El arte sagrado en la devoción Mariana de El Carrizal.

Autor: Gilsón R. Nohé G. (Dr.)

RESUMEN

La Basílica menor de El Carrizal, aún guarda en su interior obras sagradas de la época colonial (siglo XVIII) que se mantiene de culto y veneración para la feligresía falconiana. Dichas obras se exhiben en el presbiterio del templo, estas son: el lienzo de la Virgen de Guadalupe, las tallas de la virgen y Juan Diego, el sagrario y el retablo. El mencionado artículo busca narrar la historia de dichos bienes muebles citando los inventarios de los Obispos Valverde y Martí, los documentos eclesiásticos y de los historiadores; también busca difundir la conservación del arte sagrado del templo y del mundo, y a su vez, la devoción mariana guadalupana. Trabajos artísticos sagrados que con esfuerzo recopiló el Pbro. Pedro de Sangronis a través del tiempo cuando fundó El Carrizal y estuvo como cura doctrinero.

Palabras claves: Arte sagrado, devoción, culto.

ABSTRACT

The Minor Basilica of El Carrizal, still keeps in its interior sacred works of the colonial time (XVIII century) that is kept of cult and veneration for the Falconian parishioners. These works are exhibited in the presbytery of the temple, these are: the canvas of the Virgin of Guadalupe, the carvings of the Virgin and Juan Diego, the tabernacle and the altarpiece.

The mentioned article seeks to narrate the history of these movable goods citing the inventories of Bishops Valverde and Martí, ecclesiastical documents and historians; it also seeks to spread the conservation of the sacred art of the temple and the world, and in turn, the Guadalupan Marian devotion. Pedro de Sangronis compiled with effort through the time when he founded El Carrizal and was the priest doctrinero.

Keywords: Sacred art, devotion, cult.

El lienzo de la Guadalupe

El lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe está ubicada en el único retablo que existe en la hoy basílica de El Carrizal, y está entronizada dicha pintura en el remate superior. La obra llega al caserío según relato de Monseñor Francisco José Iturriza Guillen (1986) de la siguiente manera: “Y llegó un día: sobre las ondas se columpiaba airosa una caja de singular tamaño que poco a poco recaló en la orilla, faltoles tiempo para acercarse curiosos y ¡oh sorpresa policromada y bella imagen de una virgen…”

En este relato, suponemos que el lienzo en óleo apareció enrollado dentro de un baúl y que dicho tesoro lo rescataron sus pobladores (ya estaban en ese lugar los caquetios y el cura doctrinero Pedro de Sangronis).

El baúl encontrado se cree que fue transportado por una embarcación que naufragó con destino a otro lugar de América. Era el segundo mes, finales de la segunda década del siglo XVIII.

El lienzo es pintado al óleo (óxidos preparados), representa una silueta muy similar a la virgen de Guadalupe del Tepeyac, dicha pintura está fijada en un lienzo que data del siglo XVIII de tendencia barroca, al parecer de procedencia mexicana, elaborado por un artista de muy "buena mano", un verdadero maestro del realismo.

Para su ejecución se utilizó un lienzo llamado "de la tierra", quizás sea lino, con tejidos unidos y finos. En su preparación se utilizó una fina capa de agua y cola, llamado "sisado", se prosigue con una mezcla de material de carga que puede ser yeso, agua y un aglutinante como la cola animal, muchas veces se aplicaba miel para su elasticidad, sobre ello se empleaba una capa de almagre molido al aceite. Y se procede con la preparación de los óxidos para la aplicación de la capa pictórica y posteriormente se aplicaba una capa fina de barniz para su protección.

En el año de 1737 ya estaba en el presbiterio el retablo y en el remate el lienzo de la virgen de Guadalupe, según el inventario del Obispo José Félix Valverde. Quien lo cita de esta manera:

"Y en dicho altar la imagen de pintura de la misma señora (se refiere a Nuestra señora de Guadalupe) con su marco dorado bueno tendrá dos varas. La pintura es Mexicana". Y más tarde lo cita Don Joseph Joaquin de Lotto, secretario y notario del Obispo Martí en 1773: "Tiene un retablo de dos cuerpos pintado y sobredorado; en la parte superior de él una imagen de Nuestra Señora de Guadalupe pintada: en la parte inferior tres nichos en los cuales el uno es en el que se ha dicho que está la imagen de bulto de esta señora…".

Penosamente el marco biaxial con decorado original y elaborado de manera artesanal fue removido. Dicho marco contaba con elementos florales redondeados con pétalos abiertos en cada esquina, idénticos en sus formas a lo que tiene en los costados la base de la pequeña escultura colonial del templo. Es decir, que existió una fuerte conexión artística caquetía y religiosa entre el retablo mayor y la imagen de la talla de Guadalupe haciendo una unidad iconográfica e iconológica.

El lienzo original, fue removido en el año de 1992, y se intervino la obra textil por el Dr. Fernando Pantin en la ciudad de Valencia. El antiguo marco actualmente se conserva en el Museo Guadalupano. En sustitución de ese se colocó otro moderno hojillado en oro (que no tiene nada que ver con los otros elementos decorativos del retablo).

El que se exhibe hoy tiene una corona tipo marques dorada en el cabezal superior del marco como remate, este cambio genera confusión al analizar el estudio de la imagen pictórica, la simbología y la data del retablo.

Para que siga manteniendo su integridad y garantizar su permanencia como una obra sagrada de devoción y veneración es conveniente una adecuada limpieza mecánica sin químicos. Por lo cual, se requiere la poca o nula manipulación al retirarlo de su retablo, evitar las plantas o arreglos florales ornamentales húmedas cerca de la misma y protegerlo de una incidencia exagerada de luz artificial, natural y las ráfagas de aire para que la misma obra se mantenga firme en su bastidor durante un tiempo más.

Esto es indispensable para que las nuevas generaciones la contemplen y le den culto en buenas condiciones. Ese debe ser el sentimiento mariano-guadalupano del falconiano, mantener viva su historia, creencias, tradiciones y sus bienes que dan fe que la existencia de la virgen de Guadalupe, la morenita quien pisó suelo caquetio hace 300 años en las tierras de El Carrizal.

LAS TALLAS DE LA GUADALUPE Y JUAN DIEGO

Según la tradición las tallas de madera de la Virgen de Guadalupe y del indio San Juan Diego fueron creadas por los indios caquetíos durante la segunda o la tercera década del siglo XVIII, con la técnica empleada conocida como “imágenes de talla completa” (Duarte, 1979). El acabado escultórico de dichas piezas, a pesar de que son un poco toscas, le da una belleza ingenua al trabajo.

Para al año de 1737 las esculturas ya existían, ya que fueron citadas en el inventario del Obispo de Caracas José Félix Valverde: “… y en dicho altar las imágenes de Nuestra Señora de Guadalupe, titular de este pueblo de tres cuartas en su trono de madera dorado y otra en un indio hincado de rodilla…”. Las mencionadas piezas estaban expuestas en uno de los nichos laterales del retablo principal, para la veneración de ese pueblo de doctrina. Así mismo, lo manifestó el secretario del Obispo Martí en el año de 1773 que estaba “en el nicho al lado del evangelio”. (Martí, 1988)

Antiguamente los caquetios eran buenos trabajadores de la arcilla para las cerámicas, buenos talladores de la piedra. E incluso, explica Mariño (1970) en un artículo publicado en el libro: “Curiana” (1970): “…trabajaban la plata, el carey y el hueso y el oro con arte maestro”. Según González Batista, (1999) explica que dichos artistas trabajaron la madera haciendo mobiliarios. Pero no existe registro documental que eran tallista o escultores de imágenes en madera; si estas piezas escultóricas de la Guadalupe y el indio Juan Diego fueron realmente elaboradas por estos artistas indígenas, estamos ante la presencia de

las únicas obras de talla completa de la ‘época colonial, que se conservan como legado cultural de los caquetíos en tierras falconianas.

Es de admirar que en la escultura de la virgen existen tallados relieves simbólicos imitando la exaltación del Barroco, tanto en su base como en el reverso de la aureola, los cuales son realmente unas obras de arte. Estos representan a la vez, un acto de entrega a la dignidad de la virgen como Señora, convirtiéndose en elementos eclesiásticos de carácter mariano, y no motivos simplemente decorativos o estructurales de la escultura, ya que las flores representan para la iglesia la belleza encarnada y materializada en la madre de Dios.

También, es preciso destacar que los relieves florales pictóricos (lirios y rosas) son muestras de veneración y alusivos a la recitación de las letanías de la virgen, reconociéndola como: “lirio de pureza” y “rosa mística”, plegaria antiquísima de la iglesia. Ya que la rosa de color rojo, representa el amor y la caridad con que la virgen María accede el llamado que le hace el Padre, y de igual forma representa el dolor que sintió en su corazón de ver la pasión y muerte de su hijo en la cruz. Quizás, los caquetíos incorporaron la rosa roja tanto en la imagen como en el marco del lienzo para simbolizar el amor que estos tributan a la virgen de El Carrizal.

El color azul es el color mariano por excelencia a partir del siglo XVI, propuesta aceptada por el Papa Pío V, permitiendo dicho color en España y países de Hispanoamérica para las festividades marianas, representando alegóricamente a la virgen María como reina del cielo (González, 1998).

Es por ello que en un inicio el artista incorporó ese color en la ruana del indio San Juan Diego, originalmente simbolizaba su atributo.

Lamentablemente en una reciente restauración les alteraron los colores de la vestimenta y a la piel del santo, cambiando su iconografía. Hay que redescubrir los colores originales de la pieza como su tez indígena y la ruana que simboliza que en su interior existe la imagen completa de la madre de Dios bajo la advocación de la Guadalupe.

Por otra parte, el trabajo pictórico de pequeñas líneas amarillas - doradas que se convierten en una lectura vegetal de signos y símbolos en la túnica de la virgen, son muy distintas a la virgen del lienzo. Las líneas en su conjunto son como pictografías muy amontonadas, con poco “respiro” entre sí y en cada uno de esos elementos simbólicos, muy ligados al aporte de sus cerámicas, queriendo manifestar algo y todo a la vez. Así lo confirmó el historiador Boulton (1975) cuando se refiere al trabajo pictórico del aborigen en la alfarería: *…casi siempre de manufactura algo ruda pero a la vez de líneas armoniosas y fuertes, se exterioriza cierto lenguaje expresivo plasmado a base de composiciones*

vistosas logradas intencionalmente con propósitos bien determinados.

Se sabe que hay un mensaje no directo, un código, que quiso transmitir el artista caquetío, por lo que no se explica, que la misma túnica original la dividió en dos con un dibujo de forma de cadeneta o bordado horizontal, casi llegando a las rodillas de la virgen, quedando visualmente como un camisón o roquete muy adornados con siluetas vegetales, siluetas que no existen en el lienzo de la Guadalupe venerada en México.

La otra parte de la túnica, continúa con los dibujos como elementos de la naturaleza y se aprecian otros, como líneas y formas más abstractas, hasta el final de la vestimenta. Es algo que debemos analizar e interpretar en estudios a posteriori, ya que en palabras de Nucete-Sardi (1957) los indígenas presentaban en la sociedad*:…símbolos y claves, enriquecen el conocimiento de la vida y la historia de los tiempos… creaban su propia vida, su acontecer, y dejaban signos maravillosos de arte, religión y ciencia hermética… un mágico mundo aún lleno de misterio.*

Gracias a las imágenes sagradas existen unas lecturas simbólicas pero también se reconocen a dichos personajes a través de las vestimentas, sus colores, gestos, tocados, entre otros. Son los objetos que usaban los personajes bíblicos y los santos canonizados por la Iglesia, e incluso "forma parte de la armonía de los signos de la celebración" (CIC.1162) si se cambia el color simbólico en las imágenes, que es uno de sus atributos, se pierde su belleza y su naturaleza de culto. "…para que no provoquen extrañeza en el pueblo cristiano ni den lugar a una devoción desviada" (Código de Derecho Canónico. 1983. N° 1188).

EL SAGRARIO COLONIAL

Cuando el Obispo Don José Félix Valverde en el año de 1737 visitó el templo de El Carrizal, no nombró en su inventario el sagrario mariano, se presume que estaba en proceso de construcción. Pero si existía toda la orfebrería para el culto eucarístico comprado por el cura doctrinero del lugar el Licenciado Pedro de Sangronis. Más sin embargo, en el año de 1773 el Obispo Don Mariano Martí junto con su secretario- notario nombraron el preciado sagrario en el templo, el prelado confirmó lo siguiente: "No está colocado su Divina Magestad", es decir, cuando éste fue recibido en el templo por el sacerdote Don Pedro Joseph Pérez y Guzmán ya existía el sagrario más no reservas de las sagradas formas.

Es por ello que el Excelentísimo Obispo, pasó por el altar mayor pero no hizo la genuflexión y adoración al Santísimo Sacramento como es debido en las visitas pastorales según el canon litúrgico; sólo el nombrado cura Pérez Guzmán "cantó… las preces y la oración Deus Humilium Visitatum que prescribe el Ritual Romano…". (Martí, 1987).

Luego su señoría, hizo la oración debida, y culminó con la bendición al pueblo. En el inventario del Obispo, en su entronización en el templo, no se detalló al sagrario.

En cuanto al secretario del Obispo Martí, el señor Joseph Joaquin de Lotto, cuando hace formalmente el inventario nombró al sagrario y lo describe brevemente: "… tiene dos varas de alto y dos tercias de ancho está casi todo él sobredorado, con dos imágenes pintadas, una de Nuestra señora de la Concepción, y otra de san Juan con su cerradura, y gonce de plata, todo bien decente". (Martí, 1987) Según la descripción la obra debió ser más alta, porque se hizo para ser expositor, es decir, que en la parte superior se exponía dignamente el Santísimo Sacramento en una custodia dorada de sol que se nombra en el inventario tanto de los Obispos Valverde y Martí.

Se cree por sus características que dicha obra se terminó a mediados de la cuarta década o inicio de la quinta del siglo XVIII, por el carpintero Juan Nicolás Contín Romero quien estuvo activo antes de 1740 (De Lima, 2006). Actualmente se mantiene el remate o frontispicio del sagrario con la imagen pintada de la Virgen bajo la advocación de la Inmaculada Concepción en el presbiterio, pero la imagen de san Juan y su bisagra de plata está aparte de la vista del público que es realmente el sagrario.

Dichas pinturas pueden ser atribuibles a un pintor coriano que el licenciado Carlos González Batista (1998) lo apodó como el "Maestro de Santa Apolonia", activo en esa época, que guarda similitud en sus trabajos con algunas pinturas que se exhiben en el Museo Arquidiocesano de Coro (Gilson, 2018).

Por tal razón, observamos que el frontispicio del sagrario nombrado en los inventarios, es el mismo que está ahora expuesto con un pedestal en el presbiterio en la calle central del retablo. Es una obra de arte en cuanto a su tallado de hojas alargadas entrelazadas y las delicadas pinceladas de la virgen María bajo la advocación de la "Inmaculada Concepción", pintada sobre madera entre halos de luz, enmarcada con un fino tallado en madera de elementos naturales a semejanzas del trigo, y en sus bordes, dos columnas salomónicas con fruto, hojas y liana de la vid como orlas. El viajero ítalo- mexicano Dollero, (1933) visitó al templo y señaló que: "su viejo sagrario de madera tallada, es obra según parece del 1700".

Hay que mencionar que el sagrario en el siglo pasado sufrió una intervención perdiendo mucho de su originalidad, agregándoles columnas y elementos ajenos ni similares a lo que debió ser la continuidad de su frontispicio. Lo que queda únicamente de aquella obra artística colonial es su puerta con la imagen de san Juan. Sería digno para la liturgia y culto sagrado unir nuevamente el frontispicio y el

sagrario para la veneración de los fieles y mantenerlos expuestos en el retablo en su calle central, y así a su vez, se pueda adorar el Santísimo Sacramento como lo exige el Concilio Vaticano II con "dignidad y belleza" (SC, 2006) en el hoy Santuario Mariano de El Carrizal.

EL RETABLO DE EL CARRIZAL

El retablo de la Basílica Menor de El Carrizal es un mueble litúrgico de gran sencillez y belleza, siempre estuvo ubicado en el presbiterio del templo, es de tipología mariana bajo la advocación de la virgen de Guadalupe, de organización autoportante. Es un bien mueble de finales del siglo XVII o inicio del siglo XVIII, se identifica su época por sus columnas de fuste salomónico (Gasparini y Duarte, 1986). Toda su estructura es de madera de cedro amargo dorado y policromado (rojo y ocre).

Al inicio del siglo XVIII, según descripción del secretario del obispo Valverde, año de 1737, junto con el central, existieron otros cuatro retablos y/o altares dos en la epístola y evangelio, y las otras dos en las paredes laterales del templo. En total cinco retablos, estos eran los siguientes: **El retablo de san Antonio de Padua**, de piedra y cal. Había una imagen del santo que medía: "de media vara y su peana". También tenía dicho retablo una "imagen de pintura del mismo santo sin marco y su espaldar de angaripola", el altar con su ara consagrada.

Existía **el altar de la Señora Santa Rosa,** con dos imágenes de la santa, *"una de tres cuartas y la otra de vara y cuarta y el espaldar de angaripola"*, este altar no tenía piedra de ara. Otro retablo era el **altar de las ánimas,** presentó un *"cuadro de dos varas con su marco dorado y el espaldar de angaripola",* su frontal de lienzo pintado de negro sin piedra de ara. Y el último **retablo el de san Roque**, *"de una imagen pintado en lienzo sin marco",* para la época no tenía ara frontal de angaripola.

Estructuralmente el retablo central está conformado por dos cuerpos, el primero presenta su zócalo con florones, cuatro columnas salomónicas bellamente trabajadas con hojas. En cada calles laterales, en su parte superior están unas obras pictóricas de época en pequeño formato, en la calle derecha se encuentran los cuadros de San Antonio y San Francisco; y en la otra calle, la izquierda, están San Roque y Santa Lucía, todos ellos de marco dorado liso. En los laterales de este cuerpo están unas orlas dentadas en su borde decoradas con círculos en forma de perlas en caídas verticales. Antiguamente cada calle tenía sus nichos según el inventario logrado por Don Joseph Joaquin de Lotto, secretario y notario del Obispo Martí: *"Tiene un retablo de dos cuerpos pintado y sobredorado; en la parte superior de él una imagen de Nuestra Señora de Guadalupe pintada: en la parte inferior tres nichos en los cuales el uno es en el que se ha dicho que está la imagen de bulto de esta señora…"*

El segundo cuerpo lo interpretamos como el gran remate, en el centro el cuadro en óleo de la patrona del lugar: la virgen de Guadalupe, enmarcada con elementos florales con corona tipo marques arriba del marco en dorado. En sus dos extremos dos ángeles custodios alados cada uno con vela encendida en sus manos sobre nubes, con traje de época, pintados sobre madera que sirven de orlas en dicho remate. Arriba de cada uno de ellos, una flor dorada muy similar a la de lis inclinada a cada lado. Dicho retablo era una obra de mayor altura, ya que en la actualidad no tiene su banco ni su altar. Se soporta todo su conjunto directamente de su zócalo sobre un pequeño sotabanco.

Con el trabajo de reconstrucción de 1990- 1992 se levantó el piso del presbiterio, el techo de la iglesia bajó su altura y se buscó que el lienzo de la virgen se observara desde el centro del templo. Por tal razón, el retablo pierde su banco y altar en la pared testera de la capilla mayor.

En cuanto a la Iconología del retablo. Se puede analizar las pinturas de ángeles que están en el remate como orlas del retablo, no es la misma "mano" del pintor de los cuadros pequeños adosados a las calles laterales del mismo retablo. Por sus características los mencionados cuadros son de época posterior. Los ángeles del remate del templo de El Carrizal, son del mismo trabajo de los seres celestiales pintados expuestos en los nichos del único trabajo de los seres celestiales pintados expuestos en los nichos del único retablo de tipología de ángeles que se conserva en la iglesia conventual de San Francisco de la ciudad de Coro llamado "Virgen de la Paz", y del armario de ángeles que se expone en la sala N° 12 del Museo Arquidiocesano de Coro.

Se les atribuye todas estas obras, e incluso las orlas del retablo de El Carrizal, al maestro Mayor de carpintería local Domingo Antonio Vital Gámez, activo desde el año de 1771 hasta inicio del siglo XIX (Gilson, 2018). Para el año de 1782 ya era alarife municipal y se cree que para ese periodo pintó los dos ángeles del retablo del ahora santuario. Es de suma importancia ese trabajo, pues son obras pictóricas posteriores a la construcción del retablo, ya que en los dos primeros inventarios de los Obispos Valverde y Martí, no se comentan dichas orlas de ángeles.

El retablo se restauró en dos ocasiones, en lo que se conoce, la primera en el año de 1992 en Valencia incorporando los colores brillantes existentes, el dorado y las decoraciones de los nichos; y la segunda, fue en la ciudad de Coro en el año de 1996 haciéndole limpieza mecánica tanto por el anverso y reverso de la misma en sus dos cuerpos. Restaurando una de las columnas, los nichos y el friso o cornisa del retablo. Esta obra de arte colonial debe mantenerse vivo en el tiempo, ya que debe seguir irradiando

su arte y reflejando con sus ritos la devoción mariana de la virgen de Guadalupe patrona de esta arquidiócesis.

PROTAGONISMO DEL PADRE PEDRO DE SANGRONIS

El enriquecimiento artístico se relaciona también con la liturgia, en la búsqueda y compra de los objetos sagrados para el templo, ya que para el año de 1737 el padre Sangronis tenía en uso más de 150 objetos para el culto en orfebrería de oro, plata, plata dorada y bronce, entre ellos los vasos sagrados y alhajas, para el oficio divino. También se integra en el inventario del templo, la buena cantidad de madera de cedro y roble en los mobiliarios e imagenería, muchas de estos bienes muebles eran decorados con elementos florales o tenían la imagen de la virgen de Guadalupe. Y en cuanto a los ornamentos, eran piezas elaboradas de buena tela de tafetán, seda o raso, damasco, bretaña, con cinta o hilo de oro, quizás, con dibujos alegóricos, símbolos y signos sagrados, como lo exigía el ordinario del momento.

Con todo ello, se comprueba que el padre Sangronis respetó las normas eclesiásticas de la época, en cuanto el material y uso obligado para el culto de los mismos objetos sagrados, según lo exigía el Concilio de Nicea II (768):

Siguiendo la enseñanza divinamente inspirada de nuestros santos padres y la tradición de la iglesia católica… definimos con toda exactitud y cuidado que las venerables y santas imágenes… se expongan en las santas iglesias de Dios, en los vasos sagrados y ornamentos, en las paredes y en cuadros… tanto las imágenes de nuestro señor Dios y Salvador Jesucristo, como las de nuestra Señora Inmaculada la santa Madre de Dios, de los santos ángeles y de todos los santos y justos.

Además, debe señalarse, según escrito del secretario del Obispo Valverde (1737), tanto el templo como los objetos sagrados estaban "… todo bien tratados", y más adelante planteó: "a que se hallan con toda decencia la mencionada iglesia con el adorno y ornamentos que hemos visto…". Termina el prelado agradeciendo al padre Sangronis quien invirtió su tiempo y energía para construir el templo, "agradece que la enriqueciera con su propio esfuerzo y diligencia" (Gutiérrez, 2009).

Sangronis fue el primer difusor y artífice de impartir un acercamiento de unidad, de comunión, y cristiandad a la fe cristiana, y más aún acrecentó la devoción mariana en los fieles caquetios por medio de las imágenes de la virgen de Guadalupe a través del lienzo y las tallas sagradas de El Carrizal. Relación amorosa que se ha transmitido de manera documental y oral en generación en generación.

COMO CONCLUSIÓN

Queremos con este artículo cuidar o mantener vivos los bienes patrimoniales eclesiásticos en los lugares donde se están exhibiendo ya sean en los templos o museos.

Que estos legados se conserven a través de los tiempos, ya que existen personas inescrupulosas tanto clérigos como fieles, que han hechos cambios muy bruscos a las piezas escultóricas o pictóricas sin analizar que se está perdiendo un objeto artístico- histórico vital para el pueblo falconiano.

Está comprobado que si se cambia algunos de sus atributos, como la policromía de su manto, velo, arabescos, entre otros, sin un estudio profundo, surgirían significados nuevos y se estaría alterando su contenido iconográfico del santo, a su vez, existiría confusión en los fieles y por tal motivo, perdería su culto y devoción. Como lo plantea el papa Pío XII (1947:) en su encíclica Mediador Dei, sobre la sagrada liturgia: *…Obligados por nuestra conciencia y oficio. Nos sentimos precisados a tener que reprobar y condenar ciertas imágenes y formas últimamente introducidas por algunos, que, a su extravagancia y degeneración estética, unen el ofender claramente más de una vez al decoro, a la piedad y a la molestia cristiana, y ofenden al mismo sentimiento religioso; todo eso debe alejarse y desterrarse en absoluto de nuestras iglesias. Y en general de todo lo que desdice de la santidad del lugar.*

En el mismo orden de ideas, Guardini (1960) nombra esos tipos de intervenciones como "contaminación iconográfica" desde su estilo y su forma.

Por tal motivo, esto va en contra de las palabras de los Obispos en el Concilio de Nicea II (año 787) "conservamos todas las tradiciones de la Iglesia… una de ellas es la representación pictórica de las imágenes, que está de acuerdo con la predicación de la historia evangélica…" y por otro lado, en cuanto al Concilio de Trento (1545- 1563): "Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe…" .

Gracias a las imágenes sagradas existe una lectura e interpretación de la época, por ello se conocen la vestimenta, tocado, los objetos que usaban los personajes bíblicos y los santos canonizados por la Iglesia, e incluso "forma parte de la armonía de los signos de la celebración" (Catecismo de Iglesia Católica, 2012: 1162) si se cambia el color simbólico en las imágenes, que es uno de sus atributos, se pierde su belleza y su naturaleza de culto. "…para que no provoquen extrañeza en el pueblo cristiano ni den lugar a una devoción desviada" (Código de Derecho Canónico, 1983: 521). Y mucho antes en el Concilio de Trento, se proclamó a las imágenes sagradas como acción catequética y didáctica, exigiendo a los representantes de la iglesia "Enseñen… la historia de los misterio de nuestra redención, representada en pintura u otras reproducciones y de todas las sagradas imágenes".

Por otra parte, la voz del Concilio Vaticano II (2006), fue muy claro cuando planteó en la Constitución Sacrosanctum Concilium, (1965: 130) en su numeral 122- 123 lo siguiente: “la iglesia… aceptó las formas de cada tiempo creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente…”. No se dice en dicho numeral que se aceptan los estilos y se deforma la historia, sino, que las obras tienen que ser preservadas “cuidadosamente” en el tiempo.

Estos tesoros artísticos, que siguen de culto y veneración en los templos, son bienes patrimoniales que deben ser conservados por manos de especialistas, respetando su valor estético como testimonio del pasado, deben seguir las normas de conservación y una de ellas es “nunca se procederá a su restauración sin licencia del Ordinario dada por escrito; y este antes de concederla, debe consultar a personas expertas” (Juan Pablo II, 1983). Para que vuelvan a ser elementos catequéticos a los fieles, para ser “dignas, decorosa y bella, signos y símbolos de las realidades celestiales…” (Concilio Vaticano II, 2006. Sacrosantum Concilium).

Es cierto lo que manifiesta el historiador Carlos Duarte, (1979), cuando señala: “es curioso observar como la iglesia ha perdido el sentido de la calidad artística, relegando del culto y de las tradición popular lo que ella misma había hecho crear con el fin de engrandecerse”.

Después plantea que: “es lamentable ver como importantes esculturas se hallan en los peores de los estados, repintadas o mutiladas después de haber tenido deslumbrantes retablos y culto”.

Por tal razón, el clero que tiene la responsabilidad de custodiar el templo asignado y las otras obras, es considerado un administrador parroquial de manera temporal asumiendo la obligación de preservar, defender y salvaguardar esos bienes históricos y artísticos de la región con previa autorización de la jerarquía de iglesia “que deberán ser conservadas y custodiadas con la máxima diligencia” (Juan Pablo II, 1989) y consultar también al personal experto del Instituto del Patrimonio Cultural (art. 26 y 27) para no efectuar acciones que “desvirtué y desnaturalice el sentido y concepto original de los bienes…”. (Ley de protección y defensa del patrimonio cultural, 1993)

De allí pues, finalmente, se tiene la esperanza que los responsables de administrar los templos, se instruyan y antes de intervenir una obra antigua y/o contemporánea deben acudir a los organismos e instituciones competentes y no a unos inexpertos y osados pintores que se dicen llamar “restauradores” que modifican la composición y estructura de la obra, sin antes tener un plan de acción delineados como los piden las normativas civiles y eclesiásticas. Y ocurre muchas veces, que dichos mal restaurador, después de su participación con la obra se pasa lamentando de los daños causados,

como son los casos internacionales ocurridos recientemente, por ejemplo:

-Una de las más sonadas restauraciones fallidas fue realizada por una octogenaria llamada Celia Giménez Zueco, en un fresco de un eccehomo en Borja (Zaragoza) del siglo XIX, en el año de 2012.
-En el 2018 una feligresa del pequeño pueblo de Rañadoiro, en el concejo asturiano de Tineo, ha repintado con vivos colores tres tallas de madera de los siglos XV y XVI, una, la Virgen con el Niño y Santa Ana, otro de San Pedro, y la última, la Virgen con el Niño Jesús que se encuentran en la ermita del lugar.
-En el mismo año se realizó una intervención inadecuada de una talla de San Jorge del siglo XVI, en la iglesia de San Miguel de Estella (Navarra). Realizada por una tienda-taller de artesanía de Estella llamada "Karmacolor".
-Y otra polémica restauración como el rostro de un ángel del altar mayor del siglo XVIII de la parroquia de San Sebastián de Reinosa (Cantabria) pintado como un payaso.

Si en verdad, se quiere crear lineamientos para una buena conservación y/o restauración hay que recurrir a la opinión de los expertos, es decir, crear un equipo interdisciplinario o multidisciplinario de cualquier área profesional, no sólo a los conservadores y restauradores sino también involucrar en el proyecto a los historiadores, químicos, arqueólogos, antropólogos, arquitectos, entre otros, para que de esa manera todos puedan aportar sus conocimientos y experiencias para un buen trabajo de conservación y/o restauración de los bienes muebles e inmuebles; de esa manera la comunidad en general puedan seguir contemplando y disfrutando de sus bienes patrimoniales eclesiásticos por mantenerlos vivos en el tiempo.

SE RECOMIENDA:
-Valorar a las obras de arte sagradas para el culto, evangelización y veneración de los fieles.
-Valorar y respetar la creación y producción de las obras de arte sagradas del artista como hacedor de obras bellas para la veneración y contemplación de los fieles.
-Que las imágenes sagradas destinadas para el culto se mantengan y conserven tal cual es para la veneración de los fieles. Las que no estén en el templo, se deben trasladar a los museos como pieza de devoción.
-El personal encargado que deben manipular y trasladar las piezas tanto pictóricas como escultóricas se recomienda utilizar guantes de algodón, para que no manchen ni existan desprendimiento de la capa pictórica.
-Se recomienda al personal consagrado específicamente a los administradores parroquiales, y a los fieles en general, que deben analizar los documentos eclesiásticos para el buen uso de culto y veneración de las imágenes sagradas.
-Jamás dejar intervenir personas inexpertas para "restaurar" las obras de

arte, pues al aplicar colores o cualquier material comercial inadecuados puede existir daños irreparables en las obras. Se recomienda al personal adecuado y la aplicación de un correcto proceso restaurativo en el campo de la conservación y la restauración.

-Se recomienda al momento de limpiar las piezas hacerlo con brochas de cerdas suaves en un solo sentido: de arriba hacia abajo e izquierda a derecha aplicando movimientos suaves. O la utilización de paños de algodón seco para retirar el polvo.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFÍCAS.

Boulton, Alfredo (1975) Historia de la Pintura en Venezuela. Tomo I Época Colonial. Segunda Edición. Ernesto Armitano. Caracas.

Concilio Vaticano II (2006) Gaudium et Spes. Constitución Pastoral sobre la iglesia y el mundo de hoy. San Pablo. Bogotá Colombia.

Concilio Vaticano II (2006) Sacrosanctum Concilium. San Pablo. Bogotá Colombia.

De Lima, Blanca (2006) Un templo y un ausente. San Francisco de Coro y su artesonado. Taller editorial El Perro y la Rana. 1era edición. Caracas.

Dollero, Adolfo (1933) Cultura de Venezuela, Apuntaciones sobre la evolución de la cultura desde la conquista. Excursiones. Tomo II. Tipografia Americana. Caracas.

Duarte, Carlos (1979) Historia de la Escultura en Venezuela. Época Colonial. Ediciones J.J. Castro y asociados C.A. Caracas.

Duarte, Carlos (1979) Historia de la escultura en Venezuela. Época colonial. Ediciones J.J. Castro y Asociados C.A. Caracas.

Francisco José “EL PASTOR” (1986) Publicación de escritos de Monseñor Iturriza recogidos por Lila Coronado. Edición Ateneo de Coro y Banco de Fomento Regional Coro. Coro.

Gasparini y Duarte (1986) Los retablo del Periodo Hispánico en Venezuela. Armitano Editores. Caracas.

Gilson R, Nohé G. (2016) La retablística Religiosa Coriana. El recuerdo de un ayer, la mirada desde un hoy. Fundación Koinonía. Coro.

Gilson R, Nohé G. (2018a) El Lenguaje Artístico Hermenéutico. Modelo didáctico Iconográfico para el Museo Arquidiocesano de Coro. Fondo editorial UNEFM. Coro.

González B, Carlos (1998) Museo Diocesano de Coro Lucas Guillermo Castillo. CIHPMA- UNEFM. Coro.

González, Carlos (1998) Museo Diocesano de Coro Lucas Guillermo Castillo. PDVSA. Coro.

Guardini, Romano (1960) La esencia de la obra de arte. Ediciones Guadarrama. Madrid.

Gutiérrez, Calixto (2009) Santa María de Guadalupe de El Carrizal. Sin editorial. Coro.

Inter Decumenici (1964) Sagrada Congregación de Ritos. La curia Romana, Vaticano. Roma.

Inventario del Obispo José Félix Valverde (1737). Vista pastoral a la población de El Carrizal. Coro.

Juan Pablo II, (1993) motu proprio Inde a Pontificatus Nostri initio. L'Osservatore Romano. Edición en lengua española. Roma.
Juan Pablo II. (1985). Código de Derecho Canónico. Constitución Apostólica Sacrae Disciplinae Leges. La curia Romana, Vaticano. Roma.
Juan Pablo II. (1989). Pastor Bonus. Pontificia Comisión para la Conservación del Patrimonio Artístico e Histórico (Reforma de la Curia Romana). La curia Romana, Vaticano. Roma.
Ley de protección y defensa del patrimonio cultural (1993) Gaceta Oficial N° 4623 Extraordinario de fecha 03 de septiembre de 1993. Instituto del patrimonio cultural. Caracas.
Martí, Mariano (1988) Documentos relativos a su visita Pastoral de la Diócesis de Caracas (1771-1784) tomo IV. Inventarios. Caracas.
Nucete-Sardi, José (1957) Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela. Ediciones González. Caracas.
Pio XII (1947) Mediador Dei. Encíclica sobre la sagrada liturgia. La curia Romana, Vaticano. Roma.

Patrimonio Guadalupano