

DOMINGO GUTIERREZ, EL MAESTRO DEL ROCOCO EN VENEZUELA

P O R

CARLOS F. DUARTE

INTRODUCCION

Antes de la llegada a Caracas, en la tercera década del siglo XVIII, del ebanista y tallista canario Domingo Gutiérrez, el gremio local contaba con buenos representantes. Este abarcaba indistintamente a los artesanos dedicados al trabajo de la madera, es decir: a los carpinteros, ebanistas, tallistas, a los constructores de retablos y a veces hasta a los escultores. En verdad la denominación de la especialización tal como se entiende hoy era, en aquel entonces, relativa debido a que muchos artesanos tenían conocimientos de varias ramas afines y por ello ostentaban títulos diversos según las obras que entregaban. El título más común era el de Maestro u Oficial de Carpintería. El de Maestro de Arquitectura y Tallista se aplicaba generalmente a los que construían retablos. El propio Gutiérrez es ejemplo de todo esto, ya que él tenía habilidades y conocimientos diversos dentro del campo.

El gremio se había formado de hecho desde el mismo momento de la fundación de la ciudad. Algunos de sus miembros se habían destacado, siendo los más notables: Francisco de Medina (1600-1632), quien fue el primer alarife de Caracas; su hijo Juan (1609-1682), quien reconstruyó la Catedral, y Tomás Díaz de Segovia (a. 1696-1702), quien talló el retablo mayor de la iglesia de San Jacinto. A comienzos del siglo XVIII llegó procedente de Sevilla Francisco Gómez de Frías, el cual dejó buena muestra de su trabajo en el retablo de la

capilla del Pilar de la Catedral. Pero en verdad la primera mitad del siglo fue dominada por los excelentes tallistas caraqueños e hijos de canario, Juan Francisco y Gregorio de León Quintana, autores del retablo de la sacristía mayor de la Catedral, concluido en 1755. Aunque todos ellos contribuyeron a darle un brillo muy especial a la Caracas de entonces con obras realizadas en un estilo ceñido a las reglas del barroco español, es a Domingo Gutiérrez a quien corresponde uno de los puestos más relevantes dentro de la historia artesanal de Venezuela. Su recia personalidad, talento y sensibilidad fueron cualidades que le ayudaron a ir más allá de lo que sus antecesores habían aportado, dejando honda huella en la formación de sus contemporáneos y seguidores. Uno de sus méritos más importantes fue el de haber sido el introductor del estilo rococó en la Provincia de Venezuela. Antes de la aparición de su obra, en el medio no se conocían las sinuosas y asimétricas líneas del rococó francés.

El estilo rococó, originado en Francia hacia 1720, en reacción contra los esquemas simétricos del Barroco, se desarrolló en las principales ciudades de Europa hasta 1770. En pueblos y sitios más apartados de los grandes centros continuó en uso hasta 1790. En España el rococó tardó en imponerse debido a las fuertes influencias barrocas que provenían del austero reinado de los Habsburgos. En la Provincia de Venezuela, a raíz de los aportes de Gutiérrez hizo su aparición hacia 1760 y a pesar de que se comenzaron a percibir las influencias neoclásicas alrededor de 1780, el rococó decayó sólo a principios del siglo XIX. La tardía aparición de este movimiento en la Provincia se explica si se piensa que la lentitud de las comunicaciones limitaba la difusión y con ello las posibilidades de imitación, factor fundamental en el desarrollo de todo estilo. Aunque Gutiérrez llega ya formado a Caracas y con conocimiento de la evolución de estilo ocurrida en Europa, el terreno para el desarrollo de éstas aquí apenas estaba abonado. Pequeños hálitos de cambio habían sido aportados por el comercio con las colonias vecinas de mayor contacto con España, a través de la Compañía Guipuzcoana. Asimismo, los propios empleados de esa compañía o los funcionarios de gobierno contribuyeron en este aspecto, al traer en su equipaje algunos muebles considerados en el extranjero «a la moda».

Por otro lado, lo establecido y repetido por los buenos maestros

ebanistas locales no era fácil de cambiar y por ello se explica que los primeros intentos revolucionarios de Gutiérrez se encuentren en lugares algo apartados de Caracas, como en el pueblo de Santa Lucía, y quizá en el de Petare.

SU VIDA Y SU OBRA

Domingo Gutiérrez nació en la ciudad de La Laguna, isla de Tenerife, y fue hijo legítimo de don Juan Gutiérrez y de doña Francisca Curbelo. La fecha de su nacimiento es aún desconocida, pero debió ocurrir hacia la primera década del siglo XVIII. Es muy posible, aunque tampoco se tienen datos sobre ello, que su padre hubiese sido ebanista. En todo caso, el hecho de haber nacido en la ciudad de La Laguna, hace deducir que su sensibilidad artística estaba en buen medio para desarrollarse, pues es bien conocida la disposición especial que los pobladores de aquella ciudad tuvieron siempre hacia los oficios artesanales como la orfebrería y la talla. Su formación por consiguiente ocurrió seguramente bajo la influencia de un buen maestro. El intenso comercio establecido entre las islas Canarias y la Provincia de Venezuela, a más de la emigración constante de sus habitantes hacia América, fueron los motivos que estimularon su partida hacia el Nuevo Mundo.

En Caracas ya vivían numerosos canarios o descendientes de ellos¹, entre los cuales se hallaban algunos artistas como Domingo Baupte Arvelo, Nicolás González de Abreu, los padres del pintor, dorador y escultor Juan Pedro López, estos últimos oriundos de la misma isla de Tenerife, y el padre de los hermanos León Quintana, oriundo del Realejo, Tenerife. Entre esos isleños también vivía en Caracas doña Clara Josefa Oropeza Leal, con quien Gutiérrez contrajo matrimonio en la Catedral de esta ciudad el 21 de mayo de 1730. Clara Josefa Leal, como se la llamaba, había nacido en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife y era hija legítima de don José Ló-

¹ Para dar una idea basta decir que en la parroquia Catedral solamente en la primera mitad del siglo XVIII casaron quinientas veintidós personas que atestiguaron haber nacido en las Islas Canarias o ser hijos de isleños.

pez de Oropeza y de doña Juana Francisca Leal, difuntos para el momento del matrimonio ².

Con la fecha de esta unión se establece por primera vez la presencia del artista en la ciudad y es de presumir que hacía poco tiempo de su llegada. Tres años después se verificaron las velaciones de ese matrimonio, que habría de tener ocho hijos, a saber: José Pablo, Fernando, María Manuela Francisca, Dominga Rosalía, Domingo José Antonio, Luisa Margarita de la Encarnación, Pedro y Polonia, estos dos últimos muertos en la infancia.

Fernando se convirtió más tarde en religioso profeso del convento de San Jacinto, adoptando el nombre de Fray Fernando del Espíritu Santo. Domingo José Antonio, quien había nacido en la parroquia de Catedral el 14 de octubre de 1742, siguió los pasos de su padre en el oficio de la Carpintería. José Pablo Antonio quizá también se dedicó al trabajo de la madera, según parece indicar un legado de herramientas y hierros que le hizo su padre en su testamento. Las tres hijas quedaron solteras, por lo menos hasta 1770.

La situación económica de Domingo Gutiérrez fue variable. Ni él ni su mujer habían heredado bienes de sus padres, y por consiguiente cuando casaron ninguno aportó caudal alguno de consideración. Años más tarde, en cambio, declararían poseer, en bienes muebles e inmuebles y según inventario ³, la cantidad de 6.502 pesos seis y medio reales; todo ello adquirido sin duda a base de su trabajo y esfuerzo.

En 1740 vendió una esclava y cría, y al año siguiente realizó otra venta, de las cuales no se tienen mayores detalles, aunque son muestras de su creciente prosperidad.

Según su partida de matrimonio y la partida de bautismo de su hijo Domingo José, Gutiérrez y su familia habitaban el barrio de la Catedral, en cuyo lugar probablemente funcionaría su taller o «tienda pública de carpintería». Más tarde compró un terreno en el barrio de San Lázaro, en el cual construiría una casa que posterior-

² Una hermana de Clara Josefa Leal, llamada Francisca, casó tres años después en la misma Catedral con don Jacinto José González de Ocampo.

³ A pesar de haber buscado este inventario en el Registro Principal de Caracas éste no parece existir

mente vendería a su hijo Domingo José. Asimismo poseyó una que estaba «situada al otro lado del río Catuche en la calle que baja del convento de San Jacinto hacia el Oriente», la cual también vendió al mismo hijo en 1776.

Gutiérrez, como muchos otros artesanos y artistas de su época fue en extremo creyente y por ello perteneció a las terceras órdenes de los patriarcas Santo Domingo y San Francisco; redimido de las cofradías de Nuestra Señora de Dolores, Nuestra Señora de Atagracia, Nuestra Señora de Guía y San Juan Bautista; asimismo, hermano de la cofradía del Santísimo Sacramento en la iglesia de Candelaria y de la Divina Pastora en la iglesia del mismo nombre. Todos los años, junto a su mujer, dedicaba, en la iglesia del hospital de San Lázaro, una contribución para la fiesta de Santo Domingo de la Calzada; sobre la cual además dejó expresas instrucciones en su testamento e hizo una imposición de censo en la casa, cercana al convento de San Jacinto, que había vendido a su hijo.

Su devoción religiosa, como es natural, estaba representada en su casa por numerosas estampas y cuadros religiosos, de los cuales sólo se conocen algunos títulos. Entre los bienes de su esposa figuraban: una lámina de la Divina Pastora, una de la Chiquinquirá y otra de Santa Clara; la primera heredada por su hijo José Pablo y las otras dos por su hijo Domingo José.

En cuanto a su carácter, según su testamento y el expediente de litigio sobre la construcción del retablo de la Orden Tercera de San Francisco, documentos capitales en el estudio de su vida y obra, se puede deducir que fue un hombre muy correcto y estricto y a la vez sumamente orgulloso de su talento, del cual estaba consciente, y cuando se daba el caso lo hacía saber con algo de presunción.

Su actividad, aunque diversa, estuvo siempre circunscrita al trabajo de la madera. Hizo puertas, ventanas, barandas, construyó retablos y muebles para uso civil y religioso. Intervino en la construcción de iglesias haciendo moldes u otras piezas de madera utilizadas en la preparación de la cal, ladrillos, etc. Pero definitivamente su especialidad fue la talla ornamental, llegando a hacer algunas esculturas y relieves para adornar sus retablos, lo cual permite pensar que realizaría otros trabajos de escultura o imaginería individual.

La primera ficha relativa a su obra se refiere a un pago por 60

pesos, valor de unas cajas para poner la cal que se estaba usando en el encalado de la iglesia de Nuestra Señora de Candelaria de Caracas en 1746. Estas simples cajas de cal son por consiguiente el primer trabajo que se sabe realizó en Caracas. A principios del año siguiente compuso la baranda del comulgatorio e hizo otra labor en la capilla mayor de la misma iglesia. Este templo, costeadado y construido a principios del siglo XVIII por españoles canarios se desplomó en 1742, por lo que hubo que reconstruirlo. Precisamente su intervención allí corresponde a esas obras de reconstrucción que durarían varios años, pues en 1752 aún no habían sido concluidas.

Siendo Gutiérrez de origen canario y el mejor artesano del gremio, no tendría nada de extraño hallar algún día su nombre asociado al retablo mayor de esa iglesia cuyo diseño por cierto es difícil de ubicar y relacionar con obras del mismo tipo debido a sus inusitadas características⁴. La decoración de sus anchos paños hace recordar ciertos retablos que se hallan en Tenerife. Es bueno aclarar, sin embargo, que el estilo de esas tallas y de su diseño en general nada tienen que ver con lo que hoy conocemos de Gutiérrez. Si él tuvo algo que ver en su construcción sólo sería en calidad de ejecutante de un dibujo de otro artífice.

Las noticias siguientes, veinte años después de su matrimonio, son muy escasas. Para ese momento, precisamente en 1751, comenzaba su carrera el pintor Juan Pedro López⁵. En aquella fecha entregaba casualmente un cuadro para la iglesia de la Candelaria de Caracas. Al principio López trabajó conjuntamente con su compadre Pedro Juan Alvarez Carneiro, quien era también dorador. Después trabajaría frecuentemente con Gutiérrez. Esta unión laboral se debió, aparte del talento de cada uno, a la herencia común que los ligaba. Ambos artistas estaban además al tanto de los cambios que se sucedían en el mundo de los estilos y de las modas. Justamente esta hermandad coincidió con la revolución de estilo que impuso el ebanista. La influencia que éste último dejó sobre López sería decisiva para su pintura y escultura. A partir de ese momento la

⁴ Véase Gasparini y Duarte: *Los Retablos del Periodo Colonial en Venezuela*. Gráficas Edición de Arte, Caracas, 1971

⁵ Poco tiempo antes, Juan Pedro López casó en la Catedral con Juana de la Cruz Delgado, también isleña y oriunda de Tacoronte, Tenerife.

mayoría de los marcos y bastidores de los cuadros del pintor fueron hechos por Gutiérrez. Los retablos, muebles y esos mismos marcos del ebanista fueron dorados o pintados por López. De esta manera surgió una asociación inseparable que habría de durar prácticamente para el resto de sus vidas. El primer contacto comercial, del que se tiene noticia, surgió entre ambos en diciembre de 1755. Gutiérrez había hecho una cama para doña Rosalía Pacheco, hermana del conde de San Javier, por la que cobró 68 pesos. La decoración de aquella, hecha a base de policromías y dorados, corrió por cuenta de López, quien gastó 15 pesos en oro y colores, recibiendo 28 pesos por su trabajo.

En 1757 se hallaba ocupado en la reconstrucción de la iglesia del pueblo de Petare. A finales de ese año cobraba un dinero por unas gaveras de distintas figuras que hizo para la fabricación de ladrillos. Al año siguiente vendió para esa iglesia unas maderas por valor de 4 pesos. Las obras debieron durar varios años, pues en diciembre de 1763 aún trabajaba allí.

En Petare, al igual que en el templo de Candelaria, su nombre aparece sólo asociado a la construcción del edificio. Sin embargo, en este caso existen indicios de que él intervino también en la ejecución del retablo mayor.

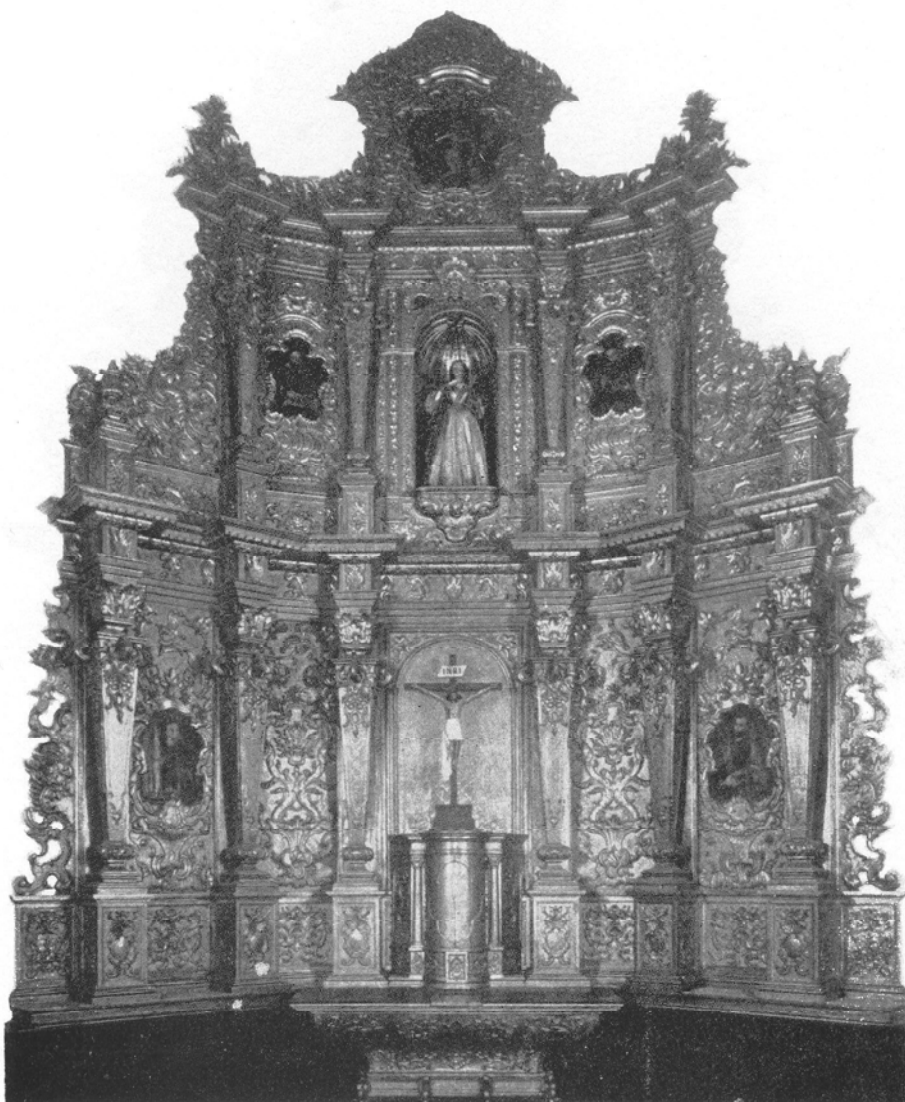
El retablo mayor de Petare fue construido hacia 1763, y en 1764 fueron colocadas las pinturas de los cuatro evangelistas hechas por el pintor Alonso de Ponte. Estas pinturas, que aún existen en el retablo, están rodeadas por marcos de estilo rococó que pueden ser atribuidos a Gutiérrez y por ello no sería imposible que él hubiese sido el autor del retablo primitivo. El actual es producto de las modificaciones efectuadas en 1797, utilizando seguramente partes del viejo.

Como paralelo a su labor en la Candelaria y en Petare está su probada huella en la iglesia del pueblo de Santa Lucía. Aunque tampoco se conocen documentos que informen sobre el autor del magnífico retablo mayor de forma ochavada, es obvio que lo hizo Gutiérrez, ya que el estudio comparativo de sus formas con las de otros retablos, como el de la Orden Tercera o el del Niño de Belén, hechos por él así lo demuestra. Según el inventario de la iglesia el retablo se concluyó el 30 de octubre de 1761. O sea que mientras lo

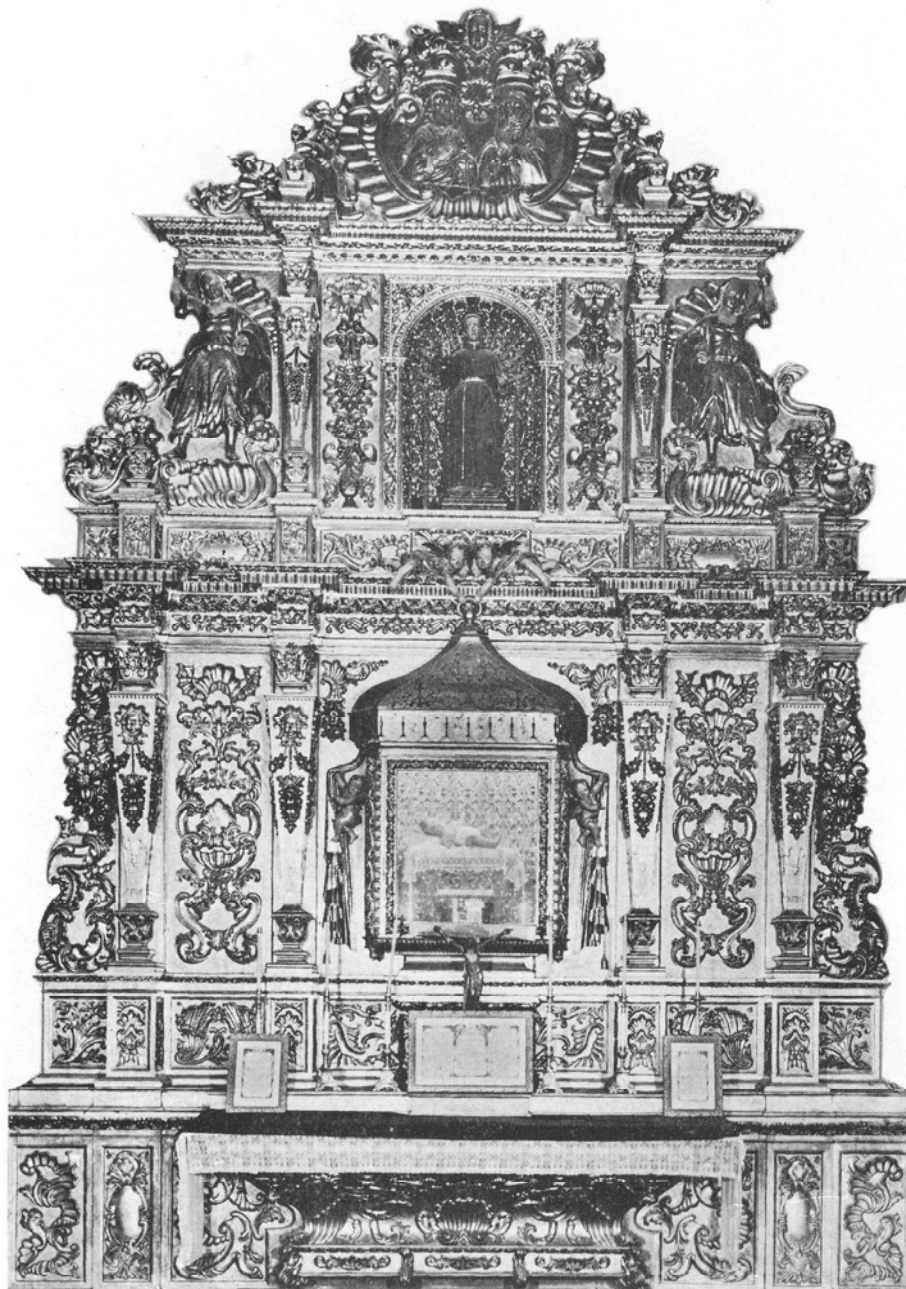
construía, atendía simultáneamente a las obras de la iglesia del vecino pueblo de Petare. La iglesia de Santa Lucía se estaba reconstruyendo en esa misma fecha en sustitución de una hecha de paja y bahareque. Cuando se efectuó su restauración en 1967 se pudo comprobar que la forma ochavada del retablo no fue consecuencia de la adaptación del mismo a la preexistente forma ochavada del ábside. Esta había sido lograda con la añadidura de unos muros de adobe que no reciben la carga del techo y son puramente ornamentales. Muy seguramente fue el ebanista quien dio instrucciones para que se adaptara el ábside a la forma de su retablo⁶. Además de trabajar en él debió hacer también los techos, las puertas, las rejas y barandas de madera torneada del edificio. En apoyo a esta suposición existe la constancia de que en abril de 1767 se le llamó nuevamente, con el fin de acometer la armadura que serviría para rehacer el arco toral de la capilla mayor que se había derrumbado a causa del fuerte temblor de tierra de 1766. Cuando el obispo Martí visitó el templo el retablo se hallaba aún sin dorar, y fue sólo alrededor de 1793 cuando se le aplicó el dorado. Con el diseño ochavado del retablo, Gutiérrez se propuso lograr un mayor movimiento y un efecto de concavidad que hasta entonces no se había hecho en la Provincia y que luego repitió en el de la Orden Tercera de San Francisco de Caracas. Todo el trabajo de talla revela su habilidad y el diseño del conjunto y sus detalles evidencian su dominio en el oficio. La continuidad entre el primer cuerpo con seis estípites y el segundo con cuatro, está resuelta con gran sensibilidad y armonía formal. Las pinturas de los intercolumnios y el nicho principal donde se halla la patrona del pueblo establecen directrices visuales que culminan triangularmente en el tope del retablo⁷. Gutiérrez en este soberbio mueble aplica por primera vez el estilo rococó. Aunque se siente aún la influencia barroca de los León Quintana, especialmente en los estípites, las formas asimétricas de la decoración están muy sutilmente insertadas dentro de ese conjunto básicamente simétrico. El mérito del ebanista está precisamente en el atrevimiento de lo que acababa de hacer y que más adelante apoyaría con toda su fuerza y vigor. El austero y simétrico esqueleto barroco ha-

⁶ Gasparini y Duarte: *Ob. cit.*, pág. 36.

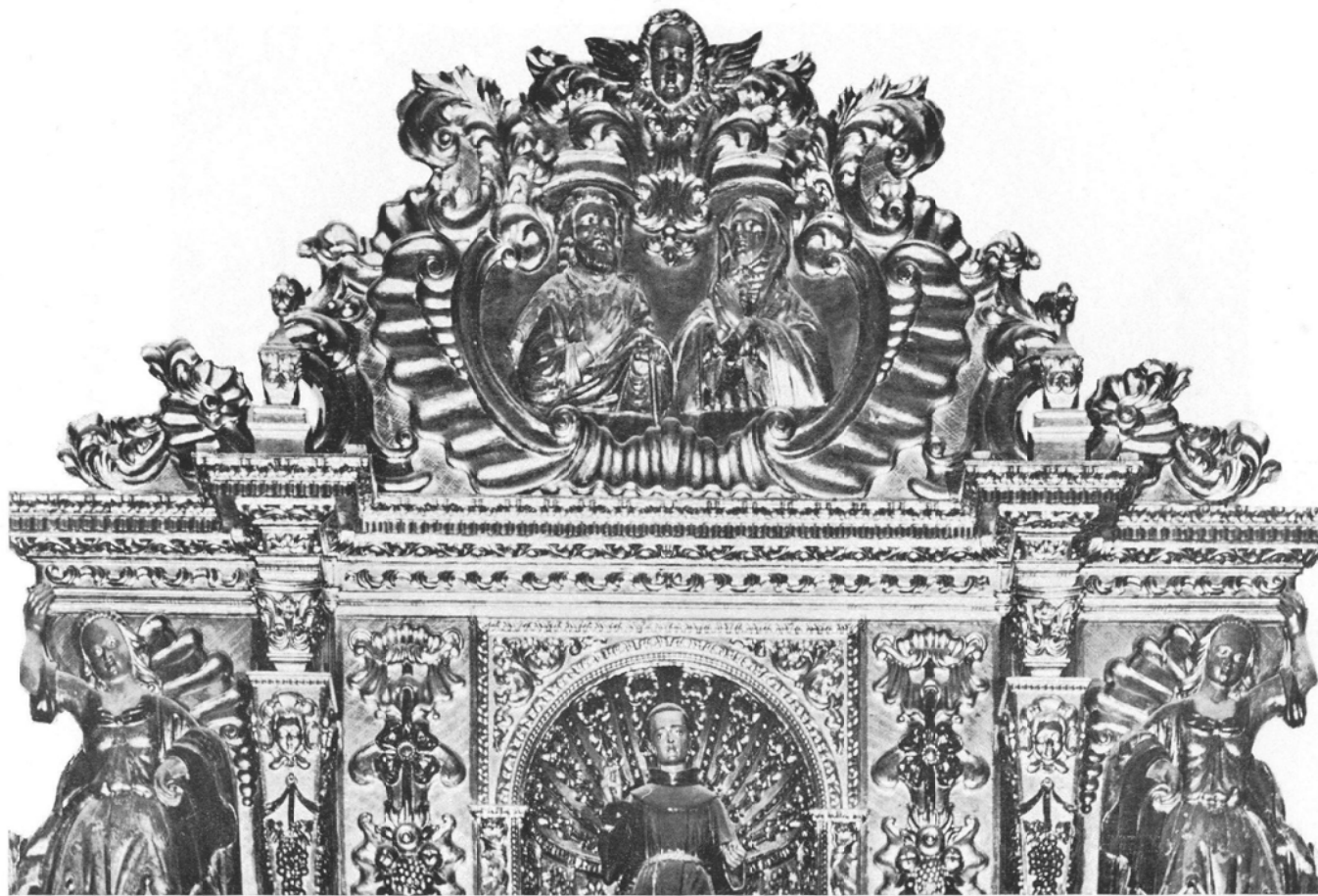
⁷ Gasparini y Duarte: *Ob. cit.*, pág. 36.



Domingo Gutiérrez. Retablo Mayor de la Iglesia de Santa Lucía (1761).
Estado Miranda.



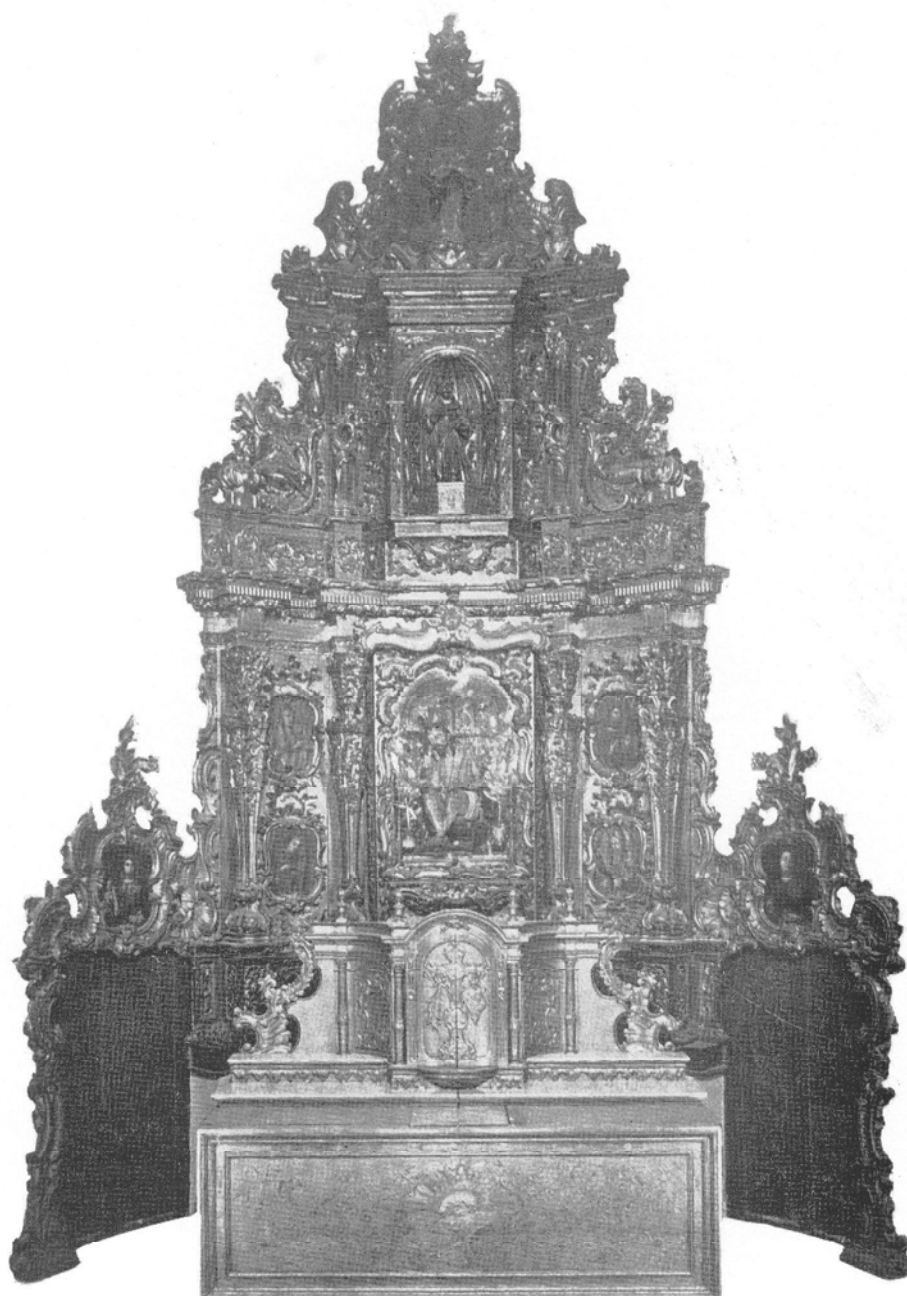
Domingo Gutiérrez. Retablo del Santo Niño de Belén. Iglesia de San Francisco (1765). Caracas.



Domingo Gutiérrez. San José y la Virgen, detalle del retablo del Santo Niño de Belén.



Domingo Gutiérrez. Detalle del Retablo del Santo Niño de Belén.



Domingo Gutiérrez. Retablo de la Orden Tercera en la Iglesia de San Francisco (1766-1768). Caracas.

bía sido invadido súbitamente por la enredadera del rocaille. La mesa del altar está resuelta de la misma manera que la que hizo para el retablo del Santo Niño de Belén en la iglesia de San Francisco de Caracas. Este retablo se halla en la capilla del Cuerpo de Forasteros de España e Islas Canarias, la cual se construyó entre 1762 y 1764. El valor del retablo fue de 1.200 pesos, y en 1765, cuando se efectuó su dorado, a un costo de 1.035 pesos. Aquí es muy curioso hallar que su concepto volviese hacia formas superadas por él mismo en el de Santa Lucía pocos años antes. En efecto, su diseño barroco se aparta de ese esquema en poquísimos detalles que anuncian la aparición del rococó en la capital de la Provincia. Aquí vuelve a sentirse la influencia de los hermanos León Quintana, especialmente en la repartición de los estípites, en los mascarones que los adornan y en la colocación vertical de los nichos centrales. La mesa, como se dijo, se relaciona con la del retablo de Santa Lucía. Sin embargo, Gutiérrez aporta en este retablo nuevas soluciones que le permiten demostrar su habilidad en el campo escultórico. Así lo prueban las figuras de los arcángeles del segundo cuerpo, el relieve de San José y la Virgen y los cuatro querubines alrededor del nicho principal⁸. Según los retablos que han sobrevivido del período colonial, da la impresión de que fue él el único en incluir figuras de Santos tallados, formando parte de la decoración. El fondo calado y tallado del nicho donde se guarda la histórica imagen veneciana del Santo Niño presenta una interesante particularidad. El concepto y el dibujo de la madera calada recuerda notablemente los del fondo del nicho del Santo Cristo de La Laguna, en Tenerife, precisamente el lugar donde nació y aprendió su oficio.

La venerable Orden Tercera de San Francisco, de la cual Gutiérrez era hermano, se reunió el 9 de febrero de 1765 en el convento de San Francisco para tratar sobre la construcción de un retablo para la capilla de la nave de la Orden en la iglesia dedicada a la Inmaculada y llamada hoy de San Francisco. En esa junta se decidió emprenderlo y como no había dinero en caja acordaron solicitar limosna entre los hermanos. También convinieron hablar con el maestro Gutiérrez para que viera el lugar donde debía ir el retablo y para que dijera poco más o menos su precio. El ministro de la

⁸ Gasparini y Duarte: *Ob. cit.*, pág. 41.

Orden, José Ramírez del Castillo, fue encargado para tratar el asunto. Hacia los primeros meses de 1766 y con el fin de hacer el encargo, se presentaron en su taller el comisario Fray Juan José Castro y el licenciado Ramírez. Le mostraron un dibujo, obra de Santiago de Rojas, quien era un importante ebanista y además nuevo Alarife de Carpintería de la ciudad. Gutiérrez rechazó el dibujo por creerlo pobre y muy por lo bajo de sus facultades, prometiendo hacer algo distinto. Cuando le preguntaron el costo, respondió que no podía decirlo, «por ser cosa muy particular y nueva»; no cobraría, eso sí, más de lo que fuese su justo valor. A través de su respuesta se intuye la seguridad con que aprovechaba la oportunidad para imponer el estilo rococó de manera definitiva. El reto se había producido y él que era orgulloso y presumido de su arte, pensó que lo haría mejor que los artífices más reputados de España. Se puede decir que a partir de ese momento germinó definitivamente el nuevo estilo que impuso el talentoso artesano y con el cual pasaría a la historia. El mismo fraile comisario entregó parte de la madera y el licenciado Ramírez un anticipo de 300 pesos.

Una vez elaborado el diseño comenzó la obra, en la que trabajaron dieciséis obreros entre oficiales y aprendices, encabezados por su propio hijo Domingo José Antonio. En diciembre aún no se había podido concluir por falta de limosna y como estaba hecha la mitad se acordó colocarlo así como estaba, «porque puede suceder que algunos que no se habrán movido a dar limosna hasta ahora, con verlo así se esfuercen en lo adelante». Concluido este primer cuerpo, los terceros hallaron exorbitantes las cuentas presentadas, las cuales ascendían a 1.200 pesos. El sucesor de Ramírez, Francisco de Arrieta, recurrió al gobernador don José Solano y Bote, con la solicitud de que Santiago de Rojas hiciese el avalúo de la obra. Rojas se negó, pero el 23 de marzo de 1767, por instancia del mismo Arrieta, el gobernador ordenó a Rojas «que bajo juramento y sin excusa alguna procediese al avalúo», ante el escribano Francisco Buenaventura Terrero. Después de muchas vacilaciones y apremios, Rojas lo justipreció en 900 pesos. Arrieta entonces exigió la devolución de 124 pesos. La obra quedó suspendida por algún tiempo. Gutiérrez alegaba que de las cantidades recibidas debían descontarse 100 pesos aportados como limosna de su propio peculio. Los gastos eran superiores a sus cálculos. Además sobre el valor material conside-

raba su propio arte y declaró que ni Rojas ni otro alguno podían hacer cabal juicio de su obra. Arrieta se mofó de esta declaración y en un largo escrito preguntaba si el retablo de los Terceros era el primero salido de manos del hombre y si era Gutiérrez el primero a quien la naturaleza había dotado con soberana disposición artística. Las mismas obras arquitectónicas de Salomón, decía Arrieta, palidecerían a la vista del retablo de los Terceros. Ninguno se atreve a ponerle precio, pues Gutiérrez como Apeles, no es nada tolerante con los que pretenden criticar sus obras sin ser de su oficio. Ante este estado de cosas fueron llamados otros dos testigos: los maestros talladores Juan José López y Juan Custodio de Céspedes. El primero estableció que si el retablo del Niño era más prolijo, el de los Terceros era más airoso por ser de forma circular y porque su ejecución requirió un mayor número de oficiales. El segundo declaró que la obra cóncava exigía más trabajo que la recta o plana. La declaración del Maestro Mayor de Albañilería también lo favoreció. Al confirmar las anteriores declaraciones añadió que tan incapaces eran los oficiales de carpintería de evaluar el retablo, como lo serían los alarifes si se propusieran hacer el de la casa, en fábrica, de la Compañía Guipuzcoana. Finalmente, el 17 de julio de 1768, se llegó a un acuerdo, recibiendo Gutiérrez 550 pesos, y prometiendo que «daría el retablo acabado sin que se hablase más de precio ni pleito»⁹. Este «afortunado» litigio ha permitido identificar al autor, no sólo del retablo del Niño de Belén, sino el del retablo artísticamente más valioso del período hispano. Fuera de esto el documento es importante también por reflejar la decidida personalidad del artista, seguro de su capacidad y de lo que estaba imponiendo por primera vez. El dorado del retablo se efectuó en agosto de 1771 por Juan Pedro López, a quien se le atribuyen las seis pinturas que lo adornan y que representan a santos de la Orden. Cobró por su trabajo de dorador, «libros de oro y pinturas en dicha capilla», 517 pesos 2 reales.

En esa obra no se advierte la rigidez tectónica de las composiciones sujetas a los esquemas arquitectónicos usuales en otros retablos. La plasticidad de los elementos que lo componen, la finura de la ta-

⁹ Carlos F. Duarte: *Materiales para la Historia de las Artes Decorativas en Venezuela*, págs. 123 y 124.

lla y la seguridad de su ejecución lo convierten en una pieza escultórica; un todo modelado con inspirada sensibilidad. Gutiérrez adopta el partido ochavado, experimentado en Santa Lucía, para adaptarlo a la forma semicircular del ábside de la pequeña capilla. Sin embargo, mientras en aquel aún predomina un marcado rigor, en éste de la Orden Tercera se advierte una búsqueda formal más libre y una mayor aceptación y entusiasmo para las formas del rococó ¹⁰. Los estípites de este retablo se integran al conjunto como elementos escultóricos, más que arquitectónicos; sus formas son muy delicadas y esbeltas. La rebuscada sinuosidad de las rocallas que enmarcan las puertas laterales, se repiten en el remate y en la magistral solución del segundo cuerpo ¹¹. Nuevamente se hallan en él algunas esculturas integradas al diseño de la obra, como lo son la Inmaculada del remate, los dos corderos y los dos magníficos querubines que han sido eliminados y que en graciosa forma dirigían a ambos extremos de las puertas el sentido triangular de la composición ¹². En general toda su ornamentación es tan personal que sirve de guía perfecta para la identificación de otras obras suyas. Por ejemplo, los marcos de las pinturas son típicos de su producción y fuera de haberlos visto en el retablo de Petare, se verán en otros lienzos, especialmente en los de López, y en espejos y cornucopias.

Si comparamos el retablo de la Orden Tercera con el del Santo Niño de Belén, llama la atención la marcada diferencia de criterios entre los trabajos realizados por un mismo autor y en fechas vecinas. Es claro que en el de la Orden Tercera obró con mayor libertad mientras que en el otro acató quizá algunas directrices ¹³. El retablo de la Orden Tercera marca el inicio de una nueva etapa dentro de las artes de la Provincia, especialmente dentro de la producción del artista. La influencia que esta obra ejerció sobre artistas de la calidad de Juan Pedro López el pintor y de Pedro Ignacio Ramos el orfebre, fue decisiva.

Mientras construía el retablo de los Terceros no descuidó su tra-

¹⁰ Gasparini y Duarte: *Ob. cit.*, pág. 45.

¹¹ Gasparini y Duarte: *Ob. cit.*, pág. 46.

¹² Estos querubines aparecen en una foto de principios de siglo. Actualmente están depositados en el sótano de la iglesia y se hallan repintados.

¹³ Gasparini y Duarte: *Ob. cit.*, pág. 46.

bajo habitual y por encargo del Ayuntamiento en 1765 compuso una puerta de la casa llamada de la Canastilla, y al año siguiente puso una cerradura y goznes en otra puerta del cabildo. Asimismo por esta época fue cuando atendió los daños de la iglesia de Santa Lucía, referidos anteriormente. Mientras sucedía el litigio del retablo construyó unos hacheros «todos tayados», por valor de 180 pesos, con destino a la cofradía de Nuestra Señora del Carmen de la Iglesia de San Pablo en 1768. Estos hacheros no han podido ser localizados y posiblemente desaparecieran al ser demolido el templo a fines del siglo pasado.

A finales de 1770 Gutiérrez, ya viudo, hizo redactar su testamento, el cual se otorgó sólo siete años más tarde ante el escribano Castillo. Este es hoy uno de los testimonios importantes para reconstruir su vida y estudiar su obra. Entre las cosas de mayor interés están los bienes que él había adjudicado a su hijo Domingo José Antonio, correspondientes a su herencia materna y otras donaciones suyas. Al efecto dice que cuando casó por segunda vez su hijo en 1767, le regaló unas herramientas por valor de 53 pesos 1 real, dos libros de dibujos y estampas con valor de 8 pesos y seis taburetes de caoba «a la inglesa», acaso hechos por él mismo y valorados en 72 pesos. La mención de los libros de dibujos y estampas también podrían sugerir la idea de que eran dibujos hechos por él.

Entre las cosas entregadas a su otro hijo José Pablo Antonio de su herencia materna se destacan los muebles por ser de esa casa y por el precio dado a pesar del uso que tenían. Enumera «un escaparate en 12 pesos, una mesa de pies volteados (patas cabrioladas) en 7 pesos, dos sillas de brazos en 6 pesos, una cama con sus barandillas en 6 pesos». En cambio a Domingo José Antonio le había dado un escaparate y una cama con barandillas que valían los dos 40 pesos; tres taburetes de 12 pesos y cuatro más pero ordinarios, 5 pesos. Por la comparación de precios se deduce que los muebles de Domingo José eran de mejor calidad o cuando menos estaban en mejor estado.

Su testamento, en sentido general, está dirigido por la preocupación en dejar aclarado su cumplimiento en la entrega, a sus hijos, del quinto de los bienes de su difunta esposa. A pesar de la monotonía del documento existen dos cláusulas que transpiran el amor a su oficio, al hacer hincapié en dos objetos del arte de la ebanis-

tería que sin duda fueron de su mayor aprecio, así como del de sus hijos. Uno de ellos fue la cajita de carey, cuadrada, que su hijo Fray Fernando le había mandado desde Puerto Rico y que ahora pedía que en caso de su muerte se le devolviera al mismo Fray Fernando. El otro objeto fue causa de una cláusula sumamente curiosa y que demuestra que era motivo de celo y hasta de pleito. La pieza en cuestión, acaso obra del propio Gutiérrez, era «una papelería con los centorios de caoba y cedro, y su exterior forrada de cascarillo de gateado». Se le había regalado a sus tres hijas «a fin de que todas juntas la gocen», y pedía que si alguna muriera, fuera enteramente para las que quedaren y que si en algún tiempo la vendieran partieran su producto igualmente.

Por encargo del presbítero Juan Félix Aristeguieta, en 1773 se hizo el extraordinario confesionario tallado en estilo rococó para la iglesia de la Inmaculada (hoy de San Francisco), a un costo de 525 pesos. Aunque sólo se conoce la información del patrocinador de la obra, su estilo denuncia claramente la mano de Gutiérrez. Lo remata un soberbio copete tallado asimétricamente. Dentro del concepto general introdujo también varias esculturas. Sobre el punto más elevado, coronando la composición está una pequeña imagen de San Francisco y cuatro atlantes simulan sostener la cornisa donde se apoya el copete. El dorado, la pintura decorativa del fondo imitando una tela de damasco en sepías y marrones, hoy repintada ¹⁴, así como la decoración de la cornisa en azules y la policromía de los atlantes debieron ser hechas por Juan Pedro López. Este mismo tipo de decoración la hallaremos en otra obra suya y en otras del propio López ¹⁵. Precisamente dos años después de haber terminado el confesionario, López doró y pintó unas andas talladas que hizo Gutiérrez, a todo costo, para la imagen de Nuestra Señora del Carmen en la iglesia de San Pablo. Estas andas, por las cuales recibió Gutiérrez 205 pesos, debieron desaparecer también a raíz de la demolición del templo. Otra obra que desapareció con su templo fue

¹⁴ Los repintes que deformaron esta obra se hicieron en 1956, a raíz de una criticable remodelación del templo.

¹⁵ En el Museo de Arte Colonial de Caracas existe una mesa pintada en azules y dorados que recuerda las decoraciones que se han hallado en obras de Gutiérrez, decoradas seguramente por López.

el trono para el rosario mensual de Nuestra Señora que hizo a un costo de 98 pesos, en enero de 1777, para la iglesia de San Jacinto. En este caso el encargado de pintarlo y dorarlo fue Miguel Antonio Mogollones. Juan Pedro López para ese momento estaba sumamente ocupado dorando, pintando y esculpiendo varias obras para distintos retablos que se colocaban en la catedral. Precisamente uno de ellos, el de la cofradía de Animas Benditas y dedicado a San José, lo terminó Gutiérrez el 22 de marzo de 1777. Cobró 350 pesos en plata y López recibió 370 pesos 2 reales «por la imagen del Señor San José de dos varas de alto y... por dorar el retablo, la pintura de Animas y de unas imágenes que se pintaron y lo más que se ofreció hacer en dicho altar de mi arte»¹⁶. Originalmente este retablo estuvo situado en la pared de la nave lateral, del lado del Evangelio, al pie de la torre. En 1869 desapareció el cuadro de Animas hecho por López y que ocupaba el segundo cuerpo, y en su lugar se abrió un nicho. Posteriormente el retablo fue mudado a la capilla de San Pedro donde hoy se halla y fue dedicado a María Auxiliadora. Para adaptarlo al nuevo sitio de techo más bajo, se le recortó el segundo cuerpo, del cual hoy sólo conserva el basamento unido al entablamento¹⁷. La imagen de San José quedó al pie de la torre donde aún se halla dentro de un retablo moderno.

Las características de este retablo de la cofradía de Animas se relacionan con las del retablo de Santa Lucía y especialmente con las del retablo de la Orden Tercera. Las bases de los estípites, por ejemplo, resueltas en forma que recuerda la base de un candelero, son típicas de su obra. Sin embargo, estos estípites vuelven a tener aquí un valor más bien arquitectónico y carecen de la plasticidad de los que se encuentran en el de la Orden Tercera. La modificación y mutilación del segundo cuerpo le resta interés al conjunto que debía lucir un efecto de acentuado verticalismo. Toda la parte central del segundo cuerpo, seguramente con la pintura ladeada por estípites ha desaparecido. Para tener idea de su forma original se puede comparar con el retablo hoy dedicado a Nuestra Señora de Coromoto en la iglesia de la Candelaria. Aunque se ignora la fecha, se sabe que Gutiérrez hizo también otro retablo, el cual no existe,

¹⁶ Duarte, *Materiales*, pág. 127.

¹⁷ Gasparini y Duarte: *Ob. cit.*, pág. 51.

para el oratorio de la Casa Capitular. O sea, que de su actividad como Maestro de Arquitectura existen cuatro retablos importantes y la noticia del que fue de la Casa Capitular.

Asunto frecuente para los ebanistas de aquella época eran los avalúos o inventarios de los mobiliarios y obra de madera de una casa, para las testamentarias. Ahora bien, en el caso de Gutiérrez sólo se han encontrado dos avalúos, a diferencia de su contemporáneo Santiago de Rojas, de quien se conocen setenta y dos. Quizá esto indica que no le gustaba hacerlo. Uno de ellos lo hizo en Caracas para la testamentaria de don Andrés de Medina en 1777 y el otro lo había hecho en 1758 avaluando todos los bienes de don Miguel de Aristeguieta, incluyendo sus haciendas: todo por valor de 10.718 pesos.

Coincidiendo con unas reformas emprendidas en el Real Colegio de Santa Rosa de Lima, Gutiérrez hizo algunos trabajos entre 1778 y 1779. Allí compuso un farol forrado en piel de ternero, unas puertas y otros trabajos. Al año entregó a la iglesia de la Candelaria, dos cenefas talladas «para paños del agua», por valor de 20 pesos 5 reales. Este es su último recibo de trabajo conocido hasta el momento. Las fichas documentales posteriores a él y fechadas en 1780 se refieren a una fundación de dotación para establecer y perpetuar una fiesta a Santo Domingo de la Calzada en la iglesia de San Lázaro y una venta pública. La fundación la había establecido ya en su testamento, según voluntad de él y su mujer; para lo cual impuso a censo y tributo una casa que le había vendido a su hijo Domingo José Antonio, al otro lado del río Catuche.

Sobre sus últimos años o bien sobre su muerte no se ha hallado referencia alguna. Su deceso debió ocurrir alrededor de 1787 y su hijo Domingo José debió sucederle en la tienda. Sin embargo, por el poco conocimiento que se tiene de la actividad de este último es de pensar que no se destacó y que fue un simple artesano más.

Gutiérrez hizo sin duda muchos muebles para iglesias y sobre todo para casas particulares, valga el ejemplo de la cama que hizo para doña Rosalía Pacheco, nombrada anteriormente. El conjunto de los tres sillones que fueron del solio de la iglesia de La Pastora de Caracas pueden atribuírsele sin vacilación por la evidente huella de su estilo en los copetes tallados que los rematan. A no ser por este característico detalle que los une a su obra conocida, el resto de ellos podría pertenecer a otro buen artesano de la época. Ahora

bien, en la estructura y forma de resolver ciertos problemas de construcción surge una clave que podrá servir en el futuro para la identificación de otras piezas cuyas carentes de los elementos característicos de su talla. Los sillones, hechos en cedro, pueden fecharse entre 1775 y 1780. Su decoración pintada en azules sobre fondo claro y con acentos en oro de hojilla fue quizá ejecutada por Juan Pedro López y son semejantes a las decoraciones del Confesionario de San Francisco. El diseño de los sillones proviene de la adaptación del modelo del sillón frailerero al estilo en boga entonces. El clásico modelo por su forma rígida y alta prestaba la dignidad necesaria al presbiterio al que se les destinaba. Las patas delanteras cabrioladas terminan en forma de garras, tipo éste no usual en la producción de mobiliario de la época. Las patas traseras son levemente ondulantes y parecen repetir el movimiento de los brazos. Las chambranas son estrechas y caladas sencillamente dando preferencia a la decoración pintada. El sillón central, de mayores proporciones, es el mejor de los tres y remata con un soberbio copete tallado en estilo rococó. Este pertenece a la colección de Alfredo Boulton; los dos menores pertenecen a las colecciones de José Antonio Cordido Freytes y Pierre Barthelemy respectivamente.

Las mismas características indicadas en los sillones se repiten en la mesa de madera de corazón de la colección de Beatriz Avenaño, salvo que en este caso el mueble no se rige por un modelo especial, ni está adornado por decoraciones pintadas. La nobleza de la estupenda madera de poro cerrado y pulido le da brillo propio a la magnífica talla de su chambrana, la cual se desarrolla, como en todas las obras de Gutiérrez, partiendo de un gran cabujón rodeado de dinámicas tallas asimétricas. Una pequeña línea recta subraya la chambrana en su parte alta, recordando la línea recta de las chambranas de los sillones, la cual se interrumpe brevemente en su centro. Las esquinas de donde arrancan las patas cabrioladas están redondeadas al igual que los apoyabrazos de los mismos sillones. Las patas, discretamente talladas en sus rodillas, terminan igualmente en forma de garras. La simplicidad del tablón, apenas calado con un sencillo dibujo en las esquinas, contrasta con el recargamiento de las chambranas. Pocas veces se logró en el período colonial un resultado tan equilibrado, lleno de libertad y elegancia.

Esta mesa, junto al retablo de la Orden Tercera, es una de las mejores manifestaciones del arte de Gutiérrez.

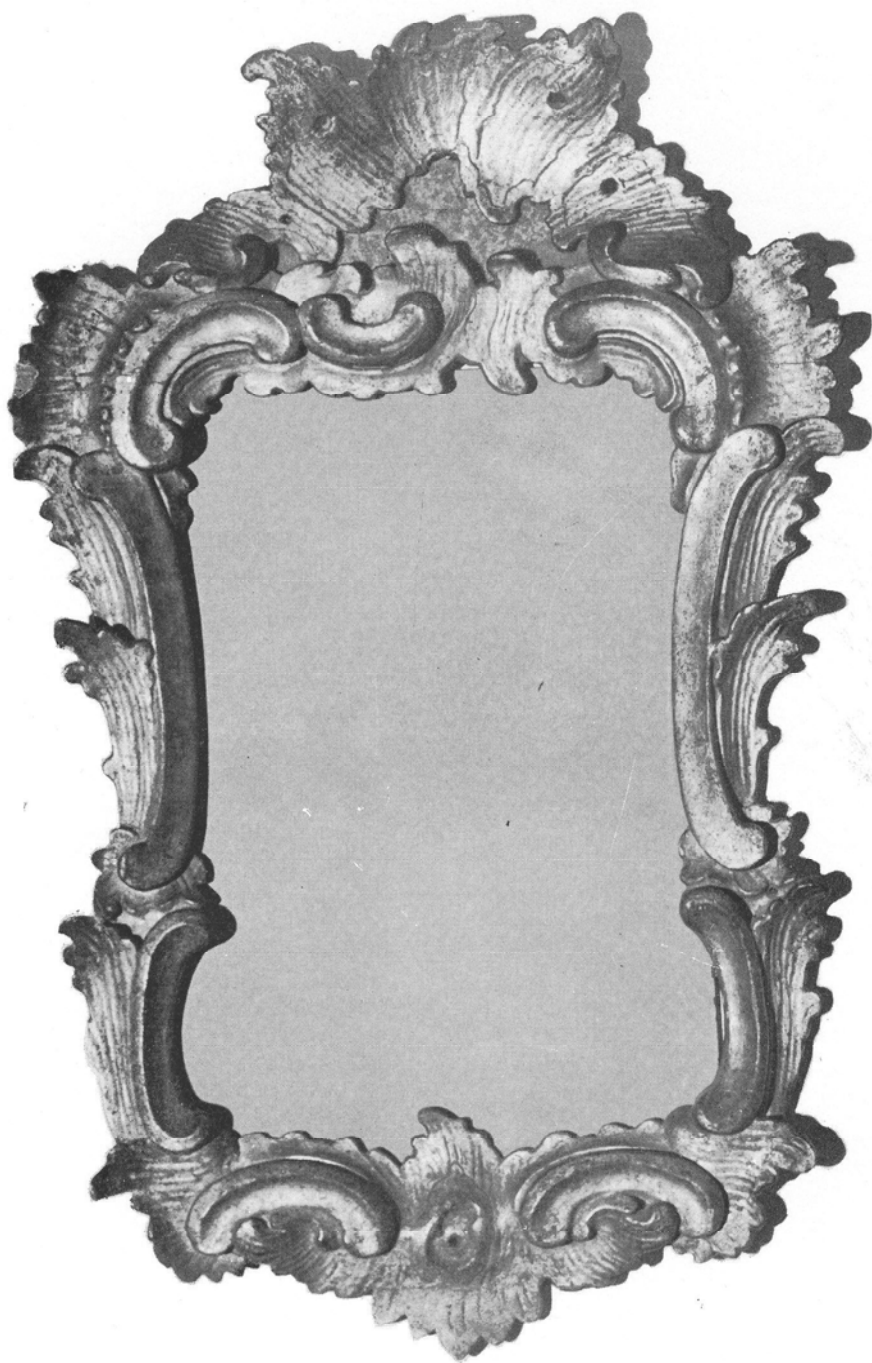
Otra mesa que podría adjudicársele es la de cedro tallado, pintada de marrón y dorada de la colección de los sucesores de Alfredo Machado Hernández. Aunque sus tallas son mucho más sencillas que las de la mesa anterior, la libertad que existe en ellas, especialmente en el motivo asimétrico central, hacen pensar en la manera de tallar de Gutiérrez.

Con sus trabajos, las casas e iglesias se llenaron de elementos decorativos de estilo rococó, en su mayoría dorados o pintados. Los florones de donde colgaban las arañas o fanales, las cenefas para cortinas, esquineros del techo o los marcos de espejos y cuadros, así fueron hechos. Muestra de esto es el estupendo florón dorado ejecutado por Gutiérrez y que se exhibe en uno de los salones del Museo de Arte Colonial de Caracas. La libertad de sus tallas y de diseño lo asemejan a una explosión de oro en pleno movimiento.

La huella de Gutiérrez también ha podido ser hallada en varios marcos de cuadros y espejos. Muchos de ellos pertenecen a pinturas de López, como ya se dijo. La base principal para su identificación se encuentra en los seis marcos que existen en el retablo de la Orden Tercera, fuera de otros detalles del mismo y del retablo de la cofradía de Animas Benditas de la Catedral. Todos esos marcos deben situarse por consiguiente entre 1765 y 1775. Algunos fueron hechos originalmente para contener espejos, pero estos son por lo general de tamaño más reducido a causa del costo y la dificultad en obtener cristales azogados grandes. Los marcos de los cuadros son de tamaño mayor, con algunas excepciones, y aunque hoy se encuentran algunos con espejos, estos fueron colocados posteriormente sustituyendo sus pinturas originales ¹⁸.

En general, los marcos de Gutiérrez están basados en un diseño arquitectónico cubierto completamente por hojas, enredaderas y rosas, llegando a tener una acentuada asimetría. Sus líneas tienen tendencia a inclinarse hacia la izquierda y en forma de llama ascendente. La C o habichuela tiene un papel preponderante en las

¹⁸ A principios de este siglo los coleccionistas de arte colonial, influenciados por la idea de que las pinturas contenidas en esos marcos de Gutiérrez eran de inferior calidad a ellos, los sustituyeron por espejos



Domingo Gutiérrez. Marco para espejo (61 × 39). Col.: Museo de Arte Colonial. Caracas.

directrices de la composición y en el establecimiento de los límites de la obra o bien encerrando espacios. La forma del cabujón aparece a menudo determinando el motivo de la parte baja. Los cope-tes pueden tener abertura y calados. Por debajo de las hojas y llamas parece recorrer a veces una cinta plisada. Así como toda su obra dorada o pintada, los marcos son de madera de cedro enyesado. Es de suponer que la mayoría de esos dorados pertenecen a la labor de López. Los diseños no se repiten iguales salvo cuando son parejas.

Se puede decir que el estilo o manera de trabajar de Gutiérrez aunque maduró en Caracas, posee un marcado tinte europeo y un carácter especial influenciado por el medio que lo rodeó. El sello impuesto en sus obras ha dejado una asociación indeleble entre su estilo y el pasado colonial venezolano. Es decir, Gutiérrez y el siglo XVIII caraqueño son sinónimos ya que su huella está presente en todos los rincones de ese pasado. Al efecto es bueno decir que si bien su labor influyó notablemente en la evolución de los estilos en la región central del país, su manera de trabajar no tuvo imitadores. Su seguidor fue el ebanista Francisco José Cardozo, quien de manera muy personal supo transmitir y evolucionar su legado para integrarlo al estilo neoclásico.