficiencia en el registro e inventario de la colección, de lo cual es indicativo el hallazgo de obras en exposición sin ficha de registro, así como la ausencia de registro e inventario para las piezas en el área de reserva; lo que constituye un elevado factor de riesgo en casos como hurtos, incendios o cualquier otra contingencia; contradicciones entre las fichas de registro y los archivos de la institución. Es el caso de la forma de adquisición, donde no pudieron constatarse por vía de documentos –notariados o privados– las donaciones especificadas en las fichas, lo cual conducía a la necesaria rectificación de las fuentes de adquisición y las fechas de ingreso, en una investigación que excedía los objetivos de este estudio diagnóstico. En el caso de las restauraciones, ninguna de las obras sometidas a estos procesos tiene la información en la ficha, y en los archivos no reposan la totalidad de informes de obras restauradas. La mención a las fuentes de adquisición es extremadamente pobre. En general, se dan nombres y apellidos sin referenciar, o nombres de iglesias sin ubicar. Finalmente, siguiendo la información de las fichas, ninguna de las obras ha sido valorada.

Lo anterior hizo necesario el diseño de una nueva ficha de manera que al finalizar, el Museo contara con dos opciones de registro y pudiera elegir la más conveniente, o procediera a incluir los nuevos datos en sus fichas originales. En el nuevo diseño se buscó integrar en la ficha de identificación y localización otra de protección, al incluir deterioros y patologías, fotografías del objeto y sus lesiones, haciendo un registro selectivo de datos. Sobre este planteamiento se procedió a tratar de obtener los datos faltantes en las fichas y realizar una nueva descripción de cada pieza, trabajo que a su vez obligó a investigaciones históricas e iconográficas para cada imagen, y que en varios casos fue de profundidad debido a los problemas detectados.

El resultado fue la obtención de un diagnóstico de la colección de pintura y escultura, que permitió localizar e identificar los deterioros y sus posibles causas, valorar superficialmente el estado de conservación de las piezas y determinar prioridades de interven-

¹ Con la creación de la Dirección de Bienes Muebles, la Arquidiócesis de Coro dio un primer paso para obtener un estudio integral de la totalidad de las colecciones del Museo Diocesano y de su planta arquitectónica. Para ello se ha formado un equipo multidisciplinario encargado de diseñar y ejecutar proyectos subvencionados destinados a ese fin.

ción en base a los valores apreciados. En este Museo nunca se había realizado un trabajo similar ignorándose, –más allá de la observación inmediata–, las condiciones de las diversas colecciones y las prioridades a establecer. El trabajo realizado aportó información clínica de cada pieza, para lograr interpretar el conjunto y formular soluciones integrales.

Se espera que estos resultados sirvan de argumento a la dirección del Museo Diocesano Lucas Guillermo Castillo y a la Dirección de Bienes Muebles de la Arquidiócesis de Coro, para tomar decisiones sobre el manejo, conservación y difusión de las colecciones.

II MÉTODOS

El estudio diagnóstico, con aplicación de pautas técnicas de registro e inventario, tuvo como parámetro las recomendaciones del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) (CONAC, 1993; CONAC, 1996) para el diseño de la ficha. El cronograma del estudio fue de marzo de 2002 a marzo de 2003, y el diagnóstico también incluyó aspectos museográficos.

Población y muestra

El museo contaba, al día del inicio de la actualización del registro (marzo de 2002), con 1000 piezas, divididas en 4 colecciones: metales; pintura y escultura; vidrio, loza y piedra; y muebles (Arroyo, 1983: 3). Se seleccionó la colección de pintura y escultura por ser la más numerosa y presentar mayor deterioro, debido a que sus piezas son más susceptibles a los cambios físico-ambientales que a simple vista se advierten en el museo, requiriendo por ello de protección urgente; es, además, la que más espacio ocupa, 5 de 15 salas, sin contar las piezas dispersas por el resto del museo, incluyendo el área administrativa y la biblioteca, lo que le da una visibilidad mucho mayor, y es considerada como “fuerte” por su cantidad e impacto visual (Arroyo, 1983: 5).

El registro de las obras fue actualizado, siempre y cuando hubo suficientes recursos humanos y equipos para su revisión y movilización. La imposibilidad de poder equipar un local para examinar las piezas, obligó a utilizar las salas de exposición como lugar de trabajo, lo que impidió el estudio adecuado y completo de algunas tallas a las que había que retirar los ropajes, trabajo excesivamente arriesgado si se carecía de condiciones mínimas de seguridad, así como de algunas pinturas de gran formato, que no pudieron ser bajadas para su observación en detalle y ratificación de dimensiones. Otra limitación fue el no poder revisar las piezas con “rayos x” y la excesiva temperatura en las salas de exposición, que llegó a obligar a detener el trabajo, debido a la falla crónica del sistema de aire acondicionado, lo que tornaba insegura y arriesgada la permanencia en las salas para la salud, además de hacer aún más arriesgado el manejo de las piezas.

Pinturas

El registro de pinturas del Museo Diocesano de Coro Lucas Guillermo Castillo cuenta con 98 fichas. Para efectos de este diagnóstico se eliminaron 4 fichas de registro de las obras que el Museo donó a la Asociación Damas Salesianas y de una obra que no es pictórica, aunque su ficha se encuentra inserta en este conjunto. Quedó una población válida de 93 obras con ficha de registro. Pero además se ubicaron 9 obras sin ficha de registro, lo que dio un total de 102 pinturas. La muestra quedó conformada por 86 obras (84,3%).

Esculturas

El registro de esculturas del Museo Diocesano de Coro Lucas Guillermo Castillo cuenta con 110 obras con ficha. Cinco obras no se actualizaron, de ellas, cuatro se encuentran en bóveda, y no pudieron ser revisadas debido a lo adverso de las condiciones físico-ambientales del reducido espacio que ocupa este ambiente, con riesgo para infecciones bacterianas y micóticas. A lo anterior se agrega el diseño de las vitrinas, que torna peligroso el manejo de las piezas, la escasa iluminación y falta de recursos humanos para movilizarlas. Una pieza no pudo ser ubicada, mientras que se encontraron tres obras sin registro en exposición.

En la visita al área de reserva se lograron contar 32 obras escultóricas, todas sin ficha de registro. No pudo constatarse la existencia de más obras debido al estado de dicha área, cuya conversión en depósito de materiales diversos impidió el acercamiento a las vitrinas y ocultó parcialmente su contenido. Se tomó como población total la suma de las piezas con registro original (110) más las 3 de nuevo registro y las 32 detectadas en el área de reserva, para un total de 145 obras escultóricas. La muestra quedó formada por 108 piezas de escultura (72,4%).

III MARCO HISTÓRICO

La colección objeto de este trabajo es esencialmente dieciochesca, y no puede estudiarse fuera del entramado social y económico que le dio vida y pertinencia. En este trabajo, y como elemento previo al diagnóstico, se contextualizó el conjunto de obras a partir de un abordaje del tiempo histórico que las vio nacer, para comprenderlas y valorarlas en su historia social y económica, relacionándolas con los eventos y grupos sociales que marcaron a la ciudad de Coro y su región de influencia geohistórica. Pero además se abordó la colección a partir de la cultura del barroco, teniendo como objetivo hacer, por primera vez con respecto a estas obras, una aproximación más integrada, no

sólo morfológica o estilística. Así, se trató de develar las posibles influencias de todo orden que hubo sobre los pintores e imagineros, y de enmarcar las características formales del conjunto a partir de las particularidades de Coro y su región en el tiempo del barroco.

Contexto económico-social de la jurisdicción de Coro y su producción artística religiosa en el siglo XVIII

En el siglo XVIII la economía de Coro y su jurisdicción se centra en el cultivo de la caña de azúcar, la ganadería, el cacao y el comercio con el Caribe y la Nueva España, existiendo dos grandes circuitos: el regulado, controlado por la Compañía Guipuzcoana, y el del contrabando con los holandeses. Se enviaban, hacia las Antillas Holandesas y otras islas del arco caribeño, los mismos productos que a Santo Domingo, Veracruz o Puerto Rico, ingresando mercancías de las diversas naciones que pugnaban por controlar el comercio insular caribeño y con la tierra firme. El hecho de que Coro no fuera un lugar apetecido por los capitales comerciales que dominaban España, contribuyó a estimular el contrabando entre los criollos blancos de la jurisdicción y sus vecinos holandeses, al estar sus extensas costas imposibilitadas de una regular vigilancia, y lo desasistido del mercado interno.

Esta trama económica permitió el continuado avance económico de un pequeño grupo de descendientes de hispanos afianzado en la jurisdicción, muchos de ellos de origen vasco y canario, que manejaban todos los hilos del poder local y habían creado un círculo cerrado basado en una endogamia que los matrimonios de la época contribuían a afianzar. Este grupo, tanto bajo el centralismo de la Guipuzcoana, como del contrabando o del incipiente libre comercio borbónico, tuvo la habilidad de proseguir su acumulación de capitales, aún en medio de la lentitud con que las reformas del despotismo ilustrado llegaron a Venezuela y por encima de la maraña burocrática de restricciones al comercio interprovincial, e incluso local, que la burocracia real mantenía y exacerbaba en Coro y su jurisdicción. La bonanza económica acumulada a lo largo del siglo XVIII se reflejó también en las finanzas de la iglesia, que para finales de siglo manejaba interesantes cantidades por concepto de censos eclesiásticos, algunas de las cuales ascendían a sumas tan elevadas como mil y más pesos.

En lo social el mestizaje avanzaba, los esclavos libertos aumentaban lentamente, generalmente por compra o liberaciones por vía testamentaria, el peso de los servicios personales se relajaba y coexistían la servidumbre y el trabajo asalariado. El comercio de esclavos reducía su área de influencia. De las compras y ventas al exterior se pasó hacia finales del siglo a un comercio de esclavos criollos, esencialmente interregional. Este lento cambio social se asociaba a una extremada polarización social-racial, predominando los negros libres o esclavos, los indios, bien libres de tributo o tributarios, y los criollos blancos empobrecidos. Menos del 1% de la población eran blancos que detentaban el poder en el amplio sentido. Un grupo profundamente arraigado en el conservadurismo de la iglesia católica y del poder monárquico. Un inmovilismo del que es ejemplo,

en el campo de las ideas, la obra de fray Agustín de Quevedo Villegas, coriano, franciscano y doctor en teología, quien en pleno siglo XVIII (1752-1756) escribe *Opus Theologicum*, obra escotista, de estilo clásico medieval, en cuatro volúmenes, ante la cual los censores: "... no pueden reprimir dar curso a la extrañeza de que, en las Indias occidentales, salgan a la luz obras que por el tema, el lenguaje, la longitud, y severidad de ideas y de estilo discrepen de lo que entonces estaba de moda en la afrancesada vida mental, y política española" (García, 1954:177).

A tono con el mundo de las ideas, pocos años después, en 1768, de ese grupo privilegiado, celoso de sus símbolos de riqueza y poder, exigente en el cumplimiento a cabalidad de las diferenciaciones externas que hacían ostensible su mayor y mejor posicionamiento social, surgió la queja: María de la Concepción Garcés, María Teresa de Talavera, Rosa Atienza, Ana de la Colina (viuda), María de Talavera (viuda), Magdalena Garcés y Josefa Antonia Garcés dieron poder a Antonio de Alarcón en primeras, y en segundas a Bernardo de Aguiar, procuradores de la Real Audiencia de Santo Domingo, para representarlas en la causa por el agravio recibido, pidiendo el cumplimiento de una Real Providencia que se despachó por la Real Audiencia a favor de las otorgantes, impidiendo a las mulatas usen puntas en los mantos ni abanicos, «por ser en esta ciudad costumbre el no usarlos las mujeres que no son de las principales» (AHF-UNEFM, SIP. T. XXXV (1768-1770), F. 86-87v).

En materia de producción artística, la ciudad de Coro tiene como antecedente la noticia del primer pintor ubicado en Venezuela: Tomás de Cocar, en 1602; posteriormente Juan Agustín Riera, además de pintor, escultor; y Pedro de la Peña, carpintero, dorador y pintor. Esto generó una actividad que ha quedado registrada, por ejemplo, en el ingreso de materiales para pintar a través de la misma ciudad (Boulton, 1987: 14). Pero estos son autores reconocidos. Durante el siglo XVIII hubo también una producción anónima tanto en pintura como en escultura, nada despreciable si consideramos la muestra que ha llegado a nuestros días, como se verá más adelante. Sin embargo, los estudios realizados no han podido detectar ningún núcleo artístico formal en la ciudad de Coro, como sí lo hubo en Caracas, lo que puede atribuirse a la capitalidad de ésta y al despoblamiento y menor peso económico de aquella. Con todo, será el siglo XVIII, con el auge económico del cacao y de otros productos, con los intensos vínculos establecidos con la Nueva España, la penetración de la Compañía Guipuzcoana, y la actuación de diversas congregaciones, que desarrollaron políticas de evangelización y sometimiento de indígenas, el que verá el desarrollo del arte colonial venezolano.

Un arte que en el caso de la jurisdicción de Coro tendrá dos grandes polos: el de los grupos enraizados en el poder económico, político y social –incluyendo a la iglesia católica–; y el de la numerosa masa de oprimidos. Ambos grupos han dejado para la historia, y ello se resume en la colección del Museo Diocesano de Coro, el testimonio de su religiosidad. Una religiosidad que se desplaza desde el expositor del sagrario barroco, de 3,24 metros de altura, procedente de la catedral de Coro, pasando por la estatuaría importada de la Nueva España, hasta llegar a una masiva producción anónima de tablas devocionales y bultos de cuarta y tercia, que se imponen en la colección.

Las fuentes primarias más abundantes para aproximarse a la religiosidad, entre los distintos grupos sociales de la jurisdicción coriana, son las testamentarias. Estas permiten conocer que, al menos desde la segunda mitad del XVII y entrado el XVIII, abundaban en el culto doméstico las tablitas de devoción, pequeñas obras de entre 18 y 42 cm, que en el lenguaje de la época eran “jeme” o “jemi”, “cuarta” o “palmo”, “tercia” y “media vara” (Rodríguez: 2000), con un valor entre uno y seis pesos para efectos de avalúo testamentario, como los nueve cuadritos de cuarta de la testamentaria del ayudante Alonso Dávila (1711), los siete cuadritos de tercia de la testamentaria de Gerónima Freyle o Freite (1712), avaluados en cuatro reales cada uno; o el san Juan de bulto de la testamentaria de Juan Luis Bello (1713), con apenas un palmo de alto (AHF-UNEFM, TEST. CAJA 2).

Aunque las testamentarias son poco detallistas con las descripciones y medidas de las obras, permiten conocer que en el culto doméstico se imponían las tablitas –llamadas en los documentos generalmente cuadritos o cuadros pequeños– sobre los bultos. Como dato curioso, algunas obras son llamadas láminas, pudiendo sugerir estampas. Excepcionalmente se ha encontrado una única mención a una imagen de papel, de media vara, de Nuestra Señora de Belén (AHF-UNEFM, TEST. CAJA 3). Debió de haber habido producción local, como se infiere de la testamentaria del alférez Manuel de Ojeda (1712), cuyo inventario incluía una extensa lista de herramientas y materiales propios de un taller de carpintería e incluso de un tallista, asociadas además a una cantidad de bultos y cuadros que exceden lo usual en el culto doméstico coriano, como los 29 cuadros de media vara, cuatro tabernáculos con bultos e incluso “dos bultos de mármol” (AHF-UNEFM, TEST. CAJA 2). Lamentablemente, la testamentaria no le asigna ninguno de los términos encontrados en documentos de la época, como “maestro escultor”, “maestro tallador”, “maestro de pintor, dorador y escultor”, entre otros (Duarte, 1979: 18). De estas pequeñas unidades de producción, que excepcionalmente han sobrevivido en los documentos, sin exceptuar la producción foránea y de importación, saltan las imágenes que alimentaban el culto doméstico, aunque no pueda decirse con exactitud qué tanto dependía el mercado local de sus artistas residentes y qué tanto acudía a la factura de comarcas próximas, como El Tocuyo, donde sí se han detectado talleres de pintura, que surgieron en el siglo XVIII, y producción de lienzos de algodón (Boulton, 1987; Duarte, 1979).

En términos sociales, estas obras podrían dividirse en tres grandes grupos:

– Las destinadas al consumo doméstico popular, pequeñas imágenes anónimas que ejemplificamos con los “*cinco retablos viejos pequeñitos, a peso cada uno*”, de la testamentaria de Diego de Nava y Ávila, en 1678 (AHF-UNEFM, TEST. CAJA 1), y la modesta carta dotal de María del Rosario de Esplugas (1709), la cual incluía un “*cuadrito pequeño de Nuestra Señora de Altigracia en un peso*” (AHF-UNEFM, SIP. T. II (1708-1710), F. 211v).

– Las de consumo doméstico de grupos pudientes –que incluyen además cuadros y bultos de mayor tamaño–, y de las que son ejemplos la carta dotal de María Josefa de Zavala, hija de Martín de Sarduy Zavala, quien fuera alcalde de Coro en 1700, dote que ascendió, en 1709, a 12.002 pesos entre esclavos, ganado, tierras, casas, joyas y ropa de vestir, incluyendo en ella “*cuatro cuadros de pintura de las hechuras de Nuestra Señora de la*

Virgen María de la Paz, San Nicolás obispo, San Francisco Solano y Santa Rosa" (AHF-UNEFM, SIP. T. II (1708-1710), F. 126); y el testamento del Pbro. Pedro Silvestre de Quevedo, quien en 1768 declaró entre sus bienes la mayor colección ubicada para este trabajo de investigación en el Coro colonial: un apostolado en cuadros grandes, de pincel; dos cuadros, uno de San Francisco Xavier y otro de San Ignacio; un cuadrito del Corazón de Jesús; un crucifijo de terciada de largo; cuatro «echuras de bultos» de san Pedro, san Agustín, san Ignacio y san Francisco Javier; un cuadro de la Madre Santísima de la Luz; el Niño Dios recién nacido en su pesebre; una imagen de la Madre Santísima de la Luz; una imagen de Nuestra Señora de la Concepción; una imagen de Nuestra Sra. del Rosario y una imagen de Santa Gertrudis (AHF-UNEFM, SIP. T. XXXV (1768-1770), F. 74).

– Finalmente están las de origen eclesiástico, destinadas al manejo de masas, a la didáctica del barroco, ese manejo represivo-educativo que apagaba la disidencia y avalaba el orden establecido; muchas veces provenientes de particulares, como el caso de los tabernáculos donados hacia 1714 por Isabel de Olivares y su hija para el san Francisco y la virgen del Rosario de la iglesia de Borojó (AHF-UNEFM. TEST. CAJA 4), la Santa Lucía, lienzo atribuido a Juan Agustín Riera, cuyo atuendo evoca el estilo de Zurbarán: *"quien, al representar en el lienzo a sus santas bajo la imagen de damas españolas de la época, operando con el simbolismo del atuendo aristocrático con que las hace aparecer ante el espectador y sirviéndose de la significación de un rango socialmente privilegiado que a aquella vestimenta corresponde, por esa vía –se ha dicho– alude al rango de las santas en lo espiritual, pero a la vez confirma el rango espiritual que en el régimen vigente se pretende que se siga reconociendo a la aristocracia"* (Maravall, 1996: 302). Está también la imagen donada en 1769 a la iglesia parroquial, en la ejecución testamentaria de Josefa Perozo de Cervantes: *«Declaramos que mandó la dicha difunta que la imagen a pincel de la Santísima Trinidad que le costó treinta pesos, siempre que se le erigiese altar en esta Santa Iglesia Parroquial, se entregue para que en él se coloque, y que entonces se exhumen sus huesos y se sepulten inmediato a la grada de dicho altar»* (AHF-UNEFM, SIP. T. XXXV (1768-1770), F. 279), y por último el *"retablo dorado para el altar mayor de la ermita de San Gabriel"* que con un costo de 450 pesos ofreció Sebastián Joseph de Talavera –regidor perpetuo de la ciudad de Coro– en unión de su esposa en su testamento de 1778 (AHF-UNEFM, SIP. T. XL (1779-1782), F. 71v).

Los temas marianos, en particular la virgen del Rosario, y la figura de Cristo crucificado son la constante en los documentos, sin faltar los santos propios del barroco, como san Francisco Javier, san Ignacio, santa Rosa de Lima, san José e incluso la *"Venerable Madre Ágreda"* y el *"santo rey don Fernando"*, de una vara de largo, mencionados estos últimos en la testamentaria del corregidor Manuel Contín Romero, en 1715 (AHF-UNEFM, TEST. CAJA 4). Podemos, pues imaginar a pobres y ricos, a la autoridad en su casa de tapia y tejas, al blanco pobre en su vivienda de bahareque y enea, al esclavo en su casa de cañas y cogollo; todos ellos, en la medida de sus recursos, destinando un rincón al culto doméstico, donde podía haber desde una única imagen hasta agrupamientos donde se encontraban como tendencia las imágenes cristológicas, las marianas de advocación local y otros santos de devoción muy particular, asociados por ejemplo a nombres de la familia o al culto de moda, como el caso de los santos barrocos.

La producción artística del siglo XVIII, entonces, no se reduce a las manifestaciones destinadas a ejercer el derecho misional, a persuadir o a coaccionar para imponer la nueva religión; o a la considerada gran producción artística, proveniente de manos expertas. La masificación de las imágenes a través del culto doméstico y la presencia de una factura más preocupada por reproducir los aspectos básicos de la religiosidad, que por las disquisiciones estéticas o la didáctica trentina, hablan de una fe que había sido introyectada y caminaba por su propio pie, a su manera, en el interior de cada grupo social de la jurisdicción de Coro durante el siglo XVIII. De esto da muestras no sólo la imaginería religiosa, sino otras expresiones de la fe, como capellanías fundadas por "morenos libres" ya en la primera mitad del siglo XVII (AHF-UNEFM, SIP. T. I (1640-1705), F. 135v-138), y en el descenso del XVIII coriano, esclavos como Juan Nicolás Colina, propiedad de Francisco de la Colina, vicario juez eclesiástico de Coro, quien en 1760 pidió ser amortajado con hábito franciscano y sepultado en la iglesia parroquial, a los pies del altar de Nuestra Señora de la Caridad, tras dejar cuantiosa herencia, y que nos habla, sin ambages, de los inevitables cambios que se iban dando en medio del inmovilismo promovido por el grupo en el poder (AHF-UNEFM, SIP. T. XXIX (1759-1761), F. 290-294v).

IV

ARTE COLONIAL Y RELIGIOSO VENEZOLANO: PINTURAS Y ESCULTURAS DEL MUSEO DIOCESANO DE CORO

La colección de pinturas del Museo Diocesano de Coro cuenta con un 48.8% de obras correspondientes al siglo XVIII, 32.5% al siglo XIX y en proporciones no significativas de los siglos XVI, XVII y XX. Las obras sin fecha alcanzan el 11.6%.

Predominan las pinturas de pequeño formato o tablitas de devoción, propias de altares domésticos, con un 67.4% (58/86). Casi todas anónimas, se ubican en su mayoría en las salas 10 y 11 del museo. Estas tablitas devocionales presentan características que evocan la influencia flamenca, como los marcos integrados al soporte, cuya policromía armoniza con la de la imagen, siendo la carpintería del marco de factura local. Sin embargo, el manejo general de esta carpintería, visto al detalle, es muy hispano, dada su bastedad y el poco cuidado tanto en los cortes como en el acabado de las tablas. Los especialistas venezolanos incluyen en el llamado estilo tocuyano estas obras que integran cuadro y marco, presentes en la producción del occidente venezolano en el siglo XVIII (Duarte, 1978; Domínguez, 1999).

La ausencia de aislante en la base de la preparación es otro elemento flamenco a considerar en Coro, incluyendo las pocas obras de gran formato (más de un metro de altura)².

² Aunque no se han efectuado estudios químicos, la revisión organoléptica efectuada para este diagnóstico orienta hacia el hecho de que las obras del Museo Diocesano carecen de esta capa aislante, que en todo caso era opcional, y que para el caso coriano no es significativa debido a que no hay estructuras de grandes paneles que requieran este recurso para adquirir firmeza estructural.

No es de extrañar la huella de Flandes en Coro, ya que en Sevilla radicaba una importante colonia de flamencos y Flandes influyó en la pintura española de los siglos XV y XVI. Considerando el lento avance de la pintura colonial venezolana, donde el barroco se impuso hasta la primera mitad del XVIII y cuya consolidación formal coincidirá con el rococó y la creación de la Capitanía General de Venezuela (1777), se puede comprender la presencia en el siglo XVIII de estas obras, a través de las cuales la memoria popular preservaba la herencia de siglos anteriores.

Salvo excepciones, la imagen coriana de pequeño formato es de técnica simple y tiene su propia marca, que se puede apreciar en los rostros inexpressivos, cuerpos rígidos, anatomía sumaria con desproporción, simetría en la distribución de los elementos, ausencia de juego cromático imponiéndose los colores planos, manejo elemental de la perspectiva. Túnicas y mantos intentan sin éxito sugerir volumen y majestuosidad a través de un limitado manejo de la línea y el color. Se advierte una expresión ingenua a la par de la percepción de santo-estatua debido a la rigidez del conjunto (véase fig. 1). Tal vez sean absolutamente improcedentes en términos del gusto barroco, pero suficientes para salvaguardar la devoción popular y satisfacer al gran público en su ritualidad doméstica, como lo explica este párrafo: *"La prevalencia del modelo icónico parece indicar, pues, que en el caso de la pintura colonial venezolana se rehuyeron las complicadas y apoteósicas composiciones del barroco triunfante europeo y mexicano, con el fin de conseguir que los santos se dirigieran más fácil y directamente a los creyentes de nuestro territorio"* (Domínguez, 1999: 11). En cuanto al tratamiento, salvo excepciones, esta pintura no evoca la didáctica trentina. Tal pareciera que la prolongada influencia del naturalismo tenebrista, que en España cubrió el siglo XVIII, no dejó huella profunda en el arte pictórico expresado en esta colección, que se revela más como muestra de una profunda e intimista devoción mariana plasmada con ingenuidad en la serie de tablillas devocionales que en ella prevalecen (véase fig. 2).

Las obras de formato mediano y grande tienden a perder el aspecto naif, al darse un manejo diestro de la línea y gamas cromáticas. Algunas están firmadas, como "El Niño entre los Doctores de la Ley" de Juan Pedro López, —procedente de una iglesia caraqueña—, y la obra del siglo XIX "Nuestra Señora de la Antigua" factura de José Antonio Peñalosa, donada por un particular. Otras son atribuidas a pintores o talleres, como la "Santa Lucía" antes mencionada y el "San José y el Niño" (c.1790) atribuido a Antonio José Landaeta, procedente de la iglesia de San Clemente, en Coro (véase fig. 3).

En la iconografía predominan los temas marianos (47.6%), imponiéndose la virgen del Carmen y la del Rosario, expresión de tradiciones y devociones locales. Siguen los cristológicos de evocación barroca, como los divinos rostros, escenas de la pasión y mártires. Muy pocas son las representaciones de escenas. El manejo de la iconografía es correcto en lo esencial, con uso de los atributos más característicos, dándose algunas licencias iconográficas, como Inmaculadas con la media luna invertida, Dolorosas con manto azul, el Padre con apariencia de Hijo, etc.

El mar se deja ver en el conjunto con predominio de imágenes asociadas a aquél, como la virgen del Carmen, San Nicolás de Bari, San Juan Nepomuceno, Santa Inés y san Andrés apóstol, lo que se podría explicar por ser Coro ciudad-puerto y la región

tener amplias costas. Ello también explicaría las tablitas de devoción de la virgen del Rosario, tal vez relacionadas con las cíclicas epidemias de viruela que ingresaban por las costas y la conservación de las sementeras, muy apreciadas en una zona semi árida, con escasa pluviosidad, sujeta en los tiempos coloniales a fuertes sequías acompañadas de hambrunas y plagas diversas, como la de langosta, que arrasaban los cultivos.

En escultura, la colección del Museo Diocesano de Coro cuenta con un 50.9 % de obras correspondientes al siglo XVIII, 17 % al siglo XIX y en proporciones no significativas de los siglos XIV, XV, XVI, XVII y XX. Las obras sin fecha alcanzan el 23.1 %.

Predominan las obras de pequeño formato, con menos de 50 cm de altura, propias del culto doméstico, con un 71.2 % (77/108), que acompaña a la pintura de pequeño formato en las salas 10 y 11, dispuestas casi todas en el interior de vitrinas (véase fig. 4). Las obras de gran formato (31) proceden en un 58% de iglesias, y un 25.8% de particulares. En muchas de éstas se advierte la policromía al pulimento, el preciosismo en los acabados, el cuidado en la anatomía y la presencia del estofado (45.1%) –aunque en la actualidad muchas tienen cubierto su dorado por capas posteriores de color–. Estas tallas se concentran en las salas 4 y 5, en menor medida en las salas 10, 11 y 15, y en la biblioteca (véase fig. 5).

La talla anónima popular se impone en el conjunto. En términos de autoría, la excepción es la virgen de la Candelaria de vestir, de 107 cm (registro ES-0013), tallada en Tenerife y atribuida a Sebastián Fernández Méndez (González, 1998: 68). La factura local se caracteriza por la ingenuidad y utilitarismo, siendo ajenos los imagineros a preocupaciones por la anatomía o el realismo, en lo que Briceño y Pineda califican como “indigencia estatuaria, la pobreza de principios artísticos, la timidez técnica” (Briceño y Pineda, 1969: 40). En este sentido van a la par pintura y escultura.

Técnicas como el uso de la tela encolada se hace presente en todos los formatos, aunque en bajo porcentaje (11.1%), lo que podría explicarse bien por un escaso uso de este recurso o por no haberse conservado este tipo de figuras en una región como la coriana, sometida al grave ataque de xilófagos y otros insectos destructores de materiales frágiles como el encolado. Por otra parte es un encolado heterogéneo, encontrándose piezas con un manejo diestro de la técnica y otras de pobre realización (véase fig. 6). El naturalismo de la estatuaria sobre la base de ropajes reales, pelucas, brazos articulados y otros recursos se observa principalmente en las figuras de iglesia y procesionales.

En la escultura, el mismo rezago que vivió España lo hubo en Venezuela, conviviendo durante el siglo XVIII elementos del barroco y el rococó, a los que se sumó la huella de la factura popular local. Así, conviven en este museo piezas ostensiblemente barrocas, abiertamente trentinas y afines a la psicología de masas del barroco, imágenes que conmovían e impresionaban de manera directa, con su cuota de violencia, dolor y sangre, como los Cristos flagelados, la Dolorosa procesional (véase fig. 7) o el Niño Jesús que anticipa la Pasión en un rostro a la vez extasiado y ensangrentado; con obras de indubitable factura popular, ajenas a las técnicas de captación de masas del barroco, como el San Juan Bautista de rasgos inexpresivos e infantiles, el ingenuo san Isidro Labrador de madera y encolado con atuendo de campesino venezolano (véase fig. 8), o el monocromo San Benito –antes San Francisco– de fallido hieratismo, hoy oculto su dorado por una gruesa capa de pintura negra.

En cuanto a la temática, las obras de santos son mayoritarias, seguidas de las marianas y cristológicas. Se impone la figura de San Antonio de Padua, reflejo de la presencia del convento franciscano en la ciudad de Coro desde el siglo XVI, y que se mantuvo activo hasta 1821, cuando fue suprimido junto a muchos otros conventos venezolanos. El mar vuelve a verse en las figuras de la virgen del Carmen y San Nicolás de Bari. La Inmaculada, tema por excelencia de origen español, está presente en imágenes de culto doméstico de factura popular y diversa presentación: con velo y sin velo, con mirada baja o al frente, con luna o sin ella, pero siempre en actitud orante y policromía en azul y blanco. Finalmente, la iconografía que aún se observa hace uso correcto de los elementos básicos, pero es difícil hablar con propiedad dado que muchos de ellos fueron objetos exentos, bien de madera o metal, que se han perdido, quedando sólo las huellas de su presencia sea en el modelado de las manos diseñadas para sostener algún objeto —como el caso de rosarios, escapularios, bastones, libros y otros—, en las perforaciones punto de inserción de elementos exentos —como las aureolas—, o en las huellas de desgaste provocadas por el objeto desaparecido, muy común en las cabezas de las vírgenes que estuvieron coronadas. Por ello, a diferencia de la pintura, muchas de las figuras carecen de algún elemento iconográfico básico.

V DIAGNÓSTICO

Colección de pinturas

Se ha abordado el diagnóstico de su estado material a partir de la siguiente división: soporte, base de preparación y capa pictórica.

Estado material del soporte

En esta colección y atendiendo a su material, los soportes se han clasificado como: de madera, 64 obras (74.4%); lienzo, 17 obras (19.7%); mixtos, dos obras —madera y tela— (2.3%); metal, dos obras (2.3%) y vidrio, una obra (1.1%). El diagnóstico del estado material del soporte se ha dividido en dos grandes secciones a partir de las afecciones encontradas: daños estructurales y suciedad.

Daños estructurales.— Predominan los faltantes, grietas, marcas y perforaciones. La afectación más frecuente del soporte son los faltantes, que abarcan un 38.3 % de las piezas (33). Le siguen las perforaciones, siendo las más comunes aquellas ocasionadas por la mano del hombre a los efectos de colgar los cuadros o unir soporte y marco (36%, 31 obras), y las entomológicas —bien en forma de agujeros o túneles—

(23.2%, 20 obras). Es importante acotar que no se encontraron en las obras insectos activos o huellas de lesiones recientes causadas por éstos, pese a que el diagnóstico de la edificación arroja infestación por insectos xilófagos. Es preciso advertir que la sala diez presenta una circunstancia particular y lamentable, que consiste en que muchas obras fueron afectadas en sus soportes y marcos, los cuales sufrieron pérdidas parciales en los bordes superior e inferior del reverso, perforaciones adicionales y pérdidas de capa pictórica a los efectos de ajustarlos en fechas recientes al tipo de mecanismo de sostén elegido para el montaje museográfico. Las marcas tienen muy diversos orígenes, entre ellos las abrasiones, incisiones, escritos y adhesiones al soporte. Generalmente se presentan en el reverso y 35 de los soportes (40.6%) las presentan. Por último están las roturas y grietas, peligrosas por su capacidad para agredir la capa pictórica y desajustar la estructura del soporte, con una afectación de 15.1 (13) y 10.4% (9), respectivamente.

Suciedad.– Este término incluye las manchas, el polvo y otros agresores. El 100% de los soportes presentan una capa de polvo, destacando la que cubre los cantos, sobre todo en su parte superior. El 53.4% (46) de los soportes están afectados por manchas, abarcando un amplio rango que incluye manchas de pintura, base de preparación, aceites, lápiz, viejas manchas de humedad, salpicaduras de pintura de distinto color, pero particularmente blanco y rosado, y otras de origen impreciso. Por último, abundan los testimonios entomológicos (cápsulas vacías de huevos, telarañas, insectos muertos, que se ubican en grietas, fisuras, fracturas y cualquier perforación o irregularidad de superficie) y las adherencias de distintos materiales en el reverso.

No se han detectado lesiones recientes causadas por humedad, pero el factor de riesgo es alto, debido a la presencia crónica de humedad por infiltración y condensación, ocasionada por el sistema de aire acondicionado. Durante el curso de ejecución del proyecto fue común ver charcos de agua alrededor de las consolas de aire acondicionado y manchas de agua en los pisos cercanos a las mismas³.

Estado material de la base de preparación

La muestra para calcular patologías en la base de preparación se fijó en 68 piezas, toda vez que en 18 piezas no se pudo observar la base o carecen de ella. La no visibilidad de la base de preparación se asocia fundamentalmente a dos elementos: restauraciones o fuertes repintes antiguos. Dos piezas carecen de base de preparación y coinciden en no tener soporte de madera, siendo en un caso vidrio y en otro metal.

Asociada a la preeminencia de las craqueladuras aparecen los faltantes en la base de preparación, con 42 piezas afectadas (61.7 %).

³ Un estudio efectuado también en el lapso del 2002-2003 arrojó oscilaciones bruscas de temperaturas que varían entre los 20 y los 40° C, siendo los valores más comunes de 26 a 40° C. La media internacional para madera es de 18 a 22 ° C. El estudio concluyó que el sistema de aire acondicionado es la principal fuente de humedad, favoreciendo el surgimiento y desarrollo de microorganismos que afectan la madera (Romero y Sánchez, 2003).

Estado material de la capa pictórica

El diagnóstico del estado material de la capa pictórica se dividió en tres grandes secciones, a partir de las afecciones encontradas: pérdida de la capa pictórica, suciedad y afectación del color.

Pérdida de la capa pictórica.— Los dos más graves problemas en las obras son los faltantes y las craqueladuras de distinto tipo. El 73.2% de las obras (63) presentan pérdida de capa pictórica con exposición de base de preparación y soporte, y un 65.1% (56) craqueladuras. En general, la pérdida de capa pictórica tiene como origen la craquelación. Puede afirmarse que este problema afecta al 100% de la colección, exceptuando el interesante y atípico caso del *Via Crucis* ubicado en la sala once, del cual 12 retablos no presentan craqueladuras, y los dos que presentan no son graves.

Suciedad.— El término suciedad incluye las manchas y la mugre. El 65.1 de las pinturas (56) están afectadas por algún tipo de mugre, destacando la capa de polvo que cubre las obras y los testimonios entomológicos (cápsulas vacías de huevos, telarañas, insectos muertos). Las manchas afectan el 40.6% de las pinturas (35), abarcando un amplio rango que incluye todo tipo de puntos claros y oscuros —posibles deyecciones de insectos—, salpicaduras de pintura de distinto color, pero particularmente blanco y rosado, y otras de origen impreciso.

Afectación del color.— Incluye la decoloración y el oscurecimiento de la capa pictórica. Predomina el oscurecimiento, que afecta a 24 de las pinturas (27.9%) y se asocia al barniz envejecido, los repintes y la suciedad, sin descartar las reacciones químicas. La decoloración se observa en un 18.6% de las obras (16) y está asociada en primera instancia a la luz y la humedad prolongada sufrida por muchas de las piezas, sin descartar tampoco reacciones químicas relacionadas con la calidad de los materiales empleados.

Las obras con intervención —sea en soporte, policromía o ambas— alcanzan el 50% (43 piezas). Se distinguen dos tipos de intervenciones: las realizadas bajo parámetros modernos, siguiendo criterios normados de restauración, y las no especializadas. El 30.2% de las pinturas (26) han sido restauradas, y 17 (19.7%) presentan intervenciones no especializadas. Es importante destacar que pese al esfuerzo realizado, en muchas obras restauradas en años recientes se advierten de nuevo problemas relacionados con la capa pictórica. Así, de 26 obras sometidas a restauración ya 16 (61.5%) presentan craqueladuras y 9 (34.6%) faltantes. Lo anterior establece la necesidad de evaluar las variables físico-ambientales para explicar la temprana pérdida del beneficio de la restauración.

Es pertinente acotar a respecto de las restauraciones, que el 38.4% de los trabajos efectuados (10) no poseen informe escrito y/o fotográfico de los procesos a que fueron sometidas las obras. En otros casos los expedientes son pobres en información, careciendo de fotografías y fechas. Se sabe de algunas obras posiblemente restauradas antes de 1967, con motivo de la apertura del museo en la casa donada por Ana Arcaya de Faría, el 11 de noviembre de 1967, pero en archivo no reposan estos informes.

Colección de esculturas

Fueron abordadas, para el diagnóstico de su estado material, a partir de la siguiente división: soporte, base de preparación y capa pictórica.

Estado material del soporte

En esta colección y atendiendo a su material, predominan dos tipos de soportes: de madera (85.1%, 92 obras) y mixto (12%, 13 obras), casi siempre en este último caso madera y encolado, dos son de marfil y en otro caso el soporte es la piedra.

Las patologías más abundantes en los soportes se relacionan con daños estructurales que han debilitado y/o causado la desaparición de parte del material de que están hechos. Estas patologías son: faltantes, perforaciones, grietas, ataques por insectos y desprendimientos. En esta colección, la afectación más frecuente del soporte son los faltantes, que abarcan un 75,9% de las piezas (82). Los faltantes se asocian a los componentes más pequeños o más delicados de las piezas (manos, dedos, bordes de vestimenta, ornamentos, entre otros). Siguen en importancia las perforaciones no entomológicas, con un 61,1% (66), siendo las más comunes aquellas ocasionadas por la mano del hombre a los efectos de colocar componentes exentos en las obras (aureolas, coronas, potencias, ...), o fijar las peanas a alguna superficie. Los ataques por insectos alcanzaron a 26 piezas (24%). Es importante acotar que no se encontraron insectos activos o huellas de lesiones recientes causadas por éstos. Sin embargo, se detectaron en planta alta dos galerías activas de comején: una a escasos centímetros de tres esculturas ubicadas sobre una mesa próxima al muro noroeste de la sala 13, paralelo al templo de San Francisco; y otra en el muro sur de la misma sala, sobre una repisa donde reposan varias esculturas. Un 40,7% (44) de las piezas presentan grietas y un 28,7% (31) desprendimientos que ponen en riesgo de desaparición o daño severo partes de las obras, sobre todos pequeños elementos ensamblados, como dedos; o articulaciones debilitadas que amenazan la integridad de extremidades superiores e/o inferiores.

Las manchas alcanzan un 42,5% (46), y las marcas un 35,1% (38). Las manchas son sumamente heterogéneas, requiriéndose análisis químicos para determinar sus diversos agentes. Quizás muchas estén relacionadas con la sedimentación del polvo, que cubre el 100% de las piezas, pero que alcanza una mayor intensidad en las ubicadas en la biblioteca, comprometiendo severamente su estado de conservación. Esta circunstancia encuentra una posible explicación en el hecho de que las obras se encuentran a elevada altura, por arriba de las repisas, dificultándose el acceso a ellas para su conservación preventiva. Otras manchas parecieran tener su origen en viejas huellas de humedad, absorción de sustancias grasas, tintas y otras. Las marcas se asocian, en general, a incisiones de diversa índole y restos de etiquetas y otros elementos adhesivos.

Mención aparte merecen las lesiones por quemaduras, que afectan a seis de las piezas revisadas (5,5%), y que son particularmente agresivas porque atacan y destruyen con rapidez soporte, base y policromía. Todas se presentan en obras de pequeño forma-

to y se ubican en la parte inferior, hacia las peanas. Es factible asociar estas lesiones a velas, aceites u otros materiales combustibles que se acostumbran a dejar encendidos como parte del acto de culto, con el consecuente factor de riesgo para incendios.

Estado material de la base de preparación

La muestra para calcular patologías en la base de preparación se fijó en 98 piezas, toda vez que nueve carecen de policromía y una –de yeso– no requiere base para colocar el color.

Asociada a la preeminencia de los faltantes en soportes aparecen los faltantes en la base de preparación, con un 74,4% (73). El segundo problema es la pérdida de adherencia de la base al soporte, que afecta al 18,3% de las obras (18).

Estado material de la capa pictórica

Para el diagnóstico del estado material de la capa pictórica la muestra se redujo a 99 piezas, toda vez que 9 obras carecen de policromía. Se ha dividido en tres grandes secciones, a partir de las afecciones encontradas: pérdida de la capa pictórica, suciedad y afectación del color.

Pérdida de la capa pictórica.– Cuatro patologías afectan la capa pictórica en su estructura: los faltantes, craqueladuras, adherencias y fisuras. Los dos más graves problemas en las obras son los faltantes y las craqueladuras de distinto tipo. Exceptuando una obra, el resto (98,9%) presentan pérdida de capa pictórica con exposición de base de preparación y/o soporte, y un 87,8% (87) craqueladuras. En general, la pérdida de capa pictórica tiene como origen la craquelación, seguida de las adherencias, con un 32,3% (32). Las fisuras alcanzan un 23,2% (23) y, al igual que las craqueladuras y adherencias, ocasionan pérdida de la policromía.

Suciedad.– El término suciedad incluye el polvo, las manchas y la mugre. Como ya se expuso, el polvo cubre el 100% de las piezas y alcanza una mayor sedimentación en las ubicadas en la biblioteca, llegando a ocultar partes de la capa pictórica. Las manchas afectan al 81,8% de la capa pictórica en las esculturas, abarcando un amplio rango que incluye puntos claros y oscuros, salpicaduras de pintura de distinto color, pero particularmente blanco y rosado –este último relacionado con el actual color de algunas paredes y paneles–, y otras de origen impreciso. La mugre afecta al 72,7% (72) de las piezas escultóricas, e incluye residuos de pegamentos, cera de velas y otras sustancias no precisadas, deyecciones de insectos, telarañas y otros rastros entomológicos.

Afectación del color.– Incluye la decoloración, que afecta al 66,6% (66) de la colección, y las intervenciones anteriores, con un 56,5% (56). La decoloración se asocia en primera instancia a la luz y la humedad prolongada sufrida por muchas de las obras, sin descartar reacciones químicas relacionadas con la calidad de los materiales empleados. Las intervenciones previas son de diversas magnitudes, y van desde pequeños repin-

tes en puntos frágiles (rostros, puntas de la nariz, dedos, pliegues de túnicas y mantos,...), hasta grandes trabajos que han alterado por completo las obras, ocultando el dorado y/o la policromía original, generalmente en detrimento del aspecto externo de la obra, bien para adaptarla a los gustos del momento, bien para resolver algún daño causado al soporte o capa pictórica.

Sólo ha sido restaurada una obra, de resto son intervenciones antiguas, de factura no especializada.

Museografía

Carente de personal especializado, la museografía de esta institución presenta problemas que han lesionado y lesionan las obras. Los agresivos e inseguros mecanismos de sujeción de muchas pinturas y el diseño de las vitrinas que guardan las tallas de pequeño formato representan inconvenientes y riesgos para las piezas, el personal que las manipula y los investigadores. Bajo estas circunstancias, descolgar cuadros o acceder a la estatuaria de pequeño formato colocada en vitrinas implica riesgos elevados y genera inseguridad en el personal que debe hacerlo, conciente de que muchas piezas se encuentran en frágil condición, y de no tener las herramientas mínimas para hacerlo en forma adecuada (guantes, tapabocas, escalera y otros).

En términos museográficos los problemas más graves detectados en pintura son los mecanismos de sujeción a la pared, inestables y lesivos para el soporte y marco de muchas piezas de pequeño formato, particularmente en las salas 10 y 11. Así como el riesgo permanente de ataque por insectos, ocasionado por el contacto del reverso de los soportes con muros de tierra en una edificación afectada por el comején; lo que hace necesario un mayor control en materia de plagas, ya que la presencia de galerías activas coincide con los muros de las salas que albergan la mayoría de la colección de esculturas, pinturas y muebles.

Respecto a la escultura, el diseño de las vitrinas, de alto riesgo para acceder a las piezas, movilizarlas y mantener limpios los espacios.

Finalmente, es válido acotar que la carencia de fichas de identificación a nivel de salas es usual, notándose descuido en su actualización y reposición, afectándose al visitante y mermándose el impacto educativo.

VI CONCLUSIONES

La carencia de una política de gestión se encuentra en la base de las deficiencias que presenta el registro del Museo Diocesano de Coro. Errores, omisiones e imprecisiones que impiden llevar un adecuado control, administración y conservación de la colección de pintura y escultura.

Los problemas detectados son comunes al perfil de los museos de provincia en Venezuela, instituciones que en su mayoría nacieron y nacen al abrigo e impulso de individualidades o grupos con más ímpetu que conocimiento y organización, y que conciben el museo bajo parámetros dieciochescos y decimonónicos, formando parte de eso que Rivière describió como “voracidad museal” (Bazin, 1969: 169-191; Rivière, 1993: 96). La dinámica de estas instituciones es un avance inicial, soportado en el crecimiento y consolidación de la colección y en la adquisición de sede y recursos financieros mínimos; avance que se pierde al pasar los años, consolidándose una estructura organizativa imposibilitada de diseñar una política de administración de colecciones, la cual requiere de un equipo de trabajo, una cadena de mando y procedimientos específicos para proteger, controlar y dar mantenimiento a las mismas. El resultado es una crónica falta de presupuesto y de recursos humanos especializados y suficientes para atender sus necesidades.

La creación de museos en el ámbito venezolano bajo condiciones de precariedad económica y de profesionales deviene en la ausencia de gestión, entendida como “... facilitar la toma de decisiones que conducen a la consecución de la misión del museo, al cumplimiento de su mandato y a la ejecución de sus objetivos a corto y a largo plazo para cada una de sus funciones”. (Lord y Lord, 1998: 15). En el caso del Museo Diocesano de Coro carece de filosofía de gestión (visión, misión, valores, metas, objetivos y estrategias), componentes obligados al precisar el propósito global de un museo. En consecuencia lógica, las funciones que le son inherentes y que deben ser orientadas por una política de administración se encuentran deprimidas o inexistentes, destacando para efectos de este estudio el registro, inventario y conservación de la colección. Ello debido a que carece del equipo necesario para lograr una gestión exitosa (museólogo, museógrafo, coordinador docente, director de exposiciones, restaurador, diseñador, jefe de registro, fotógrafo, entre otros).

En cuanto a la conservación, la colección de esculturas está más afectada que la de pinturas, presentando mayores porcentajes de lesiones en prácticamente todos los renglones de la tabla (véase fig. 9).

Por causas desconocidas, el interés y esfuerzo financiero se ha canalizado hacia la restauración de pinturas, detectándose lo que pueden considerarse dos momentos: el primero con restauraciones antiguas, bien de autor desconocido o atribuidas a un único restaurador, que en un 100% corresponden a soportes de tela, y un segundo momento, en el que sin abandonarse la restauración de obras en tela, comienzan a enfatizarse particularmente las obras en madera de pequeño y mediano formato. Como resultado de esta política, de 17 obras con soporte en tela un 76.4% han sido restauradas, dándose inclusive el caso de dos lienzos con dos tratamientos recibidos. Como fuerte contraste, sólo una escultura ha sido restaurada. Lo anterior ha incidido en el detrimento severo de éstas últimas. Sin embargo, la falta de adecuadas condiciones de temperatura y humedad ha afectado ya parte de las pinturas restauradas, perdiéndose así el esfuerzo realizado.

En términos técnicos, el mayor problema para la integridad estructural de las colecciones es la carencia de condiciones adecuadas de temperatura y control de humedad, con oscilaciones violentas y constantes debido al mal funcionamiento de un sistema de aire acondicionado que ya cumplió su tiempo de vida útil. Esta circunstancia ha

deteriorado a extremos las obras, afectando en forma severa –en el caso de pinturas y esculturas– la capa pictórica, que sometida a temperaturas erráticas ha terminado por perder adherencia; de ahí los elevados porcentajes de pérdida de dicha capa. Otro problema severo es la acumulación de polvo sobre las obras, particularmente aquellas que se encuentran alejadas de las salas de exposición y las ubicadas en el anexo Capriles, y cuyo estado indica la total ausencia de conservación preventiva.

El resultado final en museos como éste, donde predomina la parálisis gerencial, es su consolidación bajo la visión dieciochesca de edificio + colección + público, resultando incapaces de ampliar su territorialidad, de avanzar hacia la conjunción de patrimonio tangible y no tangible, de interactuar con la comunidad. El eje es la colección, estando deprimidos o ausentes la conservación, investigación sistemática, exhibición, interpretación, el sentido cultural y social y la profesionalización (Alexander, 1987). El drama de los museos provinciales venezolanos que aún funcionan bajo el paradigma de la Ilustración es, en términos de investigación, su aislamiento conducente a la ausencia de análisis y diálogo con otros interlocutores, insistiendo en la retórica esteticista y contemplativa del objeto, como lo revela la museografía que posee el museo desde su inauguración en la sede del ex convento de San Francisco, en 1982. Con respecto al público, su pertinaz visualización como un ente pasivo. En términos financieros, su dependencia del mecenazgo del Estado y de los gestos generosos de entes particulares aunado a la incapacidad para avanzar hacia una autogestión destinada a generar recursos propios. Este último aspecto es de importancia particular cuando se habla de conservación, por ser esta una función de alto costo en materiales, equipos y recursos humanos, imposible de llevar adelante en el ahogo presupuestario que caracteriza a los museos provinciales venezolanos. Queda vigente, a través de este caso, la frase de Rivière: “Los museos de América Latina no están adaptados a los problemas que se derivan de su desarrollo... Deben responder a su misión social, que es, de hecho, que el ciudadano se identifique con su medio natural y humano, considerado bajo todos sus aspectos; el museo no es sólo el patrimonio cultural, sino también el desarrollo social” (Rivière, 1993: 91).

PATOLOGÍA	SOPORTE		BASE DE PREPARACIÓN		CAPA PICTÓRICA	
	PINTURA	ESCULTURA	PINTURA	ESCULTURA	PINTURA	ESCULTURA
FALTANTES	38.3%	75.9%	61.7%	74.4%	73.2%	98.9%
PERFORACIONES NO ENTOMOLÓGICAS	36%	61.1%				
MANCHAS	53.4%	42.5%			40.6%	81.8%
ROTURAS/ DESPRENDIMIENTOS	15.1%	28.7%				
CRAQUELADURAS					65.1%	87.8%
DECOLORACIÓN					18.6%	66.6%

FIGURA 9: TABLA DE LAS PRINCIPALES PATOLOGÍAS QUE PRESENTA LA COLECCIÓN DE PINTURA Y ESCULTURA, DEL MUSEO DIOCESANO DE CORO LUCAS GUILLERMO CASTILLO.

BIBLIOGRAFÍA

a) Libros

ALEXANDER, E. (1987): *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*, American Association for State and Local History, Nashville, EUA.

ARROYO, M. (1983): "Museo Diocesano Lucas Guillermo Castillo". Separata N° 3 de *Armitano Arte*. Caracas, Venezuela.

BALLART, J. (1997): *El Patrimonio Histórico y Arqueológico: Valor y Uso*. Ariel S.A. Barcelona, España.

BAZIN, G. (1969): *El Tiempo de los Museos*. Ediciones Daimon. Madrid.

BOULTON, A. (1987): *La Pintura en Venezuela*. Ediciones Macanao. Caracas, Venezuela.

BRICEÑO, P. & R. PINEDA (1969): *La Escultura en Venezuela*. Edición INCIBA. Caracas, Venezuela.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA (1993): *Normativas Técnicas para Museos*. Edición de la Dirección General Sectorial de Museos. Caracas, Venezuela.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA (1996): "Terminología Descriptiva aplicable a Colecciones de Museos". En: CONAC (ed.) *Museos Ahora. Dirección General Sectorial de Museos*. Caracas, Venezuela.

DOMÍNGUEZ, M. (1999): "Arte Colonial en la Colección Galería de Arte Nacional". En: *Catálogo General Colección de Pintura de los Siglos XVII y XVIII*. Edición Fundación Galería de Arte Nacional. Caracas, Venezuela.

DUARTE, C. (1978): *Pintura e Iconografía Popular de Venezuela*. Edición Ernesto Armitano. Caracas, Venezuela.

(1979): *Historia de la Escultura en Venezuela. Época Colonial*. Ediciones J. J. Castro y Asociados C. A. Caracas, Venezuela.

FERNÁNDEZ, L. (2002): *Introducción a la Nueva Museología*. Alianza Editorial. Madrid.

GARCÍA, J. (1954): *Antología del Pensamiento Filosófico Venezolano*. Tomo I. Ediciones del Ministerio de Educación. Caracas, Venezuela.

GONZÁLEZ, C. (1998): *Museo Diocesano de Coro Lucas Guillermo Castillo*. Edición PDVSA-Museo Diocesano de Coro. Coro, Venezuela.

LORD, B. & G. W. LORD (1998): *Manual de Gestión de Museos*. Ariel S.A. Barcelona, España.

MARAVALL, J. (1996): *La Cultura del Barroco*. Ariel S. A. Barcelona, España.

MONTANER, J. (2003): *Museos para el Siglo XXI*. Gustavo Gili S.A. Barcelona, España.

RIVIÈRE, G. (1993): *La Museología*. Akal. Madrid.

RODRÍGUEZ, L. (2000): *Pesas y Medidas Antiguas en Venezuela*. Fondo Editorial Tropykos. Caracas, Venezuela.

ROMERO, K. & L. SÁNCHEZ (2003): "Evaluación de las Condiciones Ambientales que Afectan la Preservación de las Colecciones Exhibidas en el Museo Diocesano Lucas Guillermo Castillo, de Coro". Tesis inédita. Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda. Programa de Ingeniería Química. Coro, Venezuela.

b) fuentes

Archivo Histórico de Falcón-Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda. Sección Instrumentos Públicos.

AHF-UNEFM, SIP. T. II (1708-1710).

AHF-UNEFM, SIP. T. XXIX (1759-1761).

AHF-UNEFM, SIP, T. XXXV (1768-1770).

AHF-UNEFM, SIP, T. XL (1779-1782).

Archivo Histórico de Falcón-Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda. Sección Testamentarias,

AHF-UNEFM, TEST. CAJA 1.

AHF-UNEFM, TEST. CAJA 2.

AHF-UNEFM, TEST. CAJA 3.

AHF-UNEFM, TEST. CAJA 4.

FIGURA 1: SANTO DOMINGO DE GUZMÁN (SIGLO XVIII).
DIMENSIONES: 17,6 x 13 CM.
MATERIALES Y TÉCNICA: ÓLEO SOBRE MADERA.



FIGURA 2: VIRGEN DEL ROSARIO
(SIN FECHA). DIMENSIONES:
24,5 x 19,8 CM. MATERIALES Y
TÉCNICA: ÓLEO SOBRE MADERA.

FIGURA 3: SAN JOSÉ CON EL NIÑO (C.1790). ATRIBUIDO A ANTONIO JOSÉ LANDAETA.
DIMENSIONES: 66,5 x 54 CM.
MATERIALES Y TÉCNICA: ÓLEO SOBRE TELA.



FIGURA 4: VIRGEN DE LA CANDELARIA (SIGLO XVIII).
DIMENSIONES DE LA IMAGEN: 28 CM ALTO, 14,5 DE ANCHO, 7,5 DE PROFUNDIDAD. DIMENSIONES DE LA PEANA: 9,5 DE ALTO, 15,5 DE ANCHO, 12,5 DE PROFUNDIDAD.
MATERIALES: MADERA.
TÉCNICA: TALLA POLICROMADA.





FIGURA 5: VIRGEN DE LA CANDELARIA. ATRIBUIDA A SEBASTIAN FERNANDEZ MENDEZ (TENERIFE). DIMENSIONES: 1.07 CM DE ALTO, 53 CM DE ANCHO, 46 CM DE PROFUNDIDAD. MATERIALES: MADERA Y VIDRIO. TÉCNICA: TALLA POLICROMADA Y DORADA; OJOS DE VIDRIO.



FIGURA 6: HUMILDAD Y PACIENCIA (SIGLO XVIII)- DIMENSIONES: 61 CM DE ALTO, 22 CM DE ANCHO, 45 CM PROFUNDIDAD. MATERIALES: MADERA Y TELA. TÉCNICA: TALLA ENCOLADA Y POLICROMADA.



FIGURA 7: LA DOLOROSA (SIGLO XVIII). DIMENSIONES 125 CM DE ALTO, 53 CM DE ANCHO, 55 CM DE PROFUNDIDAD. MATERIALES: MADERA, TELA Y VIDRIO. TÉCNICA: FIGURA DE VESTIR, TALLA POLICROMADA EN ROSTRO, CUELLO Y BRAZOS, OJOS DE VIDRIO.



FIGURA 8: SAN ISIDRO LABRADOR, DETALLE. (SIGLO XVIII). DIMENSIONES IMAGEN: 72 CM DE ALTO, 26 CM DE ANCHO, 20 CM DE PROFUNDIDAD. DIMENSIONES DE LA PEANA: 7,7 CM DE ALTO, 29 CM DE ANCHO Y 25,5 DE PROFUNDIDAD. MATERIALES: MADERA Y TELA. TÉCNICA: TALLA ENCOLADA Y POLICROMADA.