

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN HISTORIA DE LAS AMÉRICAS

EL DISCURSO RELIGIOSO EN LA PINTURA MARIANA
DE JUAN PEDRO LÓPEZ.
(CARACAS, SIGLO XVIII)

Tesis final de grado para optar al título de
Magíster Scientiarum

Autora:
María Magdalena Ziegler D.
C.I. N° V-10.282.600

Tutora:
Prof. Dra. Marta de la Vega

Enero del año 2004

*Con todo mi corazón,
al agosto además de la Sixtina,
al símbolo magnífico de las rosas
bajo la bóveda infinita de Notre-Dame,
hoy, mañana y siempre...*

Agradecimientos

Hay un punto en el cual cada persona debe detenerse y mirar dentro de si para darse cuenta que nunca ha estado solo, que todo lo que ha logrado no ha sido gracias a un esfuerzo único. Es en ese momento cuando la sonrisa no puede borrarse de mis labios, porque, finalmente, hay con quien compartir. Es un lugar común decir que la deuda es enorme y que es imposible mencionar a todos mis acreedores, pero correré ese riesgo que luce mínimo después de todas las circunstancias que han formado a este trabajo.

Sin dudas debo agradecer a la Prof. Marta de la Vega, quien me cobijó bajo su ala y nunca perdió su fe en mí y en mi proyecto, aun a pesar de las tormentas y las injusticias. Pero, además, debo agradecer a todos aquellos que colocaron en mi camino una suerte de ingeniosos obstáculos, pues es gracias a ellos que hoy, al darle fin a este esfuerzo de investigación, me siento profundamente satisfecha.

Mi espíritu reclama un agradecimiento especial a dos personas que han significado muchísimo en mi vida profesional: el Prof. Oscar Abdala quien no vio en mí una botella vacía que era indispensable llenar, sino un velero al viento que era necesario impulsar. A él, quien con toda seguridad goza hoy de la felicidad de la vida eterna, le prometo que mi bicicleta nunca se detendrá. Al Prof. José María Salvador, quien me ha tenido siempre presente en todo momento, que no me olvida, que

agradece, que me valora y que me anima, aunque sobre él caigan las mismas piedras, los mismos rayos.

Al castillo hermoso de toda mi familia no podré nunca terminar de agradecer, porque no existen las palabras que puedan hacerlo... Mis gracias sinceras van también para Yaneth Arocha, quien construyó junto a mí la posibilidad de una amistad que conoce el significado de la honestidad y la lealtad profesionales.

Sentidas gracias a V., a C., a M., a B. J., porque nunca cuestionaron nada en mí y siempre estuvieron allí para robarme la sonrisa que pensé ya había perdido.

A todos, gracias...

RESUMEN

Bajo la pregunta de cómo los contenidos del discurso religioso presentes en la pintura mariana elaborada por Juan Pedro López representan e interpretan algunos aspectos de la sociedad de los blancos mantuanos en la ciudad de Caracas del último cuarto del siglo XVIII, se pretende demostrar en este estudio que el discurso de las interpretaciones artísticas no sólo halla un eco en los acontecimientos históricos, sino que los propios acontecimientos hallan, a la vez, su par en el imaginario de una sociedad o de un grupo social. Para lograrlo, partimos de la consideración del arte como una fuente de información histórica que, además, en el ámbito social, es también producción simbólica y, en ese sentido, condensa una especie de campo de fuerzas en el cual se escenifica algún tipo de lucha por una determinada serie de valores, recursos o posiciones. Al lograr establecer cuáles podrían ser estos valores, recursos o posiciones, incluso anhelos, haremos de la imagen artística –que en el caso de este estudio se refiere a las interpretaciones pictóricas de dos importantes advocaciones marianas- uno de sus mejores aliados en la comprensión de acciones o hechos históricos particulares.

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
⊕ INTRODUCCIÓN.....	1
⊕ CAPITULO I	
1.- <i>El discurso religioso (no-visual) en el contexto caraqueño de la segunda mitad del siglo XVIII</i>	21
1.1.- El habla de la Iglesia: <i>lo dicho y lo hecho</i>	25
1.2.- La palabra escrita: <i>leído y comprendido</i>	42
⊕ CAPITULO II	
2.- <i>Configuración de la obra de arte religioso (siglos XVII y XVIII)</i>	59
2.1.-La genealogía de la representación pictórica mariana.....	65
2.1.1.- <i>Lo bello o la belleza</i> en la filosofía neoescolástica.....	66
2.1.2.- El arte como representación.....	78
2.2.- El modelo mariano.....	88
2.2.1.- Las ideas de <i>Madre</i> y <i>Modelo</i> en la pintura mariana.....	89
2.2.2.- Uso público y privado de la imagen religiosa mariana.....	106
⊕ CAPITULO III	
3.- <i>El impacto del Barroco en la pintura mariana de Juan Pedro López</i>	125
3.1.- La obra de arte como totalidad teatral y espiritual.....	128
3.2.- La <i>figura</i> mariana en el arte barroco.....	139
3.3.- La obra mariana de Juan Pedro López en la esfera barroca.....	152

⊕	CAPITULO IV	
	4.- <i>La obra de arte como discurso religioso: análisis simbólico</i>	168
	4.1.- Descripción iconográfica.....	170
	4.1.1.- Configuración iconográfica de las advocaciones de la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario en los modelos europeos.....	171
	a) La Inmaculada Concepción.....	172
	b) La Virgen del Rosario.....	187
	4.1.2.- Iconografía esencial de los modelos europeos.....	203
	4.1.3.- Modelos iconográficos empleados por Juan Pedro López.....	215
	4.2.- Síntesis iconológica.....	223
	4.2.1.- La Inmaculada Concepción.....	223
	4.2.2.- La Virgen del Rosario.....	231
	4.2.3.- Visión en conjunto.....	236
⊕	CAPITULO V	
	5.- <i>El discurso religioso en la obra mariana de Juan Pedro López</i>	241
	5.1.- El discurso religioso visual como prolongación participativa de las políticas emanadas desde Europa.....	246
	5.2.- El discurso religioso visual como emblema de identificación de grupos sociales.....	257
	5.3.- El discurso religioso visual como manifestación de lo barroco en rechazo del Despotismo Ilustrado.....	269
⊕	CONCLUSIONES.....	278
⊕	BIBLIOGRAFÍA.....	289
⊕	ANEXOS.....	307
	- Obras de Juan Pedro López.....	308
	- Otras obras de interés.....	331

ÍNDICE DE LÁMINAS

OBRAS DE JUAN PEDRO LÓPEZ

Descripción	Páginas
Láminas N° I al XI <i>Inmaculada Concepción</i>	309 a 319
Láminas N° XII al XX <i>Virgen del Rosario</i>	320 a 328
Lámina N° XXI <i>Composición digital con la figura de la Virgen María tomada de varias imágenes de la Inmaculada Concepción realizadas por Juan Pedro López</i>	329
Lámina N° XXII <i>Composición digital con la figura de la Virgen María tomada de varias imágenes de la Virgen del Rosario realizadas por Juan Pedro López</i>	330

OTRAS OBRAS DE INTERÉS

Lám.	Descripción	Pág.
1	Hoja facsimilar de una edición de la <u>Biblia Pauperum</u>	332
2	Gian Lorenzo Bernini, <u>Éxtasis de Santa Teresa</u>	332
3	Egid Quirim Asam, <u>La Asunción de la Virgen</u>	332
4	Diego de Silva y Velásquez, <u>El Aguador de Sevilla</u> (det.)	333
5	Francisco de Zurbarán, <u>Bodegón</u>	333
6	Andrea Pozzo, <u>Apoteosis de San Ignacio</u>	333
7	Antonio Pereda, <u>El sueño del caballero</u> (det.)	334
8	Jan Fyt, <u>Naturaleza muerta con frutas y un ave</u>	334
9	Pietr Paul Rubens, <u>Danza de campesinos</u>	334
10	Anónimo medieval, Mosaico de la Iglesia de San Apollinare Nuovo (det.)	335
11	Maestro de Flémalle, <u>La Virgen y el Niño</u>	335
12	Rogier van der Weyden, <u>Pietá</u>	335
13	Jan van Eyck, <u>La Virgen en la Iglesia</u>	335
14	Jan van Eyck, <u>La Virgen de Lucca</u>	336
15	Giovanni Cimabue, <u>Virgen entronizada con ángeles</u>	336
16	Bartolomé Esteban Murillo, <u>La Inmaculada de Soult</u>	336
17	Bartolomé Esteban Murillo, <u>Virgen del Rosario</u>	337
18	Francesco Ricci, <u>Inmaculada</u>	337
19	Pietr Paul Rubens, <u>La Inmaculada Concepción</u>	337
20	Bartolomé Esteban Murillo, <u>La Inmaculada Concepción</u>	338
21	Antonio Palomino Castro, <u>La Virgen presenta el Rosario a Santo Domingo</u>	338
22	Sassoferrato, <u>La Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina de Siena</u>	338
23	Francisco de Zurbarán, <u>La Inmaculada Concepción</u>	339
24	Maestro Moreno, <u>El Regreso de Egipto</u>	339
25	Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, <u>Santísima Trinidad</u>	340
26	Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, <u>San Miguel Arcángel</u>	340
27	Pablo Caballero, <u>La Divina Pastora</u>	340
28	Mariano Vázquez, <u>La Virgen del Carmen</u>	340
29	José de Paéz, <u>La Divina Pastora</u>	341
30	Anónimo español, <u>La Inmaculada</u>	341
31	Pedro Perret, <u>Inmaculada</u>	341
32	Pedro de Villafranca, <u>Inmaculada</u>	341
33	Fernando Díaz Carrasco, <u>La Purísima</u>	342
34	Manuel Monfort, <u>Inmaculada Concepción</u>	342
35	Anónimo austriaco, <u>La Virgen en la Gloria</u>	342

36	Anónimo alemán, <u>La Virgen en la Gloria</u>	342
37	Bruno Fernández de Córdoba, <u>Virgen con el Niño</u>	343
38	Maestro Lucchesini, <u>Mater Inmaculada</u>	343
39	Maestro Lucchesini, <u>Mater Castissima</u>	343
40	Maestro Lucchesini, <u>Virgo Virginum</u>	343
41	Maestro Lucchesini, <u>Refugium Pecatorum</u>	344
42	Maestro Lucchesini, <u>Jaua Coeli</u>	344
43	Anónimo francés, <u>Encuentro de Santa Ana y San Joaquín en la Puerta Dorada</u>	344
44	Geertgen tot Sint Jans, <u>La Virgen en la Gloria</u>	344
45	Jan Proovost, <u>Virgen en la Gloria</u>	345
46	Alberto Durero, <u>La Virgen en la Gloria</u>	345
47	Carlo Crivelli, <u>Inmaculada Concepción</u>	345
48	El Greco, <u>Inmaculada Concepción y San Juan</u>	345
49	El Greco, <u>Inmaculada Concepción</u>	346
50	Francisco Pacheco, <u>Inmaculada</u>	346
51	José Antolinez, <u>Inmaculada Concepción</u>	346
52	Alonso Cano, <u>Inmaculada</u>	346
53	Diego de Silva y Velásquez, <u>Inmaculada Concepción</u>	347
54	Juan de Valdés Leal, <u>Inmaculada Concepción</u>	347
55	Francisco de Goya y Lucientes, <u>Inmaculada Concepción</u>	347
56	Gian-Battista Tiepolo, <u>Inmaculada Concepción</u>	347
57	Francisco Doménech, <u>La Virgen del Rosario</u>	348
58	Dieric Bouts, el viejo, <u>La Virgen con San Pedro y San Pablo</u>	348
59	Jan van Eyck, <u>Retrato de los Esposos Arnolfini</u>	349
60	Maestro de Santa Verónica, <u>Virgen del Rosario o de la Flor de Algarrobo</u>	349
61	Jan van Eyck, <u>La Virgen de la Fuente</u>	349
62	Gerard David, <u>La Virgen con el Niño</u>	350
63	Il Borgognone, <u>La Virgen del Rosario</u>	350
64	Stephan Loehner, <u>La Virgen en un rosal</u>	350
65	Alberto Durero, <u>La Fiesta del Rosario</u>	350
66	Anónimo francés, <u>La Virgen y el Niño en un rosario</u>	351
67	Anónimo alemán, <u>La Virgen en un rosario</u>	351
68	Lorenzo Lotto, <u>La Virgen del Rosario</u>	351
69	Guido Reni, <u>La Virgen del Rosario</u>	351
70	Maestro Lucchesini, <u>Regina Angelorum</u>	352
71	Mariano Salvador Maella, <u>Inmaculada Concepción</u>	352
72	Bartolomé Esteban Murillo, <u>La Inmaculada Concepción</u>	352
73	Juan Antonio Frías Escalante, <u>Inmaculada Concepción</u>	353
74	Francisco de Zurbarán, <u>Inmaculada Concepción</u>	353
75	Caspar Crayer, <u>La Virgen ofrece el rosario a Santo Domingo</u>	353
76	Jan Bruegel, el joven, <u>La Virgen con el Niño</u>	353

77	Francisco de Zurbarán, <u>La Virgen del Rosario</u>	354
78	Guillaume Perrier, <u>La Virgen del Rosario con Santo Domingo</u>	354
79	Rosario común	354

INTRODUCCIÓN

The image of Eternity, the throne of the Invisible!
Lord George Byron

Con demasiada frecuencia e insistencia, la gran mayoría de los historiadores ha procurado ganarse el título de *científico*. No hemos compartido este deseo, a menos no irrestrictamente, pues otorgamos a la Historia un abanico de matices que sería difícil de manejar para *científico* de la misma manera que lo hace en el campo de la Física o la Biología. Aunque creemos que la Historia debe regirse por una serie de exigencias metodológicas que le brinden solidez intelectual y académica, no consideramos que estas exigencias deban estar hechas de acero. Probablemente nuestra mente haya sido modelada de un modo más flexible al proceder nuestros principios del campo de la Historia del arte, ámbito en el que la restricciones fracasan, las inflexibilidades arruinan cualquier esfuerzo y los excesos de objetividad hundan el barco con su peso. De cualquier modo, la intención, lejos de subestimar o sobrevalorar cualquier disciplina, es advertir que en las páginas que siguen se halla una investigación que desde el terreno de la Historia del arte ha penetrado, tal vez con gran descaro, el de la historia social, política y cultural.

Esta investigación propone analizar los aspectos que describen y definen el nexo arte-sociedad, como vínculo de doble sentido

que propicia un estudio simbiótico entre sus partes. Concentrado en la ciudad de Caracas, en la segunda mitad del siglo XVIII, el análisis se basa en el discurso religioso dirigido y procedente de la clase social de los blancos mantuanos. A través de las interpretaciones pictóricas de corte mariano –particularmente las advocaciones de la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario- elaboradas por Juan Pedro López, el estudio procura responder de qué manera los contenidos del discurso religioso presentes en la pintura mariana elaborada por Juan Pedro López representan e interpretan algunos aspectos de la sociedad de los blancos mantuanos en la capital de la Provincia de Venezuela, en el período señalado.

Es ya comúnmente aceptado que el territorio de la Provincia de Venezuela, estuvo presente la Iglesia Católica como una institución de esencial relevancia para el tejido social hispánico. En este ámbito cultural, el historiador del arte no puede obviar el conjunto de obras de carácter religioso que ha sobrevivido hasta nuestros días como documentos de excepción para la comprensión de este período. Conocida la mejoría en la situación económica de la Provincia de Venezuela durante este siglo, así como el hecho del establecimiento de órganos como la Intendencia, la Audiencia y la definitiva creación de la Capitanía General en 1777, que mostraban solidez institucional, la situación artística no estuvo excluida de tales mejorías y la calidad estilística de los pintores y escultores activos en este período así lo confirman.

La Iglesia era la principal fuente de trabajo para estos artesanos. Bien de forma directa a través de encargos para los altares públicos, o bien indirectamente a través de la estimulación del culto familiar o íntimo de los sagrados personajes que formaban parte del *Cielo* católico. La necesidad de imágenes de culto fue creciendo en la misma medida en que crecía la población, el bienestar económico de las castas que podían obtenerlo y el poder de la Iglesia en la vida social.¹

El número de obras de carácter religioso del siglo XVIII en Caracas no es despreciable en su cantidad, aunque existen aún muchas lagunas respecto a los datos correspondientes a los nexos obra-artista, que se han visto nublados por la falta de documentación acerca de los autores.² Sin embargo, entre todos los nombres que han podido perdurar en el tiempo –ya sea soportados en obras o no-, resalta uno en particular, no sólo por ser el de vida y oficio más documentado, sino por la calidad plástica de su obra: *el pintor, escultor y dorador*, residente en Caracas entre 1724 y 1787, JUAN PEDRO LÓPEZ.

De todos los pintores activos en la capital de la Provincia de Venezuela durante el siglo XVIII, Juan Pedro López se presenta como uno de los más dotados artísticamente. Su obra conocida es bastante grande y da muestras contundentes de una calidad plástica, a nuestro juicio, no superada por ningún otro pintor de la ciudad en este mismo

¹ Además desde tiempos medievales la Iglesia dio suprema importancia al poder comunicacional de las imágenes; importancia esta que se rescatará y alzará como estandarte a raíz del Concilio de Trento (1545-1563). Por lo que pudiera pensarse en cierta necesaria coherencia entre el discurso religioso tradicional y el visual.

² En este sentido debe destacarse la labor de don Alfredo Boulton y Carlos F. Duarte como los dedicados historiadores que han contribuido en mayor medida al rescate de los datos particulares de los artistas activos en nuestro período colonial.

período. Sin duda, era un profundo conocedor de su oficio y dominaba la técnica de la pintura en un grado bastante elevado, sobre todo si tomamos en consideración que no hallaremos en Caracas una academia y/o escuela de pintura hasta bien entrado el siglo XIX. López no dejó tras de sí una corriente o un grupo de seguidores o alumnos que perpetuaran su talento y conocimiento acerca del arte de pintar. Los datos que se conocen hoy sobre su vida, nos hablan de un hombre organizado, metódico y sumamente responsable.³ Jamás envuelto en un escándalo o reclamo relativo a su oficio. Pero los datos más relevantes los hallaremos en su obra y es alrededor de ella que este estudio habrá de girar.

La obra pictórica de López es eminentemente religiosa y más del 40% de la misma corresponde a la temática mariana. De allí que hemos considerado pertinente realizar una selección a partir de dos de las advocaciones más difundidas del período hispánico en la citada Provincia. Advocaciones éstas que además poseen un contenido simbólico muy importante para la labor de la Iglesia en el Nuevo Mundo: *la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario*.

Destaca aquí la labor “ejemplarizante” que lleva a cabo la Iglesia en la Provincia de Caracas hacia mediados del siglo XVIII, en la cual la *figura* de la Virgen María, a través de las advocaciones del Rosario y la Inmaculada Concepción, contribuye abundantemente. Y esto sucede no en Caracas como una situación excepcional, sucede en todo el

³ Sobre mayores detalles sobre la vida de Juan Pedro López pueden verse las obras de Carlos F. Duarte Juan Pedro López. Maestro de pintor, escultor y dorador (1995) y Diccionario Biográfico Documental (2001).

mundo católico de la época por algunas razones dignas de mención y de consideración para este estudio.

La Cristiandad introduce en el mundo nuevas ideas acerca de la responsabilidad moral y religiosa de la mujer, en la *figura* de María. El surgimiento de un nuevo tipo de *mujer modelo*, que combinaba todos los atributos de las antiguas deidades femeninas con las nuevas necesidades, se convirtió en el reflejo de aquél de Cristo como el *hombre modelo* a raíz de que la idea de que existen virtudes esencialmente masculinas y femeninas, fue introducida en la más alta concepción cristiana. Se necesitó entonces el *tipo* femenino.⁴ San Agustín (354-430), uno de los pilares patriarcales de la Iglesia católica expresará además que María es madre y, a la vez, discípula,⁵ con lo que se enriquece cada vez el simbolismo que recae sobre la figura mariana.

Desde aquellos lejanos siglos en los cuales la Iglesia apenas comenzaba a configurar su estructura doctrinal, la idea de María como Madre de Dios (THEOTOKOS), fue esencial para propiciar la cohesión y la unidad emocional de los creyentes. De modo que el hecho de que el culto a María haya prevalecido con tanta fuerza a través del mundo cristiano por casi dos milenios, tiene que portar un significado de gran peso para los historiadores interesados en el arte religioso cristiano católico.

⁴ Aunado a esto, desde el momento en que se instituye, a la luz de la teología cristiana católica, que María interviene con su intercesión en la distribución de las gracias, surge en la Iglesia un creciente movimiento de devoción hacia María. A partir del Concilio de Éfeso (431 d.C.), la piedad mariana se acentuó extraordinariamente.

⁵ Cfr. Libro básico del creyente, pág. 85.

Cuando San Ambrosio (339-397) expresa que María es el *tipo* de la Iglesia,⁶ sienta una base justificada para todos los pronunciamientos posteriores sobre María en referencia a la Iglesia. A partir de entonces el vínculo MARIA-IGLESIA se hace prácticamente omnipresente en las manifestaciones artísticas religiosas y los Padres de la Iglesia inician todo un mar de reflexiones que le darán sustentación teológica (o más bien, mariológica). Así, esta cuestión se presenta como cardinal para desentrañar el significado o el contenido simbólico de las imágenes marianas, sin olvidar las connotaciones especiales y particulares que pueden darle las diversas advocaciones con las cuales se ha revestido la figura de María.

Lo anterior nos lleva a destacar, sobre todo tomando en consideración que nuestro estudio gira alrededor de *interpretaciones pictóricas* de una imagen debidamente configurada en la teología católica, que una obra de arte tiene la doble particularidad de ser parte e intérprete de la sociedad en la cual se inserta. Puede preservar nociones conceptuales tan particulares como las características del discurso religioso configurado y empleado en ese núcleo social del cual ha surgido, así como contribuir a la configuración de ese mismo discurso. Esto es de vital importancia para el presente estudio, siendo una de las ideas nucleares del desarrollo de la investigación.

Recientemente, Peter Burke ha intentado –con bastante éxito– demostrar a los historiadores cuán importantes resultan las

⁶ Otto SEMMELROTH, Mary. Archetype of the Church, pág. 48.

imágenes cuando se les asume como documentos históricos válidos.⁷ Sin embargo, esto es algo que, en el campo de la Historia del arte, es un principio vital desde hace ya bastante tiempo. Tener como centro de un estudio de investigación histórica una obra de arte (o bien, un grupo de ellas), es justamente lo que hasta nuestros días ha causado cierto escepticismo entre los historiadores respecto a la historia del arte. Concebir una obra de arte como un documento histórico capaz de aportar información tan veraz como puede hacerlo una recopilación de leyes, un legajo de testamentos o un tratado de paz, no ha resultado sencillo ni siquiera para los propios historiadores del arte. Sin embargo, esta situación pareciera hoy no mirarse con tanta desconfianza.

Cierto es que los problemas que surgen del estudio del arte como un documento histórico válido, son complejos y nunca pueden reducirse a una ley o a una verdad irrefutable, tal vez mucho menos que los problemas de la historiografía tradicional. Esto ocurre debido, principalmente, tal y como lo expresa Ernst Gombrich, a que “...el arte es una organización de valores,”⁸ que además no están implícitos en las obras sino en la cultura de la cual han surgido y de la cual son intérpretes. Esta noción es hoy generalmente aceptada y constituye una afirmación importante para nuestro trabajo.

De hecho, Marta de la Vega ha trabajado más profundamente la idea de que el arte constituye un tipo de producción que traspasa las fronteras de lo meramente artístico y que se diferencia de

⁷ Cfr. Peter BURKE, Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico, 2001.

⁸ Ernst H. GOMBRICH, Temas de nuestro tiempo, pág. 72.

la producción económica, pero constituye igualmente parte de la producción social. Para ella, “el arte es una proyección significativa concreta de un sistema social de valores y una propuesta personal tanto de aprehensión como de interpretación de dicho sistema de valores y de dicha realidad social.”⁹ Incluso afirma que dentro de la producción cultural, el arte se ubica dentro de lo que se denomina producción simbólica, es decir, aquella que “constituye el conjunto de fenómenos generadores o transmisores de las estructuras significantes de una sociedad, que son soportes o portadoras de sentido.”¹⁰ Y que el hecho de concebir y definir “el arte como producción impide considerarlo como si fuera un producto ajeno al contexto y al resto de las realizaciones materiales a través de las cuales, los hombres,... construyen el mundo de la cultura.”¹¹

Por otra parte, con una visión impregnada de cierta dosis de psicología y a un paso de la sociología, Gombrich expresa que “la obra de arte tiene el carácter de un sueño compartido,”¹² lo que implica que lo que se comparte puede llegar a definirse y esto, en consecuencia, nos lleva a un conocimiento mayor de la cultura y, por supuesto, de la obra misma. De aquí a la concepción social del arte no existe una gran distancia. El mismo Gombrich cree que “antes de preguntarnos qué expresan [las obras], debemos saber a qué marco institucional estaban

⁹ Marta DE LA VEGA, “El fenómeno del arte en los procesos de cambio social”, *ECO*, N. 236, pág. 153

¹⁰ Marta DE LA VEGA, *Evolucionismo versus Positivismo*, pág. 19

¹¹ Marta DE LA VEGA, *Op.Cit.*, pág. 151

¹² Ernst H. GOMBRICH, *Meditations on a hobby horse*, pág. 31

destinadas.”¹³ Más aún, para él “el estilo en el arte es una indicación problemática de cambio social o intelectual; lo sabemos porque aquello que agrupamos bajo el término ARTE tiene una función que cambia constantemente en el organismo social de diferentes períodos.”¹⁴

Néstor García Canclini, por otra parte, nos habla de *lo estético* como “un modo de relación de los hombres con los objetos cuyas características varían según las culturas, los modos de producción y las clases sociales.”¹⁵ Así mismo, dentro de una visión social del arte, insiste en que éste “no es sólo el resultado de sus condicionamientos. Es también agente de transformaciones, un foco de creatividad e iniciativa social.”¹⁶ García Canclini profundiza mucho más en la cuestión de las relaciones sociales del arte y confía en que

“el arte puede contribuir –junto a otras vías de estudio- al conocimiento de una sociedad, pero para situar el valor de la información artística hay que establecer primero cómo está insertado el arte en el contexto, en qué medida sufre sus condicionamientos y en qué medida es capaz de reaccionar sobre ellos y producir un conocimiento efectivo.”¹⁷

A esto debe sumarse el papel fundamental que asume *lo estético* como un fenómeno social y, así mismo, variable a lo largo de la historia. Marta de la Vega explica que

¹³ *Ibidem*, pág. 91

¹⁴ *Ibidem*, pág. 91.

¹⁵ Néstor GARCÍA CANCLINI, *Arte Popular y Sociedad en América Latina*, pág. 23.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 51.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 35.

“lo estético es un modo de relación de los hombres con los objetos, que varía según las culturas, los modos de producción y las clases sociales, y cuya significación se establece en función de la orientación dada a las necesidades sociales y en función de los valores predominantes de una organización social y económica vigente, en un momento histórico preciso.”¹⁸

De modo que toda obra válida estéticamente busca

“...expresar la realidad e incluso transformarla, desde la dimensión de la sensibilidad y la imaginación fundamentalmente (por eso el arte no es ciencia, ni es filosofía) y se convierte así en factor condicionante para una más rica aprehensión vivencial del mundo, en agente instaurador de nuevas significaciones o simplemente en generador de una más amplia comprensión de la realidad, de una más honda captación de lo real y de la naturaleza de las cosas....”¹⁹

Sin embargo, el asunto no puede ni debe ser reducido a un problema de producción social en el sentido estricto del término, sobre todo cuando se le otorga un carácter simbólico. Esto debido a que

“el carácter simbólico de la cultura reside, más que en su producción, en su consumo; en la manera como se vincula a los diversos estratos socioeconómicos en los distintos niveles de la vida social... Su estructura significativa se define, más que por rasgos intrínsecos que la distinguen del resto de la producción social, por la forma como se relaciona con los hechos sociales y con otros hechos culturales.”²⁰

¹⁸ Marta DE LA VEGA, Op.Cit., pág. 149.

¹⁹ Ibidem, pág. 154.

²⁰ Marta DE LA VEGA, Evolucionismo versus Positivismo, pág. 23.

Como gran estudioso de la imagen visual y sus efectos psicológicos, Gombrich plantea una idea interesante que resulta complementaria a lo expresado anteriormente por De La Vega. Gombrich se atreve a considerar que, en los predios del arte, “lo común entre el símbolo y la cosa simbolizada no es la forma externa, sino la función.”²¹ Con esto exponía lo que se conoce como el concepto psicológico de la simbolización, que no se refiere a otra cosa que a la importancia que tiene para el arte el hecho de que el papel que cumple la imagen, como símbolo, viene dado por la eficacia en el ejercicio de su función de referencia a aquello que se quiere simbolizar.

En el mismo sentido, Gombrich sostiene que el arte es un lenguaje (visual), pero que no depende exclusivamente de aquello que simboliza sino también de aquello que es percibido (y con ello pasa al plano de la psicología). Aunque Gombrich llegó a afirmar que “el arte puede codificar la realidad”,²² siempre se mantuvo consciente de que esto tiene sus limitaciones. Para él fue siempre muy importante considerar el arte como un medio de comunicación y en función de ello realizó innumerables estudios,²³ pero en el caso particular de las artes visuales estuvo siempre consciente de las deficiencias del lenguaje visual en tanto que no puede ser traducido literalmente a otro tipo de lenguaje y que cada persona podría generar una interpretación distinta del mensaje

²¹ Ernst H. GOMBRICH, Op.Cit., pág. 4 (traducción nuestra).

²² Ernst H. GOMBRICH, La imagen y el ojo, pág. 38 [Y en este sentido, interpretar la realidad social en un sentido simbólico, esencial desde el punto de vista cultural].

²³ Ver los ensayos que conforman los libros La imagen y el ojo y Arte e ilusión, por ejemplo. Ambas publicaciones constituyen un conjunto de ensayos referidos a los problemas derivados del arte, la comunicación y la percepción.

visual original presente en una obra. Sobre ello enfatizó que era necesario tomar el arte dentro de las características de su contexto, a fin de evitar considerar las obras por sí solas. Para Gombrich, como para García Canclini y De La Vega, el arte no es un ente aislado ni aislable. Tampoco lo es para nosotros.

De tal manera que no debe dudarse en considerar una obra de arte como un documento de innegable valor que se relaciona con circunstancias determinadas, que no necesariamente deben ser consideradas exclusivamente *artísticas*, y que forman parte de la historia y de la cultura de su época particular. Al mismo tiempo, estas circunstancias, debido a su vinculación con las obras, ayudan concretamente a comprender aspectos de éstas. Esto se observa cuando una obra, en su organización formal, presenta determinados aspectos que destacan sobre otros, pues la obra de arte está pensada y realizada teniendo en cuenta que hay determinados aspectos que deben destacarse (e incluso, en muchos casos, anularse) de un modo especial. Y esto no responde a caprichos o a la gastada receta de la genialidad del artista; responde a las circunstancias y condicionamientos a los que el artista se ve sometido, y por ende, la propia obra. Estos condicionamientos o circunstancias no pueden calificarse como rasgos del desarrollo estilístico del arte, pretendiendo con ello aislar a la obra no sólo en su acción sino en su creación.

No obstante, siguiendo la advertencia de Peter Burke, debe evitarse caer en la trampa de considerar a los artistas como especie de

reporteros de ojo inocente, pues ellos también plantean en sus obras un punto de vista que el historiador no puede ni debe obviar.²⁴ Así mismo, este historiador aconseja estudiar el objetivo original de cada obra no sólo desde su autor, sino de la multiplicidad de factores que en la determinación de ese objetivo intervienen (mecenas, condiciones contractuales y económicas, emociones, etc.). Después de todo y tal como Burke lo considera, el desarrollo de tendencias historiográficas como la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana, la historia del cuerpo, etc., no habría podido llevarse a cabo si las investigaciones sobre estos campos se hubieran limitado a las fuentes tradicionales. “Las imágenes son una guía para el estudio de los cambios experimentados por las ideas de enfermedad y salud, y todavía son más importantes como testimonio del cambio experimentado por los criterios de belleza...”²⁵ Además, “los historiadores no pueden ni deben limitarse a utilizar las imágenes como ‘testimonios’ en sentido estricto. Debería darse cabida también a... ‘el impacto de la imagen en la imaginación histórica’.”²⁶

Más aún, el historiador del arte debe aproximarse a su objeto de estudio (*la obra de arte*) sin olvidar jamás que ésta no fue en su tiempo lo que es hoy para nosotros y que las funciones que hoy cumple no son aquellas para las que fue creada. Aunque pueda resultar confuso situarse ante un objeto de estudio escurridizo, por lo variante del gusto y

²⁴ Cfr. Peter BURKE, Op. Cit., pág. 24.

²⁵ Ibidem, pág. 11.

²⁶ Ibidem, pág. 16.

de los criterios de uso y belleza, este es un norte que no puede perderse. De lo contrario veríamos en obras de hace 50, 250 ó 1500 años principios y valores que no poseen y que estamos predispuestos a ver.

La obra de arte es una organización de valores -ya lo hemos señalado-, en un momento y en un lugar particulares de la historia, pero no hay que buscar en ella estos valores, sino *cómo* éstos se han estructurado, pues es también una producción material. Los valores están en la mentalidad común de la sociedad desde la cual la obra ha sido creada, no en la obra en sí misma. Reconstruir estos valores a través de las obras de arte es labor fundamental de la historia del arte hoy y, para ello, es indispensable fundamentar las investigaciones sobre bases que permitan configurar una estructura de valores lo más amplia posible. Valores éstos que pueden coincidir con los contextuales o bien prefigurar y/o ejercer funciones de transformación social. Esto sólo puede conseguirse aceptando que la obra de arte es compleja en su conformación y que su estudio artístico y conceptual (simbólico) es tal vez el modo de aproximación más integral que hasta hoy se hayan planteado los historiadores del arte.

Precisamente, al reconstruir los valores, las opiniones y concepciones sobre un aspecto específico de la vida, que pudo tener un grupo social determinado en el siglo XVIII en Caracas, a partir del análisis artístico, formal y conceptual de las obras, del estudio de sus funciones (religiosas, sociales, políticas, etc.) en este contexto y las acciones emprendidas por el artista ante determinados problemas, la

historia del arte estará contribuyendo claramente al conocimiento de nuestra propia historia como cultura, pues entablará un diálogo abierto y sincero entre el arte y la historia, más aún entre el ARTE y la SOCIEDAD.

Por esta razón, iniciamos nuestra investigación con una panorámica acerca del discurso religioso (no-visual) en el contexto caraqueño de la segunda mitad del siglo XVIII. De modo que, en lo que corresponde al Capítulo I, se realizarán algunas consideraciones sobre los principales contenidos e intenciones del discurso emanado de las instancias eclesiásticas en relación a sus principales propósitos y objetivos. Se analizan aquí, separadamente, las evidencias de este discurso en aquello que era *dicho* y aquello que era *escrito*. Todo esto, enmarcado en las características sociales de la aristocrática casta de los blancos.

El Capítulo II nos llevará directamente a la configuración de la obra de arte religioso, intentando realizar una especie de radiografía que nos permita comprender y acercarnos a la dimensión intelectual de este tipo de obras. En un primer paso procederemos a indagar en lo que hemos denominado *genealogía* de la representación pictórica mariana, donde las consideraciones filosóficas acerca de *lo bello* y la visión del arte como *representación*, constituyen dos de los más importantes pilares de la obra de arte religioso. Luego, en una segunda parte, nos concentraremos en el influjo de la Virgen María presente en la pintura religiosa a partir de las ideas de *madre* y *modelo*, así como a través del

uso público y privado de las imágenes creadas a partir de la devoción a su persona.

Las consideraciones en referencia al Barroco, como estilo artístico y como manifestación cultural, ocuparán los párrafos del Capítulo III. El interés por el Barroco viene dado por ser éste el estilo oficial de las manifestaciones artísticas resultantes de las disposiciones del Concilio de Trento, el cual signó no sólo el arte en Europa, sino también en América durante el período de dominación española. De esta manera nos interesará sobre todo la consideración barroca de la obra de arte, el tratamiento de la *figura* mariana en este período y la ubicación de la obra pictórica de Juan Pedro López en esta esfera artística.

La obra de arte como discurso religioso y su subsiguiente análisis simbólico, nos ocuparán por completo en el Capítulo IV. Allí abordaremos la configuración iconográfica de las advocaciones de la *Inmaculada Concepción* y la *Virgen del Rosario* en los modelos pictóricos europeos, para determinar posteriormente el *modelo* empleado por Juan Pedro López en sus propias obras. Quedará completo este capítulo con la realización de la llamada síntesis iconológica de los modelos europeos, a fin de establecer los principales lineamientos del discurso religioso visual presentes en las interpretaciones pictóricas de las dos advocaciones objeto del estudio, realizadas en Europa y que constituyeron los *modelos* para las obras de López.

Finalmente, en el Capítulo V, observaremos de cerca el discurso religioso en la obra mariana de Juan Pedro López y su acción y

reacción en el contexto social de los blancos mantuanos de la segunda mitad del siglo XVIII, en Caracas. Para ello plantearemos tres hipotéticos escenarios que serán debidamente argumentados y analizados según las pautas que los capítulos anteriores nos han brindado. Con ello, esperamos comprobar la importancia de no considerar las obras de arte como objetos pasivos, dignos de la curiosidad de expertos en estilos y formalismos, sino asumirlos como agentes activo en el tramado intelectual y emocional en el que una cultura da cuenta de si misma a la posteridad.

Cuando buscamos internarnos en el ámbito del arte religioso, las obras son más fácilmente presas de sentimientos de empatía o de rechazo de parte del investigador por las propias características que éstas poseen. Sin embargo, el arte religioso conforma un importantísimo contingente de información para el historiador que no puede evadir y esto es precisamente lo que deseamos demostrar aquí. Así, el enorme abanico de obras de carácter religioso se convierte en un serial de ventanillas, a través de las cuales el historiador tiene hoy el deber ineludible de asomarse. Ellas se convierten en sus mejores aliadas en la ardua tarea de desentrañarlas, interpretarlas y explicarlas dentro de un finísimo tejido de diversos factores que no es más que su particular inserción en el contexto, su específico acuse de una serie de condicionamientos y su respectiva reacción sobre ellos.

En general, resulta prácticamente imposible estudiar cualquier período histórico de Occidente anterior a la modernidad sin que

surjan con facilidad un número considerable de obras de arte de carácter religioso. En el ámbito particular del cristianismo católico, arte y religión establecieron un modo de convivencia y ayuda mutua que perduró por casi dos mil años. El arte, gracias a su extraordinaria facultad representativa ha brindado a la experiencia religiosa un escenario bastante amplio y eficaz para su propagación, difusión, adopción en la intimidad e inclusive, para su propia configuración.

El presente estudio buscará principalmente determinar cómo los contenidos del discurso religioso presentes en la pintura mariana elaborada por Juan Pedro López, representan e interpretan algunos aspectos de la sociedad de los blancos mantuanos en la ciudad de Caracas del último cuarto del siglo XVIII. Para ello será obviamente menester delimitar claramente los valores simbólicos, artísticos y sociales presentes en las obras que actúan sobre el grupo social que hemos establecido como muestra central y que, al mismo tiempo, reaccionan a partir de él, notándose sus efectos y condicionamientos sobre los ámbitos más diversos (religioso, político, etc.).

En este sentido, podemos decir que es este un esfuerzo de comprensión teórica, una investigación *ex-post-facto*, de campo, de carácter monumental y documental. Dado que las principales fuentes históricas de esta investigación son obras de arte, se adoptarán principalmente técnicas de observación y análisis de las pinturas y de las reproducciones que de ellas da cuenta el libro de Carlos F. Duarte, Juan Pedro López. Maestro de pintor, escultor y dorador (1996) y que serán

mostradas en un laminario anexo, numeradas en caracteres romanos. Igualmente, se analizarán a lo largo del trabajo no pocas obras europeas que serán también mostradas en un laminario anexo, numeradas con caracteres arábigos.²⁷

Por otra parte, se adoptará, en el plano teórico de carácter teológico-filosófico, un análisis de contenido, así como una interpretación iconológica a partir de las descripciones iconográficas presentadas y un análisis histórico-contextual para establecer las características y significado histórico de las obras que son objeto de nuestro estudio. Finalmente, intentaremos identificar las incidencias del discurso religioso visual sobre diversos ámbitos: religioso, social y político. Con ello se cumplirá el objetivo principal de esta investigación: demostrar la activa ingerencia de la obra de arte dentro de un grupo social determinado, honrando de esta manera el valor de una de las producciones culturales más humanas y hermosas.

De modo que, una vez realizada esta serie de procesos, esperamos estar en condiciones de establecer cómo se ha relacionado la obra mariana de Juan Pedro López con el conglomerado cultural hispánico de la Caracas del siglo XVIII. Así como también precisar si estas obras actuaron como soluciones a problemas específicos de su contexto histórico. Emplearemos para ello el importante postulado

²⁷ Vale advertir, en relación a las obras de la autoría de Juan Pedro López, que aunque algunas de ellas han podido ser observadas directamente en original, la mayoría será analizada a partir de las reproducciones que muestra Carlos F. Duarte en la publicación mencionada, por lo que no se tomarán en consideración aspectos de carácter técnico en relación a las obras (pinceladas, materiales, etc.). Lo mismo sucede con las obras de origen europeo, las cuales sólo podrán ser analizadas a partir de las reproducciones presentes en el material bibliográfico disponible.

metodológico de Ernst H. Gombrich²⁸, denominado *lógica de la situación*, a través del cual el historiador puede configurar una interpretación factible o probable de un hecho determinado, a partir de deducciones lógicas. Sin embargo, esto no debe ser tomado como una *explicación* sino como una *interpretación* al hecho, pues siempre admite un número de supuestos que pueden ser o no correctos, aunque sí probables, lógicamente hablando.²⁹

Con todo lo anterior estaremos estudiando las obras dentro de su contexto y exigencias particulares. Nuestro interés es, evidentemente, abrir la mayor cantidad de ventanas disponibles, a los fines de obtener una visión del horizonte lo más amplia posible. Después de todo, como diría el propio Gombrich: “...si bajamos las persianas y cerramos las contraventanas, no veremos absolutamente nada.”³⁰

²⁸ Ver Ernst H. GOMBRICH , Temas de nuestro tiempo, 1991.

²⁹ Cfr. Ibidem, pág. 140 y ss.

³⁰ Ibidem, pág. 67.

CAPITULO I

EL DISCURSO RELIGIOSO (NO VISUAL) EN EL CONTEXTO CARAQUEÑO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII.

En una afirmación que no tenemos intención de hacer lapidaria, podemos expresar que si la historia de Venezuela en el siglo XIX no puede ser comprendida a cabalidad sin el elemento militar, pues entonces la historia de nuestro siglo XVIII no podría jamás ser aprehendida ni interpretada correctamente sin tomar en consideración el influjo de la Iglesia católica en la formación de nuestra mentalidad.¹ Nos aventuramos incluso a aseverar que la sociedad caraqueña del siglo XVIII era una sociedad sacralizada en gran medida, es decir, cada uno de sus actos -bien sea como individuos o como grupo social- tenía como base un fuerte componente de carácter religioso.

No se refiere esto, sin embargo, a la legendaria Caracas de convento que surgió en el siglo XIX como una visión fantasmal y, a la vez anecdótica, de un tiempo pasado. Se refiere más a considerar *lo religioso*, dentro de la sociedad, como un factor importante dentro del grupo de engranajes y tirones que la mueven. Esto, además, en función de un momento histórico en el cual la Provincia de Venezuela era parte de los territorios de ultramar de un imperio como el español, con cuyo altar y trono se había forjado la más perfecta alianza desde finales del siglo XV. Al respecto, Francisco Aguilar Piñal nos expresa que

¹ En modo alguno pretendemos emitir un juicio a la ligera sobre la historiografía venezolana relativa al siglo XIX o al período hispánico, tan sólo deseamos abrir el compás de paradojas y lugares comunes que han marcado a los estudios históricos venezolanos.

“No hay más objetivo para la católica España que la salvación eterna. Ni más medio para conseguirlo que la sacralización de la vida en todos sus aspectos: sagrado es el poder del monarca siempre que se supedita a la voluntad de Dios, sagradas las creencias en la única religión verdadera; sagradas las personas que predicán tal doctrina salvadora; sagradas y, por tanto, intocables.”²

No nos interesa, sin embargo, un estudio sociológico de este asunto. Nos conformaremos con una panorámica que nos permita incluir, con posterioridad, en ese escenario, a la obra de arte religioso como una actora de protagonismo inusitado para la forma más común de ver la historia de este período. De esta manera, en las próximas líneas, nos concentraremos en el discurso religioso (no-visual) y cómo éste ha manifestado su influjo en el grupo social de la aristocrática casta de los blancos.

Pocas son las dudas que pudieran aún quedar en el conocimiento común respecto a lo que acabamos de citar de Aguilar Piñal sobre la *muy católica España*. No obstante, más allá de la abstracción irrefutable que esto pudiera ser (o parecer), se encuentran los detalles que dan a las grandes obras su característica apariencia. Hacia allí intentaremos dirigirnos. Lo primero es aceptar que el descubrimiento de nuevos e inmensos territorios había significado para España la posibilidad real de mantener su tradición –como sociedad-, aunque ésta no se adaptara a los tiempos por venir. España vivió, sin duda, a partir de las primeras décadas del siglo XVI, un momento de gran optimismo al gozar

² Francisco Aguilar Piñal, “Predicación y mentalidad popular”, en Salvador RODRÍGUEZ BECERRA (coord.), *La Religiosidad Popular*, pág. 58.

de su triunfo sobre setecientos años de dominación árabe y al darse cuenta del enorme potencial de explotación de recursos como el oro y la plata en sus nuevas posesiones territoriales. Seguramente no halló ninguna imperiosa necesidad de reestructurar su economía y, menos, su sociedad, para entonces semi-feudales. Es así como “la organización española de América deriva de la propia estructura estatal existente en la Península.”³

El programa del imperio español sobre América era, sin duda, dominar, pero no con los macabros designios que han querido atribuírsele. Prueba de ello es la legislación emitida por la corona española para los asuntos de los territorios del Nuevo Mundo. Claro que el rey de España legisló siempre para una realidad que le era, más que ajena, totalmente desconocida y los principios jurídicos empleados no estaban ajustados, en la mayoría de los casos, a las reales necesidades de la naciente sociedad americana. No obstante, poco se ha hablado de la admirable obra que encierran las Leyes de Indias. Jurídicamente son el perfecto reflejo del orden político-social que las concibe y llenan a cabalidad las expectativas de la monarquía, aunque no así de la nueva sociedad americana. A partir de este conjunto de leyes, las Indias se convirtieron en un reino en el cual se respetarían sólo las costumbres, tradiciones e instituciones que no entraran en contradicción con la política y la legislación españolas ni con los principios religiosos cristianos. La organización político-administrativa de Hispanoamérica se basó en este principio.

³ Carlos GISPERT, *Historia Universal*, pág. 643.

Durante más de trescientos años, la corona española y la Iglesia Católica actuaron en América asociadas en la ejecución del proyecto político de su Conquista y Colonización. En la Provincia de Venezuela, así como en el resto de los territorios bajo el ala del imperio, la educación constituyó el arma más importante en la consecución de la meta establecida. En realidad, Venezuela no estuvo entre las regiones más favorecidas por España y esto repercutió significativamente en su desarrollo cultural. Pese a ello, la labor llevada a cabo por la Iglesia hendió la marca más profunda del período hispánico en estas tierras. Las secuelas aún hoy son parte de nuestra vida: las creencias y la misma fe religiosa, el idioma, gran parte de las costumbres, aficiones y prejuicios, incluso los propios apellidos. Venezuela, aun por haber formado parte del imperio español en Indias, no puede calificarse como una prolongación pasiva de aquello que nos fue legado.

Particularmente consideramos que es a través del papel de la Iglesia Católica en la región que hoy se aglutina bajo el nombre de Venezuela, como mejor puede develarse la faz de una época matizada por una tradición histórica tergiversada por falsos velos.⁴ Son fundamentales los esfuerzos realizados por la Iglesia de la Provincia en razón del bienestar y el apego a la religión de su feligresía, la cual, la mayor parte

⁴ Bajo el dominio del Estado español llegarán a Venezuela los misioneros que asumen la responsabilidad de la evangelización. Para 1515 existen ya noticias concretas de una presencia sólida de misioneros franciscanos y dominicos en la llamada "Costa de las Perlas" en el Oriente del país. Los frailes franciscanos van a establecerse en Santa Fe de Chichiriviche y los dominicos en Cumaná. No obstante, Venezuela no ganará su unidad territorial en términos eclesiásticos sino mucho tiempo después, en el siglo XIX [Caracas sería sede Arzobispal sólo en 1804, teniendo como sufragáneas las diócesis de Mérida (1777) y Guayana (1790)]. Mientras tanto, el proceso evangelizador no se detuvo, muy por el contrario, continuó alrededor de las ciudades, las encomiendas, las doctrinas y las misiones.

de las veces, se halló en las peores condiciones, sobre todo en las zonas más alejadas de las principales ciudades.

Ciertamente, las acciones emprendidas por la Iglesia a favor de mantener unida a su grey son de suma relevancia para este estudio. Aunque mucho de lo que ella hizo y de lo que de ella recibieron los fieles quedará para siempre en el silencio, no vamos a detener nuestros intentos y procuraremos penetrar ante el sonido más leve. Por ello deseamos rescatar aquí algunos de los instrumentos o herramientas que la Iglesia empleó *por el bien de sus hijos*, en una labor eminentemente pedagógica y aleccionadora, así como de control: los sínodos y sus constituciones resultantes, los sermones, la catequesis, la acción pastoral, la confesión, los preceptos dominicales y pascuales y, finalmente, la literatura religiosa.

1.1. El habla de la Iglesia: *dicho y hecho*:

Según los mandatos del Concilio de Trento, en la Provincia de Venezuela se hicieron esfuerzos por celebrar eventualmente algunos sínodos diocesanos. Sin embargo, las distancias geográficas y las dificultades en cuanto a los traslados y las comunicaciones no permitieron sino la realización de tres sínodos a lo largo de los tres siglos de dominación hispánica.⁵ El más importante de ellos y el que deseamos

⁵ El primero de ellos se efectúa en 1574 en Santa Ana de Coro. Este sínodo, convocado por el Obispo Fray Pedro de Agreda, "...centró su atención en la evangelización de los indígenas; pero desgraciadamente sus actas y resoluciones no han sido conservadas." (González Oropeza, Herman, en "La Iglesia en la Venezuela Hispánica", en Los tres primeros siglos de Venezuela, Pedro Grases

destacar aquí especialmente es el tercero, pues de él surgirá un documento que tendrá vigencia como legislación eclesiástica hasta 1904. Convocado por el Obispo Diego de Baños y Sotomayor, promulga las Constituciones Sinodales que serán sustituidas por la Instrucción Pastoral de comienzos del siglo XX, como fruto de las primeras conferencias del Episcopado venezolano.

Este tercer sínodo fue celebrado en Caracas en 1687 y se puso gran cuidado en su organización, estando precedido por visitas pastorales y por consultas a los párrocos y vicarios.

“La capacidad, erudición y reflexión de sus redactores se destaca en cada página con la profusión cuidadosa de fuentes escriturísticas, patrísticas, teológicas, canónicas y conciliares de América y de otras latitudes... Desde el punto de vista histórico, el valor del Sínodo de Caracas... es innegable; porque la amplitud de las materias que abarca supera a la generalidad de los Sínodos latinoamericanos del período hispánico.”⁶

(coordinador), pág. 230). Fue realizado con los escasos clérigos de que pudo el Obispo Agreda disponer para entonces: dos curas, dos religiosos dominicos y dos franciscanos y un sacristán mayor, según relata Monseñor Nicolás E. Navarro. (Cfr. Mons. Nicolás E. Navarro, Anales eclesiásticos venezolanos, pág. 84). Sin embargo, debió constituir un adelanto en materia de organización eclesiástica para Venezuela. La segunda reunión sinodal tuvo lugar en Barquisimeto, convocada por el Obispo Antonio de Alzega en 1609. Entre sus interesantes disposiciones, citadas incluso por el tercer sínodo, destacan "...normas para estructurar pueblos indígenas, la disposición interior de las viviendas de los aborígenes, la forma de construcción de las iglesias y capillas, el atuendo interior y el ajuar de las mismas." (Ibidem, pág. 231) A pesar de recordársele por su gran sabiduría y profunda piedad, cabe destacar que la leyes y decretos surgidos de este sínodo tocaron puntos referentes a la disciplina dentro de la propia Iglesia local "...por la deformidad, que de su observancia había en los Lugares de este nuestro Obispado, y corruptela en lo justamente establecido." (Obispo Baños y Sotomayor citado por Mons. Nicolás E. Navarro en Anales eclesiásticos venezolanos, pág. 93, a propósito del Segundo Sínodo venezolano). Lo que demuestra que la Iglesia en Venezuela estuvo atenta a los problemas internos que pudieran suscitarse y a la aplicación oportuna de los correctivos necesarios.

⁶ Mons. Nicolás E. NAVARRO, Anales eclesiásticos venezolanos, pág. 233-234.

Con este tercer sínodo, la Iglesia venezolana se prepara muy bien para los retos del siglo XVIII, cuando los cambios políticos, propiciados por la Guerra de Sucesión española, impondrán en América un nuevo ritmo. Los obispos de la Provincia de Caracas parecieron entender muy bien esta situación. Desde el Obispo Francisco del Rincón, quien tomó posesión de su cargo en 1714 y el Obispo Juan José de Escalona y Calatayud, encargado en 1718 y quien demostró "...gran celo en pro del decoro de la institución eclesiástica y grandes esfuerzos a favor de la cultura y la ilustración." (Ibidem, pág. 152).

Las Constituciones emanadas de este Sínodo demuestran un especial interés por dotar a la religión en la Provincia de Venezuela con poco más de sustancia y no sólo conformarse con la simple adscripción. Por supuesto, esta *adscripción* a los asuntos de la *verdadera fe* era de carácter obligatorio, pero ello no obstó para que las autoridades eclesiásticas desearan que los fieles profundizaran algo más en materia religiosa.

La importancia de las disposiciones emanadas de esta reunión eclesiástica van incluso más allá de lo meramente histórico, tal y como lo expresa Francisco José Virtuoso: “En Venezuela el primer modo de ser y entenderse como católico que la institución eclesiástica unánime y oficialmente pretendió extender y arraigar en toda la sociedad fue reglamentado en el Sínodo de Caracas de 1687.”⁷

Con el tiempo, probablemente las disposiciones de esta Constituciones tendieron a un relajamiento, el cual no podemos atribuir a la falta de preocupación de las autoridades de la Iglesia, pues de ello no tenemos prueba alguna. Sin embargo, sí hubo relajación en la sociedad en cuanto al acatamiento de los mandatos del Sínodo y de los preceptos religiosos en si mismos, pues sólo ello explicaría que

“Alarmado por el desarreglo de las costumbres que observa en 1761, Monseñor Diego Antonio Diez

Fundó este obispo, además, la Universidad de Caracas y formó la Regla del Coro de la Catedral. Más tarde hallamos al Obispo Juan García Abadiano, encargado en 1742, quien debió enfrentar algunos disgustos en asuntos administrativos. Pero en nuestro siglo XVIII destacan sobre todo dos obispos que con su esfuerzo configuraran el carácter de la Iglesia venezolana de este período: Mons. Diego Antonio Diez Madroñero, Mons. Mariano Martí y Mons. José Antonio de la Virgen María y Viana.

⁷ Francisco José VIRTUOSO, La crisis de la Catolicidad en los inicios republicanos de Venezuela, pág. 15.

Madroñero acude a una estimable cartilla de conducta: las Constituciones Sinodales realizadas en 1687 por el Obispo Diego de Baños y Sotomayor, uno de sus predecesores.”⁸

Curioso es, no obstante, que Mons. Diez Madroñero, casi 100 años después de emitidas tales Constituciones, decidiera rescatarlas y no, lo que a nuestro parecer, habría sido, no sólo más lógico, sino también más apegado a los mandatos del Concilio tridentino: convocar un nuevo sínodo diocesano. Ello habría ayudado a la actualización de la situación en las diversas regiones de la Provincia y a la promulgación de unas nuevas constituciones, adaptadas a los cambios que ha debido sufrir la sociedad en casi un siglo. Además, tal cosa no era práctica extraña en otras regiones de Hispanoamérica, por lo que no deja de asombrarnos que nuestro obispo no lo decidiera así.

Pino Iturrieta está de acuerdo con que las Constituciones de 1687 “ya son un texto viejo de setenta y cuatro años,” pero aún así considera que “hay razones para insistir en su actualidad: permanece sin mudanzas el catálogo de los pecados y el escalafón de quienes los cometen.”⁹ Obviamente los pecados son los mismos a partir de una misma estratificación social que no ha padecido modificaciones desde su instauración. La población (entre las castas vigentes) puede haber crecido o disminuido, pero más allá de eso no habría nada que agregar, por lo menos aparentemente. Empero, la Provincia de Venezuela sufrirá en el

⁸ Elías PINO ITURRIETA, Contra lujuria, castidad, pág. 15.

⁹ Ibidem pág. 15.

siglo XVIII cambios profundos que sacudirán las bases de ese orden eterno basado en la correspondencia entre la Iglesia y el Estado.

A estos cambios probablemente temió Mons. Diez Madroñero y ello, tal vez, justificaría el echar mano de un instrumento añejo como las Constituciones de 1687. El mantener la inmutabilidad del estado de cosas era esencial. Además, los asuntos de fe son atemporales y deben permanecer. El más leve cambio sería poner en peligro el edificio construido sobre el altar y el trono. Todo el orden debía mantenerse lo más parecido posible a la Península, pero esto, claro está, era un asunto bastante difícil de lograr y hacia él probablemente se dirigieron los máximos esfuerzos.

Sabemos por Mons. Nicolás E. Navarro que el obispo Diez Madroñero “tuvo gran celo por la salvación de las almas” y que fue “un mantenedor esforzado de la moral pública.” Además, sabemos también que era adepto a los Ejercicios Espirituales ignacianos, cuya práctica estimuló desde el mismo año de su consagración en la silla episcopal.¹⁰ Pero entre los datos aportados por Mons. Navarro destaca con particularidad la acotación de que Mons. Diez Madroñero debió ser “muy regalista”, lo cual podría justificar el rescate de las sinodales antes que la convocatoria a un nuevo sínodo. Ciertamente es que el regalismo no era una actitud extraña entre los jefes de la Iglesia, dado que “los beneficios espirituales se recibían por manos del Rey, nuestro Señor, a cuyo real servicio todo se supeditaba.”¹¹ Pero rescatar las viejas constituciones era

¹⁰ Cfr. Mons. Nicolás E. NAVARRO, *Anales eclesiásticos venezolanos*, pág. 170.

¹¹ *Ibidem* pág. 170.

lo mismo que rechazar cualquier posibilidad de cambio y/o revisión, lo que, en todo caso, es la labor de toda reunión sinodal y/o conciliar. Mons. Diez Madroñero apelaría así a lo más seguro y fiel, donde el trono y el altar no corrieran ningún peligro.¹²

A partir del desempolvamiento de las Constituciones sinodales, puede decirse que el primer esfuerzo debió centrarse en circunscribir a la feligresía dentro del marco de unos determinados preceptos que garantizaren el orden. Así, recordar a los maestros, por ejemplo, que debían hacer que los niños repitieran “todos los días el temor de Dios, la guarda de sus santos mandamientos, la abstinencia de juramentos, la obediencia a sus padres, la buena urbanidad, y cristiana política con todos,”¹³ no era suficiente. Había que aumentar el tono y la aspereza del discurso dirigido contra ciertos y determinados comportamientos escandalosos y pecaminosos.

Los cambios en la Provincia han debido ser notorios, sobre todo gracias al auge económico que entre 1720 y 1750 había duplicado las exportaciones de cacao, cuero y tabaco, con un crecimiento sostenido que pudo observarse también en otros productos como el café y el añil.¹⁴ Por otra parte, la población había aumentado significativamente, no sólo

¹² Es interesante además que Mons. Diez Madroñero se propone también devolver al clero su decencia, de modo que las Constituciones actuarían como instrumento efectivo de control. La realización de un nuevo sínodo le habría dado voz a parte de ese clero que el obispo quería disciplinar y, tal vez, la situación, no le habría sido de fácil resolución.

¹³ Disposición Nº 20, Título III, de las Constituciones del Sínodo Diocesano de Caracas, en Manuel GUTIERREZ DE ARCE, Apéndices a el Sínodo Diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687, Tomo II, pág. 39.

¹⁴ Según los datos ofrecidos por Juan Almécija en La Familia en la Provincia de Venezuela, las exportaciones de cacao pasaron de 63.433 fanejas en 1720 a 193.000 a finales del siglo XVIII; las exportaciones de café pasaron de 442 libras en 1785 a 65.400 libras en 1790; las de cuero pasaron de 46.500 unidades en 1720 a 130.000 en 1810; las de tabaco pasaron de 487.500 libras en 1720 a 1.144.938 en 1786 y las de añil pasaron de 8.710 libras en 1775 a 542.129 libras en 1790.

gracias a la boyante economía sino también a las medidas tomadas “en favor del progreso de la medicina y la salud pública.”¹⁵ Pero si miramos este aumento poblacional a la luz de la composición racial o de la estricta estructura de castas de la época, nos toparemos con cerca de 110.000 blancos, de los cuales unos 8.000 eran europeos. Lo cierto es que los blancos no superaron en todo el siglo XVIII alrededor del 12% de la población total de la Provincia de Venezuela, mientras que los pardos llegaron a sumar cerca del 47%, los mestizos un 15%, los indios un 12% y los esclavos un 14%.¹⁶ Para 1787, Caracas probablemente contaba con 8.315 blancos, 490 indios libres, 12.073 pardos y 8.144 esclavos, para un total de 29.022 almas.¹⁷

A la luz de Mons. Diez Madroñero, esta sociedad en aumento y rodeada de prosperidad, al menos en la casta de los blancos y más aún en la sección aristocrática de ésta, se ha mal acompañado de excesos y lujurias. Para Pino Iturrieta,

“muchas cosas se toman a la ligera, como si vivieran los cristianos una feria y no un valle de lagrimas. Aunque sin renegar de los cánones clásicos, un talante mundano mueve la superficie de la vida hasta el punto de incitar sin recato a las torpezas.”¹⁸

Sin duda alguna, esta situación es propia del carácter barroco, de la VANITAS contra el CARPE DIEM, que no ha podido manifestarse de manera

¹⁵ Juan ALMÉCIDA, *La Familia en la Provincia de Venezuela*, pág. 31.

¹⁶ Cfr. *Ibidem* pág. 32 y MCKINLEY, Michael, *Caracas antes de la Independencia*, pág. 26 y ss.

¹⁷ Datos según Ildefonso LEAL, en *El primer periódico de Venezuela y el panorama de la cultura del siglo XVIII*, pág. 292-293.

¹⁸ Elías PINO ITURRIETA, *Op.Cit.*, pág. 16.

más natural en la Provincia de Venezuela aún ya bien entrado el siglo XVIII.¹⁹

Así, con toda razón nuestro prelado episcopal busca disciplinar a su grey no sea que la cuerda reviente por lo más delgado y el desenlace trastoque el orden de las cosas que debe ser, cuando menos, eterno. No en balde, algunos años después, el siguiente obispo de Caracas, Mon. Mariano Martí, atacaría con agudeza las “malas costumbres” que han entrado incluso a los hogares y deben alertar a los padres de familia en poner “el mayor cuidado en prohibir semejante comunicación a fin de evitar pecados...”²⁰ Lo fundamental aquí es que más de 10 años después del rescate, reimpresión y recordatorio de las sinodales, deba insistirse en la materia de las malas costumbres, que lejos de mejorar, parecen haber empeorado pues ya ni el sagrado recinto del hogar escapa de sus garras, ni siquiera en las mejores familias. De hecho,

“la causa del pecado en la diócesis según Martí es el olvido de la preceptividad moral que la catolicidad

¹⁹ Estamos convencidos que estos términos contradictorios que se vierten y conforman la vida de la sociedad colonial, aún en el siglo XVIII, no corresponden a otros parámetros que a los que han identificado en Europa a la *sociedad barroca*. En el capítulo III intentaremos demostrar cómo los conceptos barrocos de la VANITAS y del CARPE DIEM están en constante tensión, uno respecto al otro, lo que contribuye a brindar ese carácter extraordinariamente dinámico al arte de la época. Lo fundamental en este punto de nuestra investigación es ver cómo en los asuntos sociales, religiosos y políticos estas pautas parecen hacerse presentes con cierta contundencia, lo cual es ineludible para nosotros. El desfase temporal entre lo que sucede en Europa e Hispanoamérica, que pudiera persuadirnos de considerar *barroca* a una sociedad de pleno siglo XVIII como la que estudiamos aquí, normalmente viene dado por el cúmulo de cambios que se suceden en Francia, por ejemplo, con la Ilustración. Pero no olvidemos que el Iluminismo, no fue lo mismo en España que en Francia, de modo que no podemos equiparar Hispanoamérica con toda Europa, sino con España, en el mejor de los casos. Y, en nuestra consideración, la España dieciochesca es, en el fondo, casi tan barroca como la del siglo anterior. Para una visión de la sociedad europea –y sobre todo la española- de los siglos XVII y parte del XVIII, puede verse el trabajo de José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco* (1986)

²⁰ Mons. Mariano Martí citado por Francisco José Virtuoso, en *La Crisis de la Catolicidad en los inicios republicanos de Venezuela*, pág. 110.

Estas palabras de Mons. Martí estaban dirigidas contra la costumbre de permitir a los hijos e hijas solteros de una familia tratarse con cierta libertad con los hijos e hijas de otra familia por considerarla amiga o pariente.

estableció en el Sínodo de Caracas en 1687. Por eso su insistencia pastoral está centrada en la vuelta a las Constituciones sinodales y su puesta en vigencia.”²¹

Más tarde, Mons. Juan Antonio de la Virgen María y Viana, en su pastoral de 1797, expondrá su particular visión sobre las causas que inducen a los hombres al pecado. Mons. Viana afirma cómo los acontecimientos del Pecado Original se deben a Lucifer, en la serpiente, sin mencionar a la mujer como culpable, lo cual era bastante tradicional y constituye aquí un detalle interesante sobre el cual convendría colocar la lupa. Pero, por otra parte, el obispo de Caracas expresa en esta carta pastoral que:

“En todos los corazones debería estar impresa la Ley santa que recomienda el príncipe de los apóstoles que es el temor de Dios y el honrar, reverenciar y prestar toda sumisión y obediencia a los soberanos y a las sacrosantas leyes que ellos establecen.”²²

Sus palabras se convierten en directas saetas a la sublevación de la cual la Provincia acababa de ser escenario (aquella de Gual y España). Un primer campanazo se le había tocado en esta región al imperio.

El discurso de Mons. Viana no será un grito en el abismo, pues su sucesor, Mons. Francisco Ibarra iniciará su gobierno con una dura pastoral a su feligresía, espantado como estaba por la pululación de pecados a todo nivel. El 8 de noviembre de 1800, pedía el obispo a los

²¹ Francisco José VIRTUOSO, Op.Cit., pág. 111.

²² Mons. Juan Antonio de la Virgen María y Viana citado por Ibidem, pág. 113.

fieles: “Aplacad el cielo con lagrimas, limosnas, ayunos y oraciones...”²³

Seis años más tarde se lamenta de la suerte de sus hijos en la fe:

“Oh! Infeliz Caracas, pues en ti ha plantado ya el demonio la pública deshonestidad y encubierto su horror en pretexto de esos bailes. Oh! Desdichados moradores a quienes amenaza la ira del Omnipotente con tanta vergüenza ofendido.”²⁴

Caracas parece no tener ya remedio para la terrible corrupción moral que le aqueja. Lucifer anda suelto por las calles y ahora sí es la mujer la que le sirve de asistente, según la opinión de Mons. Ibarra.

Pero, ¿qué era en realidad lo que provocaba tal angustia en los obispos? Pues los bailes impropios, la vestimenta chillona o indecorosa tanto en hombres como en mujeres, la lectura clandestina de pensamientos prohibidos, la promiscuidad sexual y el relajamiento en los tratos deben haber estado en la lista de motivos de tormento pastoral y por lo cual todos en Caracas irían directo a las fauces de don Lucifer.²⁵ Sin embargo, esto era solo la crema del pastel, porque la verdadera razón del desasosiego de los obispos radicaba en el desmoronamiento de la estructura que había mantenido firmemente unidos al altar y el trono.

No podríamos afirmar que los caraqueños fueran cada vez menos religiosos, pero sí parecían menos apegados a la Maternidad eclesial y a la Paternidad real. No toda costumbre refleja las creencias religiosas y no es muy difícil dar una muestra de ello en la Caracas

²³ Mons. Francisco Ibarra citado por *Ibidem*, pág. 116.

²⁴ Mons. Francisco Ibarra citado por *Ibidem*, pág. 117.

²⁵ Elías Pino ITURRIETA, lo expresa también cuando dice que: “*Personaje de prestigio en Caracas han llegado al extremo de fulminar la vacuidad de la educación y la hipocresía de las costumbres.*” (*Op.Cit.*, pág. 11).

dieciochesca, pero para los ojos de la jerarquía eclesiástica mientras más vertical anduviera la sociedad más apegada estaría al orden establecido. Esto era lo que se cuidaba y lo que atribulaba.

Con todo, las Constitucionales sinodales de 1687 y las cartas pastorales emitidas por los sucesivos obispos de Caracas, no son las únicas herramientas que la Iglesia local empleó en su afán preservación de un modelo moral que estaba íntimamente vinculado con el nexo trono-altar. La acción catequética fue muy importante, porque no se circunscribió a un simple objetivo evangelizador, en el cual se enseñaba a los fieles los dogmas de fe y los ritos más importantes de la vida en la religión, sino que iba más allá de ello para ser en realidad un extraordinario medio de *reforzamiento del control ideológico*²⁶ que, después de todo, había quedado en manos de la Iglesia desde los primeros tiempos de la incursión española en América.

Mons. Mariano Martí en su incansable viaje por toda la Provincia, decreto la creación de cerca de 20 escuelas de primeras letras, en las cuales, claro está, no se enseñaría únicamente a leer, escribir y contar, sino que también debía ser impartido el catecismo o la doctrina cristiana, como entonces solía denominársele. Así mismo, toda escuela, sin importar su pobreza, debía tener “una imagen de la Virgen o un santo,”²⁷ de este modo que ya estaba creado el ambiente propicio para tal enseñanza de los *valores y verdades* de la fe a los niños. No obstante,

²⁶ Cfr. Alberto Marcos Martín, “Religión ‘Predicada’ y Religión ‘Vivida’”, en Salvador RODRÍGUEZ BECERRA (coord.), *La Religiosidad Popular*, pág. 48.

²⁷ Ildefonso LEAL, *El primer periódico de Venezuela y el panorama de la cultura del siglo XVIII*, pág. 89.

debemos reconocer que los reportes conservados hoy acerca de la situación de tales escuelas no son los más halagadores. Ni siquiera aquellas destinadas a los niños blancos escapaban de carecer de las necesidades mínimas en cuanto a la condición física del recinto empleado para los fines pedagógicos. Y por si fuera poco, quienes desempeñaban el papel de maestros eran, por regla general, barberos, zapateros o artesanos, quienes ya retirados de su oficio por su avanzada edad o por razones de mejora económica, se dedicaban a esta nueva profesión. Tal vez por ello, la Iglesia insistiese tanto en que los padres de familia, sobre todo en la casta de los blancos, enseñaren a sus hijos la doctrina cristiana. De cualquier modo, la estructura social de las castas delimitaba el acceso a la educación y el tipo de escuelas a las cuales asistían los niños blancos no eran iguales a las de los pardos, aunque en todas la doctrina cristiana a enseñar fuera la misma.

En relación a los niveles más elevados de la educación, solo encontramos la labor de la Real y Pontificia Universidad de Caracas, funcional desde 1725. De ella y sobre lo que aquí nos interesa, es elocuente lo que expresa el Dr. Ildefonso Leal, tal vez la persona que más se ha preocupado por rescatar la historia este importante recinto académico:

“La Universidad se inclinaba fundamentalmente a **defender los fueros y regalías del Rey, velar por la pureza de la religión católica y formar profesionales** (teólogos, juristas, canonistas y médicos) **útiles al Estado y a la Iglesia**. La Universidad se denominaba ‘Real y Pontificia’ por estar bajo la tutela y protección del

Monarca y del Sumo Pontífice. Para ser admitido como alumno, se requería presentar un testimonio de VITA ET MORIBUS, es decir, una relación detallada de `vida y buenas costumbres. ’’²⁸

Incluso la vida religiosa estaba limitada para las élites, pues se exigía una dote y un respaldo de prestigio familiar, en el caso de las mujeres aspirantes a entrar en un Convento, lo que reducía el número de futuras monjas.²⁹ Aunque se ha discutido mucho sobre los motivos que impulsaban a las jóvenes a dedicarse a la vida conventual (imposición familiar o llegar a cierta edad sin haber contraído nupcias, por ejemplo), entre los cuales siempre resultaba relegado el de la *verdadera vocación* religiosa, esto no implica que quienes formaban parte de cualquier comunidad conventual o monástica, fueran personas irreligiosas o poco piadosas. Habría que pensar más bien en la clase de vida que significaba estar en un convento para darnos cuenta que el recogimiento ha de haber sido total y la profesión de fe bastante sincera. Al menos así lo demuestra la opinión que del Convento de las Monjas Concepciones de Caracas nos ha legado José Oviedo y Baños:

“La joya más preciosa que adorna esta ciudad, y de que puede vanagloriarse con razón, teniéndola por prenda de su mayor felicidad, es el convento de las mojas de la Concepción, vergel de perfecciones y cigarral de virtudes; no hay cosa en él, que no sea santidad, y toda exhala fragancia de cielo;...[Sus religiosas de velo negro] en continuas vigalias, y mortificaciones viven tan en Dios,

²⁸ Idefonso LEAL, *Op. Cit.* pág. 102-103. (Las negritas son nuestras).

²⁹ Idefonso LEAL refiere que a las novicias "se les exigía un certificado de limpieza de sangre, ser hija de legítimo matrimonio, entregar una dote de aproximadamente dos mil pesos y pagar una crecida suma de dinero para cubrir los gastos de ceremonia de velo." (*Op. Cit.* pág. 145).

y ajenas de lo que es el mundo, que a cualquier hora de la noche que se pase por las puertas de su iglesia se oyen los ecos de sus ásperas penitencias, y los tiernos suspiros con que claman al cielo desde el coro.”³⁰

Tal vez el libro de Fray Antonio de Arbiol, La religiosa instruida, bastante popular entre las manos de nuestras monjas del siglo XVIII, nos brinda una idea muy completa sobre la vida diaria de las religiosas y las diversas funciones que cada una debía cumplir.³¹ Era, sin dudas, un mundo distinto al que discurría fuera de las murallas conventuales.

Justamente, allí, fuera de los gruesos muros de los conventos, la Iglesia debía afilar sus armas, pues la tentación campeaba libremente. De esta manera, la catequesis iba acompañada o reforzada por los sermones que desde el púlpito se lanzaban los sacerdotes en sus largas homilias. Esta predica “constituía un excelente medio de propaganda y comunicación en una época en que la letra escrita era solo privilegio de unos pocos.”³² Era a través de los sermones como se explicaba debidamente el Evangelio y sus implicaciones en la vida diaria de todo cristiano; los misterios de la fe quedaban iluminados a partir de toda una *puesta en escena* que, desde el púlpito alzado sobre suelo, asumía el sacerdote como recurso teatral que le permitía llegar más eficazmente a la

³⁰ José OVIEDO Y BAÑOS, Historia de la Conquista y Población de Venezuela, Tomo III, pág. 427-428

³¹ Se ha revisado una edición de 1791 del libro La Religiosa Instruida del Fraile Arbiol, presente en la CLR. En esta obra el autor explica cómo se debe conducir una religiosa con supremo detalle y argumentación -incluyendo innumerables citas de otros autores, muchos de ellos reconocidos santos, padres y doctores de la Iglesia- en cada una de las etapas de su vida en el convento, incluso en el ejercicio de las funciones domésticas del recinto (portera, cocinera, sacristana, ropera, etc.). Una de las más recurrentes citas realizadas en esta obra corresponde al libro de la Madre Agrega, Mystica Ciudad de Dios.

³² Alberto Marcos Martín, Op.Cit. pág. 50

emoción del feligrés y hacer más atractivo el sermón. De esta manera, los sermones eran adornadísimas elucubraciones, henchidos de una pomposa retórica, de verbo ingenioso y, por supuesto, plenos de afirmaciones lapidarias sobre la conducta social y política.

Los sermones podían versar sobre variados temas, no solo sobre la lectura de los Evangelios, sino también sobre alguna de las fiestas solemnes que solía celebrar la Iglesia o sobre motivos adecuados a los tiempos fuertes de la cuaresma, por ejemplo. Algunos sacerdotes de buena pluma redactaban sus propios sermones, pero era práctica común emplear algunos de otros autores recopilados en sendas antologías (muchas veces incluso temáticas) que circularon con amplia profusión por todo el territorio español, incluyendo Las Indias. La impresión de sermones fue tan prolífica en España, que durante el siglo XVIII constituyó la más grande labor editorial.³³ Esto debido no solo a que se requerían sermones para todas las celebraciones de la misa, todos los días del año, en todos los rincones del imperio, sino que además han debido probar su eficacia en la labor pedagógica e ideologizante de la Iglesia. El Dr. Leal refiere que

“El púlpito fue como una cátedra abierta para el gran público iletrado, especialmente para el público femenino. Desde allí a través de los sermones se explicaba el sentido de los textos sagrados, se fortalecía el espíritu cristiano y se criticaba todo, absolutamente todo: las supersticiones, el trato escandaloso de los hombres y

³³ Francisco Aguilar Piñal reporta que durante el siglo XVIII, sólo en Andalucía de todo el material editado un 67% correspondía a asuntos religiosos, mientras que un 33% al resto; de allí un 42% de toda la producción editorial andaluza era de sermones. (En *Predicación y mentalidad popular*, en Salvador RODRÍGUEZ BECERRA (coord.), La Religiosidad Popular, pág. 60).

mujeres, los bailes, la moda, las costumbres, etc., y hasta los frailes y sacerdotes leían los edictos inquisitoriales condenando los libros prohibidos.”³⁴

Los sermones tenían una audiencia garantizada, por lo menos los días domingos y en aquellas fechas de particular interés para la Iglesia como la Pascua. Cabe destacar, además, que el Concilio de Trento y las acciones emprendidas posteriormente por la Iglesia se encargaron de revalorizar la misa, la cual con el agregado de toda la parafernalia teatral barroca quedó convertida en todo un espectáculo. La misa fue entonces el centro de la religión cristiana y de la expresión de la fe. Pero un poco más allá el precepto dominical daba a la misa un carácter de obligatoria asistencia, lo que la convertía también en un medio de control hacia la sociedad. En ella se ponían de manifiesto una serie de procederes que el sacerdote debía evaluar oportunamente, tomando las medidas que creyere convenientes de acuerdo con la tradición “...para garantizar debida compostura y decencia en el interior de las iglesias, estableciendo dentro de ellas una rígida división por sexos, evitando la presencia de mujeres en el presbiterio y en el interior de las capillas...”³⁵

Como si esto fuera poco, el Precepto Pascual, también de carácter inexcusable, generó en la Provincia de Venezuela, a partir del mandato dado al respecto en el Sínodo Diocesano de Caracas de 1687, las matriculas. Se estipuló “que cada párroco tenía el deber de enviar anualmente una relación pormenorizada de sus feligreses, indicando

³⁴ Ildefonso LEAL, *Op.Cit.*, pág. 174.

³⁵ Alberto Marcos Martín, *Op.Cit.*, pág. 51.

quiénes habían cumplido con el precepto pascual y quiénes no.”³⁶ El incumplimiento de este precepto acarreaba consecuencias dentro del marco de la Iglesia, pero es interesante que, al mismo tiempo, las matrículas proporcionaban a las sedes episcopales un listado claro y bastante preciso de su grey en regiones bastante alejadas, permitiéndole siempre saber cuántos y quiénes eran.

Por otra parte, practicada en un ámbito ciertamente más íntimo, la confesión resultaba ideal para una prédica más individualizada y particularizada. Además de ser uno de los sacramentos y por ende, de obligatorio cumplimiento para todo cristiano, la confesión ofrecía al sacerdote la posibilidad de mantener bajo estricta vigilancia el desenvolvimiento de ciertos y determinados individuos *problemáticos*, aquellos que habiéndose descarriado debían volver cuanto antes al redil del rebaño comunal. También podía disolver con relativa facilidad las dudas que pudieran presentársele a algún miembro de la comunidad respecto al cumplimiento de algún precepto o mandato de la Iglesia o el Estado. El secreto de confesión permitía una mayor posibilidad de desahogo para la feligresía en la intimidad del confesionario, lo que aseguraba un buen porcentaje de sinceridad de parte del fiel y además un trato más directo y eficaz de parte del sacerdote. Con todo, el enorme peso de llevar sobre los hombros el remordimiento de haber pecado era la mayor de las veces, y con toda seguridad, suficiente para que la confesión fluyera sin trabas.

³⁶ Juan ALMECIJA, La familia en la Provincia de Venezuela, pág. 36.

1.2.- La palabra escrita: leído y comprendido

Consciente de la importancia de la Confesión, la Iglesia se preocupó por poner a disposición de sus fieles manuales instructivos para tal fin, los cuales indicaban al cristiano cómo realizar el correspondiente examen de conciencia y manifestar sus pecados al sacerdote en el acto de la confesión, así como también el modo correcto de efectuar la penitencia necesaria.³⁷ Por supuesto, eran pocos los privilegiados que podían obtener algún provecho de estos libros, porque el alfabetismo estaba bastante limitado y sólo las élites, en líneas generales, eran quienes tenían no sólo la posibilidad de leer sino también de adquirir libros. No obstante, la Iglesia no dejó de colocar un gran empeño en la producción de una literatura religiosa de gran calidad y que garantizase en su contenido las loas necesarias al *statu quo*.

Desde los tiempos de Felipe II, España estimuló la producción editorial, teniendo como centro entonces la ciudad flamenca de Amberes. Esta producción estaba destinada en gran medida al Nuevo Mundo que reclamaba el material necesario para instituir con propiedad el sacrosanto vínculo entre el altar y el trono en los nuevos territorios. Con el correr de los años se instalaron imprentas en algunas regiones de

³⁷ Podemos mencionar, por ejemplo, la obra de Manuel de Arceniega, Método práctico de hacer fructuosa la Confesión, de la cual se conserva una edición de 1785 en la Colección de Libros Raros y Manuscritos de la Biblioteca Nacional. En este libro se explica individualmente cada uno de los mandamientos y sacramentos de manera tal que el lector sepa cuando ha transgredido la normativa o, en otras palabras, cuando ha pecado. Además se explica también cómo ha de realizarse la confesión y la consecuente penitencia.

Hispanoamérica, pero la Provincia de Venezuela no contará con tal fortuna, probablemente debido a la poca importancia que tuvo durante los dos primeros siglos del período de dominio español. Sin embargo, esto no fue impedimento para que el indispensable material de lectura llegase a la Provincia e incluso incluyera los títulos más populares y conocidos tanto en España como en el resto del Nuevo Mundo.

Probablemente los primeros en llegar debieron ser algunos breviarios y catecismos, básicos para la labor evangelizadora. Pero para el siglo XVIII los títulos eran ya más sofisticados aunque los catecismos continuaban siendo de primordial interés, sobre todo para la Iglesia. Además, dada la importancia institucional que poco a poco va adquiriendo la Provincia de Venezuela (luego de 1777, parte y centro de la Capitanía General de Venezuela), debe considerarse el ingreso de un material de lectura aún más selecto dentro de los baúles de los funcionarios europeos que llegaban a ejercer cargos administrativos. Se calcula que en el siglo XVIII, al menos hasta 1767, momento en el cual son expulsados los jesuitas del territorio del imperio español, la mayoría de los libros importados desde España a la Provincia de Venezuela eran de carácter religioso.³⁸ Entre la gama de temas disponibles lo más común es encontrar vidas de santos, catecismos, sermones, biblias, breviarios, los más diversos tópicos sobre teología o historia de la Iglesia. Incluso, aquellos libros cuyo tema no era aparentemente religioso, contribuían, de una forma o de otra, a reforzar el edificio Iglesia-Estado.

³⁸ Ver al respecto Ildelfonso LEAL, Libros y bibliotecas en Venezuela Colonial (1633-1767) y Manuel PÉREZ VILA, Los libros en la Colonia y en la Independencia.

El Dr. Ildefonso Leal afirma que, aún en el siglo XVIII, “...se nota una preponderancia de las obras religiosas porque perdura la añeja preocupación por la salvación del alma, la limpieza de los pecados, la afinación de la fe, el gusto por escudriñar la vida contemplativa de los santos y el respeto por los preceptos teológicos-morales. Un setenta por ciento de los libros versan sobre temas religiosos y el treinta por ciento restante corresponde a las más variadas disciplinas.”³⁹

Empero, estas disciplinas a las que refiere el Dr. Leal, con toda seguridad, no estaban relacionados con temas *escandalosos, inmorales, indecentes* ni *inconvenientes* para la *salud espiritual* de los fieles cristianos de estas tierras. El Santo Oficio se encargó de aplicar las medidas correspondientes para que sólo lo debidamente revisado y aprobado llegara a las manos de los *incautos* lectores que, por su *debilidad* natural, corrían el riesgo de dejarse vencer por la tentación de pensamientos *impuros*.

Claro que este cuidado, impuesto originalmente por el Concilio de Trento y primordialmente dirigido a conservar la correcta versión de los asuntos de la religión, iba entonces destinado también a evitar que algunas ideas *modernas* erosionaran la incuestionable soberanía del monarca español sobre sus territorios, el necesario vasallaje de sus súbditos y la divinidad de la gracia que le había colocado al frente de una numerosa y heterogénea grey, así como también la indiscutible maternidad eclesiástica y la autoridad de ésta sobre los asuntos de la

³⁹ Ildefonso LEAL, Libros y bibliotecas en Venezuela colonial (1633-1787), pág. 70.

moral y el espíritu. En Caracas, las propias Constituciones Sinodales de 1687 así lo decretan:

“20. Prohibimos todos los libros que tratan ex profeso de cosas torpes, obscenas, y lascivas, y dañan mucho a las buenas costumbres, las cuales se pervierten con leerlos: Mandamos, se recojan, y nuestro previsor haga así se ejecute.”⁴⁰

De los libros religiosos que hoy se conservan desde el pasado siglo XVIII, hemos hallado algunos de sentido interés en la Colección de Libros Raros⁴¹ de la Biblioteca Nacional. Deseamos mencionar algunos de ellos con breves extractos de su texto con el objeto de establecer características más o menos generales respecto a ellos. Algunos párrafos atrás habíamos mencionado la importancia de los sermones y de cómo esta importancia había llevado a recopilar muchos de ellos en numerosas ediciones. Ciertamente son muchos los que existen en la CLR, pero nos han llamado la atención, por ejemplo, los Sermones de los Misterios de la Virgen de Luis Bourdaloue (1632-1704), los cuales fueron publicados originalmente en el siglo XVII, siendo re-editados en varias ocasiones el siglo siguiente. En este libro, que posee un sermón por cada uno de los momentos importantes en la vida de María, podemos leer en el dedicado al misterio de su concepción inmaculada:

“Es una verdad sin disputa, Cristianos, que después de Jesu-Christo, el ejemplo de María, su Madre, es la idea más excelente que podemos proponernos para el arreglo

⁴⁰ Manuel GUTIÉRREZ DE ARCE, Apéndices a El Sínodo Diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687, Tomo II, pág. 31.

⁴¹ De ahora en adelante citada con las siglas CLR.

de nuestra vida. A lo cual añadido, que particularmente el uso que María hizo de la gracia de su Concepción es el modelo más perfecto que Dios pudo ponernos a la vista, para enseñarnos a como debemos usar de la gracia de nuestra santificación.”⁴²

Dedicado también al tema mariano, aunque no ya en forma de sermón, destaca Parayso Virginal de Fray Iván de Mata, publicado en 1637 y reeditado luego en el siglo XVIII, el cual, según reza su advertencia, sigue los pasos de San Agustín, Santo Tomás, San Ambrosio, San Buenaventura, San Bernardo y San Alberto Magno, a quienes citará profusamente en el cuerpo del texto. El libro entero versa sobre María en relación a tópicos diversos (su nombre, su Inmaculada Concepción, la importancia del rezo del Rosario, etc.), haciendo siempre hincapié en el carácter de ésta como “Santísima Madre Capitana y Defensora de la Iglesia en espirituales y temporales aprietos.”⁴³ En el mismo estilo resalta Arco Iris de Paz de Pedro de Santa María y Ulloa, editado en 1756, en el cual el autor expresa que “...aunque es verdad que en la Iglesia hay muchas devociones santísimas para caminar a Dios, ninguna más fácil, más dulce ni más eficaz que el Sagrado Rosario de María.”⁴⁴

Sin embargo, tal vez el más importante de todos los libros marianos publicados en el siglo XVIII y de los cuales se conserva no solo la noción de que podía circular sin licencia por todo el reino español sino

⁴² Luis BOURDALUE, Sermones de los Misterios de la Virgen, pág. 24-25.

⁴³ Fray Iván de MATA, Parayso Virginal, pág. 422.

⁴⁴ Pedro SANTA MARÍA Y ULLOA, Arco Iris de Paz, pág. 5.

también que fue extremadamente popular tanto en Hispanoamérica como en toda la Europa católica, es, sin dudas, Las Glorias de María de San Alfonso María Liguorio (o Liguori) (1696-1787), editado originalmente en 1751 y re-editado en incontables ocasiones desde entonces, publicándose aún hoy día. En este libro, Liguorio demuestra un erudito conocimiento sobre la teología mariana (o mariología) que desgrana poco a poco, manejando los más altos conceptos con un estilo ciertamente dulce y piadoso. Tal vez estas características contribuyeron a hacer del libro una referencia obligatoria en asuntos relativos a María desde su primera edición. Particularmente, podemos afirmar que no tenemos conocimiento de ninguna otra obra literaria que supere a ésta de Liguorio en estilo y contenido.

Difícil resulta seleccionar un extracto de este extraordinario libro, sobre todo considerando su lenguaje afable y poco enrevesado, muy distinto a lo que acostumbraban otros autores. Vale decir, sin embargo, que el libro consta de dos partes, una dedicada a la explicación del *Salve Regina* y otra, dedicada a reflexionar sobre cada una de las fiestas en honor a María. De la primera parte, debe destacarse el énfasis que el autor coloca sobre la cualidad de María como *Reina, Madre, Auxilio del cristiano, Mediadora, Abogada y Consuelo de los afligidos*, entre otros títulos:

“María es Reina; pero no olvidemos, para nuestro común consuelo, que es Reina llena de dulzura y clemencia, siempre atenta a velar por el bien de los pobres y miserables.” (p.24)

“María es verdaderamente Madre de nuestras almas. No en vano, ni sin especial motivo, los devotos de María la llaman Madre; diríase que no saben darle otro nombre, y no se cansan de invocarla con el título de madre. A la verdad, María es nuestra Madre, no carnal, sino espiritual, de nuestras almas y de nuestra salvación.” (p.32)

“Desterrados vamos caminando por este valle de lágrimas,... los pobres hijos de la desventurada Eva,... agobiados bajo el peso de tantos dolores del cuerpo y angustias del alma. Pero es feliz y dichoso el que desde el fondo de tantas miserias, acude con frecuencia a la consoladora del mundo, al refugio de los miserables a la excelsa Madre de Dios.” (p.105)

“Sin María no podemos llegar a Jesús. Por Jesucristo tenemos acceso al Padre Eterno; y sólo por María, podemos llegar a Jesús.” (p.138)

“No hay criatura alguna que pueda alcanzarnos tantas misericordias a nosotros, miserables pecadores, como esta Abogada nuestra, honrada por Dios, no sólo como amada sierva suya, sino también como su verdadera Madre.” (p.149)

“Felicísimos son los devotos de esta piadosísima Madre, porque no sólo los socorre en este mundo, sino también en el Purgatorio los asiste y consuela con su protección. Y como quiera que aquellas benditas almas están más necesitadas que nunca de auxilio, por no poder valerse en medio de sus espantosos tormentos, esta Madre de misericordia toma muy a pecho el aliviarlas y socorrerlas.” (p.191)

“¿Temeremos, por ventura, que María no vea nuestras miserias, o que no se compadezca de ellas? No, que las ve mejor que nosotros, y en su presencia no permaneces insensible.” (p.209)⁴⁵

Ligorio brinda en el transcurso del texto innumerables citas bíblicas y de una larga lista de personajes de gran relevancia para la Iglesia (Padres, Doctores, santos, etc.) que han disertado o reflexionado en torno a María, lo que hace de este libro una verdadera antología de pensamiento mariano. Incluso podríamos decir que no está lejos de ser una especie de catecismo en torno a María y su lugar dentro de la religión, sobre todo en la segunda parte que, con el mismo estilo de la primera, se embarca en una nutrida reflexión acerca de los momentos fundamentales en la vida de la Madre de Dios. No creemos necesario citar aquí extractos de esta segunda parte con la convicción de que volveremos repetidamente sobre el contenido de esta obra en los capítulos siguientes.

Famoso y popular fue también Mystica Ciudad de Dios de la Madre María de Jesús de Agreda, en el cual la autora describe pasajes de la vida de María como si ésta misma se los narrase, pero lo importante es el énfasis que realiza de forma reiterada en el paralelismo que existe entre vivir *en* la Iglesia y vivir *imitando* a María. No ya en el ámbito mariano, pero sí dentro de los asuntos religiosos, es interesante Directorio Mystico de Juan Bautista Scaramelli, S.J., publicado en 1747, pues constituye una especie de recopilación tipo diccionario de diversos tópicos relacionados con el mundo religioso, el cual suponemos servía a modo de guía al lector

⁴⁵ San Alfonso María LIGORIO, Las Glorias de María.

para clarificar dudas en torno a algún tema particular según lo aceptado oficialmente por la Iglesia. Así, bajo el término IMAGINACIÓN, puede leerse que la meditación puede hacerse “por aquellas imaginaciones que ayuden a la fantasía, y dispongan el entendimiento al discurso, y la voluntad a los afectos proporcionados.”⁴⁶ En el mismo sentido, en el libro Luz de las verdades católicas (1760)⁴⁷ de Juan Martínez de la Parra, el autor llama “lechuzas ciegas” a

“los impíos herejes, que tan rabiosos han perseguido el uso, la veneración, y el culto de las Santas Imágenes, persecución de las más terribles, que ha padecido la Iglesia en lo antiguo por los sacrílegos Emperadores de Oriente, y en nuestros tiempos por los malditos Calvino, Lutero y Henrico VIII.”⁴⁸

Los catecismos, por su parte, son todo un mundo en sí mismos. El haber sido publicados desde los tempranos años del siglo XVI y en las más diversas lenguas incluyendo las indígenas de América, le da una dimensión tan amplia que merecerían un estudio particular. No obstante, destacaremos aquí algunos elementos en torno a estas utilísimas herramientas de la Iglesia que no podemos dejar escapar y el primero que mencionaremos ha de ser, por supuesto, aquel emanado del Sínodo Diocesano de Caracas de 1687. Este catecismo es, en verdad, bastante sencillo, aunque no por ello deja de expresar lo más esencial y vital. Sobre el cuarto mandamiento, por ejemplo, expresa lo siguiente:

⁴⁶ Juan Bautista SCARAMELLI, Directorio Mystico, pág. 365.

⁴⁷ Este libro fue editado por primera vez en 1691 y luego re-editado desde entonces en muchas ocasiones.

⁴⁸ Juan MARTÍNEZ DE LA PARRA, Luz de las verdades católicas, pág. 117.

“P. Quién es el que honra perfectamente a sus padres?

R. El que les obedece, reverencia, y socorre sus necesidades.

P. Quienes otros se llaman padres, además de los naturales?

R. Los mayores del gobierno, como son los reyes, prelados, sacerdotes, maestros, y hombres ancianos.”⁴⁹

Sobre la Iglesia, este catecismo es claro y expresa:

“P. Qué cosa es la Santa Iglesia?

R. La congregación de todos los fieles cristianos, que tienen, y confiesan la fe de Jesucristo, que es cabeza de ella, y su vicario en la tierra el Padre Santo de Roma, que se llama el Papa.

P. Por qué se llama una Iglesia?

R. Porque el Dios, a quien sirve, es uno; la fe y la religión es una; el espíritu que la gobierna, es uno; y la cabeza que la rige, es una.”⁵⁰

En la Declaración del Ave María en este mismo catecismo se dice:

“P. Con quién habláis en el Ave María?

R. Con Nuestra Señora la Virgen María que es verdadera Madre de Dios, Virgen llena de gracia, y de toda virtud, reina del cielo y tierra, y abogada nuestra.

P. Y la que está en la Iglesia quién es?

R. Es la imagen de la que está en el cielo, para acordarnos de ella, y hacerle reverencia, a honra suya: Y lo mismo de las demás imágenes de los otros santos.

P. Cómo siendo una la Virgen María, tiene tantos nombres sus imágenes, del Rosario, de los Remedios, de la Consolación, etc.?

⁴⁹ Catecismos católicos de Venezuela hispana (siglos XVI-XVIII), pág. 104.

⁵⁰ Ibidem, pág. 94.

R. En esto se significa los diversos beneficios, que de su santísima mano recibimos, y lo mucho que la debemos honrar, y llamar en todas nuestras necesidades.”⁵¹

El discurso es bastante preciso y las novedades son escasas, por no decir que están ausentes. Es claro que el Sínodo de Caracas buscó redactar una cartilla que fuera fácil de comprender y profundamente apegada a la tradición en este sentido. No obstante, sus líneas no pueden ocultar las referencias simbólicas hacia otros planos, sobre todo en lo que hemos referido acerca del cuarto mandamiento. Esto no es exclusivo de este catecismo caraqueño, muy por el contrario, los catecismos en todo el imperio español jugaron un papel fundamental en la labor pedagógica de la Iglesia, que iba siempre más allá de la materia concerniente a la doctrina religiosa.

En 1773 se publica el célebre Catecismo Limeño que tuvo “amplísima difusión americana.”⁵² En él se sigue el tradicional método de preguntas y respuestas para la enseñanza de la doctrina. Cuando se pregunta quién quebranta el cuarto mandamiento, la respuesta es la siguiente: “Quebranta este mandamiento el que desacata a los padres, a los reyes y magistrados, o mayores corporales o espirituales.”⁵³ Esto es sin dudas una clara alusión a la obediencia que se estaba obligado a profesar al Estado y la Iglesia, tal y como lo había hecho el Catecismo Sinodal caraqueño de 1687. Pero si lo anterior nos parece obvio, más adelante, el Catecismo Limeño, reza:

⁵¹ Catecismos católicos de Venezuela hispana (siglos XVI-XVIII), pág. 109.

⁵² Naudy SUAREZ, ¿De una “República Cristiana” a una “República de Cristianos”?, pág. 12.

⁵³ Catecismo Limeño citado por Ibidem, pág. 12.

“P.¿Por qué se llaman Dioses [los reyes]?”

R. Porque en su Reyno son unas imágenes visibles de Dios.

P.¿Por qué se llaman Padres?

R. Porque miran por el bien de sus vasallos, como los padres por el de sus hijos.

(...)

P. ¿Y qué pecado es juzgar o sentir baxamente al Rey?

R. Grave o leve, según fuere al juicio o la materia.

P. ¿Y si el Rey fuese malo?

R. También, porque su dignidad siempre es buena y digna de honor.

P. ¿A qué obliga este honor que tenemos al Rey?

R. A amarlo, tenerlo, respetarlo, asistirlo, obedecerle, y guardarle.”⁵⁴

Posteriormente, en 1793 es editado el Catecismo de Estado de Joaquín Lorenzo Villanueva, el cual, aunque no fue el primero en su clase,⁵⁵ sí es uno de los más interesantes entre los hallados en la CLR, porque está claramente redactado para defender la tradicional vinculación entre Iglesia y Estado de las ideas de la Ilustración. En la introducción, Villanueva expresa cosas como estas:

“Este empeño en separar la razón de la Religión, y el hombre Christiano del ciudadano, ha producido un nuevo sistema de derecho público que no conocieron los santos padres. De no contar con la fe para la política, ha nacido el creerse que la potestad de los Príncipes de la tierra está enteramente destinada y limitada a procurar el bien y

⁵⁴ Catecismo Limeño citado por Ibidem, pág. 13

⁵⁵ Naudy SUAREZ en *Op. Cit.*, afirma que este tipo de catecismos de Estado o reales comenzaron su abundante publicación a partir de 1786 por instrucciones del rey Carlos III.

felicidad de los hombres en este mundo: doctrina propia de los ateístas.”⁵⁶

“Para venerar a los Príncipes no pone [la religión] los ojos en el uso o en el abuso de su potestad, sino en el orden inviolable de la Ley eterna. Porque el Príncipe trastorne el orden de Dios abusando de su autoridad, no da licencia a los súbditos para que cooperen a otro desorden negándole la fidelidad.”⁵⁷

“...quan grande calumnia es pintar la religión como enemiga de la sociedad y en los vínculos que unen a los miembros de este cuerpo con su cabeza. Sin religión ¿dónde hay buenos ciudadanos? dónde buenos esposos? donde buenos padres?”⁵⁸

Sobran los comentarios ante la luminosidad del discurso. Sus objetivos están perfectamente expuestos, de modo que no agregaremos más que un extracto del cuerpo de este mismo catecismo:

“P. Debe el súbdito obedecer todas las leyes del Príncipe?
R. Debe, si son conformes a la ley de Dios. El emperador Juliano, el Apostata, prohibió a los cristianos enseñar las letras humanas y la oratoria. Esta ley no se oponía a las leyes del Salvador, ni al espíritu de la Religión, fue recibida y obedecida por los fieles. De esto pudiéramos dar muchos ejemplos.

P. A quién obedece el súbdito en el Príncipe?

R. A Dios, así como los hijos obedecen a Dios en sus padres.

(...)

P. De quién recibe el Príncipe la potestad de hacer leyes?

⁵⁶ Joaquín Lorenzo VILLANUEVA, Catecismo de Estado, pág. VI.

⁵⁷ Ibidem, pág. XV.

⁵⁸ Ibidem, pág. XVI.

R. Del mismo Dios de quien recibe la autoridad.”⁵⁹

El catecismo de Villanueva expresa, en el fondo, el temor que producían en el seno de la Iglesia y el Estado español las ideas que habían explotado en un evento tan devastador para la monarquía francesa como la Revolución de julio de 1789. Este catecismo justifica y explica tópicos relativos a la *necesidad* y *beneficios* del sistema político imperante más detalladamente que ningún otro catecismo, de fecha anterior, que hayamos tenido la oportunidad de revisar. Francisco Aguilar Piñal considera que tal temor no iba dirigido hacia la *Ilustración española* sino hacia la foránea, la de sus vecinos europeos, especialmente los franceses. Para él, existen dos razones fundamentales para no considerar un peligro importante al movimiento ilustrado español: en primer lugar, su carácter restringido a una minoría intelectual urbana, más preocupada por la lucha contra la decadencia política y económica que por hacerse eco de modernas corrientes de pensamiento que propiciarían una verdadera revolución social; y en segundo lugar, su absoluta sumisión a la ortodoxia católica, siendo excepcionales los casos contrarios.⁶⁰

En la situación particular de la Provincia de Venezuela, el historiador se topa con una paradoja que, lamentablemente, ha escrito nuestra *historia patria* desde el siglo XIX. Nos referimos a la penetración, aprehensión, comprensión y aceptación de las ideas de la Ilustración por parte de *toda* la sociedad colonial. Decimos que es una paradoja porque en realidad la élite de los blancos, sobre todo los criollos,

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 220-221.

⁶⁰ Cfr. Francisco Aguilar Piñal, *Op.Cit.*, pág. 57 y ss.

opuso una férrea resistencia a los cambios que, mal que bien, el despotismo ilustrado de los borbones había impulsado en el imperio español durante el siglo XVIII. Los roces con los funcionarios de origen peninsular eran el pan nuestro de cada día y la constante defensa de los grandes privilegios que poseían en la Provincia era irrenunciable. Los blancos criollos veían con espanto que las ideas más liberales y las reformas que parecían trastocar el equilibrio *eterno* de los últimos 200 años, dieran al trasto con las prerrogativas que ellos disfrutaban.

Con una aristocracia criolla que incluso había obtenido títulos nobiliarios (conde de San Javier, marqués del Toro, marqués de Mijares, conde de la Granja, etc.) que amasaba grandes fortunas a partir del producto de sus haciendas y del contrabando, del cual eran los principales promotores,⁶¹ que monopolizaba los cargos públicos en detrimento incluso de los peninsulares, que controlaba la única universidad tanto en los cargos rectores como en la composición del grupo de graduandos, no podía esperarse una respuesta favorable a los cambios. De esta manera, cuando en 1795 llega la noticia de la llamada Ley de Gracias al Sacar, el mundo mantuano debió temblar. La tan controlada movilidad social, ya no lo sería tanto y se veían ellos como los más perjudicados.

De modo que el interés por la ciencia y por la moda francesa no significa que los caraqueños entonarían su propia Marsellesa en

⁶¹ Ildefonso Leal refiere que en 1715 cuando llega a encargarse de la Gobernación de Venezuela, el licenciado Álvarez de Abreu, halló que los mantuanos caraqueños eran la resistencia más tenaz a sus políticas para poner freno al comercio ilícito. (El primer periódico de Venezuela y el panorama de la cultura del siglo XVIII, pág. 347).

cualquier momento con la idea de cortar la cabeza al rey español y constituir una república basada únicamente en los valores ciudadanos. El asunto es muchísimo más complejo y no puede reducirse a una simple conclusión. No obstante, esclarecer este asunto en todos sus aspectos no es un objetivo de nuestra investigación. Así, sólo ofreceremos una hipótesis acerca de ello a partir de lo que las imágenes marianas, que son en verdad el centro de estas páginas, puedan decirnos (o nosotros logremos descifrar).⁶² Concluiremos este capítulo, sin embargo, con lo que del discurso religioso puede obtenerse al respecto.

En 1805, Mons. Francisco Ibarra, Arzobispo de Caracas, miembro además de una importante familia mantuana caraqueña, dirige al rey su parecer respecto a las *aspiraciones* de los pardos de formar parte del clero local y las consecuencias que esto traería:

“Una decadencia absoluta del decoro y estimación de un Clero venerable como el de este Obispado, que por resultancia cedería en grave daño de las almas. Y por fin una desaplicación de las letras de la gente noble, y de las blancas de aprecio distinguido por sus bellas cualidades y servicios, en tal grado que vendrían a ejercerse los empleos, servirse los curatos y poseerse las dignidades eclesiásticas por los sujetos de esta clase inferior. En el concepto de vuestro Obispo estos sucesos no son solamente temibles y vistos como probables, sino moralmente ciertos, atendidas todas las circunstancias pasadas por quien tiene conocimiento de estas Provincias, y vive más de setenta y siete años en ésta de Caracas.
(...)

⁶² Más adelante volveremos sobre este importante asunto y será trabajado en conjunto con las imágenes que aquí se analizan.

“Discúrrase la novedad que causará verles volar rápidamente hasta uno de los cuerpos más distinguidos del Estado en un Reino Católico, cual es el clero y sacerdocio; hará una fuerte impresión, producirá mucho abatimiento del clero, especialmente en una Provincia donde hasta el día es muy respetable.

(...)

“El mundo siempre ha sido y es el mismo, y la Iglesia ha necesitado en él de unos personajes que la hagan respetar por la distinción de su nacimiento y por sus enlaces y conexiones.”⁶³

Mons. Ibarra es bastante claro y directo, no nos deja espacio para las dudas en su carta a la Corona. Es una cuestión de privilegios, de equilibrio, de inmutabilidad y de permanencias. El último párrafo citado nos expone brillantemente lo que estaba en la mente de los aristocráticos blancos –que acumulaban la mayoría de los cargos en las instituciones recién creadas por el Estado español durante el siglo XVIII- y en la de la jerarquía eclesiástica que veía en ellos la única posibilidad de mantener lo que debía conservarse sin reservas: *el vínculo entre el altar y el trono*. Sin embargo, en esta oportunidad el Estado no es exactamente lo que representa la Península, tal vez sí el rey como cabeza, pero no lo demás. De modo que el eslabón al cual la Iglesia de la Provincia parece preferir unirse está demarcado en un grupo social determinado.

⁶³ Revista de Historia, Nº 15, pág. 51-74.

CAPITULO II

CONFIGURACIÓN DE LA OBRA DE ARTE RELIGIOSO (SIGLOS XVII Y XVIII)

En un recorrido panorámico a través de la historia del arte occidental, antes del inicio de la Modernidad,¹ no será difícil notar que los principales temas de la gran mayoría de las obras tienen carácter religioso. Un sinnúmero de obras de arte ha sido producido desde las diferentes religiones o para el servicio de éstas. Esto es fundamental, porque al aproximarnos, como historiadores, a una obra de arte de carácter religioso debemos tener presente que ésta no es sólo el fruto de un trabajo intelectual, sino también de una disposición espiritual en tanto su apego a la propia religiosidad, de acuerdo con las demandas sociales predominantes de cada época.

En este sentido, vale decir que la religión ha necesitado del arte para expresar, impresionar, consolar, mediar y representar. El arte le brinda a la religión la corporeidad que necesita para ser parte de la vida del ser humano. Toda religión parece haber requerido siempre de una rica corporeidad: una imagen, un rito, un credo, un sentimiento, una fiesta, un sacramento, etc. El Cristianismo no ha sido la excepción, muy por el contrario se ha convertido a lo largo de los siglos en una de las religiones de corporeidad más fecunda.

Empero, cuando buscamos internarnos en el ámbito del arte religioso, las obras son más fácilmente presas de sentimientos de empatía

¹ Entendida ésta como el período que se inicia en Occidente a partir de la Revolución Francesa de 1789.

o de rechazo de parte del investigador por las propias características que éstas poseen. Sin embargo, el arte religioso conforma un importantísimo contingente de información para el historiador que no puede evadirse y que debe enfrentar con la honestidad correspondiente.

Famoso es hoy –y todavía no superado- el estudio que Emile Mâle publicó en 1945 sobre el arte religioso cristiano católico.² Allí, este historiador francés inicia su disertación sobre el arte de la Contrarreforma con las siguientes palabras:

“Debemos tratar de imaginarnos lo que acontecía en el alma de una pobre religiosa española o en la de un hermano fraile mendicante italiano, cuando oían contar a los viajeros venidos del norte, la noticia de que los protestantes rompían las estatuas de la Virgen, quemaban los crucifijos, y acribillaban con sus espadas las estatuas de los santos... ¿Qué pensarían estas almas sencillas cuando les contaban que en Alemania o en Suiza el Santo Sacrificio se había vuelto objeto de burla y de irrisión; negada la presencia real, y mancillado el nombre de la Virgen?... ¿Hay que creer que el arte [religioso], cuya esencia es la contemplación y el amor, tomó parte, también, en este gran combate de la iglesia? Podemos estar convencidos de ello. **El arte mismo... se interesó por la controversia, y a veces se convirtió en una de las formas de iniciarla.**”³

² Ver edición en español publicada por primera vez en 1952 por el Fondo de Cultura Económica: Emile Mâle, *El Arte Religioso*. En su análisis se pasea desde las manifestaciones medievales lideradas por el Abad Suger en la Abadía de Saint Denis y que desembocaron en lo que conocemos como el estilo Gótico, hasta los profundos cambios sufridos por el arte religioso durante el período de la Contrarreforma, es decir, el Barroco.

³ Emile MÂLE, *Op.Cit.*, págs. 159-161. (Las negritas son nuestras)

En lo que sigue, Mâle expone brillantemente innumerables ejemplos de tal afirmación y con ello nos da pie para ubicar el arte religioso cristiano católico como una de las manifestaciones culturales más ricas de Occidente.

Para la España de la Conquista y Colonización de las Indias el arte ha debido ser una de las más eficaces herramientas de propaganda en el mejor y más puro sentido Contrarreformista. Y, aunque en América no hubo protestantes contra quienes luchar, sí existió la apremiante necesidad de aglutinar bajo una misma fe todo un conglomerado humano que variaba en sus creencias religiosas de una región a otra. Una misma Fe era igual a una misma Ley y a un mismo Estado. Ello brindó al imperio español la cohesión necesaria que tanto fue anhelada por Roma para la convulsa Europa de aquellos años. De modo que, Contrarreforma para España, en las Indias, no fue otra cosa que la inserción y consolidación de la fe cristiana en todos los niveles. El arte barroco fue así la cúpula que envolvió tal universo de acción.

Es cierto que a partir de la Reforma se suscita en Europa una gran controversia en torno a la imagen religiosa, pero la Iglesia Católica no va a desfallecer en su exaltación de ésta. Es así como en los siglos XVI y XVII hallaremos gran cantidad de tratadistas que impulsan el valor de la misma, entre los que destacan los españoles Francisco Pacheco y Vicente Carducho.⁴ Fernando Checa y José Miguel Morán,

⁴ Francisco Pacheco es famoso por su tratado El arte de la pintura (1649); Vicente Carducho, era en realidad italiano de nacimiento, pero trabajó para la corte española la mayor parte de su vida – primero para Felipe II y luego para su sucesor, Felipe III- junto a su hermano Bartolomé. El apellido Carducho no es más que la catellanización del original italiano Carducci.

realizan un completo estudio de este asunto en su obra El Barroco, en la cual expresan que finalmente se rescata la idea medieval de la imagen religiosa propuesta por el papa Gregorio el Grande (540-604), aceptándose que

“la pintura tiene por fin la glorificación de Dios, los santos y nuestro prójimo,... y **posee la cualidad de pertenecerle la nobleza moral**. Se produce, por lo tanto, una justificación teórica del uso de la imagen religiosa que se confirma prácticamente en el espectáculo de lo cotidiano, de la ciudad y en los complejos y programas de los interiores de las iglesias...”⁵

La discusión acerca de este tema fue más abierta y rica de lo que normalmente pudiéramos pensar, lo que demuestra la importancia que las imágenes tenían para la Iglesia como institución. Checa y Morán afirman, muy acertadamente, que se trata de una discusión acerca de los objetivos estrictamente emocionales de la imagen: “Los fines de la imagen sagrada son excitar nuestra atención, o enternecer nuestra sensibilidad ante la representación corporal de los santos o de las imágenes evangélicas.”⁶

Es allí, dentro del múltiple y variado imaginario cristiano católico, que la *figura* de la Virgen María ocupa un lugar privilegiado. No sólo la religión en si misma se ha ocupado profusamente de ella y de su lugar en la economía de la Salvación, sino que también las manifestaciones artísticas se han regodeado en ella de tal forma que es

⁵ Fernando CHECA y José Miguel Morán, El Barroco, pág. 211 (Las negritas son nuestras).

⁶ Ibidem, pág. 212.

imposible obviarle en cualquier tipo de estudio sobre el arte religioso cristiano católico.

Jaroslav Pelikan, eminente profesor e historiador de la Universidad de Yale, ha expresado al respecto que:

“Realizar cualquier consideración acerca de los diversos temas que tocan la figura de María nos lleva a variadas áreas de la Historia en las que ella misma es el centro, convirtiéndose así en una especie de clave interpretativa. Su importancia, en este sentido, no depende de la creencia religiosa del observador, pues para quienes no creen en ella o simplemente no puedan hacerlo, igualmente deben considerar la fe de otras épocas a fin de comprenderlas.”⁷

Lo cierto es que, en el marco del Cristianismo, ningún otro personaje, aparte de Jesucristo, ha provocado tan profundas reflexiones teológicas como la Virgen María y, sobre todo, tomando en consideración la existencia de tan pocas referencias a ella en los Evangelios. Así, la gran imaginación –en el buen sentido del término– que Occidente ha impreso sobre la *figura* de María, no encuentra mejor expresión a lo largo de la historia que en las artes.⁸ Inclusive, en lo que a la Virgen se refiere, “el arte cristiano, con frecuencia, ha anticipado el desarrollo del dogma mariano o la doctrina, los cuales han tenido que actualizarse a través de la iconografía.”⁹

⁷ Jaroslav PELIKAN, *Mary through the centuries*, pág. 215 (Traducción nuestra).

⁸ Tanto es así que sería prácticamente imposible escribir una historia occidental de la idea femenina, e incluso, infantil, si se eliminara por alguna razón la gran cantidad de representaciones de la Virgen y el Niño Jesús.

⁹ *Ibidem*, pág. 194 (Traducción nuestra)

La veneración a María, en el marco de la evolución de su *imagen* o *figura*, desde la dignificada θεοτοκοζ (Madre de Dios),¹⁰ pasando por la dulce y sonriente Madonna de los años góticos, hasta el camino de la excelsa mujer del barroco, pueden verse interpretados los cambios de cada período en el aspecto religioso (e incluso social o político), tanto como, al mismo tiempo, estos pasan a ser parte de cada obra.

Son innumerables las leyendas, los poemas, las composiciones literarias y musicales, las costumbres de la piedad popular que han contribuido a la variación en los temas marianos. María es, simultáneamente, la *Madre de Dios*, la *Mística Novia de Cristo y la Iglesia*, la *Reina del Cielo*, el *símbolo de la sabiduría en el Trono de Salomón*, una *simple y humilde doncella*, la *Mediadora y Protectora de los hijos de la Iglesia*, la *Madre Dolorosa*, el *Auxilio de los Cristianos*. No obstante, la importancia de la génesis de la *imagen* mariana reside en el impacto que ha tenido en casi todas las expresiones artísticas y en que el seguimiento de su historia abraza tanto la piedad popular, las tradiciones litúrgicas y eclesiásticas, como concepciones sociales y objetivos políticos. Sólo un análisis sistemático de las obras de carácter mariano podría permitirnos descifrar la interpretación que éstas han realizado de lo que a su alrededor se ha ubicado.

¹⁰ θεοτοκοζ (Theotokos) o Madre de Dios, fue el título concedido a María por el Concilio de Éfeso en el año 431, como resultado de la afirmación de la unión hipostática de Cristo.

2.1. Genealogía de la representación pictórica mariana:

Trabajar con obras de arte implica aceptar una serie de principios que permiten al historiador aprovechar la riqueza informativa y conceptual de éstas. Vicenç Furió considera que lo fundamental es tener presente que las obras de arte sólo deben ser explicadas y comprendidas “a partir de sus premisas históricas, por lo tanto, el significado que en primer lugar interesa descubrir... es aquel que tuvo la obra en el contexto en que fue realizada.”¹¹ Para ello debe aceptarse también que la obra de arte es la forma visible de una idea, la materialización de un concepto en una representación sensible. “La forma es la determinación de un contenido, y cualquier otra definición que pudiéramos dar reflejaría igualmente la dependencia mutua y la indisociabilidad de ambos aspectos.”¹²

Así mismo, las obras de arte pueden ser tratadas como soluciones a problemas en determinadas situaciones, tal y como lo han demostrado suficientemente autores como Ernst H. Gombrich y Michel Baxandall, entre otros.¹³ Más aún, las obras de arte deben ser tratadas como representaciones sociales. Néstor García Canclini lo ha expresado muy claramente al afirmar que las obras de arte “no representan las ideas del artista, ni vaguedades como ‘la sociedad’ en general o ‘el momento histórico’. El arte representa las contradicciones sociales, y la

¹¹ Vicenç FURIÓ, Ideas y formas en la representación pictórica, pág. 192.

¹² Ibidem, pág. 184.

¹³ Al respecto pueden verse las obras de Gombrich: Norma y Forma, Meditaciones sobre un caballo de juguete e Ideales e ídolos, por mencionar unas pocas; de Michel Baxandall puede verse Modelos de Intención.

contradicción del propio artista entre su inserción real en las relaciones sociales y la elaboración imaginaria de la misma.”¹⁴

De tal manera que el arte, visto en ese “horizonte de la producción simbólica” del que habla Marta de la Vega, no puede más que ser parte de lo que ella misma llama “producción social en el campo de lo imaginario”, y al mismo tiempo, “resulta ser una actividad indispensable para la vida social.”¹⁵ El análisis de la obra de arte en términos de un estudio histórico es esencial y conlleva toda una serie de consideraciones que abordaremos a continuación.

2.1.1. Lo bello o la belleza en la filosofía neo-escolástica

El neo-escolasticismo es la corriente filosófica que aglutina y impregna el pensamiento cercano a la Iglesia Católica entre los siglos XVI y XVIII. Se refiere a un rescate de las ideas del escolasticismo medieval, con el fin de dar perfecta forma y justificación a la situación (social, política y económica) que necesariamente debía unir a la Iglesia y el Estado en una entidad indivisible. No es casualidad entonces que los máximos exponentes del neo-escolasticismo sean españoles y que la vertiente ibérica de esta corriente sea la más importante. Felipe II será el mayor bienhechor del neo-escolasticismo, afincado intelectualmente en la Universidad de Salamanca y las doctrinas del Concilio de Trento.

¹⁴ Néstor GARCÍA CANCLINI, Arte popular y sociedad en América Latina, pág. 44.

¹⁵ Marta DE LA VEGA, Evolucionismo versus Positivismo, pág. 20.

En el siglo XVI, Salamanca, con Francisco de Vitoria al frente, representó para Europa lo que París y su universidad habían sido en el siglo XIII. Más de sesenta doctores de Salamanca habían participado en el Concilio de Trento. Una nueva edad de oro para la teología católica parecía conformarse. “La escolástica se renovó, adoptando un lenguaje más claro y moderno. Fue reivindicado de nuevo Santo Tomás de Aquino...”¹⁶

Hay que decir que la situación de España respecto al escolasticismo, en especial, fue muy singular, pues “...la España de la época de la Reforma no estaba preparada para romper con su herencia de finales de la Edad Media.”¹⁷ De tal manera que, es muy probable, que después del Concilio de Trento, España ejerciera su poder, ya no exclusivamente a través de la política, sino también a través de la corriente de pensamiento que le había acompañado, más o menos constantemente, desde tiempos medievales y que ahora se alzaba como la más conveniente para la creciente hegemonía hispana que necesitaba de la religión como parte de su propia argumentación.

Autores como Jorge Gracia, han expresado su convicción acerca del papel fundamental que tuvo el neo-escolasticismo ibérico en el contexto del pensamiento católico romano. Más aún, para él, el neo-escolasticismo ibérico fue introducido con relativa facilidad en Las Indias americanas, no sólo en el siglo XVI sino hasta finales del siglo XVIII.

¹⁶ Jean DELUMEAU, El Catolicismo de Lutero a Voltaire, pág. 48 (Delumeau también hace la salvedad de que los propios jesuitas se autodenominaban tomistas y que Santo Tomás fue el más consultado doctor de la Iglesia en las sesiones del Concilio de Trento).

¹⁷ Stanley y Barbara STEIN, La Herencia colonial de América Latina, pág. 23.

Gracia reconoce en esta corriente filosófica, en relación con sus orígenes medievales, un carácter “más enciclopédico, expositivo y ecléctico; posee énfasis defensivo, apologético y teológico; tiene al estado y a su poder tras de sí, y por ende se encuentra parcialmente influenciado por consideraciones políticas que afectan al estado...”¹⁸

Por otra parte, conviene resaltar que el escolasticismo medieval se forjó, en muchos aspectos, gracias a la pugna intelectual y teológica entre las órdenes franciscana y dominica. Ambas se apropiaron de ciertas ideas que les distinguirían por siglos: los franciscanos se unificaron en torno a las ideas de San Agustín (345-430) y de la interpretación que de su pensamiento realizó John Duns Scotus (1264-1308), mientras que los dominicos se aglutinaron bajo el ala de Santo Tomás de Aquino (1225-1274). Los primeros recibieron los nutrientes del platonismo y los segundos del aristotelismo.

Cuando los filósofos españoles del siglo XVI rescatan el pensamiento escolástico, deberán enfrentarse a una situación diferente a aquella de la formación de este pensamiento, siglos atrás. El Neoescolasticismo se convierte necesariamente en la respuesta a los ataques patrocinados por el Humanismo y la Reforma. Pero además, en un estado como el español de finales del siglo XV, recién cohesionado territorialmente en la Península y con un novísimo Patronato sobre las tierras de ultramar otorgado por el papa Alejandro VI en 1493, la conformación de unas ideas que permitieran a España justificar su

¹⁸ Jorge GRACIA, “El escolasticismo: un puente entre la antigüedad clásica y el pensamiento colonial latinoamericano”, en Apuntes filosóficos, N° 4, pág. 20.

situación y su *santa tarea* evangelizadora, tuvo un peso enorme en el desarrollo del Neo-escolasticismo.

Destacarán en la faena no sólo los sabios doctores de la Universidad de Salamanca como Francisco de Vitoria (1483-1546), sino también los miembros de la nueva orden de los jesuitas, entre quienes destaca Francisco Suárez (1548-1617). Lo cierto es que la filosofía que viajó hacia América en las bodegas de los barcos, había realizado ya un largo viaje en su rescate desde los tiempos de los grandes filósofos medievales. Justamente, es en ellos donde debemos buscar las fuentes originales de la concepción neo-escolástica de *lo bello* o *la belleza*. Dos corrientes se entrelazan y se oponen mutuamente en el mundo escolástico: el platonismo y el aristotelismo. En ambas hay que colocar la lupa.

Desde que en el diálogo *Fedro*, Platón distingue tres tipos supremos de valor: bien, belleza y verdad, estos han persistido en el pensamiento occidental. Sin embargo, entre Platón y los filósofos de los siglos XVI y XVII hay una enorme distancia temporal, por lo que vale destacar que “lo que hoy denominamos como BELLO, los griegos lo denominaron como $\chi\alpha\lambda\omicron$, y los romanos PULCHRUM. Aunque la palabra latina siguió utilizándose durante toda la Edad Media, el renacimiento la sustituyó con la palabra BELLUM.”¹⁹ Este cambio en el término o vocablo, nos indica, además, que las modificaciones deben haber afectado el propio concepto de *lo bello* o *la belleza*.

¹⁹ Władysław TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, pág. 29.

Es poco lo que puede dudarse de la deuda que el simbolismo medieval tiene con el neo-platonismo al defender que “El mundo es bello, porque es la imagen de Dios.”²⁰ John Duns Scotus llamará TEOFANÍAS “a las formas bellas visibles e invisibles en cuyo origen y belleza se conoce a Dios.” Y no sólo eso, pues “Dios nos conduce a la belleza pura de su verdad a través de las imágenes sensibles de su invisible belleza.”²¹ De modo que “todo lo que es temporalmente bello es como un espejo de belleza eterna.”²²

En el mismo sentido, San Isidoro de Sevilla († 636), seguidor de San Agustín, confía en que “Dios hace que la belleza que no puede ser limitada se comprenda a partir de la belleza de las cosas creadas, que son limitadas.”²³ Le da también, San Isidoro, un aire psicológico a sus definiciones de *lo bello* que resulta interesante: “...lo bello nace del encuentro entre la idea con nuestra alma, vista en su tensión hacia lo ideal.”²⁴ Por supuesto, lo que deseamos resaltar es, sobre todo, el apego a la concepción platónica de los arquetipos, ubicando así *la belleza* o *lo bello* como una idea que sólo alcanza su plenitud en la mente de Dios. Se deja entonces a la naturaleza y las cosas creadas por el hombre sólo un pálido reflejo de lo que de ellas existe realmente en el intelecto divino. Es por ello que San Agustín hace tanto énfasis en que “toda belleza es la

²⁰ Edgar de BRUYNE, *La estética de la Edad Media*, pág. 22.

²¹ John Duns Scotus citado por *Ibidem*, pág. 94.

²² John Duns Scotus citado por *Ibidem*, pág. 96.

²³ Isidoro de Sevilla citado por *Ibidem*, pág. 97.

²⁴ Isidoro de Sevilla citado por, *Ibidem*, pág. 118.

armonía de las partes”, dando gran importancia a las proporciones dentro del marco de *lo bello*.

En la otra vía, los seguidores de Santo Tomás, se hallaron con afirmaciones como ésta: “Todas las cosas están dispuestas según diversos grados de belleza y de nobleza, y cuanto más se acercan a Dios, más bellas y mejores se les halla. He aquí por qué los cuerpos celestes son más bellos y nobles que los cuerpos inferiores, y las cosas invisibles más que las visibles. Por lo cual debemos creer que todas estas realidades vienen del Dios uno, que da a cada cosa su existencia y su excelencia.”²⁵ Además, para Santo Tomás la virtud del alma es su belleza, o lo que es lo mismo, la belleza es, en un cierto sentido, la expresión visible del bien, así como el bien es la condición metafísica de la belleza. Esto es a lo que se ha llamado el principio de la participación, que en este caso se presenta en la relación establecida entre *lo bello* y *lo bueno*.

En otras palabras, *lo bello* debe siempre ir más allá de una buena proporción y armonía, debe poseer cierta grandeza identificada directamente con *la bondad*. Todo ello sumado a la característica de *potencialidad* que Santo Tomás le otorga a cada esencia de transformarse o mutar. Es decir, una cosa que no es *bella*, tendría, potencialmente, la posibilidad de serlo.

Con estas nociones claras, podemos abordar lo que Sabine Knabenschuh de Porta, en su estudio “Trasfondos de la cosmología colonial venezolana”, ha afirmado acerca del neo-escolasticismo en el

²⁵ Santo Tomás de Aquino, *Obras Completas*, pág. 64.

escenario particular que interesa a este estudio. Esta autora habla, en primer lugar, de un escolasticismo hispanoamericano derivado del neoescolasticismo ibérico, pero no exactamente igual a éste. Knabenschuh de Porta califica al escolasticismo desarrollado en el Nuevo Mundo como “una filosofía enmarcada por un horizonte vivencial ajeno a la tradición medieval...”²⁶

Le otorga, además, las siguientes características particulares: fue introducido en todos los ámbitos por decreto (bajo el doble control político y religioso), lo que le brindó monopolio de cualquier proceso de enseñanza intelectual; tuvo inicialmente una marcada inclinación tomista impulsada por los monjes dominicos -pero sobre todo por los jesuitas-, para luego dar paso a una tendencia más escotista que se verá luego superada de nuevo por el tomismo a finales del siglo XVIII; y, por último, históricamente convivirá con otras corrientes de pensamiento como la Ilustración y los avances de la nueva ciencia, las cuales incidirán en su propio desarrollo.²⁷

Pero al mirar a la Provincia de Venezuela, con especificidad, Knabenschuh de Porta indica que existen tres rasgos esenciales en el desarrollo del escolasticismo: la presencia fundamental de dominicos y franciscanos, en vez de los jesuitas como principales propulsores de esta corriente; el predominio de la tendencia escotista liderada por los franciscanos hasta el auge del tomismo en el siglo XVIII, y el desarrollo de un pensamiento escolástico local sólo a partir del primer cuarto del

²⁶ Sabine KNABENSCHUH DE PORTA, “Trasfondos de la cosmología colonial venezolana”, en Apuntes Filosóficos, Nº 11, pág. 91.

²⁷ Cfr. Ibidem, pág. 92-93.

siglo XVIII cuando se funda la Real y Pontificia Universidad de Caracas.²⁸

Empero, será durante el siglo XVIII cuando la Provincia de Caracas dé un impulso definitivo al desarrollo cultural de su sociedad, reflejándose esto en la producción en este campo. El desarrollo demográfico creciente, la aparición de instituciones de elevada jerarquía, el auge económico de la explotación agropecuaria, la integración jurídico-política de fragmentos antes sueltos, la importación de material documental importante, todo ello actuó de manera contundente en la configuración del carácter de la sociedad dieciochesca de la Provincia de Caracas.

En el área del pensamiento que aquí nos atañe, pueden hallarse lúcidas personalidades como Alonso Briceño, sacerdote chileno seguidor de John Duns Scotus que preparó dos importantes “*Comentarios*” a la obra de este teólogo europeo; fray Agustín de Quevedo y Villegas, natural de Coro y que se distinguió también por su marcada tendencia escotista; el monje franciscano Tomás Valero, nacido en El Tocuyo, se inscribe en la misma dirección; Francisco José de Urbina, caraqueño seguidor de la corriente tomista, quien dejó un curso completo de filosofía basado en las ideas de Santo Tomás de Aquino; Antonio José Suárez de Urbina y Juan Antonio Navarrete, ambos de Caracas y seguidores de la línea tomista, aunque el último fue

²⁸ Cfr. *Ibidem*, pág. 93-97

sensiblemente influido por el escotismo. Esto indica un serio y nada superficial arsenal filosófico para el siglo XVIII, en Caracas.

El caso de Fray Juan Antonio Navarrete es tan singular que no podemos dejarlo pasar aquí tras una simple mención. Este monje nos ha dejado en su obra –nunca publicada en vida- Arca de Letras y Teatro Universal, un arsenal de conocimientos sobre su propia mentalidad, su mundo y las ideas que –siempre según su propia óptica- lucían más importantes. En estas largas y riquísimas páginas, Fray Juan Antonio nos extiende toda una gama de asuntos que van desde la aeronáutica hasta la teología con una facilidad pasmosa. Sus escritos no dan cuenta de jerarquías en el conocimiento, a no ser aquella impuesta por su intención de ordenarlo todo alfabéticamente, lo que sugiere que para él el propio conocimiento del mundo, en todos los aspectos permitidos por la Iglesia era esencial. Aunque Fray Juan Antonio no plantea una teoría estética, ni siquiera un concepto claro y directo de lo que para él pudo haber sido *la Belleza*, sí se declara una y otra vez seguidor de Santo Tomás de Aquino, pero sin olvidar sus raíces escotistas.

Fray Juan Antonio Navarrete puede ser considerado un raro espécimen en el siglo XVIII caraqueño, sin embargo, no debemos trazar en él una taxonomía tan drástica. Después de todo él no hace sino aglutinar en una serie de folios todo el cúmulo de conocimientos, ideas y pareceres sobre los temas que eran bastante comunes a todos aquellos que poseían una biblioteca en la cual saciar su sed de conocer. Ciertamente, este fue un privilegio poco difundido en Caracas, como en

el resto de la América hispana, pero quienes lo tenían probablemente manejasen una mentalidad similar a la de Fray Juan Antonio. Habría que restarles en profundidad, en enciclopedismo –si cabe aquí el término–, y en apego a la materia doctrinal y religiosa en general que le daba nuestro fraile por su misma condición seglar, pero no consideramos que la esfera mental en la cual se desarrolliesen fuera tan diferente.²⁹

Así, al centrar nuestra atención en Juan Pedro López, como el autor de las obras pictóricas que analizaremos en este trabajo de investigación, no podemos hacerlo ajeno a esta corriente de pensamiento. Nos arriesgamos a afirmar que no ha debido ser ajena a López una noción de la belleza con cierto grado de elaboración intelectual, siempre dentro de los cánones que el Neo-escolasticismo ibérico permitió en las Indias americanas.

Podemos decir que para López la belleza no podía concebirse como aleatoriedad ni como desorden o casualidad. La suya ha debido ser una concepción íntimamente ligada a la armonía (de formas y colores), en el sentido agustiniano y escotista del término, puesto que se trataba de una cuestión de manifestación de la propia espiritualidad. Si lo común era pensar que la belleza interior era sólo visible a través de la belleza exterior, no era entonces posible *representar*³⁰ la realidad humana o divina de una manera que no se adecuara a los cánones de belleza que eran observados por él en los grabados que con toda

²⁹ Sobre este punto volveremos recurrentemente a todo lo largo del trabajo de investigación.

³⁰ Sobre la obra de arte como *representación* ver el apartado 2.1.2 de este mismo capítulo.

seguridad tuvo en sus manos repetidas veces,³¹ y que eran la materialización de la idea de *belleza* que imperaba entonces. Las actitudes y los gestos del cuerpo eran, para los personajes de su pintura, la manifestación de la *belleza* interna que debían poseer, sobre todo, en nuestro caso particular, tratándose de la Virgen María.

Las obras que estamos considerando en el presente estudio, demuestran cuán apegado a un tipo de canon figurativo se hallaba el pintor. La repetición de gestos, de la complexión física de la figura femenina de la Virgen, los colores e incluso el decorado o elementos accesorios de la representación, dan cuenta de lo importante que ha debido ser manifestar a través de las formas artísticas un modelo de virtud y bondad personificado en María. Lejos de las necias consideraciones de “poca originalidad” que pudieran hacerse acerca de la obra de López, deben estar las consideraciones apegadas a la *norma* del contexto, que justifican suficientemente las aparentes repeticiones formales de obra en obra.³²

³¹ Sobre la costumbre de emplear grabados como modelos a seguir en la realización de obras pictóricas durante el período colonial ver el capítulo III.

³² Sobre la noción acerca de NORMA en términos de la Historia del Arte, debe verse el estudio realizado por Ernst H. Gombrich, titulado “Norma y Forma. Las categorías estilísticas de la historia del arte y sus orígenes en los ideales renacentistas”, incluido en la publicación Norma y Forma (1984). Gombrich afirma que la NORMA dentro de un estilo artístico específico perdura y permanece más allá de lo evidente para el observador común y que, gracias a algunas consideraciones básicas (principio de exclusión y principio de sacrificio) es posible distinguir la NORMA de la FORMA que es en verdad lo que más fácil y rápidamente suele cambiar: “...el principio de la exclusión es un sencillo, por no decir primitivo, principio que niega los valores a que se opone. El principio del sacrificio admite e incluso presupone la existencia de una multiplicidad de valores. Se reconoce que lo que se sacrifica es un valor, aunque haya que inclinarse ante otro valor prioritario... La exclusión radical es algo que todo el mundo puede comprender. El sacrificio relativo es cosa más compleja y sutil.”(pág.216). El principio de exclusión hace cambiar la NORMA, mientras que el principio de sacrificio sólo altera la FORMA. En otras palabras y en relación a la pintura de Juan Pedro López en relación con su contemporánea europea, la de López probablemente pueda compartir una base común bastante amplia con la europea y que las diferencias manifiestas sean sólo una apariencia lo bastante engañosa como para haber burlado por muchísimo tiempo el ojo del historiador. Tal vez la pintura mariana de Juan Pedro

Era clara entonces la existencia de una necesidad aún mayor de demostrar no sólo belleza externa de María, sino también su belleza interna, asociada irreductiblemente a la *infinita bondad* atribuida a su persona. De modo que la llave *belleza-bondad* será la clave en las representaciones marianas de Juan Pedro López, en términos de los conceptos filosóficos y/o religiosos aprehendidos en el proceso social del cual participaba.

La *belleza* debía ser, según lo que demuestra la propia obra mariana de López, una especie de símbolo de la *bondad* o del *bien* deseado, de la *virtud* que produce la armonía, de la *beatitud* que sosiega. Era, si se quiere, expresión de la *verdad* (divina), la materialización de lo *eterno*, una suerte de manifestación de la *grandeza de divina*. Su obra mariana nos habla, en consecuencia, de una idea concreta o de un modo específico de relación con el mundo sensible e inteligible, justificándose plenamente por su carácter moral e intelectual, en un sentido netamente religioso y/o teológico.³³

Todo esto es perfectamente coherente con la consideración realizada en torno a la imagen de María en arte desde la Edad Media, la

López corresponda a la misma NORMA reinante en la escena europea y que, vista en la distancia, las diferencias que anteriormente le caracterizaban, tiendan a desaparecer.

Marta de la Vega también hace algunas consideraciones acerca de la NORMA o LO NORMAL, que son interesantes y que aunque no van exactamente por el mismo camino de la consideración gombricheana, bien pueden complementarla. De la Vega habla de LO NORMAL en el sentido de cambio y permanencia que hablaba Kuhn, lo cual puede aplicarse aquí perfectamente, pues es lo que ha hecho ya Gombrich: "...la característica que de una obra artística para ser considerada como tal no tiene que ser la de una 'obra de ruptura'. Puede ser y es indispensable, al contrario, en el proceso de ampliación de la percepción estética y de la realidad y en la profundización de la conciencia humana sobre la realidad y sobre la naturaleza de las cosas, que sea también una obra de arte 'normal'..." (Marta de la Vega, "El fenómeno del arte y los procesos de cambio social", en *ECO*, pág. 151). Mayores consideraciones a este respecto serán hechas posteriormente.

³³ Sobre el sentido teológico y religioso de las obras marianas de Juan Pedro López a considerar en este estudio ver el apartado 2.2 de esta capítulo y, más adelante, el capítulo IV.

cual le asume como un “ícono de perfección femenina... construida sobre las virtudes de bondad, pureza, gentileza y sumisión.”³⁴ En cualquier caso, María ha venido a ser una especie de símbolo comunal entre los católicos, entre cuyos atributos se encuentra la *belleza*, ligada a la bondad y a la suprema virtud humana, que se ha modelado a través de los siglos.

2.1.2. El arte como representación:

Las obras de arte religioso cristiano no *reproducen* en modo alguno la realidad, así como tampoco la *presentan*. Estas obras REPRESENTAN, es decir, son REPRESENTACIONES y en ese sentido, *interpretaciones* de la realidad en un momento dado y bajo unas condiciones particulares. Comprender el alcance de esta definición y mantener clara la distancia que existe entre una *reproducción* de la realidad y una *representación* de ésta, es fundamental si deseamos obtener información útil de una obra de arte y emplearla en función de un documento histórico. Aceptar que las obras de arte que constituyen el objeto de este estudio son *representaciones*, es también aceptar la carga emotiva y subjetiva que éstas pudieran tener y aún más.

Normalmente, el arte es asociado con lo que se conoce como *mimesis*, lo que es asumido exclusivamente como *imitación* en el sentido de copia de la realidad. Sin embargo, esto no es del todo

³⁴ Marina WARNER, Alone of all of her sex. The myth an the cult of the Virgin Mary, pág. 335.

correcto. Los grandes filósofos griegos disertaron acerca de este asunto³⁵ y en la Edad Media, el filósofo neoplatónico Seudo-Dionisio, el Areopagita (siglo I) y San Agustín llegaron a la conclusión de que

“si el arte ha de imitar, que imite entonces el mundo invisible, que es eterno y más perfecto que el visible. Y si el arte ha de limitarse al mundo visible, que busque entonces en ese mundo las huellas de la belleza eterna.”³⁶

En consecuencia, el mejor camino para alcanzar tal objetivo era el empleo de símbolos y no la simple y directa imitación de la realidad visible.

En verdad, este es un significativo aporte del Cristianismo y corresponde a la llamada doctrina del *simbolismo universal*, originada en ese mismo pensamiento de Seudo-Dionisio y San Agustín. Seudo-Dionisio expresó que “la cosas visibles son imágenes de la belleza invisible”³⁷ y con John Scotus Erigena (810-877), su traductor, esta idea se extendió ampliamente. Con posterioridad, Hugo de Saint-Víctor (1096-1141) presentará su teoría completa del simbolismo universal afirmando que “toda la naturaleza expresa a Dios”³⁸ (*omnis natura Deum loquitur*), para él todo el universo era un libro escrito por la mano

³⁵ Ver en Wladyslaw TATARKIEWICS, *Historia de seis ideas*, pág. 301 y ss. Para Tatarkiewics, Platón y Aristóteles asignaron un sentido diferente a la teoría acerca de la *mimesis*. El primero, construye una propuesta similar a la que se llevó a cabo en el siglo XIX bajo el nombre de *naturalismo* y nunca aceptó que el arte imitase la realidad pues creía que la imitación no era el camino hacia la verdad. El segundo, sostenía que la imitación artística puede presentar las cosas más o menos como son, pero también puede presentarlas como podrían o deberían ser; sostuvo que el arte imita la realidad, pero para él, imitación no significaba copia fiel de la realidad, sino un libre enfoque de ésta. (pág. 301-303).

³⁶ *Ibidem*, pág. 304.

³⁷ ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, *Dictionary of the History of Ideas*, pág. 526.

³⁸ *Ibidem*, pág. 526.

de Dios. San Buenaventura (1221-1274) afirmó que toda la belleza creada era un signo de lo eterno y que, en consecuencia, llevaba a los hombres hasta Dios. Inclusive, al referirse a las imágenes les da un carácter utilitario bastante marcado: “Hay que adornar las iglesias con bellas imágenes, principalmente porque es necesario nutrir la memoria de todos, instruir a los simples y conmover a los insensibles.”³⁹

Es de hacer notar incluso que, en la Edad Media, en un sentido evidentemente neoplatónico, se consideraba que las imágenes simbólicas daban al observador una clase de conocimiento más alto que el transmitido por las palabras; se pensaba que permitían un contacto extático y entusiasta con las ideas abstractas incorporadas en ellas. Al respecto Jean Gerson (1363-1429) expresó: “Debemos aprender a trascender con nuestras mentes desde las cosas visibles a las invisibles, de lo corpóreo a lo espiritual. Este es el propósito de la imagen.”⁴⁰

San Gregorio Magno (540?- 604) y también Santo Tomás de Aquino consideraron muy útiles las imágenes desde un punto de vista didáctico. Esencial es la recomendación de San Juan Damasceno († h.750): “si un pagano viene y te dice ‘Muéstrame tu fe’, llévalo a la iglesia y muéstrale las imágenes que allí se encuentran, no necesitará explicación”.⁴¹ Esta actitud permaneció viva hasta finales de la Edad Media, para revivir luego en el período de la Contrarreforma, aunque halló una buena expresión en los siglos XIV y XV en obras de uso

³⁹ San Buenaventura citado por Edgar BRUYNE, *Op.Cit.*, pág. 199.

⁴⁰ Jean Gerson citado por *Ibidem*, pág. 207.

⁴¹ Cfr. E. T. GIL DE MURO en *Nuevo Diccionario de Mariología*, pág. 222.

masivo de imágenes como la Biblia Pauperum (Lam. nº 1) y el Speculum Humanae Salvationis.⁴²

Después del Concilio de Trento, Johannes Molanus (en 1570), Gabriele Paleotti (en 1581), San Carlos Borromeo (en 1577) y su hermano Federico Borromeo (1624), entre otros, publicaron tratados para comentar el tratamiento que había que dar a las imágenes religiosas, en su creación, concepción y veneración. El arte hizo excelentes migas con la alegoría y ésta se popularizó tanto en el arte profano como en el sagrado y, aunque también ganó popularidad el simbolismo de carácter aristotélico (emplear imágenes como palabras), un simbolismo místico neoplatónico que trascendía la razón tomó también un auge considerable. El documento que caracteriza esta última tendencia es el tratado escrito por Christoforo Giarda en 1626, titulado Bibliothecae alexandrine icones symbolicae, en el cual el autor afirma que las imágenes simbólicas dan a quien las contempla un acercamiento directo a los misterios de la religión que no son accesibles a través de la razón. Explica Giarda:

“Gracias a las imágenes simbólicas, la mente que ha sido desterrada del cielo a la oscura cueva del cuerpo, sus

⁴² La Biblia Pauperum es, literalmente, “Biblia de los Pobres”. No obstante, no era una Biblia en el estricto sentido, sino una colección de grabados que representaban diversas escenas bíblicas, tanto del Nuevo como del Viejo Testamento. Tuvo mucho auge en los siglos XIV y XV, sobre todo después del desarrollo de la imprenta. La Biblia Pauperum es un extraordinario catálogo de la iconografía de finales de la Edad Media, de hecho, en su tiempo sirvió de guía para la elaboración de pinturas de mayor tamaño. El Speculum Humanae Salvationis, escrito a principios del siglo XIV por autor aún no identificado, fue durante casi 300 años la guía más consultada por los cristianos de base de la mayor parte de Europa (*liber laicorum* -libro de los laicos- llegó a ser llamado) para encontrar el camino de su salvación espiritual a través de las enseñanzas de Cristo y de los filósofos de la antigüedad, especialmente en los largos períodos de conflictos político-religiosos y devastadoras epidemias que sufrieron. Aunque en la península ibérica no alcanzó la misma gran difusión que en Europa central, ejerció aquí un poderoso influjo en la literatura espiritualista y en la iconografía sacra hasta fechas relativamente recientes.

acciones, cautivas en los sentidos, pueden contemplar la belleza y la forma de las Virtudes y las Ciencias divorciadas de toda materia.”⁴³

Este pensamiento de Giarda no es único ni exclusivo en este período, en el ámbito católico. De hecho, una de las figuras más importantes en este sentido, en lo que al mundo hispano se refiere, es Francisco Pacheco (1564-1644), cuya fama ha sido injustamente basada en el hecho de haber sido el maestro de Diego de Silva y Velázquez. Para fortuna de los historiadores, Pacheco dejó plasmado gran parte de su pensamiento acerca de la pintura en su obra El Arte de la Pintura.⁴⁴

En esta obra de importancia capital en el entendimiento de múltiples aristas relativas a la pintura, tanto como arte y como oficio y su relación con la mecánica social del siglo XVII español, nos brinda la posibilidad de comprender más allá de meros formalismos, el pensamiento que guió, con gran probabilidad, a los pintores de la América hispana. En el caso de la ciudad de Caracas, son varias las menciones hechas en torno a este libro de Pacheco durante el siglo XVIII, lo que hace pensar que muchísimo después de su publicación, ésta seguía siendo una obra indispensable en los estantes de todo pintor o por lo menos de todo aquel que ejerciese alguna función relativa a la

⁴³ ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, Dictionary of the History of Ideas, pág. 532 (Sobre algunas consideraciones de interés acerca de ciertos elementos formales de la representación artística durante el período barroco, ver el apartado 2.1 de este mismo capítulo.) Véase también el estudio final del libro Imágenes Simbólicas (1983) de Ernst H. Gombrich, *Icones symbolicae*, dedicado casi por entero al simbolismo neoplatónico y aristotélico entre los siglos XVI y XVIII, y en el cual se estudia ampliamente el pensamiento de Giarda.

⁴⁴ Francisco Pacheco finalizó esta obra en 1638, para someterla a la licencia de rigor en 1641. La obra sería publicada en 1649, cinco años después de la muerte de su autor.

pintura, como por ejemplo el propio control de calidad de las imágenes religiosas.

En la Colección de Libros Raros y Manuscritos del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela, se conserva hoy un ejemplar de este magnífico libro, publicado en el siglo XVII. Además, en su singular obra Arca de Letras y Teatro Universal, Fray Juan Antonio Navarrete hace mención especial del libro de Pacheco, ubicándolo como una autoridad en materia de pintura y de la iconografía de los temas a representar por ésta. Fray Juan Antonio indica que en “nuestra librería franciscana de Caracas” se halla un ejemplar de El Arte de la Pintura bajo el N°54.⁴⁵

De modo que el libro póstumo de Francisco Pacheco pudo ser para algunos pintores una referencia, si no obligada, al menos bastante conocida en predios caraqueños. Pero, ¿qué es lo que expresa Pacheco en este libro?, ¿por qué interesan aquí tanto sus palabras acerca de la pintura? Este pintor español formó parte de uno de los círculos eruditos de pintores españoles del siglo XVII que más discutieron acerca de la naturaleza de la pintura y de los problemas derivados de las correctas representaciones iconográficas de los temas religiosos.⁴⁶ En El Arte de la Pintura, Pacheco sintetiza magistralmente gran parte de las discusiones en las cuales participó, dejando muy claro cuáles debían ser los procedimientos apropiados que debían seguir todo pintor e incluso la

⁴⁵ Cfr. Juan Antonio NAVARRETE, Arca de Letras y Teatro Universal, Tomo I, pág. 554.

⁴⁶ Famosa es ya la discusión acerca del modo de representación del Cristo crucificado: con tres o cuatro clavos, teniendo cada una un significado diferente.

importancia y relevancia de la pintura como un arte (no ya un oficio manual).

“Y como la poesía, describiendo los hechos ilustres de los varones y hembras da exemplo del bien vivir, que es ejercicio de arte noble y moral, de la misma suerte la pintura, representando ante los ojos a los que en alguna virtud fueron excelentes, viene a amaestrar e incitar los ánimos a su imitación. Además, que como todas las profesiones de los estudios y ciencias son honrosas, así esta de pintar imágenes, que sirve de enseñanza al pueblo (según su grado), que debe ser tenida por muy noble y digna estimación...”⁴⁷

“El fin de la pintura (en común) será, mediante la imitación, representar la cosa que pretende con la valentía y propiedad posible, que de algunos es llamada la alma de la pintura, porque la hace que parezca viva; de manera que la hermosura y variedad de colores y otros ornatos son cosas accesorias. De donde dixo Aristóteles que de dos pinturas, una adornada de belleza y colorido y no muy semejante, y otra formada de líneas simples, pero muy parecida a la verdad, aquella será inferior y ésta aventajada; porque aquella contiene los accidentes y ésta abraza el fundamento y la sustancia que consiste en representar y expresar, mediante el buen debuxo, con perfección lo que se quiere imitar.”⁴⁸

En las dos citas anteriores del libro de Pacheco se hacen presentes al menos dos puntos que conviene resaltar: la pintura como representación más allá de la copia y la función de la pintura misma. En relación al primer punto, es claro que Pacheco sigue el pensamiento del

⁴⁷ FRANCISCO PACHECO, *El Arte de la Pintura*, pág. 236

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 248

neo-escolasticismo y que, en este sentido, la pintura, en tanto que creación de *imágenes*, no llega a ser un medio de simple presentación de lo que se ve, pues en ella el pintor ha de incluir también aquello que es *fundamental*, que hace que lo representado *parezca vivo* y que no nos remite, en modo alguno, sólo a la apariencia. Lo que Pacheco califica de *fundamento y sustancia* –colocando tales términos en boca de Aristóteles-, podría bien sustituirse por *lo esencial* –no circunscrito al mundo visible-, que es realidad lo que el pintor debe buscar plasmar en el lienzo. Allí reside, para él, la *perfección de lo que se quiere imitar*. De nuevo, aquí, la palabra *imitar* no está referida a la realización de una copia.

Por otro lado, cuando Pacheco habla de la pintura contrastándola con la poesía, buscaba, como muchos grandes pintores en su tiempo, un lugar de mayor dignidad para su oficio. En el fragmento citado, Pacheco le otorga a la pintura el honor que brinda la enseñanza, lo que según su parecer es suficiente para brindarle a ésta una *muy noble y digna estimación*. De esta manera, en su concepción, la pintura jugaba un papel en la sociedad bastante estimable, sobre todo desde el punto de vista de la evangelización, de la labor ejemplarizante que conlleva al establecimiento de modelos a seguir dentro de la propia doctrina de la Iglesia. El asunto parece, para él, suficientemente claro.

Ahora bien, estos modelos estaban previamente delimitados por las autoridades eclesiásticas y los pintores, como creadores de imágenes, tan sólo interpretaban tales modelos sobre una base que,

aunque bastante estricta, no limitaba su capacidad creativa.⁴⁹ Empero, es importante resaltar en este punto del camino que en los siglos XVII y XVIII, al menos en lo que a la pintura religiosa se refiere, los artistas tenían muy claro que la pintura era el “arte de la manipulación de lo sagrado y de su representación,”⁵⁰ lo cual hablaba en términos muy serios de su oficio.

Por todo lo anterior, en relación a las obras de arte de carácter mariano, debemos estar conscientes de que éstas no se agotan en la *presentación* de una imagen de María, sino que son además *representaciones* de asuntos más trascendentes que el hecho de mostrar a una mujer con algunos atributos especiales y particulares. Por ser *representaciones* de carácter religioso, las imágenes marianas estarán basadas en algunos elementos que se repetirán con más o menos constancia durante la Edad Media y luego en el período de la Contrarreforma. Ciertamente es que de María, la devoción cristiana católica, ha abierto un sin número de advocaciones en busca de su intercesión cada vez más específica. Pero todas ellas tienen un punto en común que las hace seguir siendo María en su relación primordial: la ECCLESIA.⁵¹

No obstante, además de las consideraciones que sobre el arte como *representación* ha sostenido la Iglesia católica, deben destacarse algunas otras que ayudan a mirar las obras como agentes activos dentro de la mecánica social. Ya hemos citado en la introducción de este

⁴⁹ Sobre los asuntos relativos a los aspectos plástico-formales de la pintura barroca relacionados con las interpretaciones marianas ver el capítulo III.

⁵⁰ Víctor STOICHTA, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, pág. 74

⁵¹ Sobre las relaciones de la figura de María respecto a un modelo típico específico vinculado con la Iglesia, ver el apartado 2.2 de este mismo capítulo.

trabajo a Néstor García Canclini cuando afirma que: “El arte representa contradicciones sociales, y la contradicción del propio artista entre su inserción real en las relaciones sociales y la elaboración imaginaria de la misma.”⁵² Lo que nos estimula a pensar que las obras de arte son mucho más de lo que vemos como formas plásticas.

Efectivamente, existe un conjunto de elementos que hacen de una obra de arte una *representación*: función, intención, propósito y significado, los cuales no son exactamente lo mismo, pero forman parte de esas “fuerzas imaginativas” –como las llama Vicenç Furió, apropiándose de un concepto original de Edgar Wind-⁵³ que el artista armoniza en la obra y que nosotros estamos en la obligación de descifrar si en verdad deseamos comprenderla. En realidad, todo parece converger en el punto en el cual el arte da forma a una idea; de tal manera que, “para que exista como tal es imprescindible que un concepto se materialice en una representación sensible.”⁵⁴

Esta materialización sensible es, al mismo tiempo, la interpretación y la canalización de cierta concepción del mundo y de la sociedad misma, inclusive de ideas meramente personales. Así, una obra de arte es primero una *representación* y luego, una copia de la realidad, en el caso que su estilo artístico permita asociarla a una imagen cercana una visual del mundo.⁵⁵ No hay duda de que en una obra de arte no es

⁵² Néstor GARCÍA CANCLINI, *Arte popular y sociedad en América Latina*, pág. 44.

⁵³ Cfr. Vicenç FURIÓ, *Ideas y formas en la representación pictórica*, pág. 35.

⁵⁴ *Ibidem*, Pág. 184

⁵⁵ Herbert Read, en su obra *Imagen e Idea*, afirmó que el arte cristiano primitivo estuvo imbuido de un gran idealismo debido, sobre todo, al esfuerzo impuesto por “expresar lo Desconocido, lo numinoso, las emociones trascendentales de la humanidad.” Para Read este esfuerzo, terminó en la

importante sólo aquello que *representa* sino también el modo de *representar*. Pero estos *modos de representación* deben ir de la mano de la premisa de que una obra “interpreta y se refiere a un conjunto muy amplio de valores, aunque no todos ellos sean una parte consciente de los propósitos del artista o estén directamente relacionados con la intencionalidad de la obra.”⁵⁶

2.2. El modelo mariano

Es un hecho aceptado ya por la generalidad, creyentes o no, que María (*Miriam*, para los judíos) se convirtió en objeto de veneración muy temprano en los inicios de la Era Cristiana, y que su culto ha crecido enormemente a través de los siglos desde entonces. Hoy puede afirmarse que la devoción hacia su persona ha sido central para el arte religioso cristiano católico. Desde el año 150 de nuestra era, cuando fue realizado el primer testimonio iconográfico de la Virgen María del que se tiene conocimiento actualmente,⁵⁷ un sinnúmero de oraciones, himnos, devocionarios, fiestas, pinturas, esculturas, poemas y cánticos han sido compuestos en su honor. Catedrales, iglesias,

creación de formas “*sin sentimiento*” que serían sustituidas solo por el resurgimiento de la “*sensibilidad orgánica*” o lo que él llama *ilusión de lo real*, a partir de la sensibilidad franciscana de cara al Renacimiento. (pág. 139 y ss) No obstante, hoy ya no se aceptan estas concepciones que parecieran no ir más allá de lo que la mera forma plástica tiene que decirnos en un sentido más integral, procurando para la obra de arte un carácter *representacional* en el más amplio sentido del término.

⁵⁶ Vicenç FURIÓ, *Op. Cit.*, Pág. 227

⁵⁷ Se refiere a un fresco hallado en la catacumba romana de Priscilla, en el cual se deja ver una mujer con un niño en brazos y que se ha asociado a la imagen de la Virgen con el Cristo Niño.

confraternidades, órdenes religiosas y años santos le han sido obsequiados.

Es además muy interesante el hecho de que todo el culto y la devoción que el pueblo cristiano le ha profesado se basa en una gran paradoja: *es una ejemplar criatura de Dios y, al mismo tiempo, su Madre*. Para el arte esto ha sido uno de los *retos* más atractivos, pues la representación de dos ideas que parecieran contradictorias o, al menos, imposible de sincronizar en una misma persona, ha debido basarse en las más profundas reflexiones teológicas. “Como la Siempre Virgen sirvió como el único parangón de castidad y, al mismo tiempo, como Madre estaba indudablemente bendecida entre las mujeres.”⁵⁸ De esta manera, María haría su entrada en las vidas de los millones de fieles católicos, quienes, a través de las imágenes, hallarían la materialización de una importante porción de su espiritualidad.

2.2.1. Las ideas de MADRE y MODELO en la pintura mariana

El Concilio de Éfeso, realizado en año 431, puede ser situado como el verdadero detonante del culto mariano, al conferírsele allí el título de θεοτοκος (Madre de Dios) a María de manera clara y definitiva, aunque el enfoque de esta decisión haya sido eminentemente cristológica.⁵⁹ Después de Éfeso las fiestas se multiplicaron y la

⁵⁸ Jaroslav PELIKAN, *Mary through the centuries*, pág. 113 (Traducción nuestra).

⁵⁹ En el Concilio de Éfeso se da a María el título de θεοτοκος, principalmente para ratificar el concepto de la Unión Hipostática de Dios con la naturaleza humana: Una sola persona (Cristo) con dos naturalezas (divina y humana).

devoción hacia María se hizo más ferviente. En aquellos años iniciales “María era el ser humano que más semejaba la perfecta imagen de Dios, el Verbo encarnado... Ella había alcanzado la gloria final que la Iglesia aspiraba. Ella era el **tipo por excelencia** que había contemplado a Dios.”⁶⁰ De modo que con el importante título otorgado a María en Éfeso, los primeros Padres de la Iglesia sellaron lo más profundo del vínculo que une a María como Madre de Dios a Cristo y la propia Iglesia.

En el período constantiniano, cuando la religión cristiana fue aceptada y tolerada oficialmente, la amenaza del martirio disminuyó grandemente y el ideal de “cargar” cada quien su cruz a costas encontró una adecuada expresión en el ascetismo. María se convirtió en la patrona de los ascetas y célibes. Documentos de la época le describen como la perfecta religiosa, comiendo y durmiendo sólo cuando el cuerpo lo demandaba; era percibida como una persona solitaria, que compartía únicamente con los ángeles y que guiaba su vida por la más completa austeridad. Era, sin dudas, un *modelo* ejemplar a seguir por la comunidad, o al menos por parte de ella.⁶¹

A comienzos del siglo III hubo un marcado interés en recalcar el paralelismo dibujado por los primeros Padres entre Eva y María: mientras Eva desobedeció a Dios y la humanidad ganó la muerte, María obedeció al Padre y la humanidad ganó la vida eterna a través de Jesús,

⁶⁰ Kathleen COYLE, *Mary in the Christian Tradition*, pág. 50 (traducción y negritas nuestras).

⁶¹ Cfr. Hilda GRAEF, *Mary. A history of Doctrine and Devotion*, Vol.I, pág. 50 y ss.

el Salvador.⁶² Para el siglo V los Padres hablaban de María en cuanto a su voto de castidad.⁶³ Gradualmente, esta práctica se hizo costumbre dentro de la Iglesia y María aparecía como la primera en haber realizado tal promesa en honor a Dios. En este sentido, la imitación de María se convirtió en una forma de vida.

Las principales líneas doctrinales y devocionales comenzaban a trazarse a medida que la teología se ocupaba cada vez más de María. Las preocupaciones acerca del Pecado Original desembocaron para San Agustín, por ejemplo, en afirmar a María como el *tipo* de la Iglesia misma, en virtud de su *persona* llena de gracia.⁶⁴ Posteriormente, el siglo XII marcará una época de plenitud para el Cristianismo y dispensa un excelente terreno para la completa incorporación de María dentro del mismo. Este siglo fue interpretado, en materia religiosa, por el arte, con lo cual se reveló cómo la devoción en María se desarrolló y cuál fue su significado para todos los niveles sociales.⁶⁵

⁶² El tema fue introducido por San Justino mártir († 165) y rápidamente se extendió a toda la patristica.

⁶³ San Agustín fue el primero en tomarlo siguiendo el *ejemplo* de María.

⁶⁴ Esta relación íntima con la Iglesia fue reconocida inicialmente por San Ambrosio, quien además hizo un llamado a imitarle. Por otra parte, ya al final del período bizantino, San Epifanio (+ h.800) llegó incluso a efectuar una descripción física de María, quien para él poseía "...suave cabello y ojos castaños, cejas negras, nariz recta, rostro estilizado y manos y dedos largos." (Kathleen COYLE, *Op.Cit.*, pág. 52.) Así mismo, cuando para el siglo VIII, Occidente recibió la influencia griega en la mariología latina, gracias a la gran cantidad de monjes griegos que emigraron a Sicilia, el esplendor de las imágenes marianas, se vio inmerso en la concepción de la ternura maternal de la mujer que brinda su amor a todos.

⁶⁵ La presencia de la Madre de Dios pareció unificar y vitalizar la historia cristiana católica en su paso por la imaginación medieval, para hacerla aceptable a través de las claras fronteras económicas del feudalismo. La mayor parte de las personas no sabía leer, escribir o entender el latín, lengua empleada en la misa, así que las artes visuales eran el primer medio de instrucción y las catedrales las escuelas. Allí se hallaba todo lo que les podía ser útil saber en materia religiosa, desde la Creación del mundo hasta la vida ejemplar de los santos, incluyendo las ciencias y los oficios. El pueblo no necesitaba de ningún manual, cada símbolo era comprendido, incluso casos como el de la zarza ardiente observada por Moisés, que era tomada como una imagen de María, quien sin necesitar ser consumida, recibió el fuego divino en su vientre.

María se convierte en *Nuestra Señora* (*Madonna* –mi señora-, según la costumbre italiana), un título de bastante influencia en el fiel que busca la Salvación y una señal de cambio desde una perspectiva litúrgica a una más personal. Con esto, el culto a María inició de nuevo una tendencia ascendente, para el siglo XII la devoción hacia ella se había extendido por todo el mundo cristiano conocido. Empero, esta diseminación del culto mariano no puede mirarse únicamente desde el punto de vista geográfico, pues en profundidad doctrinal ganó un terreno igualmente extenso.

De hecho, el siglo XII se conoce como la época dorada de la Mariología. Imponentes catedrales fueron alzadas en su nombre y sofisticadas escuelas de teología se desarrollaron, consolidaron y expandieron. San Bernardo de Clairvaux (1091-1153) representa muy bien la corriente de reflexiones teológicas en torno a María y sus escritos expresan la intensa devoción profesada. María fue también, en estos tiempos, la hermosa doncella, estímulo y motivo de la caballería, símbolo del amor más casto y puro para todos los cristianos. De la humilde joven de Nazareth, María pasó a ser la gran Reina del Cielo, con un sitial sobre el de la misma Iglesia, entre Dios y las más altas huestes celestiales. No obstante, esta imagen que satisfacía a la aristocracia feudal no estaba acorde del todo con la piedad más popular. Es así como al colocar a Cristo como el Juez implacable e inalcanzable, distanciado de la gente común, la piedad divina halló su mejor expresión en la Madre de Jesús, quien, como una mujer de noble

corazón, podía acercarse a los oídos de su Hijo y rogarle por la causa de quien había solicitado su intercesión.

Las consecuencias no se hicieron esperar. La enorme veneración dispensada a María fue expresada en la multiplicación de las oraciones a ella, reliquias, fiestas y narraciones de curas y salvaciones milagrosas. No es de extrañar que algunos autores afirmen que en ocasiones el brillo de María opacó aquel de Cristo, e incluso el de Dios Padre. Por lo menos la versión medieval de la oración conocida como *Te Deum*, así lo refleja:

“A ti te alabamos, O Madre de Dios;
a ti confesamos, María siempre Virgen...
A ti los ángeles y arcángeles, tronos y sabidurías sirven.
A ti todos los poderes y virtudes en el Cielo
y todas las dominaciones obedecen.
Ante ti todos los coros celestiales,
los querubines y serafines se presentan.
Sin cansancio en la voz toda criatura angélica te proclama:
Santa, santa, santa, María, Virgen Madre de Dios.”⁶⁶

La doctrina de la Inmaculada Concepción halló en este siglo el comienzo de su serio debate teológico. San Bernardo, a pesar de ser llamado el poeta de la Virgen, se opuso drásticamente a la aceptación de esta doctrina, principalmente por no encontrar basamento contundente en las reflexiones de los primeros Padres. Sin embargo, las fiestas en honor a la Inmaculada Concepción de María se hicieron cada vez más

⁶⁶ Kathleen COYLE, *Op.Cit.*, pág. 54 (traducción nuestra).

populares y elaboradas, para formar parte del intenso interés en la Virgen durante el período medieval.⁶⁷

Este interés mariano de la época, exaltó también el papel de María en la economía de la Salvación que proveía el elemento femenino dentro de una religión de dominio eminentemente masculino. Se sugiere además que María vino a ocupar un lugar necesario para el equilibrio de la propia religión cristiana católica en este sentido. Así, tanto en la teología como en la religiosidad popular, asumió la personalidad que reflejaba la *imagen ideal* de la mujer, desde el punto de vista masculino y un *modelo* a seguir, desde el punto de vista femenino.⁶⁸

Con el siglo XIII una nueva etapa está demarcada para la vida intelectual asociada con las universidades y los monasterios. Una nueva generación emergía y nuevas intenciones eran puestas en práctica: el ministerio de predicar a los laicos fue asumido por las nuevas órdenes, llamadas mendicantes, los dominicos y los franciscanos, quienes enfocaban su predica en la humildad y pobreza de la humanidad de Jesús. Al mismo tiempo la teología escolástica desarrollaba una comprensión de la Redención que enfatizaba la necesidad resarcir los pecados. María era entonces Madre de Misericordia, Mediadora entre Cristo y los pecadores.

De la temprana espiritualidad que se centraba en la persona de María, durante los siglos XIV y XV, se produce un cambio que propiciará un juego más propio de la imaginación que de la

⁶⁷ Lo referente a la advocación mariana de la *Inmaculada Concepción* será tratado en el capítulo IV.

⁶⁸ Cfr. Raniero CATALAMESSA, *Mary. Mirror of the Church*, pág. 17-21.

contemplación. En la mentalidad del pueblo cristiano existía una gran reverencia hacia María: gracias a su maternal influencia sobre Dios, se había constituido como mediadora de su Gracia; era la madre tierna y piadosa preocupada por sus hijos espirituales. Tragedias de la magnitud de la Peste Negra, la Guerra de los Cien Años y el Gran Cisma de Occidente, favorecieron una intensificación enorme en la veneración a María. La gente le oraba a la Madre de Misericordia por su protección ante los peligros que le asolaban. Pareciera de pronto que la piedad católica tendió a verla como la presencia espiritual que guía e inspira, que consuela e intercede. Lo curioso es que estas acciones eran potestad del Espíritu Santo en las Escrituras,⁶⁹ pero quizás debido a la carencia de una teología completamente desarrollada a cerca de Éste, María asumió sus cualidades. De allí que en esta época, la *imagen* de María como *modelo* a seguir quedó algo relegada por las facultades mencionadas.⁷⁰

Seguidamente, el movimiento reformista la convirtió en uno de sus blancos predilectos en los ataques contra el Catolicismo.⁷¹ Martín Lutero, principal personaje de este movimiento religioso, consideraba que la verdadera esencia de María estaba en su condición de creyente y que cualquier bendición especial dada a ella fue a través de los méritos

⁶⁹ Véase el Evangelio de San JUAN 14:16 y 15:26.

⁷⁰ Cfr. Raniero CATALAMESSA, *Mary. Mirror of the Church*, pág. 25 y ss.

⁷¹ Debe destacarse que los reformistas no emprendieron una guerra contra María, con los alcances maléficos y despiadados como se ha querido hacer ver, sino que rechazaban su veneración en predios de la Cristología.

de Cristo y no gracias a los suyos propios.⁷² Empero, por paradójico que pudiera parecer, las críticas que el Protestantismo lanzó sobre el culto mariano tan sólo incrementaron el entusiasmo de la comunidad católica.

La Iglesia católica multiplicó sus esfuerzos para preservar su *status* de exaltación. En una época de convulsiones para el pensamiento religioso, la mariología toma un nuevo rumbo de la mano de diversos filósofos y teólogos que, siguiendo los preceptos del Concilio de Trento, reconfiguraron la *imagen* de María.⁷³ Así, aunque el Concilio prohibió, por ejemplo, cualquier representación referida a la leyenda de Santa Ana y San Joaquín (padres de la Virgen), al hacer énfasis en la enseñanza del catecismo en el hogar otorgó indirectamente nuevas responsabilidades a las madres cristianas, quienes hallaron en la madre de María un *modelo* a seguir. El tema de María como alumna o discípula creció enormemente en cuanto a su popularidad, brindándole a su *figura* nuevas características conceptuales que se consolidarán durante el siglo XVII.

Llegado el siglo XVIII, la Ilustración, movimiento filosófico que rechazaba cualquier autoridad extrínseca en favor de la autoridad de

⁷² Lutero sentía que Cristo había sido despojado de su oficio y en ello se basaba la polémica encendida por el monje alemán, sobre lo cual debe reconocérsele cierta razón. Su vigorosa protesta era en contra de lo que él mismo llamó la "abominable idolatría" de la mariología medieval. Esta idolatría, según su pensamiento, no alababa a María, muy por el contrario, la rebajaba hasta el extremo de hacer de ella un ídolo más. (Cfr. Jaroslav PELIKAN, *Mary through the centuries*, pág. 153 y ss.) Por otra parte, Erasmo de Rotterdam fue quizás el primero en pronunciarse acerca de los excesos en el culto a María y obviamente tenía sonoras razones para hacerlo, pues estas prácticas habían sustituido, en no pocas ocasiones, el culto de la caridad diaria. Hoy puede decirse que Erasmo criticaba la devoción excesiva y el abuso en torno a las reliquias, no la veneración misma hacia María. Incluso, Lutero y Ulrico Zwinglio tuvieron opiniones similares, pero finalmente el Protestantismo consideró evasivo a Erasmo y el Catolicismo le halló subversivo.

⁷³ El término Mariología, fue acuñado en 1602 por Plácido Nígido, quien publica en Palermo el libro *Summae sacrae mariologiae pars prima*, en el cual justifica la exigencia de un tratado separado referente a María.

la razón, hizo énfasis en la libertad de interrogación, de decisión y de acción, con lo que abrió una gran herida en el centro de la Cristiandad, hasta entonces autoridad única en la determinación de “la verdad”. Consecuentemente, la devoción excesiva dejó de estimularse, los altares dedicados a María cayeron en ruina y las fiestas en su honor fueron reducidas a los calendarios populares en no pocas regiones de la Europa católica. Para plantear más claramente el panorama, basta con pensar en la sustitución de la imagen de María presente en la Catedral de Notre Dame de París, por la imagen de la diosa de la razón, durante los tiempos de la Revolución Francesa.

No obstante, y a pesar de lo anterior, ha de afirmarse que el siglo XVIII constituyó un período de gran productividad para el campo mariológico, caso éste poco estudiado en profundidad. En Italia, por ejemplo, la historia mariana es rica. Es una época de grandes predicadores como Paolo Segneri (+ 1716), Pietro Anselmo (+ 1713), Francisco de Jerónimo (+ 1716), el franciscano San Leonardo de Porto Mauricio (+ 1751), Annibale Dionisi y Alfonso Muzzarelli, estos últimos destacados por publicar en 1724 y 1785, respectivamente, obras tituladas Mes de María, alusivas a las celebraciones del mes de mayo. Se distinguirá sobre todos, San Alfonso María Liguori (o Liguori) (1696-1787), quien escribió el libro mariano más famoso e importante de la época, Las Glorias de María (1750). En él, Liguori presenta un tratado mariológico en forma de comentario a la *Salve Regina*, a través

del cual pretendió dar a conocer mejor la devoción a la Virgen y su condición de intercesora.

Es esencial destacar que desde el punto de vista mariológico, quizá la primera *imagen* que de María podemos rescatar de los años iniciales del Cristianismo sea la de Madre-Virgen. Empero, un equilibrio demasiado frágil le sostiene y, debido a ello, se inicia en la historia particular de la Mariología un camino denso, solapado por las discusiones acerca de otros temas teológicos y cristológicos, subrepticio muchas veces en su andar. Un línea, la judaizante, negaba su virginidad;⁷⁴ la otra, la doceta, rechazaba la maternidad⁷⁵. Los primeros Padres de la Iglesia Católica se vieron en la necesidad de clarificar la situación de María dentro de la economía de la Salvación y su carácter como personaje o *figura* esencial para la religión Cristiana. Comienza entonces el desarrollo y la maduración de la Mariología a través de las cuestiones de la Maternidad Divina, la Virginitad Perpetua, la relación María-Iglesia, la Santidad de María, su acción intercesora y mediadora, etc. Lo cierto es que desde los primeros siglos del Cristianismo, María ocupó la posición de un importantísimo ARQUETIPO para la mentalidad del sabio, el simple fiel o el sacerdote más devoto.⁷⁶

⁷⁴ Afirmaba que María era, sí, la Madre de Jesús, pero una madre como todas las madres.

⁷⁵ Sostenía que Jesús pasó por María como el agua por un tubo, sin llegar a recibir ningún influjo maternal de María.

⁷⁶ Debe ser reconocido, sin embargo, el hecho de que el término *arquetipo* remite al lector inmediatamente a Carl Gustav Jung y todas las teorías del Psicoanálisis. Es por ello, que antes de continuar ha de realizarse una advertencia que será de utilidad en la comprensión de las siguientes páginas. Para los efectos de esta investigación, el término *arquetipo* será definido y empleado en todo momento a partir de la definición que de él puede establecerse en el seno del Platonismo y de su secuencia, el Neoplatonismo, que podrá luego ubicarse en la esencia misma del Escolasticismo medieval y del Neo-escolasticismo ibérico luego.

Los Padres y Doctores de la Iglesia cristiana católica han empleado indistintamente los términos *arquetipo*, *tipo*, *imagen*, *figura* y *modelo* al referirse a la Virgen María en su función y papel dentro de la economía de la Salvación. Teólogos y filósofos han querido expresar el significado de este singular personaje que ha ocupado constantemente durante 20 siglos un lugar preponderante en el corazón de los fieles, en los lienzos de los pintores y en los versos de los poetas. Sin embargo, comprender el particular significado de estos términos es fundamental en la interpretación de María como un personaje cuya influencia fue más allá las historias narradas en la Biblia.

De esta forma, puede establecerse como la definición básica del concepto de ARQUETIPO es la siguiente:

- ◆ **Arquetipo:** comenzando por lo más sencillo, tenemos que el término viene del griego *archein* (guiar) y *typos* (modelo). De esta manera, podríamos bien definir el término como *el patrón o modelo original (guía) de alguna cosa*. Un poco más allá, en el platonismo, denota las ideas trascendentales a partir de las cuales son hechas las cosas: las *ideas arquetípicas* son para las cosas principio de ser y principio de conocer; las cosas no son más que por ser copia de o, con el neo-platonismo, por su participación en dichos modelos. San Agustín, que tanto siguió las ideas de Platón, cristianizó estas llamadas ideas arquetípicas para la teología católica. Ante la multiplicidad, San Agustín ubica a Dios como el que las abraza a

todas. Posteriormente, Santo Tomás dará su propia interpretación, en un sentido aristotélico, a esta línea de pensamiento y la filosofía escolástica, alrededor suyo, tomará el término arquetipo como la idea en el intelecto divino que moldea las formas de las cosas creadas; era la idea ejemplar de las cosas que se hallan en el mundo de las realidades inteligibles.

τυπος = huella, impresión; dejar un rastro o traza / marca impresa por un golpe, vestigio, tipo; imagen y figura (prototípica); diseño o modelo.⁷⁷ En este sentido, el *tipo* (prototipo) se convierte a la vez en arquetipo, fuente primera o causa fundamentadora de un modelo.

“María es el tipo de la Iglesia”, esto, como ya se vio, lo expresaron San Ambrosio y San Agustín, y claramente engloba lo que la Iglesia ha venido sosteniendo desde que María fue por primera vez comparada con Eva. Esta afirmación dio una base para todos los posteriores pronunciamientos acerca de María en referencia a la Iglesia. Pero, ¿qué se quiso expresar al emplear el término TIPO para definir la *figura* de María? Aunque no existe aquí el deseo de sustentar todo este principio mariológico a partir de un simple análisis etimológico, si debe resaltarse que en el propio concepto de *tipo*, tomado en el sentido más completo manejado por San Agustín, contiene los elementos que distinguen y caracterizan la relación de María con la Iglesia, por lo que es el instrumento más adecuado para la interpretación de esta relación.

⁷⁷ Cfr. HERNÁNDEZ, Eusebio, S.J. y Felix Restrepo S.J., Llave del Griego, pág. 78.

Al referir el término tipo a su primitivo significado etimológico, se hallará un elemento esencial en la relación *típica* de María respecto a la Iglesia. Un *tipo* es el efecto del *tuptein* que significa golpear o empujar; *tipo* era originalmente el golpe mismo, el hecho de “marcar” (imprimir) con el golpe y así la relación primordial -física- de una cosa con otra. De modo que *tipo* es también el resultado del golpe, una *imagen* producida por un impacto o una impresión. Esta primitiva relación física en la cual el concepto de *arquetipo-tipo* está basado es donde la Mariología halla su primaria realización.⁷⁸

El significado más primitivo del término *tipo* (golpear o presionar) no puede hallarse en la Biblia en ese sentido. Pero algunas transferencias semánticas o derivaciones del significado si pueden ser precisadas. He aquí lo interesante. Por ejemplo, el término es empleado para significar *imagen* o *figura*, o el resultado de un golpe o presión. Cuando Santo Tomás apóstol expresa: “No creeré hasta que vea la MARCA⁷⁹ de los clavos en sus manos...”⁸⁰ De forma similar, San Esteban apóstol declara en su gran discurso que Dios abandonó a los judíos a su suerte porque habían tomado *imágenes*⁸¹ que ellos mismos habían hecho para adorarlas.⁸²

Sin embargo, la transformación de la idea física original a la abstracta es mucho más frecuente en la Biblia de lo que se pudiera

⁷⁸ Cfr. Otto SEMMELROTH, Mary. Archetype of the Church, pág. 12.

⁷⁹ ΤΟΝ ΤΥΠΟΝ ΤΟΝ ΕΛΟΝ (ton tupon ton elon) Cfr. Otto SEMMELROTH, *Op. Cit.*, pág. 12.

⁸⁰ Evangelio según San Juan 20 : 25.

⁸¹ ΤΟΥΣ ΤΥΠΟΥΣ (tous tupous) Cfr. SEMMELROTH, Otto, Mary. Archetype of the Church, pág. 13.

⁸² Cfr. Hechos de los Apóstoles 7 : 43.

pensar. *Tipo* es empleado en el sentido de contenido o fibra interior de algo. Por ejemplo, en el Nuevo Testamento la palabra es también empleada en el sentido más amplio de *arquetipo*, desde los puntos de vista moral y ontológico. Así, Adán es llamado por San Pablo el *tipo* del futuro Adán, Cristo.⁸³ Será así continua la referencia, en el Nuevo Testamento, al término *tipo* en el sentido de ejemplo moral (o *modelo*). De nuevo San Pablo llama a los obispos que instituye a ser *tipos* de fidelidad y de fe misma.⁸⁴

Puede decirse, entonces, que el contenido esencial del término *tipo* podría tener tres caras si es tomado en un sentido amplio. En primer lugar, puede significar la personificación o representación de una entidad espiritual a través de alguna clase de *imagen*; en segundo lugar, puede significar un lazo real entre una entidad y otra como un basamento real de la relación establecida; y finalmente, en tercer lugar, puede ser un ejemplo moral (*modelo*) como resultado de la relación existente.⁸⁵ Para los efectos de este trabajo, todas ellas son fundamentales.

En este contexto y según los significados, estrechamente vinculados entre sí, del término *tipo* anteriormente expuestos, puede afirmarse que, sin duda alguna, el neoplatonismo fue la corriente filosófica que más influyó en el pensamiento de los primeros Padres de la Iglesia, como bien pudo observarse en el uso que dieron a la relación

⁸³ Cfr. *Ibidem*, 5 : 14. "Desde Adán a Moisés la muerte reinó aún sobre aquellos que no cometieron una desobediencia como la de Adán. A este Adán se contrapone otro, Cristo, que iba a venir."

⁸⁴ Cfr. Carta a Tito 1 : 6 y ss. "Han de ser hombres intachables... que no puedan ser acusados de mala conducta o de ser rebeldes... Apegado a la verdadera fe conforme a la doctrina recibida."

⁸⁵ Cfr. Otto SEMMELROTH, *Mary. Archetype of the Church*, pág. 28.

arquetipo-imagen-figura cuando se expresaron acerca de lo supranatural en torno a la divinidad y lo sagrado. Para ellos

“...la concepción neoplatónica de imagen (o figura) anticipaba filosóficamente aquello que había sido completamente realizado en el reino de la gracia, nominalmente la existencia de un contacto real y alguna clase de relación causal entre el arquetipo y la imagen... Estas referencias son bastante frecuentes en los Padres y son, en un sentido, características del modo de pensar del Neoplatonismo.”⁸⁶

De las tres caras mencionadas acerca del término *tipo*, la primera es la manifestación de una idea o entidad espiritual a través de una forma tangible. Esta clase de representación es básica en la satisfacción de los anhelos del alma humana, pues la entidad representada motiva al hombre. Por otro lado, la distancia existente entre la *imagen* y la entidad o idea original, medida a través de las proporciones de la realidad considerada (la Iglesia, por ejemplo, que posee una divina fuerza vital actuando detrás de todo aquello que es la apariencia), hace necesario que la entidad se haga presente. Allí radica la importancia del *tipo*. Así, la realidad de la Iglesia necesitaba una *típica figura* representativa, aun cuando ella estaba tan cerca de los fieles que era en ella que vivían, en el sentido religioso. Ambas, su corazón espiritual invisible y la totalidad de su unidad externa empleó entonces un *tipo* para personificarle y hacerla presente a los hombres.⁸⁷

⁸⁶ *Ibidem*, pág. 29 (traducción nuestra).

⁸⁷ Cfr. *IBIDEM*, pág. 31 .

De esta manera, es más que evidente parte de las razones por las cuales la tradición eclesiástica, desde los tiempos primitivos del cristianismo, descansó en María la función de personificar a la Iglesia. Incluso, tal y como Semmelroth afirma “no se trató de utilizar a María como un símbolo tanto como de redescubrir los rasgos característicos de la Iglesia dentro de ella.”⁸⁸

En cuanto a la segunda cara del término *tipo*, la relación entre *imagen* y *arquetipo* no está fundada en el pensamiento imaginativo del hombre, el cual es propenso a inventar formas de personificación. Se basa, en cambio, en una similitud consecuencia de una conexión real e interna. Los rasgos que hacen similar a la *figura* o *imagen* al *arquetipo* crecen, de alguna manera, desde el *arquetipo* hacia la *imagen*. Semmelroth explica que en la tradición estos primeros siglos, el término *tipo*, *symbolon*, y *mysterion* eran prácticamente sinónimos, esto debido a que el objeto simbolizado está de alguna forma presente en el símbolo. Los objetos que pueden ser experimentados a través de los sentidos son símbolos de una idea divina, la cual, como su logos, está presente en ellos.⁸⁹

La tercera faceta de la palabra *tipo*, según lo expuesto por Semmelroth, referente al ejemplo moral proveído por el *arquetipo* a la *imagen*, tiende a ver a María como *modelo* para el comportamiento humano. Así, el *arquetipo* es el ejemplo moral en actitud personal y acciones subsecuentes para los miembros de la *imagen*, es decir, la

⁸⁸ SEMMELROTH, Otto, *Mary. Archetype of the Church*, pág. 30 (traducción nuestra).

⁸⁹ Cfr. *Ibidem*, pág. 31

Iglesia. Mucho se han regodeado los diversos autores a lo largo de los siglos en atribuir a la Virgen un enorme listado de virtudes, que, además, deben ser atribuidas a ella por el hecho de devengar el título de Santísima.⁹⁰

Empero, María como ARQUETIPO, implica un completo programa para la actitud moral de los miembros de la Iglesia, pues como tal representa su esencia más íntima y su *figura* personal hace a la Iglesia más cercana al hombre. La multiplicidad de la Iglesia estaba contenida en ella. En otras palabras, la Iglesia está *tipificada* en la *figura* de María.⁹¹

Vale, sin embargo, comentar que otros autores como B. Gherardini sostienen que, al hablar en términos mariológicos, al aplicar a María el término *tipo* lo que está en juego no es la similitud de las virtudes de ésta que caracterizan a la Iglesia, sino aquello que él llama “*praecessit*”, que no es más que las relaciones entre María y la Iglesia en el marco de las relaciones entre *tipo* y *antitipo*.

“En esto es en lo que hace pensar cuando se define a María como **figura de la Iglesia** y en donde se relaciona una a la otra sobre la base de las prerrogativas de la Virginidad, la Maternidad y las demás virtudes comunes a las dos. Y en esto hace

⁹⁰ Cfr. *Ibidem*, pág. 31

⁹¹ Ciertamente, al pie de la cruz es definida la posición de María en la economía de la Salvación. San Juan expresa: “Junto a la cruz de Jesús estaba su madre y la hermana de su madre y también María, esposa de Cleofás, y María Magdalena. Jesús, al ver a la Madre y junto a ella a su discípulo más querido, dijo a la Madre: ‘Mujer, he ahí a tu hijo’. Después dijo al discípulo: ‘Ahí tienes a tu madre’” (San Juan 19: 25-27). Sobre todo los teólogos escolásticos y los posteriores a ellos hicieron gran hincapié en una exégesis mariana de este pasaje, siguiendo las indicaciones y las interpretaciones ya efectuadas por sus predecesores. De acuerdo con lo narrado por San Juan, María quedó oficialmente instituida como el arquetipo de la Iglesia en ese preciso momento y la Iglesia misma nacía allí, al pie de la cruz a partir del sacrificio del Hijo de Dios, Cristo, el segundo Adán. María tipifica entonces a la Iglesia al convertirse en Madre espiritual y universal.

pensar sobre todo el apoyo de esta doctrina conciliar en no pocos testimonios patrísticos, concretamente a San Ambrosio.”⁹²

En este sentido, el significado más amplio de *arquetipo* englobaría simultáneamente los conceptos de *tipo* y *modelo* –aunque estos no sean sinónimos entre sí-, haciéndose similar al concepto de *figura*.⁹³ Existen suficientes evidencias que nos llevan a comprobar que María, en efecto, constituyó un *tipo*, un *modelo* y una *figura* de capital importancia en la doctrina religiosa dieciochesca en la ciudad de Caracas.

Si tomamos en consideración que María encarnaba el más alto ideal de *belleza* y que las imágenes que de ella se realizaban eran *representaciones* del *tipo* y el *modelo* que se personificaba en su *figura*, tendremos una imagen profundamente poderosa en manos de la Iglesia.

2.2.2. Uso público y privado de la imagen religiosa mariana

“Y así no es maravilla que la ley cristiana, valiéndose del mismo medio (pero con fin divino y sacrosanto) haya admitido el uso de las sagradas imágenes, para honrar al verdadero Dios de sus santos y, con este medio, extender más su infinito poder, misericordia, justicia y sabiduría, y

⁹² B. Gherardini en Stefano de FIORES y Salvatore Meo, Nuevo Diccionario de Mariología, pág. 896 (Las negritas son nuestras).

⁹³ Sobre este aspecto y ya con mayor vinculación a la lectura simbólica de las obras, ver el capítulo IV de este trabajo.

difundir por todos los confines de la tierra la gloria y majestad de su nombre.”⁹⁴

Con estas palabras, Francisco Pacheco expresa magníficamente lo que la Contrarreforma previó en relación a la importancia de las imágenes religiosas y su indiscutible utilidad. Pero aun Pacheco va más allá, pues logra encerrar en sus palabras el doble filón que, como herramienta, tuvieron las imágenes religiosas para la Iglesia y el Estado español, no sólo en la península, sino también y probablemente sobre todo, en los territorios de ultramar. Veamos.

Al pasar a las Indias americanas, los funcionarios y clérigos provenientes de la península traen consigo libros e imágenes sagradas, entre los enseres que consideraron indispensables para su viaje. Sin embargo, la actividad artística en el campo visual probablemente tenga sus inicios desde los primeros momentos de la labor misional, de la mano de los frailes encargados del proceso evangelizador. Aunque seguramente se emplearon en un principio las imágenes traídas por los peninsulares, no puede negarse que las estampas y las pinturas con escenas de los evangelios, de la vida de Jesús, de María y algunos santos, eran partícipes y auxilio pedagógico en la comprensión de la nueva doctrina.

“El padre Jerónimo de Mendieta relata que usaba la pintura como auxilio de la instrucción religiosa, mandando realizar un cuadro por cada punto a tratar (artículos de fe, los 10 mandamientos, los 7 sacramentos, etc.). Cuando el predicador quería

⁹⁴ Francisco PACHECO, El arte de la pintura, pág. 250.

predicar sobre los mandamientos, pues colgaba el cuadro correspondiente y señalaba lo propio con una vara.”⁹⁵

Lo anterior, no sólo indica la gran utilidad de las imágenes en la educación de la fe, sino que, además, deja ver la posibilidad de encargos de obras a algún personaje local, bien indígena, bien español radicado. De cualquier modo, se señala claramente una cierta actividad artística en la región en tiempos tempranos, que aunque no posea una certificación en físico, no puede huir de la más sencilla lógica. Por otro lado, Héctor García Chuecos da cuentas de un fraile franciscano del siglo XVII, en el convento de La Grita, a quien se conoce como el padre Orellana y que es referido por Emilio Constantino Guerrero como

“Admirador de Giotto, seguía sus inspiraciones artísticas; y a vuelta de poco tiempo había cubierto las paredes del convento con lienzos, en los cuales se ostentaban los santos más distinguidos de su Orden y las más sobresalientes figuras bíblicas. Sus discípulos avanzaron cada vez más en el divino arte, al punto de que aquel monasterio llegó a convertirse en un taller, a la vez que suntuario de oración.”⁹⁶

⁹⁵ Rafael HERNANDEZ HERES, en “Educación y cultura”, en Los tres primeros siglos de Venezuela, Pedro Grases (coordinador), pág. 509.

⁹⁶ Héctor GARCÍA CHUECOS, citando a Emilio Constantino Guerrero en “Cultura intelectual de Venezuela desde su descubrimiento hasta 1810”, en Venezuela. 500 años. Efrain Subero (Coordinador), pág. 47. Cabe destacar aquí la importancia de la mención de Giotto (di Bondone), artista italiano del siglo XIV que marcó con su influencia un cambio profundo en la concepción de la pintura occidental. Su estilo, influido a su vez por las predicas de San Francisco de Asís, hizo más humana la pintura en un sentido representacional, es decir, dio a los elementos un lugar dentro de un universo más “real” y menos icónico. El conocimiento de la pintura de Giotto no es de extrañar además dentro del círculo franciscano, pues fue este artista quien decoró con una serie de invalorables murales sobre la vida de San Francisco, en la iglesia dedicada a este santo en Asís.

Siguiendo las directrices del Concilio de Trento, la pintura en Hispanoamérica se concebía como una herramienta de evangelización. La doctrina cristiana que llegaba a los oídos de los nuevos fieles en la palabra del predicador, debía llegar a sus ojos a través de las imágenes. Este es el elemento principal que viste los inicios de la pintura en el Nuevo Mundo. A partir de allí cada región descubrirá un carácter propio para matizar los vientos que, provenientes de la metrópoli, golpeaban sus rostros.

En la sesión XXV, el Concilio de Trento decreta lo siguiente en torno a LA INVOCACIÓN, VENERACIÓN Y RELIQUIAS DE LOS SANTOS Y DE LAS SAGRADAS IMÁGENES:

“Manda el santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, **que instruyan con exactitud a los fieles** ante todas cosas, sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, según la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana, y según el consentimiento de los santos Padres, y los decretos de los sagrados concilios; enseñándoles que los santos que reinan juntamente con Cristo, ruegan a Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarlos humildemente, y recurrir a sus oraciones, intercesión, y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su hijo, nuestro Señor, que es sólo nuestro redentor y salvador; y que piensan impiamente los que niegan que se deben invocar los santos que gozan en el cielo de eterna felicidad; o los que afirman que los santos no ruegan por los hombres; o que es idolatría invocarlos, para que rueguen por nosotros, aun por cada uno en particular; o que repugna

a la palabra de Dios, y se opone al honor de Jesucristo, único mediador entre Dios y los hombres; o que es necesidad suplicar verbal o mentalmente a los que reinan en el cielo.

Instruyan también a los fieles en que deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires, y de otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han de resucitar a la vida eterna para ser glorificados, y por los cuales concede Dios muchos beneficios a los hombres; de suerte que deben ser absolutamente condenados, como antiquísimamente los condenó, y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los santos; o que es en vano la adoración que estas y otros monumentos sagrados reciben de los fieles; y que son inútiles las frecuentes visitas a las capillas dedicadas a los santos con el fin de alcanzar su socorro. Además de esto, declara que **se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración:** no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque **el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas;** de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en

especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes.

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, y recapacitándole continuamente en ellos:** además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque **se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos,** y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que **se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad.** Y si alguno enseñare, o sintiere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado. Mas si se hubieren introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, desea ardientemente el santo Concilio que se exterminen de todo punto; de suerte que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de peligrosos errores. Y si aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la sagrada Escritura, por ser estas convenientes a la instrucción de la ignorante plebe; enséñese al pueblo que esto no es copiar la divinidad, como si fuera posible que se viese esta con ojos corporales, o pudiese expresarse con colores o figuras. Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sórdida; evítese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa; ni abusen tampoco los hombres de las fiestas de los santos, ni de la

visita de las reliquias, para tener convitonas, ni embriagueces: como si el lujo y lascivia fuese el culto con que deban celebrar los días de fiesta en honor de los santos. Finalmente pongan los Obispos tanto cuidado y diligencia en este punto, que nada se vea desordenado, o puesto fuera de su lugar, y tumultuariamente, nada profano y nada deshonesto; pues es tan propia de la casa de Dios la santidad. Y para que se cumplan con mayor exactitud estas determinaciones, establece el santo Concilio que **a nadie sea lícito poner, ni procurar se ponga ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, a no tener la aprobación del Obispo.** Tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias, a no reconocerlas y aprobarlas el mismo Obispo. Y este luego que se certifique en algún punto perteneciente a ellas, consulte algunos teólogos y otras personas piadosas, y haga lo que juzgare convenir a la verdad y piedad. En caso de deberse extirpar algún abuso, que sea dudoso o de difícil resolución, o absolutamente ocurra alguna grave dificultad sobre estas materias, aguarde el Obispo antes de resolver la controversia, la sentencia del Metropolitano y de los Obispos comprovinciales en concilio provincial; de suerte no obstante que no se decrete ninguna cosa nueva o no usada en la Iglesia hasta el presente, sin consultar al Romano Pontífice.⁹⁷

De la cita anterior, tan extensa como necesaria, hemos resaltado algunos puntos que por si solos dan cuenta del cuidado que el Concilio de Trento colocó en el uso de las imágenes religiosas. Tener una imagen religiosa en casa o en alguna capilla, no era cuestión simple,

⁹⁷ "Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento", en Biblioteca Electrónica Cristiana, disponible en la red: <http://www.multimedios.org/docs/d000436/index.html> [Actualización al 18/07/2003] (Las negritas son nuestras).

satisfecha con el mero deseo. En Trento, se comprendió perfectamente que se habían cometido excesos con las imágenes y que estos excesos debían no sólo ser corregidos, sino que también debía asumirse una actitud vigilante, de modo que los errores no volvieran a tomar ventaja sobre la autoridad eclesial. De esta manera, los fieles tendrían delante de sus ojos únicamente aquello que había sido debidamente certificado como apropiado (*...que instruyan con exactitud a los fieles.*).

Se estimula el conservar en los lugares destinados al culto, imágenes que permitieran al fiel expresar la necesaria devoción hacia las instancias o personas que éstas debían representar (*...se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración...*). Los templos debían desplegar entonces imágenes que indicarán con claridad y sin posibilidad de confusión dónde debían ser dirigidos los honores religiosos, lo que a la vez daba la opción a las autoridades eclesiásticas de preferir un tipo de personaje o escena sobre otras, en tanto se atuviera a las reglas del decoro en su representación.

Es importante, sin embargo, destacar el carácter *representacional* de las imágenes religiosas a los fines de evitar al fiel caer en la temida idolatría (*...el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas...*). Trento colocó un énfasis tremendo en este punto específicamente, porque ello marcaría la distancia con las predicas protestantes que habían iniciado una ola

iconoclasta en gran parte de Europa. Se rescata el carácter textual de la imagen visual y se destaca el uso de la imagen como una mera referencia visual acerca de una realidad que no era posible conocer a través del mundo sensible. Esto último iba en consonancia con las consideraciones medievales acerca de la imagen religiosa en el arte y que serán revividas a partir de Trento.⁹⁸

De este modo, el carácter didáctico de la imagen visual está perfectamente definido en las disposiciones del Concilio (*...se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos.../ ...se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos.../ ... se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad...*). Es un carácter didáctico bastante amplio, ya que no se limita a enseñar y mantener siempre activo en la memoria el recuerdo de lo sagrado, incitando incluso a la reflexión, sino que además muestra modelos ejemplares en la fe. Todo ello con la intención de mantener vivo el espíritu de adoración y amor a Dios a través de las diferentes instancias que llevan a ello: Cristo, la Virgen María y/o los santos.

Finalmente, la consideración dada en Trento a la imagen religiosa, agrega a las funciones de la alta jerarquía eclesiástica la potestad de ejercer funciones de supervisión sobre lo que en ella se ha representado y, aún más, sobre cómo se ha representado (*...a nadie sea lícito poner, ni procurar se ponga ninguna imagen desusada y nueva en*

⁹⁸ Sobre las características de la imagen religiosa barroca, en el sentido plástico, ver el apartado 2 de este mismo capítulo; sobre el arte como *representación* ver específicamente el apartado 2.1.2.

lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, a no tener la aprobación del Obispo.). De modo que lo que se busca es evidentemente un férreo control sobre el imaginario religioso que cambiará la faz visual de la Europa católica y que, sin dudas, fue la que Las Indias recibieron a pocos años de iniciado el proceso de conquista y colonización.

Si a esto agregamos el hecho de que España era una teocracia *de facto*, que la Iglesia fue, sin dudas, la punta de lanza y la más fuerte columna al sostener sobre sí el enorme peso de lo que hoy se conoce como costo social (escuelas, hospitales, instituciones de beneficencia, etc.), no podemos separar las acciones del Estado de las de la Iglesia como directrices total y absolutamente independientes. “A nivel local, estos servicios [los servicios sociales de la Iglesia] alentaron la lealtad al Estado y la fe de los feligreses.”⁹⁹

Esto señala con claridad la importancia del papel otorgado a la Iglesia por el Estado, no limitado únicamente a funciones propias de la evangelización. Así, la Iglesia asentada en el Nuevo Mundo, no sólo exployó el Cristianismo en una extensa geografía, sino que además favoreció a la estabilidad política del Estado y a la tranquilidad de la sociedad de las colonias. Después de todo, “se equiparó la traición al Estado con la herejía.”¹⁰⁰

No obstante, no le fue suficiente a la Iglesia la facultad de otorgar visas para la eternidad y lo ultraterreno. La cultura fue uno de

⁹⁹ Stanley y Barbara H. STEIN, *La Herencia Colonial de América Latina*, pág. 75.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pág. 76.

sus predios favoritos en América, así como lo había sido antes en Europa: son suyas las escuelas, los seminarios y las bibliotecas, también las universidades estarán bajo su directa supervisión. Será ella quien hable sobre *la verdad* y fije los valores que todo buen cristiano debe seguir; prácticamente en todos los pasos de su vida el hombre habrá de consultarle.

Ciertamente, incluso la vida civil estaba regida por la Iglesia: cuidaba el registro de nacimientos, matrimonios, testamentos, defunciones y regía las herencias. Las cofradías religiosas le aseguran influencia en lo económico, social y cultural. Y para coronar tantas ventajas, la Iglesia era entonces la única institución propiamente de masas. De modo que la incidencia de las autoridades eclesiásticas en relación a las imágenes religiosas es sólo un aspecto más del control que el Estado ejercía a través de la Iglesia. Ya en el siglo XVIII, todo esto era cotidiano y común.

Don Alfredo Boulton menciona en su obra Historia de la Pintura en Venezuela (tomo I) un edicto del Santo Tribunal de la Inquisición, publicado en 1770, que recomienda se recojan “las imágenes que se hallan imperfectas como viejas.”¹⁰¹ También se refiere a una reunión del 22 de abril del mismo año, en la Venerable Orden Tercera de Penitencia de San Francisco de Caracas, en la que se decide presentar al Santo Tribunal “dos imágenes, una de Nuestra Señora de la

¹⁰¹ Alfredo BOULTON, Historia de la Pintura en Venezuela (Tomo I), pág. 5.

Concepción y otra de San Luis Rey de Francia, las que no se hallan con la decencia debida, para que las recogiese si fuera el caso.”¹⁰²

Sin embargo, Boulton advierte que en una referencia capital en material doctrinal para la Provincia de Venezuela como las Constituciones Sinodales, destaca la parquedad con la que es tratado el tema de la reglamentación de las imágenes sagradas, sobre todo en relación con el tratamiento que a este tema le fue otorgado en otras regiones de la América hispana, donde la iconografía fue específicamente cuidada. No obstante, las disposiciones del Sínodo caraqueño a este respecto no dejan de ser bastante claras y su Título XIV, titulado DE LA INVOCACIÓN, Y VENERACIÓN DE LAS RELIQUIAS DE LOS SANTOS, Y DE LAS SANTAS IMÁGENES, Y NUEVOS MILAGROS, expresa, entre otras cosas, lo siguiente:

“ 158.- Grandes frutos, y utilidades, conseguimos de la veneración, y culto, que damos a las imágenes santas, reverenciando en ellas sus almas santas, que están reinando en la gloria con Jesucristo. Por lo tanto mandamos que ninguna imagen, o reliquia de santo, o santa, que no estuviese canonizado por la Santa Sede Apostólica, se ponga en los altares de las iglesias a la común adoración de los fieles...”¹⁰³

“159.- Determinamos, y mandamos, que siempre que se hayan de colocar algunas imágenes, nuevamente hechas, de Cristo, de su Madre Santísima, o de algún santo, antes de ponerlas en los tabernáculos, capillas, o altares, se nos de aviso, para bendecirlas, según la disposición del

¹⁰² *Ibidem*, pág. 5.

¹⁰³ Manuel GUTIERREZ DE ARCE, *Apéndices a el Sínodo Diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687*, Tomo II, pág. 226-227.

Pontifical Romano, y del Ritual, o que demos nuestra comisión, in scriptis, al sacerdote, que lo haya de hacer.”¹⁰⁴

Además de ello, pueden hallarse algunas disposiciones como la emitida por el obispo Juan de Bohórques a comienzos del siglo XVII, en relación a una evidente preocupación sobre las imágenes de culto en el interior de la Provincia y en la que expresa que

“en los repartimientos donde no existiesen iglesias, era reglamentario adornar las capillas, ermitas u oratorios con imágenes y en el altar hacer un retablo de la adoración de la iglesia o del santo que pareciera al que se le repartiere.”¹⁰⁵

Hay que destacar el hecho de que no es posible sostener la hipótesis de que en la Caracas del siglo XVIII se manifestara una profunda indiferencia en torno al asunto de las imágenes religiosas, por el hecho de no hallar ningún documento que pruebe lo contrario. En Caracas, como en cualquier otra ciudad de la América hispana, las autoridades eclesiásticas siempre estuvieron pendientes del decoro correspondiente a las imágenes religiosas, incitando incluso a la elaboración y uso de las mismas, pues éstas contribuían eficazmente a la labor pedagógica de la Iglesia. Lo que no se dice directamente acerca de las imágenes religiosas, se dice sobre otros asuntos que hallan su eco en

¹⁰⁴ *Ibidem*, pág. 227.

¹⁰⁵ Mons. Juan de Bohórques citado por Alfredo BOULTON, *Op. Cit.*, pág. 22.

las imágenes del mismo período que han logrado conservarse hasta hoy.¹⁰⁶

La enorme cantidad de imágenes religiosas de las cuales se conserva algún registro o mención es impresionante, sobre todo ante lo poco que tenemos a disposición en la actualidad. Boulton revisó profundamente los archivos históricos más importantes de Caracas y de allí obtuvo sorprendentes datos. De las testamenterías del Archivo Arquidiocesano de Caracas, por ejemplo, obtuvo la cifra de 3.867 imágenes de carácter religioso mencionadas en 264 testamentos del siglo XVII, lo que da un aproximado de 14 imágenes promedio por cada testamento.¹⁰⁷ Para el siglo XVIII, las cifras son aún más impresionantes: se mencionan 20.038 imágenes religiosas en 822 testamentos, lo que arroja un promedio de 24 imágenes por cada uno.¹⁰⁸

Pero uno de los datos más interesantes, a los efectos de nuestra investigación, lo brinda Boulton al referir el número de imágenes religiosas en posesión de los más notables personajes de la Caracas dieciochesca:¹⁰⁹

NOMBRE	CANT.	FECHA
Don Pedro Jaspe de Montenegro	54	1700
Marqués del Valle de Santiago	109	1721
Don Bernardo de Llanos	148	h.1721
Don Alejandro Villegas	108	1721
Pbro. Don José Antonio Delgado	72	1726
Don José Oviedo y Baños	119	1738
Marqués del Toro	79	1740
Don Lázaro Borges	276	h.1742

¹⁰⁶ Este punto será particularmente tratado en el Capítulo II.

¹⁰⁷ Alfredo BOULTON, *Op.Cit.*, pág. 52 y 53.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pág. 110 y 111.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pág. 114 .

Conde de San Javier (I)	228	1743
Fernando Álvarez Carneiro	80	1744
Don Nicolás Tachón	138	1744
María Domínguez	10	1765
Don José Palacios y Sojo	73	h.1765
Marqués del Valle de Santiago (III)	210	1777
Cap. Juan Clemente del Valle	46	h.1780

Lo que muestra el cuadro anterior es la importancia de la imagen religiosa en la vida de las personas, lo que debe apuntar hacia el uso de la misma no ya en la esfera de *lo público*, sino también de *lo privado*. De hecho, en Caracas, durante el siglo XVIII, existió la costumbre de emplear grandes series de cuadros (alrededor de 30) de carácter religioso para adornar las paredes de la sala de la casa de las familias mantuanas.¹¹⁰ Por supuesto las habitaciones particulares han de haber tenido su propio grupo de imágenes, relacionadas, con toda probabilidad, con las preferencias o inclinaciones devocionales de cada persona.¹¹¹

La aparentemente exagerada propiedad de imágenes expuesta en los datos brindados por Boulton, lo que nos habla es del lugar preeminente de las imágenes religiosas, del incentivo que debe haber existido hacia su propiedad y del estímulo que esto debió significar para la demanda en el mercado local del arte de la pintura.

¹¹⁰ Carlos F. DUARTE, *Juan Pedro López. Maestro de pintor, escultor y dorador*, pág. 31.

Aunque Duarte le adjudica a tal dato una intención de conseguir con ello un efecto de riqueza y magnificencia, esto no debe ser tomado estrictamente así, pues también responde los principios de la teatralidad barroca en la cual la imagen religiosa tiene un papel fundamental en la intención de crear una ambientación apropiada para ciertos comportamientos. Este tema será tratado en profundidad en el capítulo III.

¹¹¹ Lo cual era perfectamente válido y se relacionan, en la mayoría de los casos, con el santo protector de la familia o con el onomástico de la persona, incluso con alguna advocación mariana que haya tenido tradición familiar de devoción por alguna razón.

Lamentablemente, todo el patrimonio artístico perdido a lo largo de los años no nos ha permitido realizar un panorama lo suficientemente claro del imaginario colonial como para aceptar con facilidad la abundancia del discurso visual en la Caracas del siglo XVIII. Lo poco que nos resta ha de servirnos para imaginarnos el tamaño del iceberg en perfecta proporción con las dimensiones de la punta que está visible.

La obra conservada de la autoría de Juan Pedro López es bastante amplia. Mayor a la de cualquier artista activo en nuestro país entre los siglos XVI y XVIII. Y su obra religiosa es igualmente cuantiosa, abarcando casi el 100% de todo lo conocido de su pincel. Incluso, dentro de las pinturas de carácter religioso conservadas, cerca de un 40% de ellas corresponde a la temática mariana, por cierto más abundante incluso que la referida a Cristo.¹¹² Si trabajamos sobre la hipótesis de que la obra de Juan Pedro López que conservamos hoy día es un buena representación de lo que constituyó la totalidad de su obra y que además, mantiene una proporción similar a la que tuvo originalmente en relación a los temas tratados, no podemos más que pensar en la importancia de la imagen mariana para la pintura religiosa del siglo XVIII en Caracas.

No obstante, retomando la idea sobre el uso de la imagen religiosa y la estricta vigilancia que esto conllevó de parte de las autoridades eclesiásticas, cabe decir que desde el punto de vista histórico

¹¹² Para estos porcentajes se ha tomado en consideración sólo la obra catalogada por Carlos F. Duarte en el libro *Juan Pedro López. Maestro de pintor, escultor y dorador* (1996), tomando solo las pinturas referidas por él como pertenecientes a la obra de López, desechando cualquier otra obra referida en otras fuentes como "atribuida a" o "de presunta autoría de".

esta situación nos obliga a abordarla desde una perspectiva cercana a los cristales de la antropología cultural, pues no sólo incumbe al uso oficial de las imágenes sino también al uso particular. En otras palabras, las esferas de *lo público* y *lo privado* que mencionamos algunos párrafos atrás.

Sin intenciones de exponer a continuación un tratado sobre los significados antropológico y sociológico acerca de estos dos ámbitos de la sociedad caraqueña del siglo XVIII, sobre todo en el círculo mantuano, sí deseamos dejar claro cuál es la consideración que sobre tal asunto manejamos en la presente investigación. Tal consideración deriva principalmente de la brindada por Ann Twinam:

“El criterio que se distinguía entre lo privado y lo público fue determinado por los grados de parentesco y la intimidad personal. El mundo privado incluía la familia, los parientes y los amigos íntimos; el mundo público era todo lo demás.”¹¹³

Lo anterior, llevado al plano del uso de las imágenes religiosas, nos indica que éstas tenían dos campos de acción bastante diferentes, que no deben confundirse a su vez con la doble intención que la Iglesia les había impreso (la pedagógica y la de control social). El influjo de las imágenes religiosas en estos dos campos de acción conlleva tres funciones principales: la primera, en el predio de *lo público*, estaba centrada en el adoctrinamiento sobre los principios de la fe y la religión, mientras que en predios de *lo privado*, buscaba el incentivo de la

¹¹³ TWINAM, Ann, “Las Reformas sociales de los borbones: una interpretación revisionista”, en “La Familia en América Latina”, Dossier de la Revista *Montalban*, N°34, pág 234.

devoción hacia una instancia particular (Cristo, la Virgen o los santos) que se fortaleciera gracias a la interacción íntima con ésta (lo que evidentemente se traduciría en un lazo con la propia Iglesia).

La segunda, en torno a *lo público*, establecía el camino y las relaciones entre la vida y la muerte en cuanto a las gestiones terrenales (nacimientos y testamentarias, por ejemplo), mientras que en torno a *lo privado*, establecía garantías emocionales para resolver el tránsito existencial. Y la tercera, en referencia a *lo público*, fijaba modelos de fidelidad y lealtad que debían reflejarse e incidir en la fortaleza de la Iglesia (y el propio Estado), mientras que en referencia a *lo privado*, fijaba modelos de crecimiento personal a través del fervor y la piedad que incidieran en la preservación de los principios morales del buen cristiano.

En otras palabras, las imágenes religiosas actuaban como bisagras entre *lo público* y *lo privado*, en tanto que las funciones de éstas en uno y otro ámbito eran complementarias. Obviamente la imaginación religiosa jugaba aquí un papel fundamental, sin el cual a esta mecánica le habría faltado una buena dosis de aceite. Las imágenes son, de esta manera, parte de este aceitado mecanismo colonial. El estímulo que desde el punto de vista psicológico generan las imágenes es poderosísimo y hacen mucho más fluida la experiencia religiosa, poca duda cabe al respecto.¹¹⁴

Si nos centramos por un momento en el uso de la imagen religiosa mariana en las esferas de *lo público* y *lo privado*, tomando en

¹¹⁴ Sobre el efecto psicológico de las imágenes puede verse *El Barroco* de Werner Weisbach, *Arte e ilusión* de Ernst H. Gombrich y *Los poderes de la imagen* de René Huyghe. Sin embargo, este punto será retomado en el capítulo III.

consideración lo referido en los apartados anteriores acerca de *la belleza*, la obra de arte como *representación* y las consideraciones alrededor de la Virgen María como *tipo* y *modelo* de la Iglesia, obtendremos que: en primer lugar, en *lo público* apoyaba el adoctrinamiento en relación a la unidad necesaria de la Iglesia como institución, mientras que en *lo privado*, brindaba la imagen de la Iglesia como congregación acogedora e íntima.

En segundo lugar, en referencia a *lo público*, señalaba el más expedito camino entre los fieles y Cristo, haciendo una referencia simbólica hacia la Iglesia; mientras en referencia a *lo privado*, establecía una relación personal muy íntima entre el fiel y las más altas esferas de la divinidad, generalmente canalizada por la oración (el rezo del rosario, por ejemplo). Y en tercer lugar, en torno a *lo público*, establecía el modelo de comportamiento que preservaba el orden social en el que se sustentaba el Estado; mientras que en torno a *lo privado*, establecía el modelo más personal e íntimo, más espiritual, que preservaba el orden social en la instancia familiar.

CAPITULO III

EL IMPACTO DEL BARROCO EN LA PINTURA MARIANA DE JUAN PEDRO LÓPEZ

El problema de los estilos y los calificativos ha afectado siempre a la Historia del arte, por un conflicto de clasificaciones y delimitaciones que se han empeñado en aplicar los historiadores en este campo, asumiendo su disciplina como una suerte de catálogo de especies en extinción. En realidad una obra de arte es más parecida a un organismo vivo y constantemente en evolución (o mutación) de lo que los historiadores ha querido aceptar, por lo que las definiciones concretas y exactas se han convertido en un verdadero dolor de cabeza.

Aunque decenas de años o siglos pesen sobre los hombros de alguna obra de arte, ésta no dejará de interactuar con su medio y ello, es una aptitud que confunde. En el momento de su creación una obra tuvo una intención, un propósito y una función determinados, actuó incluso sobre sectores sociales de un modo específico, pero ello no significa que pueda ser introducida en una cajita de categorías que limiten y cercenen sus propias posibilidades. El Barroco, como estilo artístico, no ha escapado de esta diatriba y tal vez sea el que más ha sufrido los embates de las discusiones acerca de su naturaleza, su alcance y sus principios fundantes. Es por ello que emplear en esta investigación el término barroco respecto a una obra de arte, merece algunas consideraciones.

El Barroco es comúnmente considerado el último gran estilo artístico que abarca a toda Europa y su acción cronológica se ubica en este continente entre las últimas dos décadas del siglo XVI y las primeras del XVIII, siendo el siglo XVII el del clímax.¹ Lo cierto es que el Barroco no habría sido posible sin la Contrarreforma, aun en las regiones que habían asumido el Protestantismo. En el bando católico, el Barroco es la imagen visual de la Europa embargada por los proyectos y los móviles nacidos en Trento, mientras que, al mismo tiempo, es también la imagen visual de la respuesta del Protestantismo ante el contraataque de Roma.

En España, bastión del catolicismo post-tridentino, el Barroco prácticamente marchó por sobre las formas artísticas medievales que prefirieron dar cabida a un tormentoso Manierismo antes que al Renacimiento. Por esta razón, las primeras obras españolas en territorio americano están más vinculadas a las formas del final de la Edad Media europea, mientras que el Barroco, en su versión española, llegará casi en los albores del siglo XVII.²

Esta doble esfera en la que va a moverse, hace del Barroco un estilo harto complejo y difícil de definir. “Frente a frente se

¹ El Barroco no es, sin embargo, el estilo que sucede inmediatamente al Renacimiento. En algunos países, como Alemania, el Renacimiento –como estilo artístico– se dio escasamente y en otros ni siquiera logró entrar, siendo el Manierismo el que serviría de bisagra entre el gótico y el barroco. La situación es bastante compleja y varía de una región a otra de Europa, comenzando o finalizando en tiempos diferentes. Inclusive aún hoy, algunos historiadores y críticos de arte mantienen algunos errores históricos como considerar a El Greco el primer artista barroco en España, cuando en realidad es él quien personifica el convulso estilo manierista y su obra dista mucho de ser barroca. Sobre la historia del término “barroco” y de su aplicación a este estilo artístico puede verse Barroco y Clasicismo (1991) de Víctor L. Tapié, sobre la relación del Barroco con otras manifestaciones artísticas distintas a las plásticas conviene revisar El Barroco, una visión de conjunto (1981) de José María Valverde, y en torno al Barroco como adalid de la Iglesia católica después del Concilio de Trento, puede verse el muy polémico libro de Werner Weisbach, El Barroco, arte de la Contrarreforma.

² Para los efectos de esta investigación nos concentraremos en el ámbito del Barroco que corresponde a España y a las influencias que ésta haya podido recibir, así como, por supuesto, al ámbito Hispanoamericano, específicamente al de la ciudad de Caracas (siglo XVIII).

encuentran la alegría de vivir y una sensualidad distinguida, una espiritualidad religiosa y un riguroso ascetismo, una amplia variedad de formas y un rigorismo en las normas.”³ José María Valverde ha afirmado que, desde el punto de vista formal, “el barroco es el Renacimiento vuelto al revés, exacerbado en el tratamiento de sus motivos, paradójico, tenso y consciente de su violencia.”⁴

Probablemente el Barroco sea en verdad el Renacimiento vuelto al revés,⁵ pero habría que agregar que se trata entonces de un Renacimiento *cuidadosamente desordenado*. La inocultable exhuberancia barroca no debe traducirse en desorden ni en falta de organización. Muy por el contrario, el Barroco es lo mismo que una gran orquesta, una inmensa orquesta en la cual cada uno de los instrumentos sabe perfectamente qué nota tocar y cuándo tocarla, desde el piccolo hasta el contrabajo, aún cuando en apariencia no estén agrupadas, por ejemplo, todas las cuerdas y los metales en una misma sección.

Empero, más allá de eso, el Barroco asume una posición de cercanía a la Iglesia militante de la Contrarreforma que el mundo católico no puede obviar. Sin duda, esta condición le dará también algunos principios a seguir que las obras acusarán.

“El arte se convierte de nuevo en intérprete de la doctrina: enseña dogmas desconocidos, expresa al cristianismo en su totalidad. No oculta el sufrimiento y pone la muerte

³ Andreas PRATER y Hermann Bauer, *La Pintura del Barroco*, pág. 9.

⁴ José María VALVERDE, *El Barroco, una visión de conjunto*, pág. 10.

⁵ Es clásico hoy el estudio *Renacimiento y Barroco* de Heinrich Wölfflin, aunque superado y discutible en muchos de sus argumentos debido, sobre todo, al excesivo formalismo en el enfoque de sus análisis plásticos. En este estudio, Wölfflin pone de manifiesto como el Barroco es el Renacimiento visto en un espejo.

bajo los ojos del cristiano, pero, al mismo tiempo, exalta el alma y le muestra el cielo abriéndose, desde este mundo, al amor.”⁶

3.1. La obra de arte como totalidad teatral y espiritual:

En el capítulo anterior se trató, en algunos aspectos, la importancia que la Iglesia católica brindó a la imagen visual expresada en el arte en sus labores de evangelización, adoctrinamiento y preservación del orden establecido. Vimos cómo el Concilio de Trento había otorgado a las imágenes religiosas un lugar preponderante y había previsto un control sobre éstas que le asegurase la no tergiversación de la doctrina. Una vez finalizado el ecuménico Concilio en 1563, había que poner manos a la obra y, en el ámbito artístico, las obras no tardaron mucho en ser las más útiles manos de la Iglesia.

Un estilo se estaba formando, nutriéndose de los avances de la pintura renacentista y de la expresividad manierista, así como también de las posibilidades del diseño y de una nueva manera de ver el mundo, ampliada a través de las grandes conquistas geográficas y de la razón, aunque retomando, en materia de doctrinal, muchos de los postulados medievales a partir de un resurgir del Escolasticismo. La Iglesia católica, a pesar de la enrevesada situación que debía enfrentar en Europa, no podía negar su optimismo por la afluencia de nuevos fieles que llegaban a su abrazo desde los nuevos territorios conquistados para la *verdadera*

⁶ Emile MÂLE, El Barroco, pág. 434.

fe. Y, al mismo tiempo, era consciente de la fragilidad del mundo y del orden que el hombre le ha dado. Lutero le había mostrado esa posibilidad. Todo esto es el Barroco.

Lo interesante de este estilo es la increíble capacidad sintética ante la pluralidad, la diversidad y el carácter contradictorio de las fuentes que le alimentan. La *obra de arte total* es, sin duda, lo que da al Barroco su carácter único y uno de sus principales principios constitutivos. En este sentido, el teatro o teatralidad hicieron las veces de amalgamadores de las distintas expresiones artísticas en un solo dispositivo que cumplía maravillosamente las exigencias de los patrones eclesiásticos. Así, en el Barroco, “el ilusionismo introduce lo teatral y escénico en el arte. El teatro, el ceremonial y las fiestas cortesanas no sólo son expresión de vitalidad barroca, sino también una forma muy elaborada para dominar las masas.”⁷

Para el Barroco católico era esencial crear y formular un espacio idóneo para el culto, para la contemplación mística inclusive. La composición del espacio sagrado es un principio fundamental de este estilo en el ámbito contrarreformista. En este sentido, el pensamiento de San Ignacio de Loyola tiene una influencia capital, pues sus ideas

“acerca de la ‘composición del lugar’ no son sino una de las más típicas manifestaciones de lo que durante el siglo XVII va a ser formulado como espacio sagrado, que participa de los caracteres de lugar corpóreo y tangible, según las exigencias ignacianas...”⁸

⁷ Andreas PRATER y Hermann Bauer, *Op.Cit.*, pág. 9.

⁸ Fernando CHECA y José Miguel MORÁN, *El Barroco*, pág. 212.

Es, obviamente, la manifestación del espacio teatral: el escenario participe del sistema visual que ejecutarán artistas como Gian Lorenzo Bernini (Lam. nº 2) y los hermanos Cosme y Egid Asam (Lam. nº 3), o que se concretará en la retablística española e hispanoamericana, incluso en las ceremonias, procesiones y fiestas populares. Dentro de este espacio está la imagen religiosa que no tenía otra finalidad que “excitar la devoción, despertar nuestra atención o enternecer nuestra sensibilidad ante la representación corporal de los santos o las imágenes evangélicas.”⁹ De modo que a las funciones y propósitos impuestos a las imágenes religiosas en Trento, se suman una serie de efectos provocados por la propia conformación plástica de la imagen sagrada en el Barroco, que coadyuva en la obtención de los objetivos trazados. La emoción juega aquí un papel especial y hace que la relación del espectador con la obra no sea la pura racionalidad renacentista.

En efecto, el arte barroco se articula gracias a una serie de engranajes que ayudan a definir, además, el trasfondo teórico del mismo. Estos engranajes o puntos de articulación son la *retórica*, la *verosimilitud*, el *decoro* y la *persuasión*. La retórica es, tal vez, el aspecto que tiene su mayor sustento en las declaraciones del Concilio de Trento en relación a las imágenes religiosas. Se trata de la insistencia sobre el paralelismo entre el pintor y el orador, recurriéndose, con mayor frecuencia, a Aristóteles. En otras palabras, la pintura es igual a un discurso y el pintor

⁹ *Ibidem*, pág. 212

de imágenes religiosas es el orador. Francisco Pacheco insiste en ello al afirmar que

“hay otro efecto derivado de las cristianas pinturas, importantísimo, tocante al fin del pintor católico; el cual, a guisa de orador, se encamina a persuadir al pueblo, y llevarlo, por medio de la pintura, a abrazar alguna cosa conveniente a la religión.”¹⁰

Sin embargo, la claridad de expresión que supone el uso de la retórica aristotélica no debe vincularse, como erróneamente se ha hecho, con un supuesto *realismo* en la pintura barroca. En verdad, lo que se pretendió a partir de la retórica fue obtener altos grados de *verosimilitud* más no de *realismo*. De modo que ni las obras de Diego Velázquez en sus tiempos sevillanos (Lam. nº 4) ni las de Francisco de Zurbarán (Lam. nº 5), por mencionar sólo dos de los más notables representantes de ese presumido *realismo*, perseguían una reproducción exacta de la realidad, sino de hacer verosímil la cotidianeidad que no es lo mismo. La verosimilitud aplicada a las imágenes pictóricas convertía lo cotidiano en permanente sorpresa (*stupore*), recurso invalorable para los pintores barrocos en tanto que contribuye a captar la atención del espectador.¹¹

¹⁰ Francisco PACHECO, *El Arte de la Pintura*, pág. 254.

¹¹ José Ortega y Gasset, en su obra *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1980), explica este asunto magistralmente al afirmar que los objetos en los cuadros de Velázquez son documentos de extraordinaria exactitud y de un “verismo insuperable, pero a la vez son fauna fantasmagórica”. Con ello, explica el autor, Velázquez deseaba “conseguir que la realidad misma, trasladada al cuadro y sin dejar de ser la mísera realidad que es, adquiriera el prestigio de lo irreal”, puesto que es sólo una ilusión lo que el espectador ve en el cuadro, no es la *realidad* per se (pág. 38). La creación de una ilusión, un espejismo o una visión dentro del cuadro, será uno de los principales propósitos de los pintores barrocos.

El decoro estaba íntimamente vinculado a la verosimilitud. Aquel indicaba lo que correspondía a la Naturaleza como “lo conveniente y lo propio a cada lugar y ocasión, tendiéndose, pues, a acordar cada historia, imagen o figura con el contexto que le es propio.”¹² De esta manera, la verosimilitud no debe entenderse sólo en su aplicación a la constitución de los objetos o de los personajes en una pintura, sino a cómo se disponen éstos en ella y qué o quiénes han de participar en la composición.

Finalmente, la persuasión estaba dada por la suma de los tres aspectos anteriores (retórica, verosimilitud y decoro), pues la máxima impuesta por el Concilio de Trento había sido convencer y enseñar. La pintura halló en la persuasión el medio más idóneo y así lo comprendieron los propios pintores. Pacheco nuevamente lo confirma al expresar que “la parte no sólo propia, pero más principal a que se encamina la pintura, es a mover el ánimo de quien la mira; y tanto mayor alabanza le da, cuanto más noble es el efecto.”¹³

Con lo analizado hasta ahora podemos afirmar que la pintura y el arte barroco, en general, estaban hechos a partir del cálculo preciso de cada uno de sus componentes, era casi como si la obra máxima de Sir Isaac Newton, Principia Mathematica (1687), se hubiera volcado sobre los retablos en las iglesias. No obstante, debemos tener presente que esto no era más que el uso de imágenes racionalmente construidas a favor de estimular una percepción activa de las obras. Involucrar al espectador en

¹² Fernando CHECA y José Miguel MORÁN, Op. Cit., pág. 215.

¹³ Francisco PACHECO, Op. Cit., pág. 254.

lo que dentro del cuadro acontece, pero envolviéndole emocionalmente y de forma efectista. Para ello, el propósito persuasivo de las imágenes se hace con lo que se conoce como la teoría de los afectos (*affetti*) y se lanza a una exaltación superlativa de los sentidos.

La teoría de las emociones o los afectos, empleada por los pintores del barroco,¹⁴ buscaba irrumpir en el alma o el espíritu del espectador a partir de la seducción sensual. Por esta razón las imágenes se nos muestran con una gran carga emocional que apela a la activación de la percepción estimulando los sentidos: el ojo nos engaña y no sabemos si es verdad lo que vemos, la finura de los ropajes de los personajes nos permite hablar de terciopelo o seda sin margen para equivocarnos pero sin tocar las superficies, los gestos y actitudes nos incitan a sentir lo que dentro del cuadro se siente.¹⁵

Todo esto nos lleva a una palabra: *teatralidad*. Ciertamente, el Barroco no asumirá al teatro sólo como una afición o un elemento más que impregna las expresiones artísticas, sino que le considerará

¹⁴ Es conveniente hacer la salvedad que la teoría de los afectos tuvo una versión para regiones europeas como Italia, España y la Alemania, y otro para Francia, donde se le conoció como teoría de los modos y tiene como máximo representante al pintor y académico Nicolás Poussin. En Francia el Barroco adquiere un carácter más sereno, más apegado a las formas racionales, que en las regiones antes mencionadas. Incluso se le llama preferentemente Clasicismo francés, antes que Barroco. Sin embargo, estas diferencias de apariencia no hace menos barrocas a las obras francesas de la época, pues elementos como la retórica, la verosimilitud, la persuasión, la teatralidad y la ilusión continúan plenamente vigentes. Para mayores detalles acerca del Barroco francés puede verse Barroco y Clasicismo de Victor L. Tapie.

¹⁵ Tal vez, sea Werner Weisbach quien mejor se ha internado en el mundo sensual del Barroco. En su obra capital, El Barroco. Arte de la Contrarreforma, Weisbach identifica cinco elementos distintivos del arte barroco: *lo heroico, lo místico, lo erótico, lo ascético y lo cruel*. A través de ellos el autor se interna en la esencia sensual barroca y aunque muchos de sus análisis puedan ser hoy cuestionados, no deja de tener gran valor el haber colocado la lupa sobre la importancia de los sentidos en la dinámica artística de este estilo, resaltando un aspecto psicológico pocas veces considerado décadas atrás.

“**un sistema de representación** que constituye la mejor manera de visualizar los contenidos religiosos de la imagen. Nos encontramos ante la manera de representar la ficción de una idea de la religiosidad y de manipular los contenidos del mito religioso típica de este momento cultural.”¹⁶

El acontecimiento religioso, el personaje santo o sagrado se presenta ahora como obra de un verdadero milagro. Se hacen visibles mediante la “magia” de la pintura, mediante la teatralización de la representación plástica (Lam nº 6). Pero incluso va más allá, pues el espectador tradicional no sólo es abrumado *por lo que ve* sino que es estimulado a participar *de lo que ve*. En este sentido, la pintura barroca lanza al espectador, en su propia cara, dos consignas que marcaran su propia vida: VANITAS VANITATUM y CARPE DIEM.

Ambas consignas, o más bien, conceptos, llevan al hombre del barroco a reflexionar sobre la fugacidad de la vida, sobre lo efímero.

“Ninguna otra época ha sido tan conciente de vivir en un mundo efímero. No es casualidad que los mayores esfuerzos intelectuales y materiales se hicieran, una y otra vez, para arquitecturas perecederas, programas iconológicos y decoraciones para marchas triunfales y entradas solemnes –los trionfi y entrées solemnelles- y

¹⁶ Fernando CHECA y José Miguel MORÁN, *Op. Cit.*, pág. 218-219 (Las negritas son nuestras). En este sentido, Ernst H. Gombrich, en *Imágenes Simbólicas* (1983), se pregunta si en verdad, dentro de este marco de teatralidad barroca, las obras eran consideradas *revelaciones de una realidad superior*. A ello Gombrich responde que no es nada fácil hallar una respuesta convincente a esa cuestión, sin embargo, insiste en que es una cuestión eminentemente psicológica y que “*lo que rechaza nuestra razón con plena lucidez tal vez lo acepten nuestras emociones. En nuestros sueños no hacemos distinción entre lo metafórico y lo literal, entre el símbolo y la realidad. En lo más oscuro y recóndito de nuestra alma, todos creemos en la magia de las imágenes...*” (pág. 280).

por último, también para los cortejos fúnebres, las castra doloris.”¹⁷

Ciertamente, el disfrute de grandes fiestas y paradas se convirtió durante el Barroco en un acontecimiento tan común como parte de la mecánica conceptual que mueve este período. Las nociones de VANITAS y CARPE DIEM, entregaron al hombre barroco las profundas contradicciones a las que su vida se vio sometida: por un lado lo fugaz y banal de los placeres terrenales y, por el otro, el maravilloso placer sensual que éstos dispensaban. Era como si dos poderosas fuerzas tiraran hacia extremos opuestos.

La muerte y la idea de lo percedero se ofrecían entonces en el arte como un tema ineludible.¹⁸ Para los jesuitas, por ejemplo, la muerte era el más eficaz antídoto contra la vanidad del mundo. España se hará eco de este pensamiento y, tal vez más que en ninguna otra región de Europa, en ella se creó la necesidad de poseer un sinnúmero de modelos de meditación acerca de la muerte.¹⁹ De cualquier forma, esta idea se

¹⁷ Andreas PRATER y Hermann BAUER, *Op. Cit.*, pág. 12.

José María SALVADOR en su libro *Efímeras efemérides* (2001), da cuenta de la importancia que la realización de fiestas públicas tuvo no sólo en Europa durante los siglos XVII y XVIII, sino que se concentra en las manifestaciones de efímero fausto que fueron realizadas en Venezuela desde el siglo XVII y hasta el XIX. Salvador demuestra en esta obra que las solemnidades públicas se produjeron en nuestro país con “*prolífica abundancia*” en la mayor parte de las modalidades artísticas efímeras consideradas en el estudio. Además, considera que “los productos artístico-visuales efímeros constituyen una epifanía del poder político, concebidos como fueron con el fin de construir y promover una imagen idealizada de éste, sea de modo directo y explícito, sea mediante el metafórico circunloquio de abstractos símbolos y alegoría de ‘la Patria’.” (pág. 56)

¹⁸ Desde tiempos medievales, la muerte era vista como el último escalón de la existencia y el primero hacia la vida eterna. Como tema para el arte, adquirirá un valor relevante después de la Peste Negra, por razones obvias. Pero para la Contrarreforma, durante un período distinguido por sus lujos y suntuosidades, será muy útil el mensaje: *la muerte no perdona al alto ni al bajo, es tan cruel con el Papa como con el villano.*

¹⁹ Para esto, nada más eficaz que una calavera, fruto de la desobediencia de nuestros primeros padres. Los propios jesuitas aconsejaban tener cerca, a la hora de la oración, una calavera o cualquier imagen de la muerte. Un reloj de arena y una calavera son *una vanidad* que recuerda lo

relacionaba principalmente con propósitos morales, de una manera didáctica, al mejor estilo barroco.²⁰

Así mismo, lo exuberante, el júbilo de vivir, la magnificencia de los placeres de la vida y la carne, el placer de la buena mesa y las riquezas materiales, fue exaltado también con la excusa de *disfrutar el día* (CARPE DIEM), porque, finalmente, no se sabe cuánto tiempo se vivirá y, cualquiera sea la longitud de la vida, esta siempre es muy corta.²¹ Lo interesante es que ambos conceptos se complementaron y compartieron honores durante el Barroco, manteniendo siempre la tensión emocional que caracterizó el arte de la época.

De interés resulta el estudio de Carmen Bustillo, Barroco y América Latina: Un itinerario inconcluso (1988), pues realiza un completo análisis de las características más resaltantes de este estilo.²² En primer lugar, Bustillo habla de la incapacidad de la crítica tradicional para delimitar una estética del Barroco, debido a la naturaleza cambiante

frágil y fugaz del tiempo y, en consecuencia, de la propia vida (Lam. nº 7). Algunos pintores enriquecerán estas representaciones agregando otros objetos que simbolizaban los placeres mundanos (también efímeros); otros añadirán algunas frutas y flores que se referían a las virtudes o vicios morales.

²⁰ Cabe aclarar que las representaciones del tema de VANITAS en la Europa católica eran muy distintas de aquellas de las regiones ganadas al Protestantismo. En oposición al temor o espanto que pudieran producir las pinturas españolas del tema, las holandesas, por ejemplo, introducen al espectador a un mundo de sosegada reflexión y contemplación. Para los holandeses, lo percedero, parece poder representarse en forma más sutil; no había necesidad de mostrar una calavera, bastaba sólo un durazno corrompido rodeado de exuberantes flores que son libadas por las abejas (Lam. nº 8). De cualquier modo, el mensaje era el mismo.

²¹ Probablemente los pintores flamencos como Pieter Paul Rubens y Jacob Jordaens (que trabajaron por gran parte de la Europa católica) sean los más avezados vitoreadores del CARPE DIEM, heredando tal gusto por la suntuosidad de la materia y los placeres mundanos de la escuela veneciana personificada en Tiziano Vecellio y Paolo Veronese. Las representaciones de fiestas campesinas, bacanales o dioses paganos que disfrutaban de los placeres del sexo opuesto fueron encargadas no sólo por príncipes y reyes, cardenales y papas formaron también parte de la lista de patrones que gustaron de dejarse seducir por la hábil psicología de las sensaciones aplicada por estos virtuosos maestros del pincel (Lam. nº 9).

²² Aunque el estudio gira alrededor del campo literario hispanoamericano, Bustillo realiza un análisis interesante sobre el Barroco en general y su pertinencia en Hispanoamérica que bien vale la pena considerar aquí.

y elusiva que ésta arroja. Expresa que esta naturaleza evasiva del Barroco ha de ser el punto de partida de cualquier análisis en torno a él, si no se desea correr el riesgo de desvirtuarlo y dejarlo escapar. Esto es importante porque allí se encuentra englobada la realidad barroca, y su carácter engañoso y esquivo.

Bustillo establece varios elementos significativos de la obra de arte barroca que ayudan a su aprehensión y que nos serán de gran utilidad. Estos elementos son:²³

- *Cuestionamiento de las apariencias* o de la “realidad objetiva”; se inserta lo fantástico en lo cotidiano, lo efímero en lo estable, el espíritu en la materia.
- *Consideración del mundo y la vida como un sueño*, lo cual lleva implícita la idea de falsedad, de escamoteo de una esencialidad cuya ausencia deja al hombre desamparado y sumido en la angustia del sin sentido. El mundo es un eco, una apariencia, una sombra.
- *Cambio constante* o de metamorfosis, todo es inestable porque cambia, el movimiento incesante de esencias y apariencias. El hombre ya no se ve a si mismo como un *factum* sino como un *feri*.
- *Empleo de recursos retóricos* como la metáfora, que le hace un lenguaje profundamente simbólico, pero ampliamente ambiguo.
- *Uso de una dinámica elíptica*, amoldada al espacio kepleriano y que permite la proliferación de la metáfora acorde al arte musical de la fuga.

²³ Cfr. Carmen BUSTILLO, *Barroco y América Latina: Un itinerario inconcluso*, pág. 119 y ss. Estas características serán empleadas en el siguiente apartado para analizar las imágenes marianas de un modo más concreto.

Por otra parte, Bustillo, contraria a Graciano Gasparini, cree firmemente que la estética del Barroco se arraigó de tal forma en Hispanoamérica, que incluso para el siglo XVIII sus efectos eran notables. Nosotros nos plegaremos a sus afirmaciones y no por la tradicional creencia acerca de un carácter barroco entre culturas mesoamericanas como la Maya, sino por el sentido común de haber constituido éste el movimiento ligado a la Contrarreforma católica, la imagen de la Iglesia ante la reconversión y la evangelización y, además, el medio de presentación del misticismo religioso que marcó definitivamente la época, como ya hemos podido demostrar.²⁴

No puede negarse, no obstante, que la complejidad del Barroco es notoria. Jan Bialostocki ha presentado el Barroco de una manera bastante acertada al afirmar que más que un estilo es un “un universo de formas” y una “línea de fuerza cultural”, lo que no sólo le vincula al concepto de estilo sino a una actitud.²⁵ Después de todo, como lo ha dicho ya Emile Mâle:

“Nacido de un tiempo en que la Iglesia, depurada y dispuesta a dar su sangre, se lanzada a la empresa de reconquistar el Viejo Mundo y llevar la fe hasta los confines del Nuevo, el arte participó de su entusiasmo; celebró el martirio y puso al cristiano frente a la muerte para enseñarle a no temerla. Pero, al mismo tiempo, le abrió el cielo.”²⁶

²⁴ Sobre la posibilidad de un Barroco Hispanoamericano y más específicamente caraqueño volveremos posteriormente.

²⁵ Jan Bialostocki *Cfr.* Santiago SEBASTIAN, *El Barroco Iberoamericano*, pág. 20.

²⁶ Emile MÂLE, *El Barroco*, pág. 433.

3.2. La figura mariana en la pintura barroca:

La Virgen María ha sido uno de los temas centrales del arte cristiano católico e, indudablemente, esto es algo difícil rebatir. La gran variedad en las representaciones y complejos iconográficos creados entorno a su persona, así como de las posibilidades dispensadas por la creación artística, han presentado la imagen de María como no ha sido hecho con ningún otro tema pictórico, a excepción de Jesucristo.

La interpretación realizada en el plano artístico acerca de María como parte integrante de la economía de la Salvación no sólo demuestra la complejidad del universo del culto mariano y su significado para el cristianismo católico, sino que, más allá de eso, se muestra como un espacio para el desarrollo de las opciones creativas del arte que pudieran ir más lejos de aquello que la Iglesia ha dispuesto.

La veneración a María, en el marco de la evolución de su imagen, desde la dignificada THEOTOKOS, Madre de Dios, pasando por la dulce y sonriente Madonna de los años góticos, hasta la gloria de la excelsa mujer del barroco, pueden verse interpretados los cambios de cada período en el aspecto religioso, tanto como, al mismo tiempo, estos pasan a ser parte de cada obra.²⁷ María fue, simultáneamente, la Madre de

²⁷ Son innumerables las leyendas, los poemas, las composiciones literarias y musicales, las costumbres de la piedad popular que contribuyeron a la variación en los temas marianos. La génesis de la imagen mariana ha tenido un impacto similar en casi todas las expresiones artísticas y el seguimiento de su historia abraza tanto la piedad popular como las tradiciones litúrgicas y eclesiásticas. Esta piedad popular ha hallado su expresión en la vida diaria y en las grandes peregrinaciones, así como en las fiestas y festivales marianos.

Dios, la Mística Novia de Cristo y la Iglesia, la Reina del Cielo, el símbolo de la sabiduría en el Trono de Salomón, una simple y humilde doncella, la Mediadora y Protectora de los hijos de la Iglesia, la Madre Dolorosa, el Auxilio de los Cristianos. El papel de Intercesora ante Dios otorgado a María por los cristianos, le hizo el centro de esperanza, protección y confort de la humanidad, la atención de las oraciones.²⁸

Las manifestaciones plásticas adoptaron rápidamente a María como un personaje ampliamente favorecido. Conviene destacar que el arte bizantino, que es el que sienta los primeros modelos de representación en el arte religioso cristiano, se alejó de la representación espacial naturalista del arte heredado de Grecia y Roma. El tema de las imágenes se centraba en la historia de la Salvación y el mundo espiritual o divino.

Las representaciones de María adquirieron un carácter bastante peculiar en el período gótico, especialmente hacia el siglo XIV. Las imágenes de María sola o con el Niño Jesús, distinguen a la Virgen

²⁸ Es importante destacar que desde las disposiciones del Concilio de Éfeso (431 d.C.), María, como Madre del Dios, fue vista como un símbolo de la Casa de Dios, la Iglesia. Rodeada de ángeles, María personificaba entonces a la Ecclesia, la Iglesia que Cristo había dejado en la tierra tras su Ascensión al Cielo. De acuerdo con esto fueron establecidos los principales modelos en las representaciones artísticas de María. Las obras surgidas entonces la mostraban entronizada, en una pose dignificada y estrictamente frontal, sosteniendo al Niño Jesús al centro de su regazo, tal y como se muestra en un mosaico del primer cuarto del siglo VI, de la iglesia de San Apollinare Nuovo, en Ravenna (Lam. nº 10). Aquí puede observarse incluso cómo María es convertida en fondo, mientras el Cristo Niño es la figura, en términos de percepción visual, lo que hace resaltar a Jesús como el centro de la Cristiandad, su razón y destino. Pero, al mismo tiempo, ambos constituyen una sola *imagen* con lo que se va haciendo cada vez más estrecha la relación entre ambos personajes. Unos pocos años después del Concilio de Éfeso más de treinta iglesias había sido dedicadas a María e innumerables iconos eran venerados como milagrosos. Se enfatizó la leyenda de San Lucas, según la cual este evangelista habría pintado un retrato de la Virgen mientras ésta aún vivía; de allí surgieron las variantes que esgrimían que San Lucas, en realidad, habría recibido la pintura directamente del Cielo, no siendo pintada por manos humanas, o que María misma habría completado la pintura una vez iniciada ésta por San Lucas, o incluso que Ella la habría bendecido personalmente una vez concluida.

por su grácil postura en leve “S”, su gentil sonrisa y su rostro joven y angelical (Lam. nº 11), haciendo de contraparte a las representaciones de la mujer contraída de profunda pena y aflicción de las Pietás y la Virgen de los Dolores (Lam. nº 12).²⁹ Poco a poco las escenas de la Pasión de Jesucristo sucumbirían al halo de la dulzura del sufrimiento del nuevo ideal de belleza que estaba por consolidarse en el Renacimiento.

Simultáneamente, innumerables objetos comenzaron a aparecer en las composiciones para resaltar el significado simbólico de la imagen creada. Flores (lirios, rosas), el sol y la luna, frutas (manzanas,

²⁹ Desde el siglo XIII profundos cambios se efectuaron en la tradición espiritual europea. El hombre medieval se vio entonces rodeado de sorpresivos eventos que le recordaban constantemente la inmanente presencia de la muerte como una respuesta de castigo desde el Cielo hacia su propia naturaleza pecadora (la Peste Negra, por ejemplo). Este es el momento del nacimiento de la imagen devocional, en cuyo espectro María representó el centro de la vida eclesial. Las realizaciones artísticas de este período, el Gótico, puede claramente percibirse el anhelo de los creyentes de adentrarse en un dialogo más sentido (sentimental) con María. Confiaron el perdón de sus pecados a su mediación y gracias a su confort experimentaban el alivio ante la penosa realidad. En este sentido, una de las más importantes creaciones del arte gótico fue, sin dudas, la imagen de La Piedad: la Madre de Dios, con una expresión de gran aflicción, era la Madre de los Dolores ante el cuerpo de su Hijo muerto. El gótico intenta así la representación de lo psíquico y lo afectivo compartiendo lugares con la experiencia religiosa. Al sufrir “junto a” María, los fieles eran purificados y guiados al arrepentimiento. Pero la veneración a María en el período gótico, no se limitó a la creación de nuevos temas dentro de la iconografía mariana; la dulzura de la Virgen fue descrita por los poetas medievales en un río de versos, un número nada desdeñable de fiestas marianas fueron agregadas al calendario, María era ahora, como nunca antes, la Reina del Cielo. El tema de su coronación ganó un espacio primordial en la pintura y las escenas de su vida comenzaron a ser comunes. Pero las catedrales son tal vez el testimonio más fehaciente de la devoción mariana de la época. “*La iglesia material significa la iglesia espiritual*” (*Ecclesia materialis significat ecclesiam spiritualem*), así reza en el libro del gremio de los canteros gótico. Empleando términos algo más modernos, la catedral era una obra de arte total que representó la idea de lo sagrado y lo secular y, al mismo tiempo, varias capas de dominio simbólico. Construir una catedral era una experiencia de servicio a Dios mismo. En el contexto del Escolasticismo que procuraba, a través de la contemplación del mundo, verificar las sagradas leyes del Plan Creador de Dios, las catedrales eran una *imagen* y una interpretación del cosmos. María, en su papel de Mediadora, abrazó el reino del universo espiritual -*cathedralis spiritualis*- y el reino de universo terrenal -*cathedralis materialis*-. Ella era, sin más, la Ecclesia. No es casualidad que la mayoría de las catedrales hayan sido consagradas bajo el nombre de “Nuestra Señora de...”. En la espiritualidad religiosa medieval, María era un punto de referencia. La Virgen destaca en todos los ambientes de la catedral medieval, desde la fachada externa hasta la concha del ábside. (Para más información sobre el simbolismo de las catedrales medievales ver Jean-Pierre Bayard, El secreto de las Catedrales). Todo esto lleva a un punto de mayor competencia en este trabajo: las representaciones de María como la Iglesia en las bellas artes. Muchísimas pinturas de la época, muestran a la Virgen en el interior de una iglesia, pues en la perspectiva mística de la Edad Media, María al pie de la cruz se convirtió en el *arquetipo* de la Madre Iglesia, la Ecclesia. Bastante conocida es la imagen realizada por Jan van Eyck en 1426, que reúne todos los elementos del tema (Lam. nº 13).

granadas), cirios y libros, pasaron a ser parte esencial de cualquier representación de la Virgen.³⁰ No obstante, aunque el Renacimiento dará un carácter distinto a las imágenes religiosas, bañándolas del fabuloso barniz de un estilo *a la antigua*, que paganizó las sagradas imágenes según la visión de no pocos personajes, serán muy estimables los aportes de este período, sobre todo en el plano técnico de la pintura.³¹

El año de 1563 colocará el hito que señale, oficialmente, el inicio de la respuesta católica contra la revuelta iniciada por Lutero en el seno de la Iglesia y que había salpicado tremendamente a las imágenes religiosas. Ya hemos analizado anteriormente las disposiciones del Concilio de Trento acerca de las imágenes religiosas y no vamos a insistir sobre ello. Tan sólo agregaremos que posteriormente al famoso Concilio otros centraron su atención en las imágenes marianas. Tal es el

³⁰ Roger van der Weyden, por ejemplo, incorpora dos manzanas en una representación de La Anunciación, simbolizando la primera y la Nueva Eva que es María. Lo mismo hace Jan van Eyck en su obra *La Virgen de Lucca* (Lam. nº 14), en la cual las dos manzanas en el postigo de la ventana cuentan con la vasija llena de agua clara y pura de la repisa del lado opuesto para ampliar el mensaje. Sobre el significado simbólico de las imágenes ver el capítulo IV.

³¹ El estudio de las leyes objetivas de la naturaleza en conexión con la doctrina cristiana de la Salvación creó un nuevo ideal humano. La claridad y la racionalidad se impusieron al sentimentalismo gótico, el dolor y la pena eran ahora expresados dulcemente. Lo divino se representaba a través de medidas armónicas, de las cuales el hombre era el centro. Gottschalk Hollen (+ h. 1484), pintor alemán, prestó especial atención a las representaciones de la Virgen María, porque -según su pensar- ella había prestado un gran servicio a la humanidad entera; para él, María, como ser humano sin pecado original, era la mejor expresión de la gracia divina; afirmaba Hollen además que las imágenes de María estaban hechas tanto para guiar a los seres humanos como a imitarle como para expresar que el honor que se le rinda honrará también a su Hijo, Jesucristo; insiste así mismo, y nuevamente, en el origen sobrenatural de algunas de las imágenes de María al haber sido hechas éstas por San Lucas (Cfr. MARTIN, John, *Roses, fountains and gold. The Virgin mary in History, Art and Apparition*, pág. 125 - 127). Algunos años después de la muerte de Gottschalk Hollen, en 1497, Girolamo Savonarola tiró a la "hoguera de las vanidades" todas aquellas imágenes que distrajeran al fiel de los preceptos religiosos. Alessandro Botticelli le siguió y él mismo quemó muchas de sus obras. Aunque Savonarola nunca llamó a un movimiento iconoclasta si resaltó la excesiva libertad en el uso de las imágenes. La Reforma retomará este punto y llegará a prohibirlas en los templos. Erasmo de Rotterdam, quizás el más lucido intelectual entre aquellos que encendieron el fuego reformador, escribió: "Cuántas personas podemos ver que encienden velas a la la Madre de Dios, en plena luz del día, cuando no tiene ningún propósito; y sin embargo, vemos pocas personas intentando imitarle en su vida de castidad, humildad y gozo en las bendiciones celestiales." (Erasmo de Rotterdam, citado por Raniero Cantalamessa en *Mary. Mirror of the Church*, pág. 34).

caso del Cardenal Federico Borromeo (hermano de San Carlos Borromeo), quien se preocupó por que las normas que regularan la imagen mariana fueran observadas en todos los territorios que abrazaban la fe católica. Insistió el Cardenal Borromeo en que

“Hay que conservar los símbolos y los misterios que se emplean para representar a la Virgen santísima... no hay que representar a la Madre de Dios desvanecida al pie de la cruz, ya que esto va contra la historia y la autoridad de los Padres... Que la imagen de la Santísima Virgen se parezca en vivo a aquel divino Rostro... Y para que los pintores saquen del natural con más exactitud la imagen de la Virgen, propondré el ejemplo que nos ha dejado el mismo Nicéforo: ...para color prefería el trigüeño, cabellos rubios, ojos penetrantes con las pupilas claras y casi de color oliva. Las cejas curvadas y de buen color negro, la nariz algo larga, los labios redondeados y llenos de la suavidad de las palabras; el rostro ni redondo ni agudo, sino un tanto alargado, lo mismo que las manos y los dedos más bien largos...”.³²

La intención era, principalmente, detener los excesos en la libertad artística respecto a algunas formas y temas de representación, lo que favoreció el surgimiento de algunos libros explicativos de las nuevas reglas a seguir. Uno de los más resaltantes es el de Jean Molano, que proscribía las escenas tomadas de la Leyenda Dorada o de cualquier otra historia fuera del marco de las Sagradas Escrituras; criticaba a los franciscanos por apoyar representaciones tan “indignas” como la Pietá. Por supuesto que El arte de la pintura, de Francisco Pacheco, es una referencia ineludible, citada abundantemente en esta investigación.

³² Stephano FIORES, Nuevo Diccionario de Mariología, pág. 235.

En el apartado inmediatamente anterior, hemos explicado la naturaleza de la pintura barroca, dentro la concepción católica. De modo que el interés colocado por la Contrarreforma en María, no va a escapar de un nuevo tratamiento para su imagen, sobre todo cuando ésta se había convertido en el centro de gran parte de los ataques de los protestantes. Si buscamos entonces una definición de la imagen mariana del Barroco, podría decirse que en él una

“espléndida imagen de la Virgen, la levanta por encima de toda controversia; parece entrar en una región en que los ataques de los innovadores no pueden ya alcanzarla; sublime como una idea eterna, encierra la concepción más alta del espíritu medieval.”³³

La Virgen María, fue, consecuentemente, un tema central para el arte del barroco. A lo largo y ancho de toda la Europa católica, María era parte importante de altares, enormes frescos decorativos y pinturas de todo tamaño, bajo la imagen de Reina del Cielo, Reina de la Victoria y la Inmaculada Concepción. Así, reinterpretadas por el espíritu barroco, se convirtieron en los *tipos* marianos más importantes en el panorama iconográfico.³⁴

Con las diversas advocaciones, con mayor o menor popularidad de una región a otra, las imágenes de María constituyeron un excelente motivo para que los pintores hicieran gala de aquello que hacía barroca a una obra. Emile Mâle lo expresa con gran acierto al afirmar que “entre los santos y las santas, la más amada es la Virgen; el arte la exalta

³³ *Ibidem*, 162.

³⁴ Cfr. J.H. KIRCHBERGER, *Mary, art and culture through the ages*, pág. 254 (Sobre la iconografía mariana de interés para esta investigación debe verse el capítulo IV).

y la eleva por encima de todas las criaturas, concibiéndola como un eterno pensamiento divino.”³⁵

La pintura ofreció a la imagen mariana inmensas posibilidades de expresión durante el Barroco. Por supuesto, estas imágenes estarán impregnadas de todo el trasfondo teórico al que ya nos hemos referido en el apartado anterior, lo que les otorgará unas características particulares.³⁶ En general, la imagen mariana del barroco va a distinguirse por enmarcarse en un ámbito puramente celestial, lejano de los verdes y floridos prados renacentistas, pero en modo alguno similar al neutro fondo dorado medieval.

Mucho se ha hablado de que el Barroco rescata la esencia medieval en las imágenes religiosas, pero esto no es más que una media verdad. Por una parte, es cierto que el Barroco, a raíz de la Contrarreforma, retoma con gran impulso la idea retórica de la imagen en tanto que es *palabra* para aquel que no sabe leer y perenne *recordatorio* para la débil conciencia del humano. Esto no está lejos de las indicaciones de San Gregorio Magno y de los propósitos medievales de la imagen religiosa, ya lo hemos visto en profundidad.

Por otra parte, no obstante, hay que estar claros en que la pintura medieval *espiritualiza* la materia, es decir, busca restarle a ésta las características físicas que les son propias (volumen, sombras, etc.).

³⁵ Emile MÂLE, *El Arte religioso cristiano*, pág. 116.

³⁶ Todo ello además del significado simbólico que tuvo la imagen mariana y que será tratado posteriormente en el capítulo IV.

Las imágenes eran entonces planas y llenas de convenciones plásticas.³⁷ Podemos decir entonces que el espíritu se sobrepone a la materia, a favor de lo divino que no es visible (Lam. n° 15).³⁸ Mientras que el Barroco hace exactamente lo contrario: *materializa* el espíritu. Como lo hemos expuesto ya, el Barroco buscó descaradamente la ingerencia de los sentidos en el proceso perceptivo de la obra de arte, por lo que no podía recurrir al viejo recurso medieval de convenciones plásticas para representar *lo divino o lo sobrenatural*. Debía obtener el máximo provecho de la capacidad seductora de los sentidos y a través de ello, brindarle corporeidad a lo espiritual; a aquello que era invisible, pero que debía ser verosímil para ser creíble (Lam. n° 16).

De esta manera, la Virgen María pocas veces se hallará fuera de la gloria celestial. Cuando no aparece entre nubes henchidas de vitalidad, se encuentra en un lugar neutro que no corresponde al dorado medieval, sino a un lugar fuera de este mundo, imposible de identificar. La sencillez con la que el artista haya trabajado el ambiente no impide su carácter exultante o sobrenatural y la ubicación de María es, generalmente, centralizada, sobre todo cuando se trata de imágenes devocionales (Lam. n° 17). Cualquier elemento que haga aparente referencia a lo terrenal suele estar más bien vinculado a algún símbolo

³⁷ Los cuerpos delgados, acentuados en las líneas de los bordes, mostraban emoción, visible sólo en el gesto, y no una realidad corporal; los amplios ojos eran los ojos del espíritu que ven más allá de lo evidente; las grandes orejas propiciaban una clara audición de la palabra de Dios; los gentiles y delicados labios glorificaban a Dios dignamente; la cabeza es más grande que el resto del cuerpo para significar que es justamente allí donde se alojan los pensamientos de devoción a Dios.

³⁸ No debe olvidarse que lo que se buscaba representar en el arte medieval era una *realidad* inmaterial, intangible, inasible e invisible: *la divina o sagrada*.

mariano, mientras que una multitud de ángeles y querubines son sus más fieles acompañantes, se encuentre ésta sola o con el Niño Jesús.

De cualquier modo, lo importante era ubicarla fuera del alcance de quienes le perseguían y mostrarle a la vez dulce y afable para quienes le honraban y veneraban en sus imágenes. Justamente, debido a que los protestantes negaban a María toda posibilidad de grandeza y belleza excelsas, la Iglesia católica insistió en defenderla y todas las órdenes religiosas se abocaron en crear modos de exaltación para la Virgen.³⁹ Las diversas advocaciones marianas vieron así renovadas sus fuentes y sus funciones. Mientras los Franciscanos alzarán a la Inmaculada Concepción, los Dominicos insistirán en la Virgen del Rosario, por ejemplo. Al mismo tiempo San Ignacio de Loyola y sus Jesuitas exhortarán a una devoción mariana incondicional que poco a poco concatenará en una sola *figura* las tradicionales disputas mariológicas entre los seguidores de San Francisco y de Santo Domingo.⁴⁰

Es de hacer notar que la belleza siempre fue una de las cualidades características de la imagen mariana y en el Barroco no va a hacerse la excepción. Ahora se le exaltará aún más en este sentido, brindándole incluso una belleza de carácter infantil, en no pocas ocasiones. Se considerará que “había sido más bella, no solamente que las hijas de los hombres, sino también que los ángeles. Su rostro

³⁹ En esta labor no resaltaron únicamente las órdenes tradicionales como los Franciscanos y los Dominicos, sino que la nueva Orden de la Compañía de Jesús se distinguió también y muy especialmente en esta lucha.

⁴⁰ Esta situación corresponde más a un problema de carácter simbólico que será tratado en el capítulo IV.

resplandecía sin cesar con este destello celeste que el éxtasis otorga... Esta radiante belleza purifica a los que la contemplaban.”⁴¹

La belleza superlativa que bañaba la imagen de María se relacionaba también con otros de sus atributos: su pureza y su fortaleza, dones éstos indispensables en la lucha contra la herejía. Así, el carácter triunfante de María en el Barroco tiene mucho que ver con el hecho de considerarla capaz de derrotar a las más terribles herejías. De algún modo, en ella había cifrado la Iglesia sus esperanzas. Pero esta fortaleza y pureza marianas siempre se reafirmaron a partir del entorno en el cual la imagen se ubicaba, de modo tal que todo hace volver siempre a la magnificencia de la gloria que le envuelve. Es, sin dudas, una extraordinaria manifestación de la teatralidad barroca.

La Edad Media había mostrado algunas habilidades en algunos hombres y mujeres que hacían de ellos santos: la posibilidad de llevar a cabo un milagro. Ahora, en el Barroco, veremos que es más bien la capacidad de demostrar que es posible establecer una conexión directa con Dios mismo y que, además, esto era una experiencia maravillosa (en algunos casos, espectacular). El milagro colocaba al santo en relación con los hombres, mientras que el éxtasis y/o la visión de la divinidad, coloca al santo (que es humano) en relación con Dios.

De tal manera que la visión y el éxtasis surgen como el estado natural en la representación religiosa barroca. Las imágenes de María se moverán en un ambiente de visión sobrenatural, fuera de toda

⁴¹ Emile MÂLE, *El Barroco*, pág. 50.

realidad humana. Incluso ella misma, en algunas imágenes, como es el caso de la Inmaculada Concepción, no sólo será situada en un lugar que se relaciona más con la mente de Dios que con el Cielo mismo, sino que asumirá gestos extáticos (Lam. n° 18).

La creación de un mundo ajeno a la maldad humana, al daño herético y a los perjuicios del pecado fue indispensable en la imagen mariana del Barroco. Pero esto conlleva algunas consideraciones más. Pensemos que el hecho de ubicar a María en un ámbito ultraterreno, también le brinda características fugacidad en tanto que se trata de una visión de aquello que no es, en modo alguno, cotidiano, haciéndose entonces efímero. Pero esta brevedad es atribuible sólo a lo que se ve y no a aquello que es representado.

Si el mundo es similar a un sueño o una visión, esto no puede sino traer consigo la idea de inseguridad siempre que el hombre se halle fuera de la visión maravillosa. Es aquí entonces donde se hace necesario el empleo de abundantes recursos retóricos que harán del lenguaje pictórico un lenguaje profundamente simbólico, el cual, en la composición misma de la obra, aprovecha para construir una dinámica de tensiones, bastante parecida al movimiento elíptico. La forma como se dinamiza la lectura o percepción de la imagen barroca es un factor esencial para comprender su carácter seductor y arrollador. Incluso las imágenes más pequeñas, más íntimas, contribuirán siempre a crear un ambiente especial para la contemplación y la exaltación del alma.

Algunas imágenes marianas nos pueden servir de ejemplo para lo expresado anteriormente.⁴² La Inmaculada Concepción (Lam. n° 19) elaborada por Pieter Paul Rubens (1577-1640) es tal vez una de las imágenes marianas del barroco más espectaculares en el campo de la pintura. La imagen victoriosa y potente de María lograda aquí por Rubens es un hito en la pintura de esta época. Este flamenco fue ciertamente uno de los artistas que dio forma a la pintura barroca católica y en esta imagen demuestra por qué es éste un estilo de tensiones, seducciones y dinámica elíptica. Observando el gráfico que acompaña a la imagen puede notarse cómo las fuerzas visuales ejecutan un movimiento en espiral que va en sentidos contrarios, dentro de la figura de María. Al mismo tiempo los dos Ángeles que le acompañan indican la ruta elíptica principal que se ve sorprendentemente interrumpida o agitada por los espirales. Visualmente esto indica una dinámica inusual en el proceso perceptivo y obliga al espectador a participar de la obra más que a meramente contemplarla en tranquila reflexión.

Lo mismo sucede en una obra del mismo tema del pintor español Bartolomé E. Murillo (1617-1682), normalmente identificado con un estilo dulce y gentil, incluso calificado de opuesto a lo que Rubens representa. Lo cierto es que la Inmaculada Concepción del Museo de Arte de Cleveland (Lam. n° 20) no indica tal lejanía del mejor barroco pictórico. Aunque con un estilo menos insuflado y más sosegado que el de Rubens, Murillo insiste en la dinámica visual de la imagen y las

⁴² Se emplearán sólo ejemplos a partir de representaciones de la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario, por ser éstas las advocaciones de interés para este estudio.

fuerzas opuestas están presentes en su pintura con gran contundencia, pero sin grandes aspavientos. No debemos dejarnos timar por las apariencias y mirar detenidamente, involucrándonos en el juego pictórico.

Las fuerzas diagonales también fueron un recurso común para los pintores barrocos y Antonio Palomino de Castro nos da un buen ejemplo de ello con La Virgen presenta el Rosario a Santo Domingo (Lam. n° 21). No hay un centro de atención tan jerarquizado como en las obras vistas de Rubens y Murillo, pero la acción se ejecuta con gran dinamismo debido al efecto que provocan las líneas diagonales, obligando al espectador a intentar verticalizarlas mentalmente.

Estas tensiones visuales hacen de la obra un nicho de vientos huracanados (algunos más, otros menos) en la cual el espectador siente, padece y vive la fugacidad de una conexión directa y franca con lo sobrenatural. Sin embargo, lo efímero no sólo es representado en las imágenes marianas del Barroco con espectaculares tensiones virtuales, también es lograda a partir de la recreación de un espacio puramente teatral en el cual *se lleva a cabo* un instante de visión de lo divino. En La Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina de Siena (Lam. n° 22), el pintor italiano Giovanni Battista Salvi (1609-1685), mejor conocido como Sassoferrato, nos presenta un ambiente de gran calma, en el cual los tumultos de ángeles y nubes, parecen haber sido dejados de lado. Lo cierto es que la preparación de la escena de un modo “tan frío” la hace convertirse en una visión tan sobrenatural como la obra vista de

Palomino. Las nubes se hallan en el extremo superior, asomándose muy tímidamente, mientras los angelitos parecen revolotear al ritmo de un *adagio* sobre el trono de la Virgen. Los dos santos que la acompañan se muestran en la más completa soledad, lo que remite a un estado de contemplación o meditación mística en ambos. Directamente se invita al espectador a asumir la misma actitud y eso es *sentir* y *vivir* lo que en la obra sucede.

De la manera que sea, la imagen mariana del Barroco está signada por un papel fundamental desde el punto de vista doctrinal a partir de Trento y esto algo que no debemos pasar por alto. La pintura empleará este precepto como la piedra angular en las representaciones marianas. De modo que del triunfalismo excelso de Rubens, pasaremos a la institución sólida de la Virgen en obras como las de Francisco de Zurbarán (Lam. nº 23) y luego, a la sensibilidad amable que invade las obras de Murillo, artista éste que tendrá un gran influjo en la dulcificación de imagen mariana que caracterizará al siglo XVIII.⁴³

3.3. La obra mariana de Juan Pedro López en la esfera barroca:

Pocas son las controversias que, lamentablemente, se han presentado entre la historiografía del arte en Venezuela. Es lamentable,

⁴³ No deja de asombrar, sin embargo, que la mayor parte de los historiadores del arte pocas veces consideren a las magníficas representaciones barrocas alemanas y austriacas como posibles influencias hacia el arte español del siglo XVIII y, en consecuencia hacia el arte hispanoamericano de este mismo siglo. Es incluso bastante obvia la influencia que de Alemania y Austria en el arte religioso, incluso también de Francia, se coló en la España dieciochesca a partir de la llegada de los Borbones al trono. Artistas como Antonio Palomino, Mariano Salvador Maella y Francisco Bayeu, así lo atestiguan.

porque las controversias generan discusiones y argumentaciones que enriquecen el campo de la investigación, sacando a la luz nuevas fuentes de información y referencia. Juan Pedro López reúne todos los requisitos para ser uno de los puntos más controversiales de nuestra Historia del Arte y, sin embargo, aunque no ha pasado desapercibido –ni él ni su obra– ningún estudio hasta el momento ha penetrado los cimientos de su pintura, desnudándola e involucrándola social e históricamente en el círculo en que le tocó participar.⁴⁴

No es nuestra intención, ni nuestro objetivo llevar a cabo un estudio que abarque toda la abundante obra de este pintor dieciochesco. Hacerlo nos llevaría fuera de los parcos límites de este trabajo. No obstante, creemos que podemos hacer un aporte significativo al conocimiento de su obra como un agente activo dentro de la sociedad caraqueña de la segunda mitad del siglo XVIII. Su obra mariana es de nuestro particular interés y de ella vale tomar en consideración unos cuantos elementos que señalarán el camino del lenguaje artístico que López empleó, aceptando, por supuesto, que todo artista asume un estilo plástico por varias razones que también habrán de interesarnos aquí.

⁴⁴ Don Alfredo Boulton fue tal vez el primer historiador que colocó su lupa sobre la obra de Juan Pedro López, rescatando gran parte de ella de las tinieblas del desconocimiento y la ignorancia. De hecho, fue él quien escribió el texto que acompañó la primera exposición sobre la obra de López realizada en Caracas (Museo de Bellas Artes). Dedicó además, Boulton un capítulo entero de su obra Historia de la Pintura en Venezuela (tomo I, Epoca Colonial, 1964) a Juan Pedro López. Al esfuerzo de Boulton hay que agregar el de Carlos F. Duarte, cuyo trabajo monográfico sobre la obra de este pintor que acompañó la exposición homónima realizada en la Galería de Arte Nacional (Juan Pedro López. Maestro de pintor, escultor y dorador, Caracas, 1995), es el estudio más completo realizado hasta ahora. No obstante, Duarte se limita a describir aspectos de la vida de López y a aportar datos sobre las obras, que aunque valiosísimos, no conllevan el esfuerzo del análisis que les haría realmente enriquecedores.

Juan Pedro López fue un pintor barroco. Esta es una afirmación potencialmente polémica, no hay duda de ello. Sin embargo, al realizarla, pretendemos ubicarle en conformidad con aquello que de su pintura rebota hasta hoy y que, en su momento, constituyó el carácter medular de la misma, sin el cual no habría sido posible en la Caracas de las últimas décadas del siglo XVIII.⁴⁵ Hemos mencionado ya con anterioridad que la Virgen María fue un motivo de gran importancia en el espectro pictórico dejado por López, pero su pintura mariana, específicamente las interpretaciones realizadas de las dos advocaciones que aquí nos interesan (*Inmaculada Concepción* y *Virgen del Rosario*), posee características plásticas que, aunque se mantienen en la misma línea de sus contemporáneos caraqueños, lucen bastante más inclinadas a un gusto mucho más exquisito.

Ciertamente, la obra de Juan Pedro López resalta entre aquellas de los pintores contemporáneos a él, por el elegante y delicado tratamiento de la técnica pictórica, erradicando por completo cualquier vestigio de torpeza o tosquedad en la ejecución de sus imágenes. Este es un aspecto fundamental, puesto que nos lleva a pensar en una probable preparación profesional dentro del oficio. Sabemos que en Caracas no

⁴⁵ En este sentido, hay algo que un historiador del arte no se debe permitir jamás: buscar en lugares y tiempos equivocados *estereotipos* de artistas que nunca habrían podido desarrollar la obra que es esperada. Es inútil e injusto buscar un Walter Gropius en la corte de los Hohenstaufen, en el siglo XIII, así como lo es también intentar hallar un Miguel Ángel en el siglo XIX francés o un Peter Paul Rubens en el repertorio artístico del Virreinato de la Nueva España, porque simplemente las condiciones que han permitido el desarrollo del talento y las capacidades interpretativas de cada artista, a lo largo de la historia, son irrepitibles con científica exactitud. De modo que la interacción social, tan importante para los artistas, nunca será la misma de un lugar a otro, de un tiempo a otro; por ende, su producción no habrá de ser igual y cada artista resulta único. Preguntarnos por qué, durante los siglos XVII y XVIII en Caracas, no surgió un Francisco de Zurbarán o un Bartolomé E. Murillo, es sólo una necesidad.

existió ninguna institución que asumiera las funciones de academia de arte o pintura, como si las hubo en el Virreinato de la Nueva España, por ejemplo. De modo que López sólo pudo adquirir los sólidos conocimientos técnicos acerca de la pintura a través de dos vías: la primera, a través de las enseñanzas directas de un maestro en el oficio que lo recibiera como ayudante y que le instruyera, con el paso del tiempo, sobre el arte de pintar; la segunda, que aprendiera el oficio fuera de la Provincia de Venezuela (bien en alguno de los ricos y prósperos Virreinos, bien en la Península) en alguna academia o taller.

La primera opción luce con alguna probabilidad, ya que, aunque no se tienen noticias de que López ingresara al taller de algún maestro pintor para aprender el oficio, se conocen dos obras de un pintor de apellido Moreno, una Sagrada Familia y un Regreso de Egipto (Lam. nº 24), ambas fechadas hacia mediados del siglo XVIII, que muestran una cercanía estilística de consideración a la obra de López. El asunto se torna más interesante al destacar que Carlos F. Duarte en su Diccionario Biográfico Documental, refiere que un tal Francisco Atilano Moreno y Carrasquel, activo en Caracas y La Victoria, nacido en 1695 y muerto en 1763, llevó el título de *Profesor de pintor, Profesor del Arte de la Pintura y Oficial de pintura, escultura y dorador de que soy profesor*, en algunas testamentarias de las que fue tasador.⁴⁶ De modo que para cuando nace López, en 1724, Moreno ya ha debido ser un maestro en su oficio; y para 1751, fecha en la cual se tiene la primera referencia a un trabajo

⁴⁶ Cfr. DUARTE Carlos F., Diccionario Biográfico Documental, pág. 208.

pictórico de López, Moreno ha debido tener algún prestigio como profesor.

Así, ante fechas y pruebas estilísticas que encajan bastante bien, nos aventuramos a afirmar que es muy probable que Moreno haya sido el maestro de Juan Pedro López en el oficio de pintor, escultor y dorador. Es lamentable que no se conserven un mayor número de obras de F. A. Moreno y que en la Provincia de Venezuela no existiera la obligación de agrupar a los pintores en gremios como en otras regiones de Hispanoamérica, pues de esta manera pudieran haberse conservado algunos archivos que relacionasen a los pintores entre sí.⁴⁷ Esta deducción no escapa de la lógica y engrana, además, con los aspectos de tiempo, espacio y estilo, que son tan importantes en la determinación de influencias entre pintores. De modo que, si no puede ser tomada como cierta, al menos merece la aceptación de la probabilidad de que algo similar pudiera conformar la realidad.⁴⁸

La segunda opción de la que habíamos mencionado anteriormente, no parece ganada a las probabilidades, pues en los registros y datos que se conservan de sobre la vida de López, no se halla ninguna referencia a un viaje o ausencia de Caracas por tiempo largo. López nació y murió en Caracas, siendo lo más probable que nunca

⁴⁷ Don Alfredo Boulton, en su *Historia de la Pintura en Venezuela* (Tomo I), expresa que durante los siglos XVII y XVIII "no existió ordenanza alguna que amparase las funciones relativas a las actividades pictóricas. En 1691, el Cabildo de Caracas exhorta a los pintores, de manera general, a que contribuyan con sus caudales para la construcción de la cárcel real. Entre ciertos oficios gremiales de 1650, así como tampoco en 1756 no se les menciona en lo absoluto." (pág. 241)

⁴⁸ Para obtener mayor seguridad sobre la probable relación entre Francisco Atilano Moreno y Juan Pedro López, sería necesaria una serie de estudios más profundos, como un análisis pormenorizado de la técnica pictórica de ambos artistas, materiales empleados, etc.

saliera de esta ciudad. Aceptando el hecho de que López no tuviese un maestro en el oficio, sólo nos resta aceptar que ha debido poseer entonces un acceso poco común a fuentes iconográficas (estampas y cuadros de pintores foráneos) de gran calidad o, al menos, de una calidad superior a la de las estampas religiosas que eran de más habitual distribución.

En este sentido, vale decir que se conoce la obra de algunos artistas del Virreinato de la Nueva Granada y del Virreinato de la Nueva España que presentan algunas similitudes plástico-formales a las de Juan Pedro López. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y Pablo Caballero,⁴⁹ como neogranadinos, pudieran ser la opción más viable por la cercanía a la Provincia de Venezuela; sin embargo, no debe obviarse la obra de Mariano Vásquez y José Páez,⁵⁰ ambos novohispanos. Aunque no se ha hallado prueba ninguna de que alguno de estos pintores haya estado en la Provincia de Venezuela, si se tienen pruebas materiales de que sus obras si llegaron a estas tierras en el siglo XVIII. De hecho, en la magnífica colección de arte del Sr. Arnold Zingg, en Caracas, pueden verse diez y siete pinturas de temática religiosa de Vásquez de Arce y Ceballos (Lam. nº 25 y 26), una de Caballero (Lam. nº 27), una de Vásquez (Lam. nº 28) y una de Páez (Lam. nº 29).⁵¹ En la misma Colección Zingg, se encuentra, además, una imagen de la Inmaculada Concepción realizada

⁴⁹ Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos nace en 1624 y muere en 1711, era descendiente de familia sevillana y cursó estudios en el Colegio Seminario de los Jesuitas en Bogotá. Pablo Caballero estuvo activo entre 1770 y 1815.

⁵⁰ Mariano Vásquez estuvo activo entre 1770 y 1790, mientras que José Páez nace 1720 y muere en 1790.

⁵¹ Aunque nos fue imposible contactar al Sr. Arnold Zingg para este trabajo en particular, podemos afirmar que en anteriores oportunidades nos ha manifestado que la mayor parte de su Colección está conformada por obras adquiridas en Venezuela, aunque sus autores no lo sean. De modo que es muy probable que las obras citadas de artistas neogranadinos y novohispanos, hayan llegado a nuestro país en el siglo XVIII.

por un pintor anónimo español del siglo XVII que tiene algunas semejanzas al estilo pictórico de López (Lam. n° 30).⁵²

Suponiendo que López tuviera estas fuentes a su disposición, que se dedicara a su estudio y, con ayuda de algún pintor de oficio (algún amigo o familiar), pudo haber aprendido las nociones básicas de técnica pictórica. Un inusual talento explicaría que su estilo deviniera en un refinamiento y delicadeza que le distinguirían entre sus pares y le harían un pintor bastante cotizado entre la alta sociedad caraqueña.⁵³ Como quiera que sea, es innegable que las imágenes marianas elaboradas por Juan Pedro López se distinguen por su exquisita gracia. La imagen femenina que encarna a María parece provenir de una de las mejores familias mantuanas, de graciosos modales y gestos delicados, de facciones sutiles y mirada amable. No existe para López la posibilidad de una Virgen trigueña o mestiza. María es puramente blanca y distinguida. Lo mismo ha de decirse de los ejércitos celestiales que le acompañan en algunas obras.

La composición de estas obras se hace predecible y bastante estereotipada, lo que no debe sumarse en desmedro de su calidad. López estaba siguiendo modelos iconográficos que, sin duda, él conocía muy bien y que han debido ser abundantes en su tiempo. Estos modelos llegaron seguramente hasta él a través de las estampas religiosas, libros ilustrados o bien, a través de obras de artistas foráneos presentes en la

⁵² Lamentamos que Carlos F. Duarte no incluyera estos datos en su trabajo monográfico sobre Juan Pedro López, ya citado aquí anteriormente, e indagará más profundamente al respecto. Creemos que esta información es importante.

⁵³ Sobre lo referido a sus patrones hablaremos en el Capítulo V.

ciudad. Las estampas o grabados con imágenes religiosas constituyeron un medio de difusión religiosa empleado profusamente en Europa desde tiempos medievales. La Iglesia española, siguiendo los consejos del Concilio de Trento, no escatimó en uso de este recurso y prácticamente todos los territorios a evangelizar fueron inundados en mayor o menor cantidad con imágenes de este tipo, convirtiéndose así en una de las fuentes preferidas de los pintores locales.⁵⁴

Juan Pedro López no fue la excepción, muy por el contrario, parece haber estado bastante inclinado a emplear los modelos de las estampas como guía. Carlos F. Duarte ha indicado como López realizó algunas obras a partir de grabados europeos ya identificados por él.⁵⁵ Nosotros, aunque, lamentablemente, no hemos dado con ningún grabado

⁵⁴ El grabado ha sido una de las formas de difusión de imágenes más populares en Europa desde la Edad Media y, por supuesto, durante los siglos de dominación española en América se convirtió en uno de los medios más empleados en el proceso de evangelización por todas las cualidades que engloba. Cuando en el Viejo Continente se popularizó el uso del papel, a comienzos del siglo XV, se le consideró un excelente soporte para las imágenes grabadas en bloques de madera (xilografías). Los grabados realizados de esta manera presentaron durante casi medio siglo imágenes religiosas casi mayoritariamente. No es extraño entonces que la estampación xilográfica más antigua que se conserva hoy (1418) representa a la Virgen María rodeada de cuatro santos. Famosos son también, y de esta misma época, los grupos de láminas con un breve texto grabado, que llevaron por nombre *incunables xilográficos*; de estos grupos el más antiguo es un Apocalipsis figurado, que luego sería superado por la celebre *Biblia Pauperum* y el *Speculum Humanae Salvationis*, ya citados anteriormente.

España no tendrá una escuela o un grupo de grabadores de alta calidad artística hasta el siglo bien entrado el siglo XVII, es por ello que dependió de la producción de otras regiones de Europa, especialmente de Flandes. En el ámbito flamenco despuntó desde 1550 la Casa Editorial de Christophoro Plantin (1520-1589), situada en Amberes y que reunió un grupo de excelentes xilógrafos y calcógrafos que ilustraron las obras que salieron de sus prensas. Vale decir que Plantin fue protegido de Gabriel de Zayas, secretario de Felipe II de España. Entre 1562 y 1567, la Casa Plantin había editado cerca de 210 diferentes, lo que daba continuidad a la tradición establecida anteriormente por Carlos V y que situaba a Amberes como el principal centro proveedor de libros litúrgicos y grabados de tipo religioso de España y sus territorios de ultramar. Sin embargo, a finales del siglo XVI comienzan a radicarse en España algunos grabadores italianos y flamencos de interés, entre los que destaca Pedro Perret, alrededor de quien se forma una escuela de cierta importancia. Ya para finales del siglo XVII, España posee grabadores de renombre y prácticamente la producción de grabados religiosos de consumo interno (y de las colonias) se realiza en territorio español.

⁵⁵ Carlos F. DUARTE, en *Juan Pedro López, maestro de pintor, escultor y dorador*, demuestra que López empleó como guía al menos dos grabados para la realización de dos obras distintas, uno de ellos a partir de una obra de Peter Paul Rubens.

que indique un seguimiento fiel en la pintura mariana de López,⁵⁶ nos dispondremos aquí a demostrar cómo en los grabados españoles del siglo XVII se halla el modelo plástico más común en la obra del pintor caraqueño. Esto, a su vez, nos permitirá, establecer las características más resaltantes de su pintura mariana en la esfera barroca.

Es bastante común en los grabados españoles del XVII y XVIII que representan a la Inmaculada Concepción, observar la centralización de la figura de María, ubicando a su alrededor una serie de objetos simbólicos que se refieren a las cualidades o atributos marianos.⁵⁷ En este sentido, es de especial interés un grabado del flamenco Pedro Perret (h. 1555-1637), en el cual se muestra a María como figura central y a su alrededor, a modo de cartilla escolar, se ubican los objetos simbólicos más resaltantes de las famosas Letanías Lauretanas (Lam. n° 31). Esta modalidad presentada aquí a través del grabado de Perret, evolucionará para fundir los objetos con el resto de la composición, concatenándoles visualmente. Para la representación barroca de la Inmaculada Concepción ésta es una imagen clave, pues resaltará el simbolismo e incluso el emblematismo de esta pintura.

Esto puede observarse en algunos grabados realizados posteriormente y que dan fe de esta evolución. Pedro de Villafranca, alumno de Perret, nos ha dejado varias imágenes de la Virgen Inmaculada

⁵⁶ No hemos hallado ningún grabado español o europeo que haya servido de modelo fiel a López en cuanto a las representaciones de la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario, sin embargo, si hemos hallado el grabado de Juan Bernabé Palomino de 1753, citado más no mostrado por Carlos F. Duarte, como modelo original de la representación de la Virgen de la Luz que se halla en la Col. Francisco López Herrera (Caracas). Esto nos confirma, una vez más, cuán importantes resultaron los grabados y estampas religiosas para el oficio de pintor en la Caracas del siglo XVIII.

⁵⁷ Sobre el significado simbólico debe verse el capítulo IV.

y en la mayor parte de ellas destaca la inclusión de un grupo de ángeles que sostienen los objetos que anteriormente se ubicaban levitando alrededor de María (Lam. n° 32). Sin embargo, algunos objetos aún permanecen independientes de los personajes, cosa que verá su definitiva solución en el siglo XVIII, y grabadores como Fernando Díaz Carrasco nos han dejado alguna imagen para demostrarlo (Lam. n° 33). Manuel Monfort, ya en un estilo más imbuido del gusto borbónico, también ha dejado una imagen de la Inmaculada (Lam. n° 34) que haya ecos en la obra del caraqueño.

Juan Pedro López adoptó para sus obras una solución similar a la de Díaz Carrasco, aunque también puede observarse algún recuerdo a las imágenes que de la Inmaculada nos había dejado Villafranca. Independientemente de quien sea el principal acreedor de la interpretación de López de la Inmaculada Concepción, no puede negarse la deuda que éste acumuló hacia las estampas religiosas que circularon ampliamente en la Caracas dieciochesca.

Esto sucede no sólo en relación a las imágenes de la Purísima, sino también otros temas como la Virgen del Rosario, cuyo caso más claro es el de la Virgen del Rosario de la Capilla Santa Rosa de Lima (Lam. XIV), que responde al modelo generado en grabados incluso más antiguos de los que se conservan algunos en la National Gallery of Art, en Londres (Lam. n° 35 y 36). De Andrés de Medina hemos hallado una hermosa y elaborada imagen de Nuestra Señora del Rosario fechada

en 1657 y de Bruno Fernández de Córdoba una Virgen con el Niño (Lam. nº 37) cuyo modelo refiere a la citada imagen de López.

Dentro de las fuentes iconográficas que con probabilidad pudo haber empleado Juan Pedro López, conviene destacar una de particular importancia: el libro del predicador austriaco Franz Xavier Dorn, titulado Luretanische Litanei (1765), que rápidamente se tradujo a varios idiomas, entre ellos el castellano, siendo la primera edición en este idioma en 1768. La importancia de este libro radica no tanto en los comentarios que el Padre Dorn realiza sobre cada una de las letanías dirigidas a Virgen María –que ya es si son de gran valor-, sino más bien en que cada letanía fue ilustrada con un grabado elaborado por Johann y Sebastián Klauber, célebres grabadores alemanes de estilo rococó.⁵⁸

No obstante, la versión castellana del libro de Dorn, editada en España en 1768, no recoge sino una versión de las imágenes originales de los Klauber, realizadas por un tal Maestro Lucchesini, que, dicho sea de paso, conservan bastante bien el estilo de los grabadores alemanes. De esta edición de las Letanías Lauretananas se conserva un ejemplar en la Colección de Libros Raros y Manuscritos del Instituto Autónomo

⁵⁸ Santiago SEBASTIÁN, en su obra Contrarreforma y Barroco, demostró suficientemente que los grabados de tema religioso de los hermanos Klauber habían sido claves para la incursión del Rococó –como lenguaje plástico- en Hispanoamérica, lo que contribuye a brindarle un peso a un mayor a la circulación de estampas religiosas en suelo Americano.

Los Klauber fueron una amplia familia alemana de grabadores y editores de libros. Entre ellos destacan Sebastian Klauber (c. 1700–68) –alumno de Melchior Rein (1714–30) en Augsburgo-, y su hermano Johann Baptist Klauber (1712–c. 1787), con quien fundó en 1740 una casa de publicaciones e impresiones. Su empresa se convirtió rápidamente en una de las más exitosas de Augsburgo, comercialmente hablando. Casi desde el principio se especializaron en temas católicos, publicando gran cantidad de estampas devocionales, imágenes de santos y escenas del Antiguo y Nuevo Testamentos. La significación de la obra de los hermanos Klauber, debe buscarse más en el ámbito de la historia cultural que en el del arte mismo, en virtud de la enorme contribución de sus realizaciones en la propagación de la fe y doctrina cristiana católica, lo que, por supuesto, no resta calidad artística a las imágenes por ellos producidas, muchas de las cuales de la más alta.

Biblioteca Nacional. De estos exquisitos grabados hemos reproducido aquí algunos que permitirán observar que posibilidad existe de que López utilizará fuentes iconográficas importadas como guía y modelo para sus propias pinturas, especialmente para el caso de las imágenes marianas (Lam. n° 38, 39, 40, 40 y 42).

Con todo, se debe aceptar que cabe la posibilidad que las estampas aquí mencionadas no hayan sido las referencias directas asumidas por Juan Pedro López a la hora de realizar sus pinturas, pero lo que si no puede ser negado es lo fundamental que fue para los pintores hispanoamericanos de los siglos XVI, XVII y XVIII el empleo de grabados y estampas importados para permanecer dentro de las indicaciones de la Iglesia en torno a la elaboración correcta de los temas religiosos. La creatividad aquí no era un don valorado, por lo menos no en el sentido conceptual de los temas y tampoco de la manera en que hoy tomamos los términos *creatividad* y *originalidad*.

De modo que la imagen mariana elaborada por López no va a distar mucho de los modelos europeos. Sin embargo, si pueden establecerse algunas características puntuales que marcan algunas particularidades para estas imágenes (tanto de la Inmaculada Concepción como de la Virgen del Rosario) y que posteriormente nos servirán para engranar las obras en la sociedad del momento. Puede decirse que:

- María aparece siempre centralizada en el espacio pictórico, supeditándose a ella el resto de los elementos compositivos. Esto otorga una importancia capital a María como elemento dentro del

cuadro, pues no se escatima en darle relevancia a lo que ella representa.

- María encarna un tipo femenino de facciones estereotipadas, incluso en sus gestos. Es un tipo bello, idealmente hablando, sin defectos de ningún tipo, encarnando a un tipo de mujer joven pero no inocente en el sentido infantil que le había dado Murillo; es más bien fuerte, incluso imperturbable, pero no rígida ni severa. La afabilidad de su rostro es innegable.
- No se hace presente un carácter triunfalista en las obras, sino más bien sereno y atemporal. Esto viene dado por las características de María ya descritas, pero también por el empleo de una dinámica compositiva bastante apacible. No obstante, no debe confundirse la atemporalidad de María con la de la visión que el cuadro representa. Ella es una figura bañada de eternidad, no así el momento que la pintura ha capturado. Esto queda claro a razón de la situación de María en medio de una ruptura de gloria celestial, en la cual las nubes no sufren los embates de las fuerzas visuales que habíamos visto en Rubens, pero cumplen su función de asegurar al espectador que lo que ve es un privilegio fugaz y sagrado. Empero, una considerable vitalidad es impuesta en los pliegues de las ropas e incluso en los contrastes de luz y sombra que en ellos se observan.
- María mira, en la mayoría de los casos, directamente al espectador y en los casos en que no es así, tiene una mirada baja, sumisa. Esto es importante en cuanto a la forma como el fiel ha de relacionarse con la imagen religiosa. La Purísima mirando directamente al espectador es señal de indicación del camino a seguir como buen cristiano, mientras que la Virgen del Rosario que mira al fiel, lo hace en la acción de entregarle el instrumento de oración más *poderoso* de la Cristiandad. En ambos casos es una señal de comunicación y relación ineludible.⁵⁹

⁵⁹ Rasgos como este serán ampliados en el contenido del capítulo IV.

- Normalmente María suele estar sola, acompañada por algunos ángeles, en el caso de la Inmaculada Concepción; la Virgen del Rosario no solo lleva al Niño Jesús en sus manos sino además suele presentarse con ángeles y con Santo Domingo.⁶⁰ Los ángeles resaltan su carácter sobrenatural y agregan dinamismo a la composición.

- El tamaño de las obras es también un factor importante, pues normalmente no sobrepasan los 60 cms. de altura, sobre todo en las imágenes de la Virgen del Rosario, lo que nos indica una relación más íntima con la imagen religiosa. Han debido ser empleadas para pequeños oratorios o altares particulares, para la meditación y oración más personales. Los cuadros más grandes (de 150 cms. en adelante) han debido ser encargados para capillas de mayor capacidad o para lugares amplios que permitían a la imagen cumplir una función diferente a la de relacionarse íntimamente con una sola persona. Probablemente la función didáctica de éstas últimas era más importante.

- Los marcos también son un factor significativo y, afortunadamente, un buen número de las pinturas han conservado su marco original, muchos de los cuales fueron elaborados por el propio López. La integración del marco y la pintura es una consecuencia directa de la noción teatral y de la *obra de arte total* del Barroco. El marco en las pinturas de López no es un elemento que indica simplemente dónde termina el cuadro y dónde comienza la pared. Al contrario, indica justamente que en la pared esta ocurriendo una aparición, que en la pared el cielo se ha hecho presente y ya no puede decirse dónde termina la visión y dónde comienza la realidad. Incluso, es posible que ciertas imágenes formaran parte de algún retablo, siendo ellas el centro del mismo, lo que le daría un carácter muchísimo más teatral al conjunto. Todo esto como parte de la atractiva ilusión barroca.

⁶⁰ Idem.

Carlos F. Duarte le ha asignado a la obra pictórica de Juan Pedro López un “lenguaje rococó,”⁶¹ afirmación con la cual no estamos totalmente de acuerdo, pues sería de nuevo incurrir en medias verdades. Sería demasiado simplista aceptar sin más que la obra de López está inserta en dicho estilo. Como hemos visto hasta ahora, la obra de arte no responde únicamente a una serie de características plásticas relativas a un estilo en particular. El problema es muchísimo más complejo, pues no es sólo el lenguaje plástico empleado, es también el nicho en el cual ha nacido la imagen, las relaciones sociales a las cuales ha respondido, interpretándolas en si misma y el cómo la obra actúa de un modo particular sobre la sociedad.

Juan Pedro López vivió y actuó en una escena mayormente barroca; ya lo hemos analizado en los apartados anteriores, siendo el más revelador tal vez el correspondiente al uso público y privado de la imagen religiosa, incluso volveremos sobre ello más adelante. Su obra, por lo tanto, debe ser considerada parte de esa *puesta en escena*. Obviamente López empleó para el desarrollo de su obra los elementos plásticos que tuvo a su disposición y siguió, indudablemente, el lenguaje visual que

⁶¹ Carlos F. DUARTE, *Juan Pedro López, maestro de pintor escultor y dorador*, pág. 60

El Rococó es, para algunos historiadores el corolario final del Barroco o la gentilización del mismo en el sentido de la pérdida de la pomposidad y la solemnidad barroca, así como de la prodigalidad del efectismo espectacular de ese estilo. La gracia aristocrática y la elegancia gentil, son las características más enfáticamente adjudicadas al Rococó. Para otros es el inicio del Romanticismo y la cuna de la poética de lo bello y lo sublime iniciada por Immanuel Kant. Lo cierto es que todos coinciden en ubicarle temporalmente a partir de 1720 y hasta 1780 aproximadamente, en su mayor contundencia. No obstante, creemos que el Rococó podría estar compuesto de ambas opiniones. Después de todo el Barroco no pudo morir repentinamente, asesinado por un artista desconocido y el Romanticismo no ha podido surgir de la nada, gracias a la divina inspiración de un artista privilegiado. Incluso, vale destacar que el Romanticismo rescata mucho de la estética barroca, sobre todo a través de artistas como Théodore Géricault (1791-1824) y Eugène Delacroix (1798-1863). Así, para nosotros, hablar de *un lenguaje rococó* no es más que referirse a aspectos meramente visuales, derivados y a la vez insertos dentro del conglomerado barroco mientras la función y el propósito de las imágenes no se distinguen de las de este estilo.

llegaba en las estampas religiosas importadas. El Rococó vino en ellas, siendo los grabados ya citados de los Hermanos Klauber, de Díaz Carrasco y Monfort, una prueba bastante sólida.

La gracilidad y el refinamiento del lenguaje visual empleado por López apuntan más hacia el estilo de la rocalla que al de la espectacularidad, pero ya sabemos que no se trata sólo de lo que se ve sino de las intenciones, propósitos y funciones de las obras. De esta manera las obras de López son, indudablemente, barrocas. Todo ello considerando que las obras de arte no son sólo formas sin sentido ni intención y, no hay que olvidar que en este estudio se les considera un producto simbólico y un hecho socio-histórico.

CAPITULO IV

LA OBRA DE ARTE COMO DISCURSO RELIGIOSO: ANÁLISIS SIMBÓLICO.

Si partimos de una de las principales categorías conceptuales de este trabajo de investigación: el considerar a las obras de arte como producción social simbólica, no puede dejarse de lado el realizar un análisis más o menos detallado del contenido simbólico de las obras que son aquí objeto de estudio. Ya Peter Burke, en su libro, Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico (2001), advirtió a los historiadores acerca de los peligros e inconsistencias de la iconología, entendiéndose ésta como la metodología de análisis de las obras de arte a través de la interpretación simbólica. Burke pone en duda que sea posible traducir en palabras los significados de las imágenes e incluso que exista la posibilidad de “leer” una pintura. Pero este historiador parece olvidar que el mismo proceso perceptual es en sí una *lectura* de la imagen que se realiza en nuestra mente. De modo que *ver* una imagen es también *leerla*.¹

¹ Peter Burke se ha ensañado inútilmente contra Erwin Panofsky y su propuesta en el campo de la iconología, pues los métodos de este historiador del arte alemán ya han sido revisados, reelaborados y superados por un buen número de nuevos historiadores del arte, entre los que podemos citar a Ernst Gombrich como el iniciador. Pareciera como si para Burke, después de Panofsky no se hubiera adelantado nada en el campo de la iconología, cosa que es falsa e injusta. Cuando Burke duda que una imagen pueda ser traducida en palabras olvida el arte ha hecho lo contrario durante miles de años –y empleando las ideas abstractas!-, por lo que no ha de ser imposible andar el camino de regreso o por lo menos esto no debería detener al historiador. Más aún, la más dura crítica a la iconología hecha por Burke se refiere al hecho de que hoy día un historiador puede establecer el mensaje de una obra dada a través de los análisis simbólicos correspondientes, pero esto no significa que el patrono que la encargó, el artista que la realizó y otros observadores contemporáneos vieran esta imagen de la misma manera (Burke utiliza el ejemplo de los misioneros españoles en América que hacían esfuerzos por lograr que los indígenas dejaran de ver las imágenes cristianas conforme sus propias tradiciones). No obstante, esto no indica que las obras no tuvieran un significado simbólico establecido, así como una función, un propósito y una intención, y que, por razones circunstanciales, no pudieran cumplir con ellas. Aunque fueran interpretadas de maneras distintas, la

Esto ya lo había advertido Ernst Gombrich muchísimo antes en su obra capital, Imágenes Simbólicas (1983). El historiador austriaco observa que la característica elusiva no es, en modo alguno, exclusiva de las obras de arte, “sino que es aplicable a cualquier declaración inserta en la historia.”² De manera pues que no debe esto convertirse en un obstáculo para el ánimo del investigador. Insiste Gombrich en que “la interpretación [de una obra de arte] se convierte en reconstrucción de una prueba perdida,”³ y es así como la veremos aquí. Además, estamos concientes de que las obras de arte “tomadas aisladamente y con independencia del contexto en que están insertas... no podrían ser interpretadas correctamente.”⁴ “La iconología debe partir de un estudio de las instituciones más que de un estudio de los símbolos exclusivamente.”⁵

Para nosotros, el estudio de los contenidos de una obra de arte es fundamental, más allá de comprender el tema que expone y los alcances del mismo. No obstante, otorgaremos a este tipo de análisis un lugar tan importante como el de los ya expuestos anteriormente, siempre procurando arrancarle la mayor cantidad de información posible al *silencio* de obras de arte con siglos en su haber. Será esto, pues, un

función, la intención, el propósito y el significado originales seguían estando allí. Esto es precisamente lo que hace tan rica la investigación en el campo de la Historia del Arte.

² Ernst H. GOMBRICH, Imágenes simbólicas, pág. 16.

³ Ibidem, pág. 18.

⁴ Ibidem, pág. 23.

⁵ Ibidem, pág. 48.

Cabe destacar que en conversaciones sostenidas con Didier Eribon (Lo que nos dice la imagen, 1993), ante la pregunta de cuál es más fecunda, la interpretación sociológica o la aproximación simbólica, Gombrich responde “*deben ir juntas. Pero pienso que no se puede descuidar la cuestión de saber cuál es la función de una imagen, su función social.*” (pág. 180).

complemento a lo que ya hemos acumulado y que, con seguridad, nos arrojará nuevas luces sobre algunos puntos aún algo oscuros.

En primer lugar, procederemos a definir la configuración de las dos advocaciones marianas que son de interés para nuestra investigación, para luego efectuar una descripción iconográfica de las interpretaciones pictóricas de la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario en el escenario europeo, y, finalmente, hacer lo propio con aquellas elaboradas por Juan Pedro López. En una segunda parte, intentaremos verter la información recabada a partir el análisis anterior, para hilar un mensaje coherente sobre la base de la información iconográfica. Esto último empleando la síntesis iconológica.

4.1. Descripción Iconográfica:

Desgranar iconográficamente una obra de arte o un conjunto de ellas, no es más que el primer paso para identificar correctamente los *términos visuales* que ha empleado el artista para articular el mensaje global.⁶ Es un proceso fundamental porque permite al investigador ubicarse en el tiempo y en el espacio en cuanto al empleo de imágenes como elementos simbólicos, más allá de lo que la obra de arte como tal pueda tener de carga simbólica en si misma.

Sin embargo, queremos dejar claro que no pretendemos agotar aquí la riqueza simbólica de las obras de arte objeto del análisis,

⁶ Para mayor información sobre este tipo de estudios en general, puede verse El Significado de las Artes Visuales de Erwin Panosfky e Imágenes Simbólicas de Ernst H. Gombrich.

pues estamos plenamente conscientes de que *los fenómenos de arte se presentan polisémicos*, no sólo dentro de su propio contexto histórico sino también, y sobre todo, cuando *adquieren presencia transhistórica*.⁷ Ello nos obliga a no jactarnos de haber *descubierto* el *único* significado posible para las obras que aquí nos interesan.

4.1.1. Configuración iconográfica de las advocaciones de la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario en los modelos europeos:

La Virgen María ha adquirido, desde los más tempranos años del Cristianismo, las más variadas apariencias. Los fieles le han otorgado los títulos más diversos y, de ellos, María ha asumido un abanico de atributos que han contribuido a crear las advocaciones a su persona. Así, pudiera afirmarse que para los cristianos católicos, tal vez no exista una única imagen de María. Cada quien tiene una de su preferencia y cada época la suya particular. Ante la abundancia de nombres y formas de oración hacia la Virgen María, lugares de peregrinación, reliquias y rituales, surge la pregunta: ¿cómo es posible que una misma persona, con un papel perfectamente definido dentro de un hecho histórico de la importancia de la Redención cristiana, con un nombre tan sencillo (María) pueda adquirir tan variadas apariencias?

Para comenzar a responder por lo más sencillo, ha de decirse que las imágenes recuerdan al ser humano cosas de distinta naturaleza.

⁷ Cfr. Marta DE LA VEGA, "El fenómeno del arte y los procesos de cambio social", en ECO, pág. 155.

Entre las más íntimas puede hablarse de recuerdos como las navidades pasadas o la unión de dos seres queridos, pero mucho más allá ha de afirmarse que le llevan a sus más preciados anhelos. Las imágenes de la Virgen María, en las diferentes advocaciones, que los artistas de tantos siglos han interpretado, proporcionaron a sus contemporáneos una ventana de aproximación a la divinidad o a lo sagrado.

Lo cierto es que las interpretaciones que la pintura hizo de la Virgen María entregan al historiador un cúmulo de información acerca de los intereses y modos de pensamiento en diversas épocas. Para nosotros, el énfasis que esta investigación realiza en las advocaciones de la *Inmaculada Concepción* y la *Virgen del Rosario*, implica desmenuzar la evolución de tales advocaciones, con el fin de asir, finalmente, el significado simbólico de cada una.

a) La Inmaculada Concepción

Tal y como se conoce hoy, de esta advocación mariana no se conservan representaciones provenientes de los primeros siglos del Cristianismo. El tema fue profundamente popular en Italia y España durante el siglo XVII, aunque ha sido igualmente malinterpretado por los historiadores, por lo que conviene una revisión más exhaustiva. Desde los primeros tiempos de la Iglesia, en el pensamiento de hombres como San Efrén, el sirio (306-373), puede observarse una tendencia a considerar a María como el sagrado templo de Dios y que éste no ha podido nunca

permitir que su templo fuese profanado por el pecado y, al no serle nada imposible, propició la llegada de María a este mundo pura e inmaculada.

Se consideró que al estar predestinada desde el principio de los tiempos a ser la mujer a través de la cual se hizo manifiesta la naturaleza divina en la tierra, debía entonces estar libre de todo pecado, incluso de aquel heredado desde los tiempos de Adán: por causa de la primera Eva todos habíamos ganado la muerte; a través de la segunda habíamos sido traídos de nuevo a la vida. Desde el siglo VII, San Ildefonso de Sevilla, entre otros, destacó por sus escritos a favor del tema.

Para el siglo XI se tiene la primera noticia de celebración alguna (festival o acto solemne) respecto a la Inmaculada Concepción, de la cual fue responsable un monje inglés cuyo nombre no ha llegado a nosotros.⁸ Pero cuando esto intentó llevarse en busca de una sanción papal, para pasar de doctrina a dogma de fe, halló una gran oposición. San Bernardo de Clairvaux fue uno de los opositores más fervientes y luego del despliegue de sus argumentos, la controversia pareció anularse, pero la doctrina continuó ganando enorme terreno.

En el siglo XIII revive de nuevo la polémica. Un fraile franciscano, John Duns Scotus, se convierte en el soldado más aguerrido en favor de la doctrina de la Inmaculada Concepción, en contra de la sólida oposición dominica, cuyo principal bastión fue nada menos que Santo Tomás de Aquino. Así, las escuelas teológicas (o se diría mejor, mariológicas) estaban divididas. Durante los siguientes doscientos años la

⁸ Cfr. Anna BROWNELL JAMESON, Legends of the Madonna, pág. 128.

doctrina continuó su expansión y las autoridades eclesiásticas no se opusieron, aunque tampoco fijaron una posición clara a favor.

Cabe destacar, que al no estar debidamente aprobada por la Iglesia, la doctrina de la Inmaculada Concepción no pudo concretarse en una representación pictórica directa. Los franciscanos, sus principales defensores, optaron entonces por favorecer las representaciones de la Coronación de la Virgen en su lugar. De cualquier modo, no había ningún texto escrito que tuviera alguna indicación sobre el hecho mismo de la Inmaculada Concepción de María que sirviera como guía. Algunos autores sostienen que el concepto estuvo implícito en representaciones como el saludo de Ana y Joaquín (padres de María) bajo la llamada Puerta Áurea (Lam. n° 43) o el árbol genealógico de Isaí.⁹ Aunque ciertamente se emplearon estos dos conjuntos iconográficos en relación al tema de la Inmaculada Concepción, todo apunta hacia un empleo de estos como referencias (tal vez, sugerencias) y no como simbolizaciones.

Las imágenes pictóricas de la Virgen en la Gloria (Lam. n° 44), coronada y con el Niño Jesús en brazos, parecieran ser el antecedente plástico más concreto acerca de esta advocación. Después de todo, a la Virgen en la Gloria sólo ha de suprimírsele la presencia del Cristo Niño y sustituirle la corona de oro y joyas por aquella de las 12 estrellas, pues ya se encuentra “vestida de sol” y la luna está firme bajo sus pies.¹⁰ Sin

⁹ Ver Suzanne STRATON, en “La Virgen Inmaculada de la Doctrina a la Imagen”. (Conferencia dictada en el Museo de Bellas Artes de Caracas, 1993).

¹⁰ Habrá que esperar, sin embargo, algunos años cuando el primer decreto papal que tocó el tema de la Inmaculada Concepción como artículo de fe, fuera promulgado en el siglo XV por Sixto IV, un franciscano, en el cual ordenaba la celebración de un festival anual en honor a la Virgen Inmaculada. Pero para ese momento era ya tan popular y tan usual tal celebración que esto no pasó de ser una mera formalidad. En 1496 la Universidad de la Sorbona, en París, se declaró a favor del dogma, no

embargo, quizá resulte prácticamente imposible hallar con exactitud la fecha de la primera imagen pictórica de la Inmaculada Concepción tal y como la popularizaron los artistas del siglo XVII.¹¹ El encuentro de Santa Ana y San Joaquín en la Puerta Dorada, por ejemplo, sugería de alguna forma la manera cómo María había sido concebida, pero no quedaba del todo claro. El mayor obstáculo fue, quizás, que no se disponía de ninguna guía que estableciera los parámetros iconográficos de la imagen posible.

Aquí surge un punto con el cual pocos historiadores se han dado a la tarea de considerar, delimitado inclusive por una pregunta simple, pero sensiblemente compleja en su respuesta: *¿Cómo representar a María en el esplendor de su concepción totalmente inmaculada cuando para el momento de la propia acción del hecho ella no existía aún?* Stratton conviene en aceptar que esto “no era después de todo un acontecimiento. Nada Pasó. No hay texto narratorio del cual dibujar.”¹²

obstante, había aun muchas voces, principalmente dominicas, que continuaban alegando argumentos su contra. Ya en el transcurso del siglo XVI, la Inmaculada Concepción se convirtió en la idea mariana más querida por los españoles, lo cual puede comprobarse al leer el famoso libro de Alonso de Villegas, fraile franciscano, el Flos Sanctorum. En este libro, Villegas admite el origen moderno del asunto y el propio silencio de la Iglesia al respecto, pero apoya la advocación irreductiblemente. En julio de 1615, el Papa Pablo V, instituyó formalmente el oficio conmemorando la Inmaculada Concepción de María y en 1617 promulga una bula que prohibió cualquier enseñanza o predica contraria a tal doctrina. La ciudad de Sevilla entró en una tormenta de gozo religioso y el arzobispo llamó a una misa solemne en la Catedral. Fuego de cañones, corridas de toros, torneos y banquetes celebraron el triunfo de la Inmaculada. Desde entonces, en España, se afianzo la costumbre de saludar al vecino “Ave María Purísima”, a lo cual se contesta “Sin pecado original concebida”. En 1760, el Rey Carlos III -con la aprobación del Papa Clemente XIII- declaró a la Virgen Inmaculada como patrona de España y sus dependencias fueron solemnemente confiadas a la protección de la Inmaculada Concepción, personificando de esta manera la idea abstracta de la que se ha venido hablando en las páginas precedentes: la Ecclesia. De allí en adelante las realizaciones artísticas referentes a esta advocación se multiplicaron, convirtiéndose en una de las más populares jamás concebidas por la Iglesia católica.

¹¹ Algunos investigadores como Suzanne Stratton han querido ver el origen de este tema pictórico, en primer lugar, en la representación del saludo o beso de Santa Ana y San Joaquín -padres de María- en la Puerta Dorada, siendo este el momento en el cual se produciría la inmaculada concepción de aquella que sería Madre de Dios; en segundo lugar, en las escenas de la Anunciación, debido a la presencia de símbolos de la pureza de María como las azucenas y, finalmente, también en las representaciones del Árbol Genealógico de Isaí.

¹² Suzanne STRATTON, en Op. Cit.

Lo que lleva a afirmar que muy probablemente el abrazo de la Puerta Dorada solucionó el problema temporalmente, pero de manera muy pobre. María no estaba presente en estas imágenes.¹³

Stratton establece como la iconografía preliminar más exitosa en la conformación de aquella de la Inmaculada Concepción, la de la mujer descrita en el Apocalipsis,¹⁴ la cual aparecía a San Juan Evangelista “vestida de sol, con la luna debajo de sus pies y en su cabeza una corona de doce estrellas”.¹⁵ Empero, estos símbolos o atributos iconográficos no fueron empleados de forma original por quienes se dieron a la tarea de ensamblar iconográficamente el tema de la Inmaculada Concepción. Desde tiempos medievales los artistas habían empleado ya estos atributos descritos en el Apocalipsis, mezclándolos incluso con los descritos en el Cantar de los Cantares y, posteriormente, con los establecidos en las famosas y populares Letanías Lauretanas.¹⁶ De esta manera, surge la imagen de la llamada “Virgen en la Gloria” que presenta a María con el Niño Jesús en brazos (Lam. n° 44). Es una imagen devocional que fue bastante popular en regiones como Alemania y Flandes, la cual representaba a María coronada como Reina del Cielo

¹³ ¿Cómo saber que de ella se trataba? ¿Cómo deleitarse en la más profunda de las acciones de la gracia misma de Dios? ¿Cómo admirar a la criatura más maravillosa de la Creación divina en su primer instante? Sin duda estas debieron ser las interrogantes que paseaban por las mentes de quienes defendían la doctrina de la Inmaculada Concepción de María, pues al apreciarle en toda su majestad como Reina del Cielo, Reina de los Ángeles y, sobre todo, Madre de Dios, deseaban justamente poder apreciarle en el ámbito de aquello que le otorgaba el mayor de los regalos del Todopoderoso: *ser concebida ajena al Pecado Original, encarnando así a la Nueva Eva.*

¹⁴ Cfr. Suzanne STRATTON, en Op.Cit. Habla también esta autora, como una referencia más a la iconografía antecesora de la Inmaculada Concepción, de la llamada *Ahrenkleidjungfrau*, que no era más que la representación de la Virgen María como una joven de actitud recatada, con una larga cabellera descubierta y vestida con una túnica azul adornada con espigas de trigo.

¹⁵ Libro del APOCALIPSIS 12 : 1.

¹⁶ Sobre el simbolismo mariano tomado de estas tres instancias se ahondará más adelante.

(algunas veces con corona física de 12 puntas, otras con un círculo de 12 estrellas rodeando su cabeza), vestida de sol o, más bien, con una mándorla de rayos, simulando los solares, rodeando todo su cuerpo y con la luna bajo sus pies. Al restar la figura del Cristo Niño, la imagen se convierte en lo que se conoce como la Inmaculada Concepción, después de todo, al momento de su concepción no era coherente que Jesús Niño estuviera presente.

Cuando se analizan de cerca estas representaciones pictóricas de la Virgen en la Gloria, llamada también *Tota Pulchra*, es notable que el grupo de Madre e Hijo puede aparecer rodeado de ángeles y nubes que, sumado a la presencia del creciente lunar, hace más evidente la sugerencia de la presencia de los personajes en un mundo celestial. Todo está dado en estas representaciones para que, en un solo paso, logre consolidarse la iconografía definitiva de la Inmaculada. Debe primero ser respondida la pregunta que fue dejada en suspenso por un instante con anterioridad.¹⁷ La filosofía y la teología venidas directamente del Escolasticismo medieval salieron al paso en el siglo XVI al brindar la correcta disertación que solucionaría estos inconvenientes. Ya se ha analizado aquí cómo el pensamiento de Platón, a través del neoplatonismo, proporcionó al Cristianismo un sinnúmero de instrumentos que contribuyeron a consolidarle. Aquel referido a las ideas es de sumo interés.¹⁸

¹⁷ *¿Cómo representar a María en el esplendor de su concepción totalmente inmaculada cuando para el momento de la propia acción del hecho ella no existía aún?*

¹⁸ Recordemos que la teoría de las ideas de Platón estaba basada en la suposición de un universo de entidades inmateriales, eternas e inmutables: *el universo de las ideas*. Ha de recordarse que las ideas

Este pensamiento superó las barreras del Humanismo para pervivir a través de los años y convertirse en uno de los puntos clave de la filosofía y la teología que surgirá como apoyo a la Contrarreforma. Por lo menos así sucedió en España, como hemos visto en secciones anteriores de este trabajo. El arte barroco le otorgaría a las imágenes de la Inmaculada Concepción un carácter triunfalista, aprovechando además el alto contenido filosófico y teológico de la imagen en sí.

No obstante, para llegar a este punto culminante del barroco debió andarse un largo camino de ensayos en la configuración de la iconografía de la Inmaculada. En una breve panorámica pueden hallarse singulares representaciones, que aquí han de considerarse antepasados directos de las interpretaciones barrocas de la Purísima.¹⁹ Empero, la más

en sentido platónico son los *arquetipos* de la realidad, según los cuales están formados los objetos en el mundo visible. De esta manera, las ideas existen aún cuando no se tenga conocimiento de ellas, es decir, existen de forma objetiva y la conciencia humana tan solo las reconoce. "Según la más fiel interpretación de su teoría de los dos mundos, Platón parte de que el mundo de las ideas inmutables tiene un rango superior al mundo perecedero... El mundo de lo corpóreo está subordinado al reino de las ideas, tanto ética como ontológicamente." (Kunzmann, Peter, Franz-Peter Burkard y Franz Weidmann, *Atlas de Filosofía*, pág. 39) El Escolasticismo medieval retoma el pensamiento de Platón y le adapta a las necesidades teológicas del Cristianismo. De este modo surge el problema de los *universales*, que constituirá una cuestión central para la filosofía medieval. Se dirá entonces que los *universales* (o *ideas arquetípicas*) existen exclusivamente en sí y que las cosas particulares existen solamente como formas subordinadas a la esencia que tienen en común. Quien explica más claramente este tema en el marco de la Escolástica es Pedro Abelardo (1079-1142). Abelardo representó una corriente cercana al nominalismo en torno a la disputa de los *universales*, a la que se le ha dado a llamar conceptualismo. Él afirmó que "...ante el hombre y las cosas los universales son como ideas (arquetipos de las cosas) contenidas en el Espíritu divino." (*Ibidem*, pág. 75)

Al dar un paso más hacia delante queda evidenciado que para estos filósofos, pensadores cristianos, el *universal* existe como una idea eterna en la mente de Dios, antes de que existan los hombres y las cosas. "Los pensadores cristianos del medioevo decían que los universales existen 'ante rem': antes de la cosa." (Humberto GIANNINI, *Breve Historia de la Filosofía*, pág. 126)

¹⁹ En el siglo XIII pueden encontrarse algunas imágenes que, aún cuando no posean intención directa de representación de la Inmaculada Concepción, forman parte del bagaje de recursos del cual echarán mano artistas de siglos posteriores. Por un lado, se tienen no pocas imágenes de la Virgen María provista de los símbolos mencionados por San Juan en el Apocalipsis y que se presentan junto a Cristo Rey, al propio apóstol Juan, rodeada de ángeles o sola con Jesús Niño en brazos. Es interesante resaltar que en las imágenes más antiguas que se han conservado de estas representaciones la Virgen María no sólo aparece con todos los atributos tomados del Apocalipsis, sino que además el Niño no se presenta en los brazos de María. Esto puede verse en una especie de medallón colocado justo en el lugar del vientre materno con la efigie de Jesús, infante o adulto. Esta imagen remite inevitablemente al sinnúmero de realizaciones bizantinas en las cuales esto era

importante la constituye la llamada *Virgen Apocalíptica* o la *Virgen en la Gloria*. Este tipo de representación de María creció en adeptos a lo largo del siglo XV y son muchas las obras que pueden hallarse para corroborar este hecho. Entre ellas resaltan las realizaciones de Geertgen tot Sint Jans, Jan Provoost (Lam. nº 44 y 45), y los llamados Maestro de San Bartolomé y Maestro de la Vida de María, sin contar la gran cantidad de grabados elaborados a partir de obras como éstas, muchos de los cuales llevan las célebres firmas de Martin Schöngauer y Albrecht Dürer (Lam. nº 46). Aquí lo común es hallar a María (de cuerpo entero o medio cuerpo) rodeada de los rayos solares, coronada (con diadema o aro de estrellas) y con la presencia de la luna en la zona inferior; tiene al Niño Jesús en sus brazos y se sitúa en un ámbito de indicaciones celestiales o espirituales. Este último detalle será de gran importancia en la elaboración final de la iconografía de la Inmaculada Concepción, sobre todo por la relación que guarda con la consideración del tema como una idea de la mente divina.²⁰

común, denominadas MADONNA PLATYTERA y que seguramente hacían referencia a la Inmaculada Concepción del Hijo de Dios en María –sin duda, un precedente de gran importancia–.

²⁰ Por otra parte, no pueden dejarse de lado las imágenes que relacionaron directamente a María y a Eva. Es sobre todo durante los siglos XIV y XV, más frecuentemente en los libros iluminados, cuando pueden hallarse imágenes en las cuales estas dos mujeres aparecen entre el árbol de la fruta prohibida. Algunas, en forma sutil y sencilla, muestran a María con el Niño en actitud neutra y a Eva, desnuda, en una actitud similar; sin embargo, el mensaje era obvio y ya el Libro del Génesis daba cuenta de ello (GÉNESIS 3 : 14-15). Otras, algo más complejas, presentan la cuestión planteada mucho más directamente: Eva ofrece a los hombres el fruto del árbol del conocimiento mientras un macabro personaje (personificación de la muerte) se complace ante tal acción, propiciada a su vez por la serpiente que se halla enroscada en el árbol; María ofrece a los hombres, ya no los frutos del árbol, sino sus flores; la presencia de un ángel denota la aprobación celestial del hecho. Aunque María está sin el Niño Jesús, un crucifijo cuelga del árbol oponiéndose a la calavera que “decora” el flanco correspondiente a Eva. Adán yace en el suelo, justo debajo del árbol, parece atontado o, tal vez, acongojado. La cuestión resulta clara: María se opone en todo sentido a Eva, la primera madre de la humanidad. Si Eva trajo la muerte a este mundo, María trajo la vida a través del sacrificio de su Hijo, convirtiéndose así en la Nueva Madre de los hombres, en la Nueva Eva, pura y sin macha, libre de aquel Pecado Original.

A pesar de la imposibilidad de conocer a ciencia cierta la primera imagen artística nombrada como “La Inmaculada Concepción de María”, hacia 1492, el pintor italiano Carlo Crivelli (h.1430-1495) realiza una obra que titula de tal modo (Lam. nº 47).²¹ En ella Crivelli no emplea los atributos venidos del Apocalipsis, incorporando otros símbolos ya asociados con María y que con anterioridad habían sido empleados en temas como la Anunciación: frutas, jarrones con flores, incluso uno de ellos es completamente translucido. Acompañada por dos ángeles, sólo Dios Padre se sitúa sobre ella y la contempla como quien mira una hermosa creación. La Virgen viste con lujo, pero su actitud es la que los artistas héroes de la Inmaculada (los españoles del barroco) adoptarán con sus particulares matices.

En el libro Vita Christi escrito por la abadesa del Real Convento de la Trinidad (Valencia, España), Sor Isabel de Villena, publicado por primera vez en 1497, la autora incluye una descripción de la Purísima Concepción con la Virgen de pie sobre la luna, vestida de blanco con manto azul celeste, cruzadas las manos sobre el pecho, recibiendo una corona que colocaban sobre su cabeza Dios Padre y Jesucristo, mientras el Espíritu Santo, en forma de paloma, extiende sus alas sobre Ella. En la segunda edición de 1513, aparece un grabado

²¹ Hasta el momento es la más antigua pintura que se ha podido encontrar sobre tema a los efectos de este trabajo y como tal será tomada. Ninguna de las investigaciones consultadas acerca del origen de la iconografía de la Inmaculada Concepción refieren a esta obra y sitúan la imagen más antigua hacia finales del siglo XVI.

ilustrando tal descripción²² que bien pudiera tomarse como un precedente importante.

Poco se sabe, no obstante, del desarrollo de la imagen de la Inmaculada hasta finales del siglo XVI, pero lo cierto es que algunos hechos muestran que la presencia de estas representaciones no fue escasa.²³ De la misma manera, las representaciones de la Virgen en la Gloria nunca se ausentaron en estos años como bien puede comprobarse a través de los grabados que constituyeron una popular manera de distribución masiva de imágenes por parte de las políticas de la Contrarreforma, sobre todo en lo referente a los temas cuestionados por el Protestantismo, como lo fue éste de la Inmaculada. No obstante, para finales de este siglo el Greco, recién llegado a España, se interesa por el tema de la Inmaculada. En estos últimos años del siglo XVI el Greco ha legado una singular obra de la Virgen Inmaculada (Lam. n° 48), en la cual no emplea los atributos descritos en el Apocalipsis, sino que es el propio San Juan Evangelista quien corrobora la relación al ser parte de la escena. Varios símbolos integran la composición en referencia a las cualidades y virtudes de la Virgen como las rosas y el templo. Es importante destacar

²² Cfr. ESPASA CALPE, Enciclopedia Universal Ilustrada, Tomo 69, pág. 267 (No hemos podido hallar una reproducción de tal grabado).

²³ Un dibujo conservado en el Museo de Bellas Artes de Budapest, realizado por Il Parmigianino (1503-1540), fechado entre 1535-1538, muestra una composición de tema mariano bastante compleja, la cual incluye una representación de la Inmaculada Concepción en una posición de presidio ante el resto de las escenas que se desarrollan. El sitio privilegiado que este maestro italiano ha dado a la imagen de la Inmaculada dentro de su composición múltiple, es un síntoma claro de la creciente importancia de este tema dentro del arte religioso cristiano católico de la época. Aunque se cree que Il Parmigianino nunca llevó a cabo esta obra, es muy probable que no haya sino la única oportunidad en la cual este artista trató el tema. De hecho, existen algunas cartas suyas en las que menciona la realización de una obra de gran formato para un altar y que nombra como una imagen de la "Inmaculata", encargada además por los franciscanos de Parma. (Ver Leonardo to van Gogh. Master Drawings from Budapest, Museo de Bellas Artes de Budapest, pág. 40-41).

que la María acentúa el movimiento de su cuerpo al realizar un leve giro de sus manos juntas hacia un lado, que identificará a la mayor parte de las Inmaculadas del arte barroco español.

Casi treinta años después de la obra anterior, El Greco realiza otra imagen de la Inmaculada (Lam. nº 49). Esta vez, como en la ya mencionada, la Virgen viste de rojo y azul (colores que habían sido los más comúnmente empleados en las representaciones de la María) y el Espíritu Santo, en forma de paloma, se alza sobre su cabeza. Esto último propicia la siguiente reflexión: la presencia del Espíritu Santo (en su imagen más común de la paloma) podría haber confundido dos temas diferentes. Por un lado, la Inmaculada Concepción de Jesús (Dios hecho hombre), que normalmente es planteada en las escenas de la Anunciación cuando el Ángel Gabriel le expresa a María que “El Espíritu Santo descenderá sobre ti y el Poder del Altísimo te cubrirá con su sombra...”²⁴ Por otro lado, la Inmaculada Concepción de María en la cual se había prácticamente establecido el parecer de este hecho como una idea suprema de Dios, abstracta y que sólo Él podía hacer realidad, por lo que lo común era la presencia de Dios Padre, no del Espíritu Santo. Basta retroceder un poco a la obra de Carlo Crivelli, cuando ya en el siglo XV esto se hace evidente.²⁵ Quizá la intención de El Greco era realizar una especie de fusión iconográfica, después de todo ambas Concepciones están tan íntimamente ligadas doctrinalmente una a la otra que no resultaba tan incongruente la unión. Sin embargo, puede pensarse

²⁴ Evangelio según San LUCAS 1:35.

²⁵ Más adelante nos detendremos más ampliamente en el significado de la presencia de Dios Padre y el Espíritu Santo en las representaciones de la Inmaculada Concepción.

también que esta “confusión” se deba más a que el tema de la Inmaculada Concepción de María estaba aún en plena formación. Lo cierto es que una vez definidos los códigos iconográficos de este tema este detalle será prácticamente indistinto, hasta el punto que en algunas obras ni siquiera se presenta alguno de ellos. Por otro lado, los colores del vestir sí serán definidos posteriormente (túnica blanca y manto azul), convirtiéndose estos en uno de los rasgos más característicos de la advocación.

Todo el siglo XVII ha sido llamado, y con mucha razón, el siglo de las glorias marianas. La Inmaculada Concepción, por ejemplo, como doctrina y como tema artístico, halló su plenitud en estos años. Una gran profusión de grabados llenó cada rincón del mundo católico conocido con la efigie de María Inmaculada. Pero será el pintor español Francisco Pacheco, quien se convierta en la guía ineludible para acerca de estas cuestiones de representación de la Inmaculada Concepción.²⁶ Con un apartado especial para tratar el tema, Pacheco revela detalles interesantísimos para esta investigación y que vale la pena comentar.

En primer lugar, advierte que existe quien desee la representación de María con el Niño en brazos en el “dichoso día de la

²⁶ Aunque El Arte de la Pintura haya sido publicado después de su muerte, la influencia de un personaje como Francisco Pacheco en el ámbito artístico español debe haber sido considerable, sobre todo cuando se le describe como un hombre de personalidad profundamente intelectual, incluso aún mayor que sus méritos como pintor. De hecho, participa, entre otras, en la famosa polémica suscitada en 1620 acerca de la Inmaculada Concepción. Fue en definitiva un protagonista activo de la sociedad de su época, puede hallarse en la vida corporativa del gremio de pintores como uno de sus miembros más destacados. Era un hombre culto, conocedor de casi todo lo que sobre pintura se podía leer en su tiempo. Obras como De Pintura de León Battista Alberti, Dialogo della Pittura de Ludovico Dolce, De Historia SS Imaginum de Johanes Molanus, Discorso intorno a la immagini sacre e profane de Paleotti, Iconología de Cesare Ripa, De pictura sacra del cardenal Francisco Borromeo, Flos Sanctorum tanto de Pedro de Ribadeneyra como de Alonso de Villegas, Antigüedad y veneración de las Imágenes de Martín de Roa e Imitación de Nuestra Señora de Francisco Arias, se cuentan entre las usadas por este pintor español. (Ver introducción de la edición de El Arte de la Pintura comentada por Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990).

inmaculada concepción... por hallarse algunas imágenes antiguas desta manera”,²⁷ pero no quiere asimismo provocar controversia alguna al respecto de modo que acepta esta forma de representación para quien “tuviere devoción de pintarla así”,²⁸ aunque sugiere conformarse con la imagen que no tiene al Niño, por ser ésta “la más común, como la muestran las medallas que, a instancia de la sagrada Orden de San Francisco, antigua defensora de este misterio, bendixo León décimo, concediéndoles muchas gracias e indulgencias.”²⁹ Lo importante es que Pacheco admite que la imagen de la Virgen Inmaculada con el Niño Jesús en brazos es la más antigua conocida, por lo que puede deducirse que la llamada Virgen en la Gloria es el más seguro precedente de la iconografía de esta advocación mariana.

Las posteriores indicaciones de Pacheco acerca de las representaciones de la Inmaculada Concepción, no difieren mucho de lo que es hoy característico de estas imágenes. Conviene leerlo de sus propias palabras:

“[La Inmaculada Concepción]...No tiene Niño en los brazos, antes tiene puestas las manos, cercada del sol, coronada de estrellas y la luna a sus pies, con el cordón de San Francisco a la redonda...Esta pintura, como saben los doctos, es tomada de la misteriosa mujer que vio San Juan en el cielo, con todas aquellas señales; y, así, la pintura que sigo, es la más conforme a esta antigua revelación del Evangelista...Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de

²⁷ Francisco PACHECO, El Arte de la Pintura, pág. 575.

²⁸ Ibidem, pág. 575.

²⁹ Idem.

doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mesillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin, cuanto fuere posible al humano pincel... Hase pintar con túnica blanca y manto azul... Una corona imperial adorne su cabeza que no cubra las estrellas; debajo de los pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacerlo claro, transparente sobre los países; por lo tanto, más clara y visible la media luna con las puntas hacia abaxo... Suélese poner en lo alto del cuadro Dios Padre, o el Espíritu Santo, o ambos, con las palabras del esposo [Tota pulcra es Amica mea]... Los atributos de la tierra se acomodan, acertadamente, por país y los del cielo, si quieren, entre nubes. Adórnase con serafines y con ángeles enteros que tienen algunos de los atributos. El dragón, enemigo común, se nos había olvidado, a quien la Virgen quebró la cabeza triunfando del pecado original...Pero en todo lo dicho tienen licencia los pintores de mejorarse.”³⁰

Las indicaciones de Francisco Pacheco fueron seguidas por él mismo sólo en las obras de sus últimos años, seguramente en sus escritos delimitó definitivamente el tema después de haberse paseado por algunas de las modalidades más comunes de representación de la Inmaculada Concepción (Lam. nº 50). El resto de los pintores españoles contemporáneos y posteriores a él siguieron sus sugerencias, por lo que la gama de imágenes de María Inmaculada en la España de los siglos XVII y XVIII constituyen un prolífico abanico de interpretaciones adecuadas a las normas que Pacheco estableció a mediados del siglo XVII. Las obras de Diego de Silva y Velásquez, Alonso Cano, Francisco de Zurbarán,

³⁰ *Ibidem*, pág. 575-577.

José Antolinez, Juan de Valdés Leal y Bartolomé Esteban Murillo (Lam. n° 51, 52, 53 y 54),³¹ nos hablan de una devoción profundamente arraigada en el pueblo español y que refulgiría en las Indias Americanas de la mano de los pintores locales. Para finales del siglo XVII no sólo cada iglesia, sino cada hogar en España poseía una imagen, pintada o tallada de la Purísima. Cuando la Academia de Dibujo fue fundada en Sevilla en 1660, todos los candidatos a ser admitidos debían declarar su creencia ferviente en la más pura Concepción de Nuestra Señora.³²

En la Italia del siglo XVII, el pintor Guido Reni estaba muy ligado a la corte del Papa Pablo V, en calidad de pintor favorito de su Santidad y se convertirá en uno de los principales pintores de la Inmaculada Concepción algunas décadas antes de que los españoles tomaran la batuta.³³ La obra de Guido Reni fue ampliamente difundida a través de grabados, sobre todo la referida a temas devocionales como éste de la Inmaculada, lo que le convierte en una de las fuentes iconográficas más importantes al respecto. El arte barroco católico en general se constituye, pues, sin dudas, en el ejército mejor armado en cuanto a la

³¹ Murillo es, sin dudas, el creador de la imagen más adorable de la Virgen Inmaculada. Sus niñas absolutamente puras e inocentes, de una beatitud que compite sólo con la maravilla de ámbito celestial en el cual se ubican, han constituido un hito en la historia del arte desde el mismo momento de su aparición. Veinte y cinco imágenes con este tema se conocen del pincel de este pintor. Aunque todas de la misma sutileza y refinamiento, Murillo supo imprimir cierta variación plástica en cada una, para convertirse así en el maestro indiscutible de esta advocación.

³² Cfr. Anna BROWELL JAMESON, *The legends of the Madonna*, pág. 133.

³³ De él se conservan hoy algunas obras dignas de mención como la conservada en el Museo Hermitage, realizada en 1625 y que no se trata de una simple imagen devocional, siendo más bien una obra de cierta meditación teológica (Lam XX). En la pintura puede verse a algunos Doctores y Padres de la Iglesia reflexionando y consultando sus escritos en cuanto al tema de la Inmaculada Concepción; sobre ellos, la María se halla sentada en gloria, vestida de blanco, con sus manos juntas en actitud de oración y sus ojos dirigidos a la fuente de luz celestial. Los seis teólogos presentes en esta obra han querido identificarse con San Juan Damasceno, San Ildefonso de Sevilla, San Gregorio Nacianceno, San Anselmo y San Buenaventura y John Duns Scotus, con lo cual se resume el devenir de las discusiones acerca de este misterio mariano.

propagación de imágenes de la Inmaculada Concepción. Incluso ya a finales del siglo XVIII, cuando se cree al barroco sucumbir ante las nuevas corrientes neoclásicas, ni siquiera Francisco de Goya y Lucientes pudo escapar de la *cristiana misión* de plasmar en sus lienzos la imagen de la Virgen Inmaculada (Lam. nº 55), sobria y sencilla, pero no menos iconográficamente correcta que la gloriosa imagen que Gian Battista Tiepólo, uno de los pintores más importantes de este siglo, ejecutara unos quince años antes a solicitud del rey Carlos III de España (Lam. nº 56).

b) La Virgen del Rosario.

Favorecida por la Orden dominica, su origen se remonta a la leyenda que narra que la propia María, apareciéndosele a Santo Domingo de Guzmán (1170-1221) le entregó una sarta de cuentas (el Rosario), que éste llamó Corona de Rosas de Nuestra Señora. Según James Hall, durante la Edad Media existía la costumbre de regalar una guirnalda de rosas a los personajes importantes en señal de homenaje, de allí el nombre de Rosario.³⁴ Cabe destacar también que esta práctica devocional del uso de una sarta de cuentas como instrumento de oración aparece también fuera del Cristianismo, en religiones como el Hinduismo, el Budismo y el Islam, en las cuales ésta se emplea como elemento mnemónico en la recitación de las oraciones.

³⁴ Cfr. James HALL, Diccionario de Símbolos, pág. 324.

Santiago Sebastián establece como verdadero propagador del uso del Rosario como instrumento piadoso al fraile dominico Alano de Rupe, quien organizó cofradías de la Virgen del Rosario desde 1470, aunque acepta la relación del rezo del Rosario con Santo Domingo a través del mismo Rupe, a pesar de ser considerado mera leyenda.³⁵ Es de hacer notar que varios siglos antes, en el siglo IX, algunos clérigos, ante la intención de otorgar a los feligreses una forma de rezo modelada según la oración monástica, emplearon un cordel con una serie de nudos (probablemente este haya sido la forma original del rosario) para indicar una secuencia de oraciones, las cuales aludían en esos momentos a 150 salmos que para los laicos fueron sustituidos por 150 padrenuestros más simples. Incluso estos padrenuestros se dividieron en tres secciones de 50 cada una (de acuerdo con lo que los monjes hacían con los salmos).³⁶

El rezo del Rosario tal y como se le conoce hoy día no se desarrollaría hasta el siglo XV, cuando ha suponerse entra en acción el fraile Rupe, quien aglutinará y establecerá la unión de las avemarías y los padrenuestros en la forma llegada a la actualidad.³⁷ El rezo del Rosario consistió desde entonces en la meditación acerca de escenas o pasajes de las vidas de Cristo y María, divididas en tres grupos: Misterios Gozosos (Anunciación, Visitación, Nacimiento, Presentación y el Hallazgo de

³⁵ Cfr. Santiago SEBASTIAN, *Contrarreforma y Barroco*, pág. 196.

³⁶ Cfr. John MARTIN, *Roses, fountains and gold. The Virgin Mary in History, Art and Apparitions*, pág. 73.

³⁷ Entre el siglo IX y el siglo XV la popularidad del rezo del Rosario fue tal que incluso la elaboración de los rosarios se convirtió un oficio lucrativo y estable. Por otra parte, de su concepción original consistente en los 150 padrenuestros, poco a poco se le agregaron las avemarías hasta relacionar su rezo de tal forma con meditaciones acerca de la vida de la Virgen que terminó siendo un conjunto de 150 avemarías y 15 padrenuestros.

Jesús en el Templo), Misterios Dolorosos (Agonía en el Monte de los Olivos, la Flagelación de Nuestro Señor, la Coronación de Espinas, Cristo camino al Calvario, la Crucifixión y Muerte de Jesús) y Misterios Gloriosos (Resurrección del Señor, Ascensión del Señor, Pentecostés, Asunción de la Virgen y la Coronación de la Virgen). Se cuentan diez avemarías por cada misterio (150 en total), un padrenuestro por cada uno (15 en total) y un gloria al finalizar cada misterio (15 en total).

El uso del Rosario en la oración tuvo siempre una intención similar a aquella del arte devocional: ayudar al fiel a orar pensando y obrando como María.³⁸ De hecho, parte del atractivo de la advocación de la Virgen del Rosario, así como la de la Virgen del Carmelo (o del Carmen) que ofrece un escapulario, se debe a su naturaleza intensamente personal. El ser humano siempre ha buscado, en lo referente a los asuntos emocionales y espirituales, algo que le sea tangible o que pueda ver, que le permita estar más cerca de aquello que añora, ama o cree. En este sentido, la Virgen María ofrece a los fieles el rosario como algo más que un simple instrumento de guía para la oración; es prácticamente una especie de vínculo entre ambas partes, casi de la misma manera que lo puede llegar a ser una fotografía o un cajita de música. Con ello, el rosario era considerado como un puente firme y directo entre la humanidad y María, quien haría el nexo definitivo con Cristo.

El triunfo de esta advocación mariana puede situarse con seguridad en 1573, cuando el Papa Pío V establece oficialmente la fiesta

³⁸ Cfr. Jaroslav PELIKAN, *Mary Through the Centuries*, pág. 87.

del Santo Rosario, en agradecimiento a la Virgen María por su intercesión ante una vasta cruzada de rezo del Rosario en busca de la victoria de la Armada Cristiana contra los turcos otomanos en Lepanto. España estaba al frente de tal ejército cristiano y, por supuesto, que los territorios de dominio español el Rosario adquirió una importancia más que capital. Hispanoamérica no fue la excepción, aunque, a parte de la devoción a la Virgen del Rosario, la devoción a la imagen que milagrosamente María misma dejó impresa en el manto del humilde Juan Diego es la única que podría llegar a igualar la competencia (si es que hubo alguna).

No obstante, no puede negarse que una de las advocaciones marianas más apreciadas por la piedad popular es ésta de la Virgen del Rosario. Desde el mismo momento de la aparición de la leyenda de Santo Domingo de Guzmán, en la cual se narra la entrega de esta controversial sarta de cuentas al santo por parte de la Virgen, siempre se ha visto a María acercarse en compañía de Jesús Niño. Este es un detalle de sumo interés, pues en él precisamente radica la mayor importancia de las imágenes pictóricas de la Virgen del Rosario y su principal distinción conceptual en referencia con la Inmaculada Concepción, ya analizada.

En las representaciones relativas a la advocación del Rosario, María se presenta, en primer lugar, como Madre de Dios con todas las atribuciones que esto le reporta: *Intercesora, Mediadora, Co-Redentora, Consuelo de los Cristianos, etc.* Esto, por supuesto se ve magnificado por la sencilla presencia de la sarta de cuentas que ante el

fiel cumple una función de pertenencia y cercanía emocional enorme. La imagen en el lienzo o la tabla así lo indican: María y/o su Hijo ofrecen el Rosario, generalmente a un fiel imaginario (situado justo frente a la obra), el cual es incitado al rezo e incluso, al hacerlo es “consolado” con el objeto ofrecido entre sus manos. Claro es que no pocas representaciones pictóricas de la Virgen del Rosario carecen de estos rasgos de intimidad, presentándose en raptos de gloria ante diversos santos (dominicos más comúnmente) o algún grupo algo más heterogéneo. Pero esto sólo reafirma el carácter de Madre *mediadora, intercesora y co-redentora* que se le brinda a María en esta advocación. Se produce entonces una relación con direccionamiento contrario al brindado por la Inmaculada Concepción, esta vez es María en relación con la comunidad que conforma la Iglesia.

En estas interpretaciones pictóricas, más tempranamente que lo acontecido con aquellas de la Inmaculada, se echó mano de la concepción medieval de las imágenes religiosas unida al pensamiento neoplatónico del Escolasticismo. María es en estas obras, más que nunca, el perfecto *arquetipo*, en el más completo *tipo* de la Iglesia Católica: es madre, ofrece consuelo e intercesión ante su Hijo más querido, es el símbolo más concreto de unidad de la comunidad eclesial, ofreciendo además una vía cierta para hallar la paz y la gracia de Dios, el Rosario.

Todos los historiadores coinciden en que la primera imagen que se conoce de la Virgen del Rosario es un grabado español de un maestro llamado Francisco Doménech (Lam. nº 57), fechado en 1488,

pero esta advocación, desde el punto de vista de su conformación iconográfica tiene una trayectoria de siglos, contada a partir de las primeras imágenes de María con el Cristo Niño en las catacumbas romanas. La compañía del Niño Jesús hizo de las representaciones de María el *tipo* de madre que la Iglesia católica necesitó desde el primer momento para hacer tangible la idea abstracta que había sido planteada en las Sagradas Escrituras.³⁹

Ciertamente, en 1462 aproximadamente, Dieric Bouts reinterpreta esta escena y presenta a la Virgen con el Niño sentada en un trono acompañada por San Pedro (a la izquierda) y San Pablo (a la derecha), los primeros y fundamentales patriarcas y de la Iglesia católica (Lam. nº 58). Al fondo, en el vitral colocado significativamente detrás de San Pedro, está la imagen de Cristo. De nuevo María es aquí, la Iglesia en una obra delicada y de simbolismo claro. De la misma manera, Jan van Eyck, uno de los más dotados intérpretes del misterio mariano, ha legado una obra singular en torno a María. Es bien conocida su Virgen con el Niño en el interior de una iglesia (Lam. nº 13), realizada en 1425, en la cual María sostiene en brazos a Jesús Niño dentro de un templo cristiano.

³⁹ Ver Evangelio de SAN JUAN 19 : 25-27.

Desde los primeros siglos de la era cristiana, a medida que el arte comenzó a integrar la escena litúrgica y devocional, la Virgen María ocupó un lugar preeminente, aunque ciertamente habrá que esperar hasta los últimos tres siglos de la Edad Media para ver florecer un arte verdaderamente mariano. En los momentos iniciales, María aparecía supeditada a la imagen de Cristo, el cual con el devenir de su figura de Pantocrátor se hizo inmenso, no sólo desde el punto de vista conceptual teológico, sino también desde una perspectiva físicamente dimensionable. Las basílicas como la de Monreale en Sicilia, incluyen en su ábside la imagen de Jesucristo en ademán de bendecir, pero al mismo tiempo de juzgar; debajo de la enorme imagen, María está sentada en un trono (tal vez el Trono de Sabiduría) con el Niño Jesús en su regazo con una perfecta actitud de adulto. La Virgen es aquí el trono mismo de Cristo, la Ecclesia. Representaciones como ésta fueron la regla de estos difíciles siglos para la expansión del Cristianismo. A pesar de las adversidades siempre quedo claro, por lo menos esto es lo que el arte refiere al historiador de hoy, que María era, como nadie, el *tipo* de la Iglesia fundada por Cristo y presidida por Él.

La desproporción de los personajes con respecto al edificio es notoria y no puede atribuírsele sólo a la costumbre sembrada en tiempos medievales en razón de las jerarquías. Van Eyck, fue un artista de una extraordinaria sensibilidad y de una cultura y una visión artística lo suficientemente sólidas como para guiarse únicamente por una cuestión de tradición. El resto de su obra así lo atestigua, ganándose el sitial de uno de los genios de la nueva pintura flamenca del siglo XV. Su intención aquí es otra a la de la simple jerarquía, que obviamente está expresada en las puntas de la corona de la Virgen que alcanza la de los arcos de los nichos. María es en esta obra la personificación de la Iglesia de una manera especialmente mística. Van Eyck ha esbozado una escena en el vitral que se observa en la zona superior izquierda del cuadro, es la Anunciación. Los rayos de luz que penetran por las vidrieras están perfectamente señalados por los círculos de claridad delimitados en el suelo, es el Espíritu Santo actuando en el Cuerpo Místico de la Iglesia, tal y como lo hizo en el de María. Cristo crucificado preside todo y justamente es María y su discípulo predilecto, San Juan, quienes le acompañan al pie de la cruz justo en el instante en el cual, desde los Primeros Padres, se cree fue instaurada la institución eclesial. María, la Iglesia y su veneración y culto están claramente señalados por los dos cirios que flanquean la imagen de la Virgen en el tabernáculo que se observa al fondo. La delicadeza y el cuidado puesto en cada detalle confunden al espectador actual ante su rico significado simbólico.

Representaciones como ésta de van Eyck aparecieron por toda la Europa católica, aunque no muchas de ellas con la calidad artística de este flamenco. Pero lo cierto es que la consideración de María como el *arquetipo* de la Iglesia, es algo que ya poco puede rebatirse. Cuando la enorme difusión y popularidad del rezo del Rosario alcanza proporciones considerables a finales del siglo XV, esto repercutirá indudablemente en la proliferación de representaciones artísticas alusivas, bien en el momento de su institución, en el desarrollo de algunos de sus misterios o en la íntima meditación y contemplación de la Virgen con su Hijo, en su papel de Madre de la Iglesia que ahora proporcionaba un instrumento de oración que acercaría al fiel más a Cristo.

Para no dejar de lado a Jan van Eyck, vale aquí la pregunta: ¿qué es lo que cuelga junto al peculiar espejo en el doble retrato de Los Esposos Arnolfini (Lam. nº 59)? Pues un rosario. Un detalle curioso, pero revelador. Aunque, como ya lo hemos expresado, es un lugar común afirmar que la imagen más antigua de la Virgen del Rosario corresponde al grabado realizado por el maestro español Francisco Doménech en 1488, existen algunas vagas referencias a un retablo que pintara un artista alemán para la iglesia de los dominicos de Colonia, asiento de la Cofradía del Rosario de esta ciudad. Al no conservarse esta obra, se le ha intentado fechar hacia 1476 cuando fue concluida la iglesia mencionada. En algunas descripciones⁴⁰ se dice de esta pintura que presentaba a la Virgen con el Niño en compañía de Santo Domingo y San Pedro Mártir, que el

⁴⁰ Cfr. ESPASA CALPE, Enciclopedia Universal Ilustrada, Tomo 54, pág. 357.

Rosario aparecía en el cuello de María, en las manos del Niño y las de los dos santos; las tres cincuentenas del rezo estaban simbolizadas en tres coronas de rosas que dos ángeles sostenían sobre la Virgen, lo que le otorga una clara filiación flamenca.

El ya citado grabado del maestro Doménech (Lam. n° 57), posee una ejecución algo rudimentaria, pero muy clara y completa en todos sus detalles. Pueden distinguirse en él dos secciones perfectamente definidas. En la primera y superior, se hallan planteados los 15 misterios que componen la meditación rosariana, en tres filas de cinco casillas, cada una con la escena correspondiente a un misterio; en la escena central de cada línea se halla escrito en catalán la identificación de cada grupo de misterios, es decir, *de goig* (gozosos), *de dolor* (dolorosos) y *de gloria* (gloriosos). En la segunda e inferior, se presenta una subdivisión a tres partes: las dos laterales, muy estrechas, se dividen de nuevo en dos casillas dentro de las cuales, bajo arcadas de decoración ojival, se presentan Santo Domingo y Santo Tomás de Aquino (a la izquierda, de arriba hacia abajo) y San Pedro Mártir y Santa Catalina de Siena (a la derecha, de arriba hacia abajo), todos con un rosario en mano. La sección del medio debe dividirse también en cuadrantes y un medallón central: comenzando en el sentido de las agujas del reloj por el cuadrante superior de la derecha aparecen dos ángeles con una guirnalda de rosas, luego una escena en la cual el rezo del rosario (nótese las rosas saliendo de la boca del hombre arrodillado) jugó un importante papel para salvar al fiel, después la imagen de San Vicente Ferrer identificable por el capelo que

rechazó y que se halla en el suelo, detrás de él el Papa Inocencio VIII reinante al momento y algunos monarcas, tal vez españoles; por último aparece Santa Catalina de Alejandría y Santa Catalina de Siena (o Santa Margarita de Antioquia). Al centro se ha colocado una especie de medallón en forma de mandorla, decorado con rosas, dentro del cual se ha situado a la Virgen María con el Niño en brazos, circundados a su vez por un rosario de cinco decenas con los Padrenuestros bien marcados.

Aunque la imagen de Doménech es bastante compleja y completa en el tema del Rosario, no nos es posible aceptar sumisamente la tesis planteada acerca de la más antigua imagen de la Virgen del Rosario, pues al realizar una pequeña labor de *arqueología rosariana* salen al paso no pocas obras que ayudan a demostrar la escasa veracidad de tal afirmación ya hecha tradición. Tres de ellas bastarán como argumento. La primera es una pequeña tablita realizada en 1415 (Lam. n° 60) por el llamado Maestro de la Santa Verónica (activo entre 1400-1420), en la cual se presenta una imagen de la Virgen con el Niño. En esta obra se observa al Niño Jesús acercándose a su Madre con un hermoso gesto de amor, al tiempo que sostiene en una de sus manitas un rosario. La segunda, fue llevada a cabo por Jan van Eyck en 1439, conocida como La Virgen de la Fuente (Lam. n° 61). María de pie con el niño en sus brazos es acompañada por dos ángeles y una fuente. El Niño de nuevo aquí se le aproxima con gesto cariñoso y un rosario pende de una de sus manos. La tercera y última, corresponde a una imagen de la Virgen con el Niño de Gerard David (Lam. n° 63), realizada por este

artista entre 1480-85 y que, al igual que las dos anteriores, presenta a Madre e Hijo profundamente compenetrados en su amor filial, hallándose el rosario en las manos de Jesús Niño. Podríamos nombrar algunas más: La Virgen del Rosario realizada por Il Bergonogne hacia 1486 (Lam. n° 63).

No sólo de una forma directa ha sido representada la Virgen del Rosario, los artistas encontraron la manera de sugerir en vez de mostrar. Es aquí donde destaca la Virgen en un rosal de Stephan Loechner realizada hacia 1440 (Lam. n° 64). En obras como ésta no se halla presente la ya famosa sarta de cuentas, si no que la María es situada rodeada de rosas o en un jardín e rosas lo que relaciona la pintura con la tradición rosariana. También La Fiesta del Santo Rosario de Alberto Durero (Lam. n° 65), fechada en 1506, lleva en si un monumental homenaje a la Virgen y su modo de oración más común. En esta obra, el emperador Maximiliano I y el papa Julio II reciben, cada uno, una corona de rosas; María la coloca al emperador y el Niño Jesús al papa.⁴¹ Si bien ni la Virgen ni el Niño portan el rosario, varios personajes lo llevan en sus manos como una señal inequívoca de que esta obra se refiere al Santo Rosario, cuya Cofradía en Nüremberg fue fundada en 1475. El mismo Erwin Panofsky en su conocido estudio sobre la obra de Durero, se ha ocupado especialmente de toda la simbología presente en esta obra y que la relaciona con el Rosario, destacando además que representaciones por

⁴¹ Este hecho tiene una profunda significación, pues María, como la vinculación más cercana de Jesús con los hombres, otorga el poder terrenal al emperador, mientras que Cristo lega al papa su representación directa en la tierra.

el estilo aparecen en grabados anteriores a 1500, confirmando lo expresado ya en los párrafos anteriores.⁴²

De la misma manera, se conservan en la National Gallery of Art de Londres dos grabados que cierran cualquier argumento a favor de Doménech en esta discusión. Ambos grabados son alemanes de maestros anónimos. El uno es fechado hacia 1480 y representa a la Virgen con el Niño en la Gloria rodeados por una guirnalda de rosas (alusiva con toda seguridad al Rosario) y presentando los símbolos de los cuatro evangelistas en las esquinas, sin duda una referencia a la vida de Cristo y la Historia de la Salvación que es meditada a través de los misterios del Rosario (Lam. nº 66). La segunda imagen se sitúa cronológicamente hacia 1485 y muestra a la Virgen con el Niño rodeados de un grupo de personajes, santos la mayor parte de ellos entre los que puede identificarse perfectamente a Santo Domingo. Tanto María como el Niño reparten guirnaldas de rosas a los presentes, los símbolos de los evangelistas se hallan de nuevo en las esquinas y un enorme festón de rosas con diez rosetones continentes de diez de las escenas de los misterios de Rosario (Lam. nº 67).⁴³ Las escenas no están completas, faltan cinco de ellas⁴⁴ y las que observamos no parecen poseer un orden determinado. Sólo la Coronación de la Virgen podría ubicarse como la escena central, en la cual los ángeles colocan sobre su cabeza la corona.

⁴² Cfr. Jaime PRAT, *La Obra Completa de Alberto Durero*, pág. 80.

⁴³ Este grabado presenta las escenas de la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento, la Presentación en el Templo, Jesús entre los Doctores, la Flagelación, la Coronación de Espinas, el Camino del Calvario, la Crucifixión y Pentecostés.

⁴⁴ Faltarían aún la Oración en el Huerto, la Resurrección de Cristo, la Ascensión del Señor, la Asunción de María y la Coronación de la Virgen.

Aunque en este grabado no podría aún hablarse del Rosario completo, es válido como prueba de que este tipo de representaciones no fueron extrañas en la Europa de entonces y que la Virgen del Rosario en sí, fue un tema tratado con cierta constancia por lo menos desde los inicios del siglo XV.

Claro es ya que el grabado de Doménech no puede seguir ocupando el honor de haber inaugurado una era de imágenes alusivas al Santo Rosario. Muy probablemente este tipo de composiciones hayan sido algo más comunes de lo que se ha pensado y que Doménech no estuviera sino reproduciendo una tendencia iniciada unos cuantos años antes. La tradición cuenta que la determinación de los 15 misterios del Rosario no ocurrió sino hasta la aparición del fraile Alano de Rupe, para finales del tercer cuarto del siglo XV. No hay duda de que Rupe considera como 15 los misterios a meditar en el rezo del Rosario, pero no existen pruebas contundentes que le adjudiquen a él este establecimiento. Por otra parte, Rupe muere en 1475 y sus obras no serán publicadas sino diez años después,⁴⁵ lo que hace poco probable que Doménech conociera estos escritos, sobre todo tomando en cuenta la distancia entre Flandes y Cataluña y, además que la estrecha relación entre España y Flandes tardaría algunas décadas más en consolidarse. De hecho, es más plausible que algún maestro haya tenido un contacto mucho más cercano con las enseñanzas de Rupe que el propio Doménech, especialmente si consideramos la sólida tradición rosariana de esta región europea.

⁴⁵ Se conocen hoy *Compendium* (1485) y *Sponsus Novellus* (1498).

Sin embargo, si todo se resumiera en esto último, habría que aceptar como una posibilidad el hecho de que Doménech hubiera podido conocer las enseñanzas de Alano de Rupe y elaborara su obra a partir de ellas, pero lo cierto es que existen algunos antecedentes de interés que echan por tierra esta posibilidad. Aunque no se ha comprobado la autoría, en un rebatir entre San Vicente Ferrer⁴⁶ (1350-1419) y su hermano Bonifacio, existe una obra escrita que se ubica en la primera década del siglo XV y que se ha dado a llamar “*Los Gozos del Roser*”, en la cual quedan perfectamente especificados los 15 misterios a meditar en el rezo del Rosario. Este hecho abre un poco de luz en el camino.

Lo anterior resulta una aclaratoria importante, pues en el devenir de las imágenes de la advocación mariana del Rosario, el gusto por presentar no sólo a la Virgen con el Niño tomando el rosario, sino también a estos dos personajes rodeados de las escenas que constituyen los tres grupos de misterios será bastante común en los años siguientes cuando la popularización de la Virgen del Rosario se extenderá de forma tan contundente que incluso la América Hispana se verá colmada por esta devoción hasta en sus más lejanos rincones. De la misma manera, queda justificada la presencia de San Vicente Ferrer en el grabado de Doménech y no la de Alano de Rupe.

Es importante además que pueda comprenderse la magnitud de la popularidad del Rosario como instrumento de oración y como institución de fe, pues esto avalará la realización de imágenes de la

⁴⁶ Monje dominico español, nacido en Valencia y que se distinguió por su labor predicadora por varios países de Europa.

advocación de la Virgen del Rosario. Incluso, el hallar retratos de gente común con un rosario en mano, sin que la obra tenga alguna connotación religiosa por la presencia de imágenes devocionales, es una cuestión que no habrá de extrañar a ningún historiador y que, obviamente, denota un gran afecto hacia la advocación de la Virgen del Rosario o, por lo menos, a este modo de oración que, en definitiva, relacionaba al orante en forma contundente con María.⁴⁷

Para la primera mitad del siglo XVI, el Santo Rosario como modo de oración estaba más que propagado por todo el mundo católico y para los artistas, la realización de obras acerca de la institución del mismo (con todos sus detalles definidos) era una labor ya bastante común. En 1539, el pintor italiano Lorenzo Lotto, entre muchos tantos, realiza el

⁴⁷ Por otro lado, resulta realmente curiosa la correspondencia que existe entre la conformación definitiva del rezo del rosario y la del concierto musical barroco. Si bien la forma musical del concierto (forma sonata) puede ser considerada como un genuino aporte del período Barroco, es así mismo una creación musical en la que se ponen de manifiesto los ideales estéticos de una época seducida por los grandes contrastes y tensiones. Algunos autores le llaman incluso "claroscuro musical" (Cfr. Carlos GISPERT, El Mundo de la Música, pág. 52), empleando terminología robada de las artes plásticas. El hecho es que con el concierto nace una tendencia musical hacia la narración, hacia el desarrollo de una melodía como reflejo de una expresión individual, aunque durante el Barroco este género musical se caracterizará por su marcada unidad. Se suele ubicar la segunda mitad del siglo XVI como el momento de la probable configuración del lo que sería una de las formas musicales más populares del siguiente siglo. Se cree que fue la publicación de los "Concerti Ecclesiastici" de Adriano Banchieri en 1599, lo que terminó por darle la consistencia definitiva al género. Estas piezas de Banchieri constituían un tipo de composición en que las voces alternaban su protagonismo sobre un acompañamiento armónico (Cfr. Ibidem, pág.53). Sin embargo, lo que resulta realmente interesante a los efectos de este trabajo, es que el concierto concluyó configurándose en una pieza musical de tres movimientos (o secciones) perfectamente diferenciados, sobre todo en el tiempo de cada uno: *allegro* (el primero), *adagio* (el segundo) y *allegro* (el tercero). Al volver al tema que aquí ocupa se nota con sorpresa que el rezo del Rosario y el concierto musical se hayan configurado seguidamente uno del otro y que, además, los grupos de los misterios a meditar en el Rosario se agrupen en tres secciones con carácter diferente para cada una, coincidiendo en las dos últimas (Misterios Gozosos, Dolorosos y Gloriosos), que inclusive hallan un reflejo en el tiempo de los movimientos del concierto barroco. De modo que no han de extrañar entonces hechos como el que habla de rosarios públicos acompañados por música. Acompañamientos que en determinados momentos llegaron a hacerse tan cuidadosos que se emplearon auténticas orquestas y coros. (Cfr. John MARTIN, Roses, fountains and gold. The Virgin mary in History, Art and Apparition, pág. 37) Una muestra más de la influencia de esta tradición religiosa enmarcada en una sencilla sarta de cuenta que guía al fiel en una loa de oraciones a la Virgen y su Hijo Jesús.

retablo de la Virgen del Rosario que se conserva en la Iglesia de San Nicolás (Cingoli) (Lam. n° 68). Esta obra singular es una continuación del modelo instituido por realizaciones como la de Francisco Doménech y el maestro anónimo flamenco ya estudiadas aquí. La tabla puede ser dividida en dos secciones perfectamente definidas: la superior, presenta las quince escenas de los misterios del Rosario, concatenadas entre sí en los tres grupos de gozosos, dolorosos y gloriosos (en ese orden de abajo hacia arriba), teniendo como fondo un frondoso rosal; la inferior, presenta a la Virgen con el Niño haciendo las veces de una especie de bisagra entre ambas secciones, a un grupo de santos entre los cuales destacan los de la Orden de Predicadores, especialmente Santo Domingo, quien recibe el rosario de manos de María.

Este modelo es tomado por el también italiano Guido Reni, cuando en 1596 realiza para la Basílica de San Lucas en Bolonia un enorme lienzo representando a Santo Domingo al momento de recibir el rosario de parte de la Virgen María (Lam. n° 69). Aquí el santo es el único personaje además de la Virgen y el Niño, mientras que los quince misterios ocupan la parte inferior del cuadro. Aunque la citada obra de Lotto y la de Reni están separadas por casi 60 años, cabe destacar que este tipo de representaciones jamás dejó de realizarse. Incluso en este período intermedio existen obras de gran originalidad, como una enorme tela conservada en el Museo Municipal de Mesina y que fue destruida en un terremoto acontecido en diciembre de 1908. En esta pintura podía observarse a la Virgen y el Niño en la zona central, rodeados de

querubines y sentados en la copa de un árbol que contenía los quince misterios en una especie de florones; en la sección superior la Santísima Trinidad observaba la escena y, lo más curioso, en la sección inferior, se encontraba el rey David, sentado y tocando el arpa, mientras un grupo de ángeles baila en rueda. Es clara la alusión al tema del árbol de Jesé, de cuyo tronco saldrá el renuevo y que culmina siempre con la Virgen y el Niño. Era este un tema popular en la Edad Media, fusionado aquí con éxito por un artista italiano que, desafortunadamente, no nos ha legado su nombre y cuya obra se ha perdido ya para siempre.

4.1.2.- Iconografía esencial de los modelos europeos:

De una selección de obras pictóricas realizadas por algunos de los artistas del barroco católico europeo,⁴⁸ hemos extraído las imágenes de diversos objetos –distintos a la imagen misma de María- que han sido cuidadosamente incluidos en ellas por sus respectivos autores. Con ello esperamos establecer el significado simbólico de cada uno de estos objetos de forma individual, intentando hallar, sobre todo, la relación simbólica que cada uno pueda tener con la Virgen María. Emplearemos para ello la ayuda de seis obras de prestigio en su campo: de Gertrude Grace Sill, A handbook of symbols in Christian Art; de George Ferguson, Signos y símbolos en el arte cristiano, de James Hall, Diccionario de símbolos y temas cristianos, de Juan-Eduardo Cirlot,

⁴⁸ En tanto que el presente estudio versa sobre las interpretaciones pictóricas de la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario, sólo se han escogido obras europeas de estos temas específicos.

Diccionario de símbolos; de Jean Chevalier, Diccionario de los símbolos y de Udo Becker, Enciclopedia de los símbolos.

- *Espejo*: refiere a la naturaleza de María como reflejo de Dios y es tradicionalmente símbolo de su pureza y castidad. María es como un espejo, porque este objeto tiene la capacidad de reflejar, en este caso, la naturaleza divina e invisible de Dios. Un espejo en las imágenes marianas refiere al “speculum sine macula” (espejo sin mancha). Normalmente también refiere el espejo a la prudencia y la verdad, sobre todo si son espejos de mano. Puede referirse incluso a la Creación por cuanto ésta es reflejo de la inteligencia divina.⁴⁹
- *Fuente*: es un símbolo de salvación y vida, uno de los más antiguos atributos de la Virgen María por ser manantial de bondad según el Cantar de los Cantares (4 : 12). Es considerado también un símbolo de la virginidad mariana. Suele representarse con cuatro manantiales que nacen en la parte superior y que aluden a los cuatro ríos del Paraíso.⁵⁰
- *Libro*: si está cerrado es símbolo de la castidad de María; si está abierto se refiere a la sabiduría y a las promesas del Antiguo Testamento, lo que también nos habla de la Predestinación de María, en alusión al Salmo 138 : 16 (“...*en tu libro están escritas todas mis acciones.*”).⁵¹
- *Barco*: los Primeros Padres comparaban a la Iglesia con un barco en el cual los fieles hallarían seguridad y serían transportados hacia su salvación. San Hipolito inspiró esta imagen al expresar que: “*el*

⁴⁹ Cfr. Gertrude Grace SILL, A Handbook of symbols in Christian art, pág. 126; George FERGUSON, Signos y símbolos en el arte cristiano, pág. 256; James HALL, Diccionario de temas y símbolos artísticos, pág. 133; Juan-Eduardo CIRLOT, Diccionario de símbolos, pág. 194-195; Jean CHEVALIER, Diccionario de los símbolos, pág. 472; Udo BECKER, Enciclopedia de los Símbolos, pág. 128.

⁵⁰ Cfr. Gertrude Grace SILL, Op. Cit., pág. 127; George FERGUSON, Op. Cit., pág. 56; Juan-Eduardo CIRLOT, Op. Cit., pág. 211; Udo BECKER, Op. Cit., 144.

⁵¹ Cfr. Gertrude Grace SILL, Op. Cit., pág. 127; George FERGUSON, Op. Cit., pág. 259; Udo BECKER, Op. Cit., pág. 189.

mundo es el mar en el cual la Iglesia, como un barco, es golpeada por las olas, mas nunca hundida.” En el caso de María, alude también al triunfo de la Armada española en la Batalla de Lepanto, para el cual se pidió a ella la victoria a través del rezo del rosario.⁵²

- *Perla*: siempre ha sido considerada una joya de gran estima y representa la Salvación, el más valioso tesoro para los cristianos. Por el modo como se forma, imperturbable y sin intervención externa, se asocia con la Inmaculada Concepción de María. Fue San Efrén quien primero asoció la perla con la pura concepción de María; le atribuyó un significado relativo al nacimiento espiritual. Suele representar este elemento el máximo ideal a alcanzar.⁵³
- *Jarrón o Vaso*: a María se le compara con un vaso sagrado, porque recibió al Espíritu Santo. Es uno de los símbolos más usuales en relación a la Virgen María y es, además, símbolo por excelencia de la feminidad. Si el jarrón o vaso es de cristal transparente, alude a la pureza perfecta de María.⁵⁴
- *Trono*: es símbolo de majestad y soberanía, y se asocia con la jerarquía eclesiástica. Suele realizarse su majestad con un baldaquín y una peana. Es también símbolo del oficio y enseñanza de la Iglesia.⁵⁵
- *Palma*: proviene del simbolismo antiguo de la victoria, que para el Cristianismo representa el triunfo de los mártires sobre la muerte. En el caso de María, se refiere no solo al triunfo sobre la muerte, sino también sobre el pecado. Además, debido al constante verdor de la palmera, es asociada con la inmortalidad.⁵⁶

⁵² Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 134; George FERGUSON, *Op. Cit.*, pág. 252; James HALL, *Op. Cit.*, pág. 58.

⁵³ Cfr. George FERGUSON, *Op. Cit.*, pág. 50; Jean CHEVALIER, *Op. Cit.*, pág. 813-815.

⁵⁴ Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 135; George FERGUSON, *Op. Cit.*, pág. 258; Juan-Eduardo CIRLOT, *Op. Cit.*, pág. 259.

⁵⁵ Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 135; Udo BECKER, *Op. Cit.*, pág. 324.

⁵⁶ Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 207; George FERGUSON, *Op. Cit.*, pág. 40.

- *Dragón*: posee el carácter del enemigo primordial, el combate con el cual se constituye la prueba de la excelencia. Desde la Edad Media, el Cristianismo lo asoció al Demonio. San Miguel Arcángel y San Jorge le combaten tradicionalmente, pero el más famoso es el dragón bíblico del Apocalipsis. Normalmente se le representa con la boca abierta de la cual surgen las llamas del infierno; cuando es pisoteado simboliza la conquista del Bien sobre el Mal, por lo que suele ser atributo de la Inmaculada Concepción.⁵⁷
- *Serpiente*: aunque la serpiente era en la antigüedad clásica símbolo de sabiduría, su aparición en el famoso episodio del libro del Génesis le asocia para el Cristianismo con el mal, la tentación y Satán mismo, pero también con la muerte por el veneno en sus colmillos. Cuando la serpiente aparece con una manzana en la boca y enrollada en un globo terráqueo, es símbolo del pecado del hombre que María vence con su concepción inmaculada; así, la Virgen suele aparecer de pie sobre el globo, pisando la cabeza de la serpiente. A partir de finales del siglo XVI, cuando la serpiente es pisoteada por María, corresponde al triunfo sobre la herejía y el Protestantismo.⁵⁸
- *Zarza ardiente*: además de referirse al episodio de la vida de Moisés, es símbolo de la pureza de María, pues ésta “*ardió en el fuego del amor divino y no fue tocada por la lujuria.*”⁵⁹ Es la pureza virginal que no se consume. También comenzó a asociarse esta imagen, sobre todo desde el siglo XVI, con la Iglesia, la cual es indestructible a pesar de las llamas de la persecución y los ataques.⁶⁰
- *Árbol*: es uno de los símbolos más ricos en significado, pero para el mundo cristiano representa el Cosmos por sus procesos cíclicos, así

⁵⁷ Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 20; James HALL, *Op. Cit.*, pág. 121; Juan-Eduardo CIRLOT, *Op.Cit.*, pág.175-177.

⁵⁸ Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 25-26; George FERGUSON, *Op. Cit.*, pág. 13; James HALL, *Op. Cit.*, pág. 283.

⁵⁹ FERGUSON, George, *Op. Cit.*, pág. 44.

⁶⁰ Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 152; George FERGUSON *Op. Cit.*, pág. 44; Juan-Eduardo CIRLOT, *Op.Cit.*, pág. 469; Udo BECKER, *Op. Cit.*, pág. 240.

como también se le vincula a la inmortalidad, la fertilidad y el poder creativo, sobre todo si está florecido. Famosos son el Árbol de la Vida y el Árbol del Conocimiento, que suelen erróneamente tomarse por iguales. El primero, se refiere a la abundancia paradisíaca; mientras que el segundo, se vincula con la tentación de obrar en contra de los preceptos divinos. También se asocia a los árboles del Paraíso con el leño de la cruz en un simbolismo cíclico. De hecho, es común hallar representaciones de la cruz como el Árbol de la Vida en el arte medieval. Por otra parte, las representaciones del árbol de Jesé (o de la genealogía de Cristo) tiene tradicionalmente gran vinculación con la Virgen María y cuando se le representa en su copa es una alusión a la Inmaculada Concepción.⁶¹

- *Ciprés*: su constante verdor le asocia con la inmortalidad que guarda el día de la Resurrección, razón por la cual también se le ubica generalmente en los cementerios.⁶²
- *Jardín*: el HORTUS CONCLUSUS (jardín cerrado) es símbolo de la virginidad de María y de su Inmaculada Concepción. Si el jardín está en el marco de la Anunciación, su simbolismo se refiere más a la castidad de la Virgen. Es una imagen tomada del Cantar de los Cantares.⁶³
- *Corona*: es un símbolo de victoria, honor, soberanía y realeza (divina y terrena). Se asocia también a toda tarea cumplida perfecta y definitivamente. En María denota la victoria ante el pecado y la muerte. María suele coronarse también con doce estrellas, atributo tomado de la mujer del libro del Apocalipsis.⁶⁴

⁶¹ Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 131; George FERGUSON, *Op. Cit.*, pág. 48; James HALL, *Op. Cit.*, pág. 177.

⁶² Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 205

⁶³ Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 204; George FERGUSON, *Op. Cit.*, pág. 30; James HALL, *Op. Cit.*, pág. 178; Juan-Eduardo CIRLOT, *Op. Cit.*, pág. 469; Udo BECKER, *Op. Cit.*, pág. 30.

⁶⁴ Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 130; James HALL, *Op. Cit.*, pág. 91; George FERGUSON, *Op. Cit.*, pág. 240; Udo BECKER, *Op. Cit.*, pág. 88-89.

- *Estrella*: a la Virgen María se le llama Estrella de los Mares o *Stella Maris*, por lo que una estrella en obras que la representan (sobre su manto o en un rincón) es bastante común. Se asocia con su virginidad, pues ella tuvo a Jesús sin perder su castidad lo mismo que una estrella no pierde su luz aún después de brillar en la noche más oscura. Para el Cristianismo las estrellas simbolizan también la guía y el favor divinos, así como la espiritualidad capaz de penetrar en las tinieblas.⁶⁵
- *Escalera*: comunica básicamente la idea de ascensión y cada uno de sus peldaños suelen vincularse con algunas virtudes como humildad, prudencia, templanza, fortaleza, justicia, temor, piedad y sabiduría. Es símbolo de la progresión hacia el saber, de la ascensión hacia el conocimiento y transfiguración. Si se eleva al cielo se refiere al conocimiento de lo divino. María es llamada Escalera al Cielo.⁶⁶
- *Nubes*: son el velo natural del cielo azul, y, por eso, símbolo del Dios invisible. Todo lo que emerge de las nubes viene de Dios. Sin embargo, no hay que confundirlas con las tinieblas, que son el atributo de Satanás. Las nubes se asocian con los mensajes divinos y pueden ser tomadas por mensajeras en si mismas.⁶⁷
- *Manzana*: está principalmente relacionada con Adán y Eva y con el Pecado Original. Representa la fruta prohibida del árbol del conocimiento. No obstante, cuando se halla cerca de o en las manos de María e el Niño Jesús, se refiere a la aceptación del pecado del hombre y la Salvación. María, en este sentido, es la Nueva Eva, en tanto que Cristo es el Nuevo Adán.⁶⁸

⁶⁵ Cfr. Gertrude Grace SILL, Op. Cit., pág. 127; George FERGUSON, Op. Cit., pág. 47; James HALL, Op. Cit., pág. 135; Udo BECKER, Op. Cit., pág. 130.

⁶⁶ Cfr. Juan-Eduardo CIRLOT, Op. Cit., pág. 187-188; Jean CHEVALIER. Op. Cit. Pág. 460; Udo BECKER, Op. Cit., pág. 125.

⁶⁷ Cfr. George FERGUSON Op. Cit., pág. 49; Juan-Eduardo CIRLOT, Op. Cit., pág. 327.

⁶⁸ Cfr. Gertrude Grace SILL, Op. Cit., pág. 54-55; Udo BECKER, Op. Cit., pág. 201-202.

- *Cinto*: símbolo de castidad y se refiere a la prueba de la relación de María con Dios (episodio de la Asunción y Santo Tomás apóstol). Es una alegoría de la virginidad de María, pero también simboliza la más estrecha y fiel unión.⁶⁹
- *Torre (de David y/o de marfil)*: Desde la antigüedad egipcia era un signo determinante que expresaba elevación de alguna cosa o la acción de elevarse por encima de la norma vital o social. El símbolo de la Torre, por su aspecto cerrado y murado, es emblemático de la Virgen María (*Torre de marfil*). La *Torre de David* es una vinculación expresa en el Cantar de los Cantares y una clara referencia a la castidad de María. Con tres ventanitas, alude a la Trinidad.⁷⁰
- *Luna*: desde tiempos muy antiguos se le ha otorgado un carácter femenino; la media luna con las puntas hacia arriba era un atributo de la deidad grecorromana Diana y posteriormente el Islam le asume como símbolo. La luna bajo los pies de María sugiere la eternidad de ésta sobre los cambios en el mundo (refiriéndose a las fases lunares). Es uno de los atributos marianos tomados tanto del Cantar de los Cantares como del libro del Apocalipsis.⁷¹
- *Sol*: normalmente es el símbolo de Cristo, pero se relaciona también con la idea de la gloria, la espiritualidad y la iluminación divina. Es uno de los atributos del Cantar de los Cantares y del Apocalipsis que se ha brindado a María. Por otra parte, es también asociado con la luz de la verdad revelada.⁷²
- *Rosa*: para el Cristianismo, la rosa blanca es pureza y la roja sufrimiento, mientras que la rosada es el amor divino. María, por su parte, es la “rosa sin espinas”, según San Ambrosio de Milán,

⁶⁹ Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 124; Juan-Eduardo CIRLOT, *Op.Cit.*, pág. 130; Jean CHEVALIER, *Op. Cit.*, pág. 296; Udo BECKER, *Op. Cit.*, pág. 78.

⁷⁰ Cfr. Juan-Eduardo CIRLOT, *Op.Cit.*, pág. 445-446; Udo BECKER, *Op. Cit.*, pág. 317-318

⁷¹ Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 41; James HALL, *Op. Cit.*, pág. 201

⁷² Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 41; George FERGUSON, *Op. Cit.*, pág. 51-52; JAMES HALL, *Op. Cit.*, pág. 288

porque originalmente estas flores crecían así en el Paraíso, adquiriendo espinas después de la Caída del Hombre; María, entonces, al estar exenta del Pecado Original, no podía representarse con una rosa espinada. Una guirnalda de rosas alude al Rosario; para identificar a los tres grupos de misterios se emplean rosas blancas, rojas y amarillas, respectivamente. Esta flor estuvo también asociada con una finalidad o logro absoluto de perfección durante la Edad Media, mientras que una rosa salvaje de cinco pétalos se asociaba con los cinco gozos de María y las cinco letras de su nombre.⁷³

- *Azucena*: es el emblema de la pureza en la iconografía cristiana y es atributo no sólo de la Virgen María, sino también de San José, San Antonio de Padua, Santo Domingo y Santa Clara. Su presencia es imprescindible en la escena de la Anunciación, pues es el certificado de pureza y virginidad de María y, además, es también símbolo de la entrega total y absoluta a la voluntad de Dios. Algunas veces suele confundírsele erróneamente con el lirio.⁷⁴
- *Lirio*: la pintura holandesa y flamenca la prefirió como atributo de la pureza mariana desde finales de la Edad Media. En España está asociado especialmente a la Inmaculada Concepción. La confusión entre el lirio y la azucena probablemente ocurrió al creer que aquel era la flor de lis francesa. Un lirio que crece entre espinas representa a la Inmaculada Concepción, pues es señal de la pureza que conservó María entre los pecados del mundo. En su forma de lirio de los valles es tomado del Cantar de los Cantares. Es en esencia, para el Cristianismo, símbolo de inocencia e inmortalidad, incluso de pureza. Además en el escenario bíblico aparece como símbolo de elección.⁷⁵

⁷³ Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 52-53; George FERGUSON, *Op. Cit.*, pág. 42; James HALL, *Op. Cit.*, pág. 273; Juan-Eduardo CIRLOT, *Op. Cit.*, pág. 390; Udo BECKER, *Op. Cit.*, pág. 276.

⁷⁴ Cfr. James HALL, *Op. Cit.*, pág. 53; Juan-Eduardo CIRLOT, *Op. Cit.*, pág. 92; Jean CHEVALIER, *Op. Cit.*, pág. 651.

⁷⁵ Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 52; George FERGUSON, *Op. Cit.*, pág. 36; James HALL, *Op. Cit.*, pág. 198; Jean CHEVALIER, *Op. Cit.*, pág. 651.

- *Paloma*: es la más común representación de la tercera persona de la Trinidad, el Espíritu Santo. Suele asociarse también a la pureza y la paz. Simboliza también la sencillez y el afecto gentil.⁷⁶
- *Colores*: el *azul* se refiere a lo celestial, al amor espiritual y/o celestial, a la verdad revelada por ser este el color del cielo despejado; también se asocia con la constancia y la fidelidad. El *rojo* es un color de grandes antagonismos, pero en María alude al sacrificio y el dolor que éste provocó en ella; es el color de los cristianos para el martirio. El *blanco* representa la luz, la inocencia, la pureza, el gozo, la virginidad y la fe, incluso lo absoluto, el principio y el fin.⁷⁷

Además del registro de algunos objetos simbólicos o imágenes simbólicas a partir de lo que Panofsky llama significado convencional o propiamente iconográfico,⁷⁸ debemos mencionar aquí tres textos que constituyen una fuente de alto contenido simbólico para la iconografía mariana. Ellos son el *Cantar de los Cantares* o *Canción de Salomón*, el *Libro del Apocalipsis de San Juan Evangelista* y las *Letanías Lauretanas*. A continuación transcribiremos los extractos de dichos textos que fueron considerados referentes a María, resaltando algunas de las frases de mayor connotación.

⁷⁶ Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 20; George FERGUSON, *Op. Cit.*, pág. 21; Juan-Eduardo CIRLOT, *Op. Cit.*, pág. 353.

⁷⁷ Cfr. Gertrude Grace SILL, *Op. Cit.*, pág. 29-30; George FERGUSON, *Op. Cit.*, pág. 218-220; Udo BECKER, *Op. Cit.*, pág. 53.

⁷⁸ Cfr. PANOFSKY, Erwin, *El Significado de las Artes Visuales*, pág. 46 y ss.

✚ Cantar de los Cantares:

*Como el lirio entre los cardos,
así es mi amada entre las jóvenes... 2:2*

*¡Que bella eres, amada mía,
que bella eres!... 4:1*

*Tu cuello es como la **Torre de David**,
edificada como fortaleza... 4:4*

*Eres toda hermosa amada mía
en ti no hay ningún defecto... 4:7*

***Un jardín cercado**
es mi hermana, mi novia,
huerto cerrado y manantial bien guardado... 4:12*

***Fuente de los jardines,**
manantial de aguas vivas,
corrientes que bajan del Líbano.*

LA AMADA:

*Soplen vientos del norte y del desierto,
soplen sobre mi huerto
para que se expandan sus aromas.*

***Y así entre mi amado en su huerto**
y coma de sus exquisitos frutos. 4:15-16*

*Mi amado bajó a su huerto,
donde se cultivan flores olorosas,
pastorea su rebaño en los jardines
y va a recoger lirios.*

***Yo soy para mi amado y él es para mí:**
él pastorea entre los lirios.*

EL ESPOSO:

*Eres hermosa, amada mía, como Tirsa,
encantadora como Jerusalén.*

Imponente como un ejército ordenado en batalla... 6:1-4

CORO:

*¿Quién es esta que surge como la aurora,
bella como la luna,
brillante como el sol,
terrible como un ejército?... 6:10*

*¿Quién es esta que sube del desierto,
apoyada en su amado?... 8:5*

☒ Apocalipsis:

Apareció en el cielo una señal grandiosa: una Mujer vestida de sol, con la luna bajos sus pies y en su cabeza una corona de doce estrellas...^{12:1}

Apareció también otra señal: un enorme monstruo rojo como el fuego, con siete cabezas y diez cuernos...^{12:3}

☒ Letanías Lauretanas:

En la liturgia de la Iglesia católica,⁷⁹ la palabra *letanía* se deriva de *litania*, que significa oración de intercesión o invocación. En el siglo XII adquirió el carácter de rogatoria a modo de sucesión de intercesión. Pero para hablar de *letanía*, en el sentido más conocido, las únicas letanías aprobadas por la Iglesia en honor a María, son las del Loreto o Lauretanas.⁸⁰ Estas letanías obtuvieron su nombre por su uso común en el santuario del Loreto hacia 1531, siendo oficialmente aprobadas en 1587 por el Papa Sixto V. No obstante, en 1601, el Papa Clemente VIII, ante la proliferación de letanías de sin supervisión eclesiástica, prohíbe todas salvo las litúrgicas del Misal y el Breviario Romano y las que se rezaban en Loreto.

Las Letanías Lauretanas se agrupan como sigue:

a. Santidad de María:

- *Santa María* (Sancta María)
- *Santa Madre de Dios* (Sancta Dei Genetrix)
- *Santa Virgen de las vírgenes* (Sancta Virgo Virginum)

b. María, la Madre:

- *Madre de Cristo* (Mater Christi)

⁷⁹ En la Iglesia de Oriente las letanías fueron siempre parte oficial de la liturgia y tenían, por lo menos, tres formas diferentes: *Synaptae* (Colectiva), *Ektenie* (oración "intensa" de intercesión y perdón basada en parte del Salmo 50) y *Aitaisis* (oración de intercesión por la paz, el perdón y la protección).

⁸⁰ Se les atribuye un origen medieval con una clara influencia de la Iglesia de Oriente en su devoción mariana, sobre todo y en modo particular, del famoso himno *Akathistos* en honor a la Madre de Dios.

- *Madre de la Iglesia* (Mater Ecclesiae)
- *Madre de la Divina Gracia* (Mater Divinae Gratiae)
- *Madre del Creador* (Mater Creatoris)
- *Madre del Salvador* (Mater Salvatoris)
- *Madre Purísima* (Mater purissima)
- *Madre Castísima* (Mater castissima)
- *Madre Intacta* (Mater inviolata)
- *Madre Intercesora* (Mater intemerata)
- *Madre Amable* (Mater amabilis)
- *Madre Admirable* (Mater admirabilis)
- *Madre del Buen Consejo* (Mater boni consilii)

c. *María, la Virgen:*

- *Virgen Prudentísima* (Virgo prudentissima)
- *Virgen digna de veneración* (Virgo veneranda)
- *Virgen digna de alabanza* (Virgo praedicanda)
- *Virgen poderosa* (Virgo potens)
- *Virgen clemente* (Virgo clemens)
- *Virgen fiel* (Virgo fidelis).

d. *Símbolos de María:*

- *Espejo de justicia* (Speculum justitiæ)
- *Trono de sabiduría* (Sedes sapientiae)
- *Causa de nuestra alegría* (Causa nostrae laetitiae)
- *Vaso espiritual* (Vas spirituale)
- *Vaso honorable* (Vas honorabile)
- *Vaso insigne de devoción* (Vas insigne devotionis)
- *Rosa Mística* (Rosa mystica)
- *Torre de David* (Turris davidica)
- *Torre de Marfil* (Turris eburnea)
- *Casa de oro* (Domus aurea)
- *Arca de la Alianza* (Foederis arca)
- *Puerta del Cielo* (Janua coeli)
- *Estrella de la mañana* (Stella matutina)

e. *María, el auxilio:*

- *Salud de los enfermos* (Salus infirmorum)
- *Refugio de los pecadores* (Refugium peccatorum)
- *Consuelo de los afligidos* (Consolatrix afflictorum)
- *Auxilio de los cristianos* (Auxilium christianorum)

f. María, la Reina:

- *Reina de los Ángeles* (Regina Angelorum)
- *Reina de los Patriarcas* (Regina Patriarcharum)
- *Reina de los Profetas* (Regina Prophetarum)
- *Reina de los Apóstoles* (Regina Apostolorum)
- *Reina de los Mártires* (Regina Martyrum)
- *Reina de los Confesores* (Regina Confessorum)
- *Reina de las Virgenes* (Regina Virginum)
- *Reina de todos los santos* (Regina Sanctorum omnium)
- *Reina concebida sin pecado original* (Regina sine macula originali concepta)
- *Reina asunta al Cielo* (Regina in caelum assumpta)
- *Reina del Santo Rosario* (Regina sacratissimi rosarii)
- *Reina de la Familia* (Regina familiarum)
- *Reina de la Paz* (Regina pacis)

4.1.3. Modelos iconográficos empleados por Juan Pedro López:

Si tomamos en consideración elementos significativos como el paso de la iconografía religiosa europea a Hispanoamérica entre los siglos XVI y XVIII y la preocupación de la Iglesia, no sólo en emplear profusamente las imágenes, sino también en regular su uso, no podemos más que suponer que lo que ha de hallarse en las obras de Juan Pedro López no diste mucho de lo visto en las obras europeas.

En realidad, López fue un constante seguidor de modelos. Su obra es la mejor prueba y una breve revista de las obras seleccionadas nos dará una opinión más sólida. Por una parte, las imágenes de la Inmaculada Concepción giran en torno a María como figura central, empleándose los atributos que regularmente se observan en las imágenes

europas (Lam. n° I a VII). La única novedad aparente es el recurso de la imagen a medio cuerpo, lo cual fue verdaderamente extraño en el Viejo Mundo, en las imágenes de la Inmaculada y probablemente responda a la intención de crear una imagen más íntima de esta advocación que pudiera presentar a María de mayor tamaño, sin perturbar la iconografía reglamentaria, sobre todo, tomando en consideración el tamaño de estas obras (Lam. n° VIII y IX).

Por otra parte, las imágenes de la Virgen del Rosario se inclinan por una preferencia al gusto de la presentación de María de medio cuerpo, lo que las distingue, no sólo de las representaciones de la Inmaculada, sino también de la mayoría de las imágenes barrocas de la Virgen del Rosario realizadas en Europa (Lam. n° XVI, XVII y XVIII). No obstante, en las representaciones de origen flamenco de la Virgen con el Niño, en la pintura y los grabados, era bastante común emplear el recurso del medio cuerpo (Lam. n° 60, 62 y 63). Los atributos y objetos simbólicos empleados para estas imágenes por López son los usuales, sin ninguna inclusión extraordinaria o fuera de lo común.

El uso de símbolos habituales entre las obras europeas y las caraqueñas de López, no debe sorprender y las razones de esta coincidencia han debido quedar claras en los apartados anteriores, de modo que no insistiremos mucho más sobre ello. Únicamente agregaremos que incluso en el ámbito del simbolismo religioso en el arte, no debemos buscar en López a un creador, sino a un seguidor y, eventualmente, a un interprete de las corrientes, tradiciones y modelos

que España dejó pasar a tierras americanas. Incluso, aquí en este terreno del símbolo, los pintores como Juan Pedro López se mantenían, por regla y no por excepción, fieles a un oficio que tenía un fin de algún modo enaltecedor. Ya lo vimos antes en palabras de Francisco Pacheco.

En un sentido general, observamos en las obras de López, tanto de la Inmaculada como de la Virgen del Rosario, una interpretación bastante *típica* que brinda a las pinturas un sentido de permanencia, perpetuidad y persistencia. De esta manera, podríamos aceptar, con algún margen de error, una continuación iconográfica bastante regular. Destacaremos, no obstante, algunas características particulares, en torno a la iconografía empleada por López, que bien vale la pena mencionar.⁸¹ Entre las imágenes de la Inmaculada Concepción, destacan las siguientes características iconográficas:

- * La serpiente es empleada sólo en una de las obras (Lam. n° XI), mientras que el resto no presenta esta referencia al pecado y la maldad.
- * Los únicos emblemas tomados de las Letanías Lauretanas que aparecen representados son: la palma, la escalera y el espejo. Sólo una de las obras no presenta ningún emblema (Lam. n° X).
- * Los atributos tomados del libro de Apocalipsis, el aura dorada (el sol), la corona de doce estrellas y la luna bajo los pies de la Virgen, aparecen en todas las obras. La luna es representada con las puntas hacia abajo, con excepción de las imágenes de medio cuerpo que la

⁸¹ Dejaremos fuera de estas características a cuatro obras por considerar que deben ser analizadas aparte. Estas están reproducidas en las Lam n° I, III, XIV y XIX.

presentan con las puntas hacia arriba (Lam. n° IV y VI / VIII y IX).

- * En relación a otros objetos comúnmente empleados en la iconografía mariana, solo se presentan la estrella, el lirio y las rosas (Lam. n° V, VI y XI).
- * Sólo una de las obras muestra una sección inferior distinta al ámbito celestial en el cual se encuentra María, presentando allí el barco, la torre y la zarza ardiente (Lam. n° XI).
- * La Virgen mantiene en todos los casos las manos juntas en actitud orante, a la altura de su pecho. Su mirada está dirigida al espectador.

En el caso de las representaciones de la Virgen del Rosario, podemos señalar las siguientes características:

- * Madre e Hijo sujetan el mismo rosario, el cual en todos los casos está formado por una serie simple de cuentas para un solo grupo de misterios (Lam. n° XV, XVI y XVII).
- * El Niño se sienta al lado derecho de su Madre, a excepción de la única obra de esta advocación que presenta a los personajes de cuerpo entero (Lam. n° XIV)
- * María tiene en todos los casos la cabeza coronada y descubierta. No obstante, es también notable que la corona de doce estrellas es también parte de su tocado.
- * A pesar de tratarse de la advocación del Rosario, no se han incluido rosas en ninguna de las imágenes.

- * La Virgen y el Niño no suelen estar acompañados de otros personajes, a excepción de una sola obra en la cual se ha incluido a Santo Domingo (Lam. n° XV)
- * No hay referencia a las escenas de los misterios del Rosario.
- * La Virgen siempre mira al espectador (Lam. n° XX)
- * Suele hacerse referencias al modelo europeo de la Virgen en la Gloria (Lam. n° XV).

Cuatro obras de Juan Pedro López han quedado fuera de consideración en relación los anteriores listados de características iconográficas. La razón es la peculiaridad que estas cuatro obras presentan y que a continuación comentaremos. En cuanto a las imágenes de la Inmaculada Concepción tenemos que la señalada como Lámina n° I, no fue realizada enteramente por López, sino que corresponde a una repintura que nuestro artista efectuó sobre otra imagen ya existente del mismo tema.⁸² Por lo tanto no podemos saber qué tanto de lo que vemos en la imagen actual es de la mano de López y que tanto pertenece al estilo e iconografía originales de pintura. De cualquier modo, la obra presenta el indiscutible estilo grácil y elegante de López, aunque luce bastante más recargada que el resto de las obras sobre el mismo tema que el pintor efectuó posteriormente, por lo que sospechamos que respetó la

⁸² Cfr. Carlos DUARTE, Diccionario Biográfico Documental, pág.140.

iconografía original. En esta pintura se observan símbolos no presentes en el resto del grupo, como el *jardín cerrado*, el *ciprés* y la *f fuente*.

Dentro de las imágenes de la Inmaculada destaca también una realizada, sin duda alguna, a partir de un grabado de Johan-Jakob Haid (elaborado en torno a una pintura original de Johann Georg Bergmüller) (Lam. nº III). Don Alfredo Boulton fue el primero en dar cuenta de esta fuente de López en su obra Historia de la Pintura en Venezuela (Tomo I). Así la “extraña” inclusión de Adán y Eva y la presencia de un dragón, en lugar de la tradicional serpiente, quedan plenamente justificadas. Así mismo, queda plenamente demostrado el hecho de que los grabados constituyeron modelos iconográficos de gran importancia para artistas como Juan Pedro López.

Para las imágenes de la Virgen del Rosario la inspiración iconográfica no dista mucho de las ya comentadas para las de la Inmaculada. De hecho en una de las imágenes que hemos apartado para comentario especial, destaca una que creemos tiene su inspiración en uno de los grabados de realizados originalmente por los hermanos Klauber para la obra Letanías Lauteranas, que hemos comentado con anterioridad. Del ejemplar que se conserva en la Colección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional, el cual es la traducción española del libro del Fraile Dorn, hemos extraído la imagen que consideramos clave y que puede verse en la Lam. nº 70. Esta imagen, que corresponde a la letanía Reina de los Angeles (*Regina Angelorum*), podría ser el precedente más inmediato a la imagen de la Virgen del Rosario de la Lámina nº XIX.

Aunque la similitud no es casi total como en el caso del grabado de Haid, si observamos un parecido importante en la idea general de la composición: los medallones con los misterios reemplazan perfectamente a los ángeles que rodean a la Virgen y el Niño en el grabado; la actitud de María es también un síntoma pues conserva el gesto que en la pintura se aprovecha para hacer entrega del rosario a Santo Domingo, quien ha sido, a su vez, colocado muy apropiadamente en lugar de uno de los ángeles, lo mismo que Santa Rosa de Lima en el lado contrario; María aparece con la cabeza cubierta por su manto como toda una rareza en las imágenes de esta advocación realizadas por López, lo que nos hace suponer aún más que sigue a este grabado.

Lo cierto es que esta obra resalta entre el conjunto de su misma advocación por presentar una composición fuera del parámetro regular, sobre todo por las escenas de los misterios del Rosario alrededor de la imagen de María con el Niño. Pero su rareza, hay que decirlo, es sólo local, pues en Europa esto, aunque no era del todo común, tampoco resultaba extraño. En todo caso, no resultó un recurso fuera de lo acostumbrado para la pintura de la región andina de esa misma época, según lo refiere Santiago Sebastián en su obra El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico (1990). Empero, aunque no podemos probar fehacientemente que el grabado del Maestro Luchessini (seguidor de los Klauber en los grabados de la versión española del libro de Dorn), sea el punto de partida de la obra de López, no puede negarse que las coincidencias son muchas y demasiado distantes del común

modelo empleado por López en el resto de las imágenes de la Virgen del Rosario como para pasarlas por alto e intentar hallar una explicación razonable al asunto. En este sentido conviene también resaltar que en la Lámina nº XIX, López ha dado a la Virgen María los atributos de la Virgen en la Gloria (media luna bajo los pies y la serpiente atrapada con la manzana en la boca), lo que hace de esta imagen algo más especial todavía.

La cuarta imagen a considerar es la única de esta advocación del Rosario que López ha representado de pie (Lam. nº XIV). Creemos que la razón se encuentre en las exigencias de quien contrató originalmente la obra, sobre todo por las dimensiones del cuadro que exigen una figura de cuerpo completo. No obstante, es también probable que López haya seguido nuevamente algún grabado con la iconografía de la Virgen en la Gloria, tan profundamente difundidos por toda Europa desde el siglo XIV. Ciertamente es que la Virgen no presenta ni la luna, ni la serpiente bajo sus pies, pero sí asume la majestad correspondiente a esta popular imagen europea que le aleja del encantador espíritu intimista del resto de las imágenes de la advocación del Rosario. Son, sin duda, circunstancias que permiten suponer una fuente distinta al del resto de las obras.

4.2. Síntesis Iconológica:

Hemos revisado ya los posibles significados de los elementos que conforman las interpretaciones pictóricas de la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario. Sólo nos resta plantearnos, de un modo más articulado, cómo se sintetizan todos estos elementos en un mensaje coherente, que incluso iría más allá de lo que la simple suma de cada objeto simbólico tendría que decirnos. Esto, por supuesto, no será hecho sin tomar en consideración aspectos del contexto de la época, pues no es posible considerar el significado de una imagen sin considerar, al mismo tiempo, su función social.

4.2.1. La Inmaculada Concepción

Aunque la configuración iconográfica definitiva de la advocación de la Inmaculada Concepción proviene de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, el significado de esta idea acerca de María ha tenido una trascendencia enorme desde el punto de vista simbólico. No se trata exclusivamente de las acaloradas polémicas que la idea de la Inmaculada Concepción de María generó, sino de los alcances que esta idea tuvo en el marco de las acciones de la Iglesia post-tridentina.⁸³

⁸³ A modo de ilustración de los efectos más cotidianos de la advocación podemos recordar la ya muy conocida anécdota sobre la vida de San Ignacio de Loyola, quien al no poder convencer a un compañero de viaje acerca de la idea de la Purísima, tuvo la tentación de utilizar su puñal, el cual colgaría días más tarde en la iglesia de Montserrat, consagrándolo a la Virgen.

Siendo la Virgen uno de los aspectos del Catolicismo más atacados por los protestantes, la Iglesia la ubicó estratégicamente al frente de sus ejércitos y se le otorgó un simbolismo que iba más allá de lo poético que había sido en el Renacimiento o lo místico que había sido en la Edad Media. Ahora María era un personaje de enorme actividad y vitalidad simbólica, y la Inmaculada Concepción fue, tal vez, el tema que surgió como anillo al dedo para levantar la alicaída imagen de la propia Iglesia católica.

Emile Mâle, al referirse a las representaciones barrocas de la Inmaculada Concepción, resume en hermosas palabras la esencia simbólica básica de estas representaciones:

“La joven Virgen parece suspendida entre el cielo y la tierra. Flota lo mismo que un pensamiento inexpressado; porque no es todavía más que un pensamiento en la mente divina. Dios aparece por encima de ella, y al verla tan pura, exclama las palabras del Cantar de los Cantares: Tota pulcra es, amica mea, et macula non est in te... [la Inmaculada Concepción] sublime como una idea eterna, encierra la concepción más alta del espíritu medieval.”⁸⁴

Cuando en las representaciones de la Inmaculada observamos la presencia de Dios Padre, generalmente en la sección superior de la pintura (Lam. n° 54, 55 y 71),⁸⁵ estamos en presencia de la más aguda obsesión de los pintores barrocos -sobre todo de los españoles- en torno a la iconografía de la Purísima: “la de representar a la

⁸⁴ Emile MÂLE, *El Arte Religioso*, pág. 118-163.

⁸⁵ Por regla general, se representa a Dios Padre con vista de sólo medio cuerpo, con los brazos extendidos como queriendo abarcar, desde arriba, la figura entera de María; también un ademán más discreto con la mano derecha es bastante común, en señal de bendición o de aprobación ante la presencia de la Virgen.

Virgen como una criatura de rango excepcional, creada sin mácula, es decir, sin contacto carnal, directa y únicamente por Dios.”⁸⁶ De este modo, la inclusión de Dios Padre es una clara referencia al DEUS PICTOR (Dios pintor), quien como creador, muestra a la Virgen como obra de su *divino intelecto*. “Predestinada e incapaz de errar, María fue concebida toda pureza en la mente del Creador, como el nacimiento de una idea. La Inmaculada Concepción se convierte así en un nacimiento metafísico de la Virgen.”⁸⁷ Así, en el arte, una *idea* adquiere una imagen exterior, noción esta ligada al neoplatonismo. De hecho, la inclusión de la frase TOTA PULCHRA en el cuadro, no es más que una referencia a la “firma” de Dios sobre la obra realizada.⁸⁸

Por otra parte, ya para la segunda mitad del siglo XVII en adelante, las imágenes de la Inmaculada Concepción han adquirido su iconografía definitiva y la Virgen va a vestirse ya sólo de blanco, cubierta con un manto azul (Lam. n° 51, 52, 54, 55 y 72). Esto va íntimamente ligado a las nuevas nociones acerca de la inocencia y pureza de lo que se representa, por lo tanto María no podía vestir aquí su tradicional túnica roja, pues le asociaría al sufrimiento y no a la suprema idea de perfección que era lo que entonces se buscaba.

La Inmaculada Concepción era, pues, una idea del más alto calibre. De este modo quedaba lejos de cualquier ultraje humano. Pero este argumento debía blindarse y de este modo, además de los artilugios

⁸⁶ Víctor STOICHITA, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro Español*, pág. 97.

⁸⁷ Marina WARNER, *Alone of all her sex. The myth and the cult of the Virgin Mary*, pág. 247.

⁸⁸ Los pintores firmaban sus obras con el imperfecto *faciebat*, lo que, por supuesto, no puede hacer Dios, pues su obra es perfecta. (Cfr. Víctor STOICHITA, *Op. Cit.*, pág. 112) De esta manera, después, de Cristo, María era entonces el ser más perfecto.

que ya hemos comentado propios del arte barroco, el recurso hiperbólico de los símbolos fue un valor agregado a las imágenes de esta advocación. Es así como hallamos una curiosa combinación de emblemas u objetos simbólicos alrededor de la persona de María que hilan un discurso mucho más complejo todavía. Más allá de lo maravilloso, dentro de la concepción religiosa católica, que pueda considerarse el hecho de preservar a un ser humano de la condena del Pecado Original, surge la implantación definitiva en María de la Iglesia como institución y congregación. Es decir se hace absolutamente patente la relación *típica* de María con la Iglesia de que habló San Agustín siglos atrás. No había ya duda de que la Madre de Dios era el *arquetipo* de la Iglesia y, simbólicamente, las imágenes de la Inmaculada así lo certifican.

Veamos más de cerca la obra ya citada de Peter Paul Rubens (Lam. n° 19), en la cual María pisa a la serpiente que lleva en su boca una manzana. Según el simbolismo de la serpiente y la manera como está aquí representada, estamos hablando no de un recuerdo del acto mismo de la Caída del Hombre sino del triunfo sobre el pecado y la herejía llevado a cabo por la Iglesia, que, en este caso, es María. Lo mismo sucede con una obra como la de Francisco de Zurbarán (Lam. n° 23), que brinda a María la capacidad de lograr aquello que la Iglesia esperaba de si misma en esos tiempos turbulentos.

“Puede parecer que semejantes imágenes estén únicamente destinadas a glorificar a la Nueva Eva, la que ha borrado la falta de la Eva antigua y ha aplastado la cabeza de la serpiente. Pero se les dio, sin embargo, otro sentido. Para los más profundos teólogos de la época la

serpiente que la Virgen tenía a sus pies no es solamente el espíritu del mal, es la herejía.”⁸⁹

En obras como la de Rubens, el esplendor glorioso de María que la viste de sol (el aura dorada) y que nos refiere a ella como la primera de las mártires (la palma), va dirigido a la Iglesia y es ella entonces la que refulge en su triunfo contra la herejía a pesar del sufrimiento que esto pueda causarle.⁹⁰ No obstante, el simbolismo se altera un poco al cambiar la serpiente por un dragón (Lam. n° 73), en cuyo caso la Iglesia vence la posibilidad de ir a los infiernos, es decir, quien está y permanece en su seno, conquistará la victoria contra el pecado y la correspondiente estadía en predios de Satanás. En cualquier caso, el mensaje es claro: es la Iglesia y sólo ella la que puede despojar al hombre de la influencia del mal y, además, los herejes por ella serán vencidos, pues está revestida de los más caros atributos de la divinidad. Después de todo, si María es la Iglesia, entonces ésta adquiere la gracia con la que aquella fue revestida en el momento de su concepción inmaculada.

Esta lectura del significado de las representaciones de esta advocación que se refieren directamente al concepto de *Iglesia Triunfante*, no es más que uno de tres que consideramos aquí esenciales. Algunas interpretaciones de la Inmaculada Concepción (Lam. n° 74) se inclinaron más a incluir con profusión símbolos tomados de las Letanías Lauretanas o del Cantar de los Cantares para acentuar las características

⁸⁹ Emile MÂLE, *El Barroco*, pág. 53.

⁹⁰ Esto, por supuesto, relacionado con el propio sufrimiento de María al dar a luz al Cordero de Dios que habría de ser sacrificado para el perdón de los pecados.

superlativas de María en torno a su pureza verdadera que refleja a Dios (espejo), a su condición de guía hacia la gracia de Dios (estrella y escalera) y a su castidad (torre y jardín cerrado), entre otras cosas, que la convierten en un extraordinario *modelo a seguir* por todo cristiano. Además las referencias a su nexo *típico* con la Iglesia no desaparecen, pues el barco que simboliza a ésta última se halla presente en la sección inferior, llegando a puerto seguro.

Finalmente, si sumamos ambos conceptos (*Iglesia triunfante* y *Modelo del cristiano*) tendremos un tercero bastante interesante y que ganará aceptación, sobre todo, en el siglo XVIII gracias a un auge del pensamiento tomista, que dará un viraje hacia una interpretación simbólica más aristotélica. Conviene aclarar que no se trata de una incorporación de símbolos nuevos en las obras dieciochescas, sino más bien una reinterpretación de símbolos ya usuales en las imágenes de la Inmaculada Concepción. Es una relectura de un mensaje ya conocido, con acepciones diferentes, adecuadas a las necesidades del siglo XVIII, que obviamente eran distintas a las del XVII. María va a asumir las características de lo que la cristiandad o, más particularmente, el cristiano puede llegar a ser. “Ella recuerda que la santidad es posible y en ella se refleja el destino de la Iglesia en ser inmaculada y santa.”⁹¹

Cuando la religión cristiana ofrecía una práctica mortificante y penitente, había que justificar la razón de ser del sacrificio del *buen cristiano* y el mostrar lo que *es posible llegar a ser* de un modo que

⁹¹ Kathleen COYLE, Mary in the Christian Tradition, pág. 44.

excediera los límites humanos de lo *hermoso*, lo *puro*, lo *casto* y lo *amable*, un recurso que la Iglesia no despreció. Además, era necesario, casi imperativo, dulcificar la imagen religiosa, sobre todo ante clamores cada vez más constantes como este de Denis Diderot (1713-1784):

“¡Que voces! ¡Que gritos! ¡Que lamentos! ¿Quién ha encerrado en estos calabozos a todos estos cadáveres dolientes? ¿Qué crímenes han cometido todos estos desgraciados? Unos se golpean el pecho con piedras, otros se desgarran el cuerpo con uñas de hierro; todos tienen las penas, el dolor y la muerte en los ojos.”⁹²

Ciertamente, si algo ha de reconocérsele al pensamiento filosófico del siglo XVIII

“es haber descubierto la felicidad de la existencia. Cansados del ascetismo, los autores cristianos, principalmente antes de 1750, intentaron presentar una religión agradable a un público ilustrado que recobraba la estimación de la alegría de vivir.”⁹³

En este sentido los escritos de Alfonso María Ligorio son un buen ejemplo. Pero en el ámbito de la pintura, las representaciones de la Inmaculada dan un giro no sólo en el sentido plástico, alejándose de la pomposidad y voluptuosidad barrocas, sino que buscan relacionar la

⁹² Denis Diderot citado por Jean DELUMEAU en *El Catolicismo de Lutero a Voltaire*, pág. 254.

El hecho de que se requiriese dulcificar la imagen religiosa no obvia que ya en el siglo XVII en España, por ejemplo, un pintor como Murillo haya brindado a las imágenes de la Inmaculada Concepción uno de los tipos más tiernos, amable e inocentes que se conozcan.

⁹³ *Ibidem*, pág. 253.

Sin embargo, no debe pensar que si en el siglo XVIII se rescata *la alegría de vivir*, es porque anteriormente sólo existía un pesimismo a ultranza. Todo lo contrario. Ya lo hemos visto en apartados anteriores, el Barroco fue un período de grandes contradicciones que provocaron las enormes tensiones emocionales que le caracterizaron. Así, al *CARPE DIEM*, que puede traducirse en un gozo de la vida se le oponía la *VANITAS* que condenaba tal disfrute. Lo que hace el siglo XVIII es desembarazarse de la moral religiosa en los asuntos de los placeres de la vida, es decir, neutralizar el recuerdo de la vanidad de mundo y de la fugacidad de lo placeres, ante la promesa de felicidad eterna encanada en la Iglesia y la *verdadera fe*.

figura de María más hacia un objetivo específico, una meta a alcanzar, representando el anhelo de todo *buen cristiano*. De esta manera, las imágenes pueden presentarse menos cargadas de emblemas u objetos simbólicos (Lam. nº 55 y 53),⁹⁴ e incluso presentar una atmósfera mucho más sosegada que en el caso de un Rubens y menos mística que en el caso de un Zurbarán o un Pacheco.

No obstante lo anterior, siempre se mantuvo el sentido esencial de la obra barroca: el destacar la sobrenaturalidad de lo que se ve en el cuadro. Esto daba a la imagen un sentido más simple de comprender, pero no menos visionaria en su aspecto plástico. Incluso, podemos afirmar que las nubes adquieren un significado simbólico mucho más activo en este período aun cuando el siglo XVII les empleó con exagerada profusión. El carácter dinámico de las nubes, concretado en una constante metamorfosis les otorgó un vínculo en relación a lo que María encarnaba y que se predicaba entonces podía llegar a ser cualquier cristiano. Las nubes le dieron a la transmutación espiritual del ser humano un carácter sagrado o, en todo caso, ajeno a este mundo. Además el tratamiento pictórico de la imagen se hace más vaporoso, lo que acentúa el carácter de visión sobrenatural que la imagen posee, aunque con menor espectacularidad.

En resumen, hemos identificado tres estadios de significado iconológico en las representaciones europeas de la Inmaculada Concepción: 1) *La Iglesia triunfante sobre el mal y la herejía*; 2) *El*

⁹⁴ Esto, sin embargo, no era así en todos los casos, pues los grabados seguían insistiendo en la asociación de María con el cúmulo de atributos que era ya tradicional.

modelo a seguir e imitar por todo buen cristiano y 3) La cristiandad (la ecclesia) como obra magnífica de Dios (pasado, presente y futuro). Todos ellos respondieron a una necesidad específica de la Iglesia, en un momento determinado. En otras palabras, confirman la existencia de intenciones y propósitos en las imágenes, que no son lo mismo que su significado temático y su función.

3.2.2. La Virgen del Rosario

Siguiendo el modelo de análisis efectuado anteriormente sobre las imágenes de la Inmaculada Concepción, estableceremos también tres estadios distintos de lectura iconológica para las imágenes de la Virgen del Rosario. En primer lugar, conviene resaltar que de las representaciones de esta advocación el énfasis hacia la Maternidad Divina de María es lo fundamental. María aparece siempre, sin excepción, acompañada de Jesús Niño, pero éste, pareciera no ser más que un atributo de la Virgen, que resalta su cualidad de Intercesora y Mediadora como *madre*. En verdad, el dogma de la Divina Maternidad de María es la piedra angular de toda representación en la cual ésta se presente con su Hijo.⁹⁵ Lo que constituye un elemento de gran peso a la hora de una síntesis iconológica.

⁹⁵ En el año 431 el Concilio de Éfeso, tercer concilio ecuménico de la Iglesia católica, definió explícitamente a María como Theotokos -Θεοτοκος- (Madre de Dios), a raíz de la controversia generada por Nestorio, Obispo de Constantinopla. Es muy probable que este título haya sido usado antes de Éfeso. De hecho se piensa que el primero en hacerlo fue San Alejandro de Alejandría en el siglo V, cerca del año 319. La intención del citado concilio era la de afirmar la unidad de la persona de Cristo. Ciertamente, reconocer a María como Madre de Dios significaba profesar que Cristo, hijo de María, según la generación humana, era Hijo de Dios y Dios mismo. La expresión de justifica,

Por sobre cualquier aspecto, el carácter maternal de María es aprovechado aquí con gran éxito, pues estimula la reacción natural del espectador a sentir empatía por aquella que es también *su madre espiritual*. De este modo, el vínculo entre el fiel y la imagen, rebota de inmediato hacia la Iglesia misma como institución, pues María *es* la Iglesia. No en vano en estas representaciones el Niño Jesús suele interactuar de una forma o de otra dentro del cuadro: se relaciona con su Madre con gestos de cariño o juego o bien, con los santos que acompañan a los personajes principales (Lam. n° 75 y 76). Esta interacción va encaminada a estimular la identificación del fiel con la bondad de la maternidad mariana, que no era otra que la eclesial. Tenemos entonces en la *Maternidad espiritual de María en la Iglesia*, el primer estadio de significado simbólico de estas imágenes. Esto, claro está, a partir de la reafirmación constante de la Maternidad Divina de la Virgen al contar con la presencia del Cristo Niño como aval.

además, por el hecho de que toda mujer es madre no sólo del cuerpo, sino de la persona de su hijo. Theotokos, teológicamente significa por tanto no ya madre de la divinidad, sino madre del Verbo encarnado. Posteriormente, todo Occidente aceptó el título brindado a María al incluirle en el credo establecido por el Concilio de Calcedonia en el año 451. Lo que Éfeso había declarado solemnemente, Calcedonia lo había establecido explícitamente en una premisa dogmática. Teológicamente esta afirmación, emplaza a María como *símbolo* de la nueva comunidad que vive en la realidad de la Salvación. (Cfr. A. G. AIELLO en *Nuevo Diccionario de Mariología*, pág. 618) En y por la carne de María, Dios ha entrado al mundo, cumpliendo las profecías. Así, la enseñanza sobre la Virgen María, en el contexto de este dogma, fue desde entonces clave para comprensión y corolario de la fe cristológica que proclama un sólo y mismo Cristo, Hijo y Señor, Unigénito, en dos naturalezas (divina y humana), unidas sin confusión, sin división o separación, sin perder su diferencia específica, sino que concurren en la única persona divina de Cristo. La Divina Maternidad de María aparece así como el medio por el cual Dios realiza su misterio de Salvación. Esto hace que la misión fundamental de ésta, en primer momento, consistió en unir al Salvador a la raza humana. Todo esto, sin embargo, no coloca a María como un simple objeto o instrumento en el Plan de la Salvación, muy por el contrario y de acuerdo con el pensamiento de los Primeros Padres, el Verbo pudiera haberse encarnado de otro modo y precisamente escogió a María como persona especial, amada y sierva libre, quien con su respuesta al anuncio del Arcángel Gabriel cooperó en la alianza entre Dios y la humanidad en su Hijo Jesucristo. En 1477, Sixto IV se convirtió en el primer Papa en hacer alusión a la Maternidad Espiritual de María en relación a la comunidad eclesial y desde entonces esta doctrina particular, derivada del presente dogma, adquiere una extensa popularidad.

Por otra parte, se destacan también las cualidades que le habían sido atribuidas a María, en tanto que Madre de Dios, su posibilidad de acción como Mediadora e Intercesora.⁹⁶ Tradicionalmente, la mariología estipulaba que la intercesión de María no implicaba un poder directo de ésta para realizar ninguna acción en la tierra, sino que sólo intercede o media ante su Hijo, quien como Dios es la única fuente de Salvación. Solía decirse a partir del siglo XVII que “el hijo no puede negar nada a su madre; de modo que una oración a María puede obrar maravillas.”⁹⁷

En el sentido pictórico, se busca representar a María y su Hijo de modo tal que siempre haya alguna referencia a la majestad de ambos o, en su defecto, de Jesús, quien aunque es representado como un niño, no deja de ser Cristo, el Salvador. Por lo tanto, María puede fungir de trono simbólico para el Niño en algunas representaciones (Lam. n° 77), así como también pueden hallarse ambos entronizados (Lam. n° 22 y 68). Pero lo más común es acentuar la atmósfera de visión sobrenatural que, con regularidad, recrea el momento en el cual la Virgen aparece a Santo Domingo para hacerle entrega del rosario, situación ésta que se identifica con la Institución del Rosario (Lam. n° 78). El escoger esta escena para representar a María en la advocación del Rosario es una forma de hacer hincapié en su condición de Mediadora y el gesto de

⁹⁶ Aunque el concepto de María como Mediadora e Intercesora se utiliza desde el siglo VI (a partir de los escritos de San Andrés de Creta, San Germán de Constantinopla y San Juan Damasceno), haciéndose más frecuente su uso desde el siglo XII, no será hasta el siglo XVII que se enuncie como tesis doctrinal dentro de la Iglesia católica (Cfr. Miguel PONCE CUELLAR, María, Madre del Redentor y Madre de la Iglesia, pág. 437).

⁹⁷ Marina WARNER, Alone of all her sex. The myth and the cult of the Virgin Mary, pág. 286.

acercamiento hacia el fundador de la Orden dominica es una reafirmación de ello. Además, la nubosidad que distingue estas representaciones y el gesto de entrega del Rosario brindan también un carácter de mensaje celestial, de Dios a los hombres, concretado en el instrumento de oración.

“El título de Mediadora era la suma de una función de doble hoja: ella era el camino a través del cual el Salvador vino al mundo en encarnación y redención y, al mismo tiempo, era el camino a través del cual los hombres podrían ascender a Dios. De modo que el término Mediadora (Mediatrix) hace referencia a estos dos aspectos.”⁹⁸

Todo esto queda perfectamente delineado en la constitución del propio rosario, la forma de la sarta de cuentas en si misma (Lam. n° 79): el inicio del primer misterio gozoso se une con el final del quinto misterio gozoso (o con el quinto glorioso en las series más largas), lo que cierra la sarta en una medalla con la imagen de María aludiendo al *hortus conclusus* o jardín cerrado, es decir a la virginidad y castidad de ésta; además, de la medalla central surge una línea que termina en un crucifijo, lo que simboliza el hecho de que sólo Dios entró en María (*sólo él recoge lirios en su jardín*) propiciando la historia de la Salvación que es justamente lo que se medita en el rezo del Rosario y, además, refiere también al carácter mediador de María al establecerla a ella como el único camino para llegar a Dios.

En cualquier caso, la estrecha relación entre Madre e Hijo y entre ellos con el rosario, impulsan tal significado con claridad. Pero, al

⁹⁸ Jaroslav PELIKAN, *Mary through the centuries*, pág. 131.

igual que sucede en el caso de la Inmaculada Concepción, con la Virgen del Rosario podemos unificar los dos estadios de significado ya vistos y obtener uno diferente. Para el siglo XVII María era sin dudas, *la Puerta del Cielo* que había sido restaurada por Dios mismo, por lo menos así lo expresan los teólogos y la gran cantidad de obras escritas en honor a la Virgen.⁹⁹ De esta manera, en la advocación del Rosario se concentra una especie de garantía de salvación para el cristiano por dos caminos diferentes: en primer lugar, a través de la unidad que implica ser parte de una hermandad (la comunidad cristiana) que tiene una madre común en María (la Iglesia) y, en segundo lugar, la seguridad de alcanzar la misericordia de Dios a través de la mediación e intercesión de María (la Iglesia). De modo que estamos hablando de la Iglesia como *garantía* de la Salvación.

Finalmente, podemos entonces identificar, también para las representaciones de la Virgen del Rosario, tres estadios de significado iconológico: 1) *la Maternidad espiritual de la Iglesia sobre toda la cristiandad*, 2) *la Iglesia como Mediadora e Intercesora ante Dios por los hombres* y 3) *la Iglesia como garante de la Salvación del hombre*. Podemos decir que las representaciones marianas del Rosario, desde el punto de vista simbólico, se busca destacar la forma en la cual María actúa en la consideración humana como una madre hacia sus hijos, ora e intercede por ellos y procura una correspondencia cercana y no distante como la propiciada por las imágenes de la Inmaculada.

⁹⁹ Cfr. *Ibidem*, pág. 131 y ss.

El mismo significado simbólico del rosario así lo demuestra como ya vimos.

4.2.3. Visión en conjunto

Desde los tiempos de San Bernardo de Clairvaux (1090-1153), maculistas e inmaculistas estuvieron enfrentados en torno a lo pertinente y apropiado de la doctrina que consideraba a María como purísima desde el momento mismo de su concepción. Luego los dominicos asumirán la bandera en contra de esta idea y los franciscanos se convertirán en los más fervientes defensores de la Inmaculada Concepción de María. En el siglo XIII, el franciscano San Buenaventura (1221-1274) y el dominico Santo Tomás de Aquino (1225-1274) serán los más febriles “rivales” en este asunto. El debate ciertamente no va a acallarse hasta la intervención oportuna de los jesuitas, desde finales del siglo XVI, quienes asumieron como un sagrado deber la defensa de la Virgen María Purísima y la propagación del rezo del Rosario.

“La penetrante, lúcida y frecuentemente inspirada teología de los miembros de la Compañía, como el español Francisco Suárez y el holandés Pedro Canisius, quienes habían desplegado toda su impresionante maquinaria, finalmente persuadió a los dominicos que su más ilustre miembro, Santo Tomás de Aquino, se había contenido de pronunciarse a favor de la Inmaculada Concepción porque había malinterpretado el carácter de la generación humana.”¹⁰⁰

Con lo anterior se pone oficialmente fin a tan larga y acalorada disputa, aunque los frutos de esta *paz* en predios iconográficos no vaya a verse sino durante el siglo XIX cuando la mayoría de las

¹⁰⁰ Marina WARNER, Op. Cit., pág. 249.

apariciones de la Virgen María aceptadas por la Iglesia parecen ser una fusión de imagen entre la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario.¹⁰¹

Lo cierto es que los términos *modelo* y *madre* son los que bañan enteramente la iconología mariana europea de los siglos XVII y XVIII. No son términos ajenos a la imagen de María desde la temprana Edad Media, pero la Contrarreforma vertió en ellos el contenido de su lucha por recuperar el espacio perdido y por fortalecer su imagen ante la feligresía que ahora tenía ante sí otra opción de ser cristiano distinta a la católica. Al mismo tiempo, tal vez más implícita que explícitamente, la Iglesia comprendió que su más segura supervivencia estaría al lado de los factores de poder político. Si bien el papa gobernaba sobre los Estados Pontificios, no podía hacerlo en otras regiones por lo que se comienzan a concretar alianzas alrededor de la fe religiosa. España es, sin duda, el más claro y más contundente ejemplo de ello, sobre todo porque la prolongación de su *teocracia de facto* a todo lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, constituyó la clave del éxito de su empresa en Hispanoamérica y en otras regiones del orbe.

La identificación de María con la Iglesia, en términos de *modelo* y *madre*, es bastante clara. Las advocaciones marianas obviamente sirvieron para matizar tales conceptos y brindarle al fiel la posibilidad de sentirse más a gusto bajo un ala protectora, consoladora, mediadora o auxiliadora, según su mayor inclinación emocional. No

¹⁰¹ La aparición de la Virgen en Lourdes (Francia), en 1858, es un magnífico ejemplo de esto. Esta aparición sucedió 4 años después de que el papa Pío IX proclamara finalmente *La Inmaculada Concepción de María* como dogma indiscutible de la Iglesia católica.

obstante, en el caso de las dos advocaciones que hemos analizado aquí, surge un elemento particular que conviene resaltar. La simbología de la que están compuestas las imágenes puede llegar a ser bastante compleja y, con toda razón, el historiador puede dudar a cerca de las probabilidades de lectura acertada de tales símbolos de parte del espectador de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, Giulio Carlo Argan ha demostrado, en un estudio realizado sobre la pintura neoclásica, que empleando el concepto de *figura* como elemento aglutinante de los diversos símbolos o emblemas presentes en una obra, se observa una catalización su lectura iconológica.¹⁰²

Argan sostiene que la *figura* actuaría como un elemento de carácter conceptual dentro de las obras de arte pictóricas, consistiendo en la creación *virtual* de un único *gran símbolo* que para tener el significado que se le atribuye en la suma de sus partes debe estar constituido por todas esas partes, pero de una manera determinada. Por ejemplo, la presencia de la palma en las imágenes marianas tiene claramente una indicación hacia el martirio y al triunfo sobre la muerte, si le agregamos una serpiente habrá indicaciones hacia el Pecado Original y la Tentación, pero el hallarse la serpiente bajo los pies de María (que representa a la Iglesia), acompañada ésta de unos ángeles que le entregan una hoja de palma, tenemos una lectura distinta, propiciada por una combinación particular de los símbolos en la dinámica compositiva de la obra. Nos hallamos en presencia de una *figura* simbólica que dejaría de decir lo

¹⁰² Ver el ensayo de Giulio Carlo Argan, "El valor de la 'Figura' en la pintura neoclásica", en Arte, estética y arquitectura del siglo XVIII (1980).

mismo si sustrajéramos de la imagen a la serpiente o la palma, mucho menos a María.

Para Argan la *figura* es la materialización de un concepto de gran complejidad a partir de una combinación particular de símbolos. Incluso considera que una *figura* puede llegar a ser lo más cercano a la abstracción conceptual en el plano de las imágenes. No obstante no debe confundirse esto con el concepto de alegoría, pues ciertamente no es lo mismo. Mientras la alegoría es una figura retórica que consiste en la representación de un concepto a través de algunos objetos o personajes que guardan una relación real con él, la *figura*, según nos dice Argan, es “una objetividad superior,”¹⁰³ que, además, “no es nada en si y lo es todo en la conciencia de quien interpreta los signos emblemáticos de que está compuesta.”¹⁰⁴ En otras palabras, la *figura* requiere de la participación activa del espectador en la interpretación del mensaje simbólico.

Además, no podemos decir que una sarta de cuentas o un manojo de rosas son en las pinturas *objetos simbólicos en sí*, porque no llevan consigo el significado que en esa imagen específica tienen. Argan expresa que aquí se pone en juego “lo que Kant llama ‘la cosa para nosotros’ -*Gegenstand*-, porque sólo nosotros [espectadores de la obra] estamos en situación de descifrar el mensaje de que es portador cada objeto, mensaje que no está ligado de modo estable a su ser.”¹⁰⁵ Esto no significa que vamos directo a un relativismo de la simbología presente en

¹⁰³ *Ibidem*, pág. 80.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pág. 83.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pág. 80.

las obras que acabamos de analizar. Ya hemos visto como es posible determinar con bastante objetividad el significado simbólico más probable para cada obra, pero esto no nos impide aceptar que el espectador de una obra pudiera tener la necesidad de entender los objetos en las obras a partir de un significado determinado y no de otro. En otras palabras, la *figura* de estas obras es tal en relación a las circunstancias y condiciones que incidan en la interpretación de su significado simbólico, en un momento determinado, que a su vez permita que las obras en sí actúen como parte de esas circunstancias y condiciones.¹⁰⁶

Obviamente, las imágenes de la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario contribuyeron a que la Iglesia asumiera las cualidades atribuidas originalmente a María, en virtud su asimilación con la *figura* de María. Después de todo, la Virgen ha sido desde los primeros tiempos del Cristianismo, en primer término, el *tipo* de la Iglesia. Este concepto básico, primigenio fue evolucionando y haciéndose cada vez más complejo, enriqueciéndose María con atributos y facultades especiales a partir de títulos como Mediadora e Intercesora que le vinculan aún más con la labor de la Iglesia. De esta manera, lo que tenemos delante de nosotros en el Barroco es la configuración de una idea abstracta que puede resumirse en una palabra: *Ecclesia*.

¹⁰⁶ Ernst H. Gombrich trata abundantemente este asunto en obras como *Arte e Ilusión* y *Meditations on a hobby horse*. Para Gombrich la interpretación de los contenidos de una obra de arte están íntimamente relacionados con la psicología de la percepción de la propia obra y, por lo tanto, está cambiando según cambie también el escenario para el cual la obra ejerza alguna función específica. Gombrich apoya la existencia de una temática única para las obras de arte, más no la idea de un significado simbólico inequívoco y rígidamente determinado, lo que no significa que apoye el relativismo absoluto en la interpretación simbólica de las obras de arte. Su concepción está mucho más relacionada con una visión sociológica del simbolismo en el arte que, incluso, lo ha llevado a compartir no pocas de las ideas de Pierre Bourdieu en cuanto al gusto social y su influencia en los estilos y contenidos de las artes. Posteriormente volveremos sobre este tópico.

CAPITULO V

EL DISCURSO RELIGIOSO EN LA OBRA MARIANA DE JUAN PEDRO LÓPEZ

Pareciera que es poco lo que nos resta decir en este punto del camino acerca de la obra de arte religioso. No obstante, este es un tema que lejos de agotarse en estas páginas sólo se hace cada vez más y más atractivo al historiador y se abre a nuevas interrogantes ante cada mirada curiosa. Así, en el momento de centrarnos en lo que tienen que decirnos las obras realizadas por Juan Pedro López alrededor de la imagen de la Virgen María, no podemos conformarnos con afirmar que en ellas se repite el mismo mensaje iconológico de las obras europeas y que éstas, a su vez, actúan también del mismo modo que en el ámbito del Viejo Mundo. Aunque las obras de López tienen una gran deuda con las fuentes europeas, no dejan de ser *interpretaciones pictóricas* y, por lo tanto, un universo pleno de variaciones y divergencias, a pesar de que, para muchos, éstas pudieran parecer tan mínimas como poco importantes.

Para nosotros es justamente en esas pequeñas variaciones dónde se encuentra la verdadera esencia y la riqueza del discurso religioso en las obras que los artistas en Caracas, entre ellos Juan Pedro López, interpretaron a partir del contexto, de las circunstancias, de las exigencias, de los anhelos sociales y de las necesidades de la propia religión. En un sentido estrictamente doctrinal, el discurso religioso en las obras marianas de Juan Pedro López, no debería tener grandes

inconsistencias en relación con aquel de las obras realizadas en Europa, o al menos en la España peninsular, debido al cuidado que la Iglesia colocaba sobre el contenido de las imágenes religiosas desde los tiempos del Concilio de Trento. Ya hemos visto cómo incluso el propio Sínodo Diocesano de Caracas (1687) dispuso algunas medidas en torno a este asunto y los obispos de esta ciudad en el siglo XVIII velaron porque las disposiciones de este sínodo se cumplieran en la Provincia de Venezuela. De modo que no tenemos por qué pensar que la Iglesia de esta región de Hispanoamérica no fuera cuidadosa en el asunto de las imágenes, por lo menos en un nivel aceptable.

Esta situación ha debido afectar la dinámica propia de los encargos de las imágenes religiosas, pero lamentablemente no hemos hallado ningún contrato, ninguna hoja suelta que nos exprese indicaciones precisas (ni vagas) acerca de qué es lo que se desea (o exige) en una pintura. Por los datos que nos suministran don Alfredo Boulton y Carlos F. Duarte,¹ podemos saber que Juan Pedro López estuvo activo como pintor al menos 35 años, siendo además bastante productivo en comparación con la obra que se conserva de otros artistas contemporáneos suyos. Anteriormente habíamos comentado el alto porcentaje que posee la pintura de carácter mariano dentro de su obra y la importancia que, de esto, podríamos atribuirle al culto de la Virgen María en este período. Pero cuando analizamos el significado simbólico de estas obras, no podemos hacerlo apegados únicamente a lo que los modelos

¹ El primero en su Historia de la pintura en Venezuela (Tomo I) y el segundo, en Juan Pedro López. Maestro de pintor, escultor y dorador y Diccionario Biográfico Documental.

iconográficos tienen que decirnos, pues de este análisis obtendremos los lineamientos del discurso religioso que estas imágenes emanaban y, en este sentido, otros elementos han de ser considerados. Estos elementos a los que nos referimos han quedado expuestos ya en el capítulo anterior, el resto lo iremos expresando en el camino de las líneas que en adelante siguen.

No hay duda sobre el empleo de *tipos* pictóricos por parte de López en la elaboración de sus obras. Así lo demuestra una sencilla comparación entre el personaje principal de algunas de sus obras (Lam. nº XXI y XXII), en las cuales observamos una preocupación bastante acentuada por reproducir un imaginario casi sin alteraciones, o por lo menos, sin alteraciones sustanciales. De hecho, las diferencias más notables entre los tipos tomados como ejemplo corresponden, en su mayoría, a la ejecución de la propia obra, más no a modificaciones en aspectos como composición, el punto de vista, el arco cromático o la propia fisonomía de la Virgen María. Esto debe hacernos pensar en la seria aplicación y apego a ciertos *tipos* iconográficos que López aprendió, muy probablemente, a partir de la tradición.² Sin embargo, no consideramos a este pintor un profesional de la repetición mecánica. Su talento artístico, demostrado abiertamente en la alta calidad plástica de sus obras, es ya suficiente para rechazar tal calificación.

Iconográficamente, los objetos que López emplea para reafirmar las extraordinarias cualidades otorgadas a María, tanto en las

² Entendiéndose ésta como las enseñanzas de un maestro o como la *norma* plástica existente para el momento.

imágenes de la Inmaculada Concepción como de la Virgen del Rosario, eran entendidos en Caracas de la misma manera que en Europa. La labor evangelizadora y catequizadora puesta en marcha por la Iglesia había significado un gran esfuerzo por homogeneizar culturalmente los nuevos territorios en América, al menos en el aspecto religioso. Justamente es allí a donde apuntan estos símbolos y esto es certificado por la abundante literatura religiosa que machacaba una y otra vez los múltiples atributos marianos, empleando símiles y metáforas que de inmediato refieren al lector a lo que hay en esas pinturas.

Podemos citar, por ejemplo, a Juan Martínez de la Parra, quien en su libro Luz de las Verdades Católicas (1760) expresa: “*Más que toda la gracia junta es la gracia de María en su Concepción Inmaculada.*”³ Dice también este autor que “*...otra mejor Madre que María no pudo criarla Dios, porque así como Dios no puede crecer en perfección, la que es Madre suya no puede crecer en dignidad.*”⁴ Citemos además uno de los sermones ya mencionados en el Capítulo I, el Sermón de la Virgen del Rosario (1720) de Fray Salvador Cabello, en el cual puede leerse que “*...la rosa de Jericó es, como se sabe, símbolo de María en su Rosario,*” y que “*... por el cerco de flores de su vientre se simboliza el Rosario, y por él llegó la grandeza de María.*”⁵

³ Juan MARTÍNEZ DE LA PARRA, Luz de las Verdades Católicas, pág. 115.

⁴ Ibidem, pág. 115.

⁵ Fray Salvador CABELLO, Sermón de la Virgen del Rosario, pág. 5-6.

No podemos dejar fuera de esta pequeña mención a San Alfonso María Ligorio y su obra Las Glorias de María, en la cual ruega por que

*“...todo el mundo os aclamase y os reconociese por aquella hermosa Aurora, **siempre iluminada por el sol de justicia**, ... preservada por aquel **jardín cerrado**, en el cual halló Dios sus delicias; por aquella **Fuente sellada**, en la que aquella **blanca azucena**, que naciendo entre las espinas como los demás hijos de Adán, manchados de la culpa y hechos enemigos de Dios, Vos sola vinisteis al mundo **limpia, pura, hermosa y hecha amiga de Dios**.”⁶*

*“No me neguéis la singular merced de poder llamaros con el nombre de Madre. **Este solo nombre me llena de consuelo**, me derrite el corazón y me trae a la memoria la obligación que tengo de amaros; este nombre me alienta a poner toda mi confianza en Vos. Cuando me acomete el terror de mis pecados y el rigor de la divina justicia, me siento animado y confortado con sólo pensar que **sois mi Madre**. Permitidme, pues, que os diga: ¡Madre mía, Madre mía amabilísima!”⁷*

Además de esta constante reiteración literaria que rebota nítidamente en la iconografía que Juan Pedro López manejó, debemos decir que el discurso religioso en las obras marianas de este pintor caraqueño analizadas aquí, está íntimamente vinculado a las circunstancias y el contexto de las propias obras. Esto, aunque no es una deducción novedosa, nos permite presentar una serie de respuestas tentativas en torno al contenido de ese discurso religioso en las imágenes

⁶ San Alfonso María LIGORIO, Las Glorias de María, pág. 259 (Las negritas son nuestras)

⁷ Ibidem, pág. 40 (Las negritas son nuestras)

de la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario (*¿por qué? ¿para qué?*). Estas respuestas muestran a las obras, su significado temático y su discurso simbólico con algunas variaciones en la lectura que de ellas fue probablemente realizada en la Caracas del siglo XVIII, por la aristocrática casta de los blancos.

En primer lugar, creemos que el discurso religioso en las obras marianas de Juan Pedro López es parte o una fase más de los significados simbólicos que establecimos en el Capítulo IV, en tres diferentes estadios para cada advocación, en el escenario europeo. En segundo lugar, mientras las interpretaciones de la Inmaculada Concepción se convierten en *moda* o *gusto* emblemático de una clase social y de su característica más esencial (*el honor*), las interpretaciones de la Virgen del Rosario amparan la labor de la Iglesia como aglutinante social. Y, finalmente, en tercer lugar, estas imágenes constituyen la más ferviente manifestación de rechazo por parte del componente *barroco* de un grupo social en relación a la recién llegada *borbonidad*. A continuación argumentaremos una a una.

5.1. El discurso religioso visual como prolongación participativa de las políticas emanadas desde Europa.

Las posibilidades de la imagen visual como recurso de comunicación pueden ser prácticamente infinitas, esto lo avalan psicólogos e historiadores de la imagen casi sin ningún reparo. Por supuesto, esto no significa que exista quien dude acerca de la verdadera

efectividad de tal comunicación. En el capítulo IV comentamos las objeciones que un historiador como Peter Burke hacía respecto al significado simbólico de las obras de arte. No obstante, hemos andado ya un camino lo bastante complejo como para no aceptar que las obras de arte posean una carga simbólica que va más allá de lo estético para pasar a lo ideológico.

En este sentido, hemos argüido con reiteración la atención eclesiástica en torno a las imágenes desde tiempos remotos y su empleo profuso en el proceso de evangelización y catequización de los territorios dominados por la reina del catolicismo europeo entre los siglos XVI y XVIII, España. De modo que sospechar que el discurso religioso en las imágenes marianas de la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario estuvo controlado eficazmente por las autoridades correspondientes, no es descabellado ni demasiado aventurero. Por el contrario, es la probabilidad más natural dentro de las manejadas en este estudio.

Sumar el control eclesiástico que fue puesto en práctica en referencia a las imágenes y su correcta iconografía, a la concepción de la vida misma del cristiano, no puede más que darnos como resultado una especie de campaña *publicitaria* a favor de la Iglesia como el refugio seguro ante la terrible e inevitable tentación que giraba en torno a los placeres de la vida, que no conducirían a un punto distinto más que a la perdición del alma. La Iglesia, como María, era la única fuente de gracia que puede darle alivio al cristiano.

El hecho que advocaciones como la Inmaculada Concepción, por ejemplo, fueran obviamente estimuladas, notable sobre todo por la abundancia de representaciones conservadas, frente a otros temas marianos como La Anunciación que no lo fueron tanto en este período, debe indicarnos que algo importante estaba sucediendo tras bastidores.⁸ Un tema como el de La Anunciación podría haberse tomado como demasiado ambiguo en su mensaje: aunque resaltaba el momento cumbre de la Encarnación del Hijo de Dios, también resaltaba la cuestión del *libre albedrío* y su influencia en las acciones humanas, no olvidemos que si bien María dijo “Si” a la voluntad de Dios, esto fue también *su decisión*.

Obviamente tuvo que haber una intención en todo esto. La Iglesia probablemente deseaba destacar los designios de Dios, que eran incuestionables y no aquellos que colocaban sobre el ser humano la capacidad de decidir, mucho menos sobre algo tan importante como la *Encarnación del Verbo*. Pensemos también que los temas del martirio de los santos no fueron estimulados en la Provincia de Venezuela, como si lo fueron en Europa y en otras regiones americanas como la andina. De modo que los santos que habían padecido los rigores del martirio eran representados en bellas estampas devocionales, más no narrativas de su

⁸ El tema de La Anunciación nunca fue prohibido ni por las políticas de la Contrarreforma ni por las autoridades eclesíásticas de la Provincia de Venezuela, pero tampoco fue estimulado como si sucedió con otras representaciones marianas y otros temas del imaginario católico.

sufrimiento. Así no había manera de asociarle con la *decisión* personal que cada uno de ellos debió tomar respecto a su camino.⁹

Mientras que un tema como el de la Inmaculada Concepción no presentaba ningún peligro de interpretación, pues lo que se representaba era una *idea* y además, era una *idea en la mente de Dios*. Esto por supuesto estaba enmarcado y reiterado por una profusión de símbolos que se aglutinaban entorno a una sola *figura* simbólica, tal y como vimos en el capítulo anterior. Juan Pedro López no falló en ninguna de sus obras sobre la Purísima en colocar los atributos emblemáticos correspondientes, haciendo que todas sus obras estuvieran iconográficamente correctas. Tan correctas que, particularmente, creemos que sobrepasan a algunas imágenes europeas que resultan ambiguas en cuanto a la situación de María, confundiendo al fiel en relación a si ésta sube o baja del empíreo (Lam. n° 51), por ejemplo. Para López no hay discusión, María *está* en el empíreo, tal y como debe ser en el momento mismo de su concepción inmaculada (Lam n° V).¹⁰ Es entonces una obra de Dios y, subsecuentemente, todo lo que ella hará en el transcurso de su vida estará signado por este momento magnánimo.

⁹ Vale decir que las representaciones de martirios a los santos fueron empleadas desde el siglo XIV en Europa con bastante popularidad y la Contrarreforma parece haber impulsado el sentido heroico que estas representaciones tenían en tanto que respondían al sacrificio inmenso del humano por el amor a Dios, por la *verdadera fe*. (Ver Werner WEISBACH, El Barroco. Arte de la Contrarreforma en relación al tema del martirio en Europa) Santiago SEBASTIAN, en El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico, realiza un excelente estudio sobre este tema en particular, resaltando que las nociones de triunfo en las escenas del martirio eran muy importantes en el escenario iberoamericano, alejándoles de cualquier inducción al sufrimiento escogido de forma personal por el mártir o el santo, como sucedía en España con las imágenes de San Francisco de Asís en su deprimente soledad reflexiva, de las cuales tal vez Francisco de Zurbarán fue el mejor representante.

¹⁰ Esta situación ha confundido incluso a renombrados historiadores del tema como Suzane Stratton, quien afirma, erróneamente, que en algunos casos en las imágenes de la Inmaculada, se representó un ascenso de María al cielo (ver Alain SAINT-SAËNS, Art and Faith in Tridentine Spain)

Después de todo, las imágenes de la Inmaculada Concepción son, en el sentido plástico y simbólico, el estallido de una idea, su apoteosis. Pareciera que para el cristiano católico no habría nada más natural que este *modelo* de perfección humana, basado en virtudes incuestionables en la persona de María como lo son su bondad, su pureza, su gentileza y, por supuesto, su sumisión (Lam. n° II). Elías Pino Iturrieta nos dice, a propósito del rescate de las Constituciones Sinodales de 1687 por parte de Mon. Diez Madroñero, que “*El pecado, la virtud, los castigos, las gracias y la ubicación de los transgresores en la consideración de los religiosos se observan a través un prisma inamovible.*”¹¹ Nosotros agregaremos que ese *prisma inamovible* está representado visualmente en la imagen de la Virgen Inmaculada que muestra el espectro de la adecuada conducta del *buen cristiano* que describen las Constituciones. “*Más también ineludible, si se considera el influjo que entonces tiene la Iglesia.*”¹² ¿Existe aún alguna duda al respecto?

Pero además de la influencia, está la preocupación de la Iglesia por procurar para su grey una conducta ajustada y conforme a la religión, para asegurarle su salvación por un lado y, por otro, atar con nudo fuerte el nexo entre el altar y el trono que no debe fracturarse. En Caracas, “*Amparado en el escudo del Sínodo diocesano, Diego Antonio Diez Madroñero protagoniza una batalla campal contra las pompas mundanales que debe pesar más de lo imaginado en el sentir de los*

¹¹ Elías PINO ITURRIETA, *Contra lujuria, castidad*, pág. 17.

¹² *Ibidem*, pág. 17.

venezolanos.”¹³ De modo que el estimular la presencia de imágenes religiosas en cada esquina, en cada zaguán, como en efecto lo hizo este obispo caraqueño,¹⁴ es parte del plan perfectamente organizado por la Iglesia para *atacar* al demonio en plena acción. Las imágenes son aquí, indudablemente, parte importante.

La Inmaculada Concepción fue una imagen bastante popular en la Caracas dieciochesca y es una lástima que prácticamente no se conserven obras del siglo XVII, pues la comparación sería interesante y profundamente enriquecedora. No obstante, esta *figura* simbólica participó en Caracas de los tres estadios de significado que le atribuimos a la europea, corroborado en la propia lucha de los obispos por subsanar los efectos del pecado en la feligresía, por su pretensión de presentar un *modelo* de cristiano basado en unas virtudes específicas (¿por coincidencia, marianas?), y por su irreductible fe en que la sociedad podía llegar a ser algo que en ese momento no era. En el célebre libro de Luis Bourdaloue, Sermones de los Misterios de la Virgen (1779), puede leerse algo muy sintomático:

“María, por el privilegio de su Concepción, habiendo triunfado plenamente ante el pecado, nos da a conocer, por una regla del todo contraria al desgraciado e infeliz estado a que nos ha reducido la culpa, la maravilla de la gracia de Dios... María, Santificada con la gracia de su Concepción nos hace conocer, con la proporción que cabe, el dichoso y feliz estado a que somos elevados por la gracia de nuestra adopción... María, fiel a la gracia de su Concepción nos da a conocer con su ejemplo la

¹³ *Ibidem*, pág. 18.

¹⁴ *Cfr.* Carlos F. DUARTE, Juan Pedro López. Maestro de pintor, escultor y dorador, pág. 47.

obligación indispensable que tenemos de cuidar, por conservar y, dar honor a la gracia, en cuya virtud somos delante de Dios todo lo que somos.”¹⁵

En este sentido, la Iglesia asume al mismo tiempo su labor maternal, pues insiste en guiar y en educar a los fieles a sabiendas de que estos no estaban (ni lo estarían nunca) lo suficientemente capacitados como para tomar las riendas de su destino espiritual, moral y mucho menos social. La Iglesia agrupa, aglutina a pesar de las diferencias de castas. Se pueden crear Cofradías de la Virgen del Rosario de y para blancos y, Cofradías de y para negros, pero al final, el centro de la devoción es el mismo. Después de todo, no existe un Cielo de blancos y uno de negros, al lado de uno de pardos. Dios es uno y la Virgen María *su más perfecta creación* (Lam. n° III), la única capaz de *mediar e interceder* ante su Hijo, Jesucristo, por la debilidad carnal de los hombres. Ella es *la Madre de todos los cristianos* (Lam. n° XX). El significado religioso esencial es sólo uno, así como su función devocional; lo que cambia, lo que no permanece igual es el propósito y la intención que están en constante transformación en el grupo que emplea la imagen, que la vive y que la interpreta.

Así pues, cuando en las Constituciones Sinodales de 1687 se expresa que:

“Es tan flaca la luz natural de la razón, y entendimiento humano, que, aunque con trabajo suele rastrear muchas verdades que pertenecen al conocimiento de las cosas divinas; empero nunca ha podido conocer, y entender

¹⁵ Luis BOURDALUE, Sermones de los Misterios de la Virgen, pág. 4.

*aquellas verdades, con las que se consigue la salud eterna.*¹⁶

Lo que trasluce en realidad es la constante preocupación de la Iglesia por no dejar nada a la deducción del entendimiento humano, que es falible y que puede llegar a tergiversar las *verdades* de la fe. De modo que lo imperativo es hacer el máximo esfuerzo por procurar que los hombres comprendan -aunque en ello no haya mucha confianza- lo fundamental de la religión y dejen en manos de las autoridades eclesiásticas el discernir e interpretar cualquier asunto poco claro que pueda surgir. Con actitudes como ésta, la Iglesia no hace más que reafirmar su carácter *maternal* y cuando Mons. Diez Madroñero rescata las Constituciones, más de 70 años después de promulgadas, sólo busca robustecer esta imagen que la Iglesia ha asumido, como ya hemos visto profusamente, desde tiempos patriarcales.

En este punto, una advocación como la de la Virgen del Rosario se viste de propiedades singulares que permiten a la Iglesia penetrar hasta lo más íntimo de las relaciones del fiel con la divinidad. Desde el punto de vista psicológico es un tema de extraordinario interés, porque si pensamos por un momento en las características plásticas de las interpretaciones de esta advocación elaboradas por Juan Pedro López, notaremos en seguida que nos apuntan hacia un uso privado, en su gran mayoría: la afable y gentil relación que entablan madre e hijo, en la cual comparte prácticamente todo (la mirada hacia el espectador, los gestos, el

¹⁶ Manuel GUTIERREZ DE ARCE, Apéndices a el Sínodo Diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687, Tomo II, pág. 27.

propio instrumento de oración e incluso, los rasgos físicos); la directa relación que establecen ambos personajes con quien mira el cuadro, barnizada de una agradable personalización en torno a éste (Lam. n° XVI, XVII y XVIII); las reducidas dimensiones de la imagen en sí, sin importar cuán llamativo y sugerente resulte su marco, porque éste sólo busca crear el ambiente en el entorno privado de meditación y oración individual que pedía San Ignacio de Loyola y que resulta tan claro y necesario en el barroco.

En todo caso, no puede haber sido la misma dinámica de éstas pequeñas pinturas a la de obras como las reproducidas en las láminas n° XIV y XVIII, las cuales han de haber estado destinadas a espacios más amplios como una capilla o un salón de uso público, en todo caso no de carácter privado ni personal. La lámina n° XVIII, sobre todo, nos muestra una imagen que ha debido estar destinada a un lugar en el cual cumpliera una labor didáctica o, por lo menos, mnemónica. El hecho de que pequeñas escenas de los misterios del Rosario rodeen a los personajes centrales, que, dicho sea de paso, reconstruyen la escena de la Institución del mismo, no sólo hace de esta obra una pieza única dentro de la historia del arte en Venezuela, sino que la coloca al nivel más alto del arte religioso dentro de los parámetros emanados del Concilio de Trento y las políticas contrarreformistas al respecto. Si aceptamos el hecho de que Juan Pedro López ideó tal composición basándose en algunas ideas tomadas de otras obras como lo expresamos en el capítulo IV, debemos aceptar también que estamos en presencia de un artista de

gran virtuosismo, pero también que ésta obra, por su singularidad, ha debido ser el resultado de indicaciones y exigencias muy precisas de parte de quien la encargó, dato éste que no se ha conservado.

Sin embargo, de ello no podemos más que reconocer que la excepción que conforman las obras de las láminas n° XIV y XVIII, sólo confirman la regla que propone una intención bastante más emocional en relación a las imágenes de la Virgen del Rosario, lo que no viene a ser resultado de casualidades, pues es justamente esta imagen –entre las dos advocaciones escogidas para este estudio- la que se basa y resalta la característica primordial de la mariología: la *Maternidad* de María. Y es éste precisamente el rasgo fundacional de la Iglesia. Lo atractivo de todo esto es percatarnos del modo en que la Iglesia supo obtener el máximo provecho de lo que la imagen arroja al espectador en el sentido psicológico. En Europa fueron comunes las gloriosas y enormes imágenes de la Virgen del Rosario, sobre todo cuando se representa el momento de entregar la sarta de cuentas a Santo Domingo (Lam. n° 79), pero aquí en la Provincia de Venezuela es claro que fue otro el tipo de imágenes demandado, lo que no puede dejar de relacionarse con las intenciones y propósitos de la Iglesia localmente, así como también con la manera como ésta buscaba relacionarse con la feligresía (Lam. n° XV).

En el capítulo II hablábamos del uso de la imagen religiosa en las esferas de lo *público* y lo *privado*, dando algunas indicaciones al respecto. Es aquí, a nuestro juicio, donde radica el mayor peso de la imagen religiosa mariana como discurso religioso visual, sobre todo en el

imaginario de la élite de los blancos criollos. En este sentido, debemos expresar que no hay dudas de que las imágenes de la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario elaboradas por Juan Pedro López, apoyaran el adoctrinamiento en función al mantenimiento de la unidad en el seno de la Iglesia y la solidez en el *statu quo*. En lo *público* la Iglesia era la *Santa Madre* (Lam. n° XIV) y en lo *privado* era también el solaz acogedor para la meditación y reflexión personales, la *Madre Amable* (Lam. n° XII).

Cuando en lo *público* estas imágenes se fundían con el concepto mismo de ECCLESIA, mostraban el camino más directo entre los fieles y Cristo: María o, lo que es lo mismo, la Iglesia. En lo *privado*, mientras tanto, establecían un modo de relación muy personal entre la íntima espiritualidad del fiel y los destinos más excelsos de lo divino, sobre todo a través de devociones como el rezo del Rosario. Las imágenes inclusive instauraron modelos de comportamiento social sobre el que se basó el orden de lo *público*, al tiempo que establecían modelos de comportamiento personales o familiares sobre los que se construía el orden de lo *privado*. De esta manera, los más altos conceptos e ideas materializados sensiblemente en estas obras de arte cumplían sus esenciales funciones de inducción y sugestión, tan caras a la labor pedagógica de la Iglesia y a la cual debían responder según los designios del Santo Concilio de Trento.¹⁷

¹⁷ Después de todo, ya en el siglo XVIII, los artistas estaban bastante conscientes de que la pintura religiosa era un modo de manipulación de lo sagrado y su representación, tal y como lo expresa maravillosamente Víctor Stoichita en El ojo místico.

De modo que, cabría agregar las palabras de Juan Antonio Maravall cuando afirma que “lo que el teólogo y el artista hacen responde a un planteamiento político, si no en cuanto a su contenido, sí estratégicamente.”¹⁸ Si recordamos la importancia vital del vínculo altar-trono, obviamente la estrategia de la Iglesia, a través de las imágenes religiosas, iba más allá de la difusión de la *verdadera fe*. La Iglesia había escogido, desde siglos atrás, *lo visual* por la capacidad de este medio de actuar directamente sobre la emoción del espectador, esto no debemos olvidarlo. La seducción barroca fue un arma poderosísima y tal vez nunca lleguemos a medir su real potencial. En el siglo XVII, el franciscano Juan de Torquemada expresaba que “El hombre, en su flaqueza, necesita materializar y hacer visible a la divinidad, para que al verla con ojos corporales pueda fiarse de ella en el conflicto en que presiente todas sus angustias y sus necesidades.”¹⁹ Esto da fe de la conciencia que se tenía del poder formidable de las imágenes y sobre el cual ya no se dudaría, incluso hasta nuestros días.²⁰

5.2.- El discurso religioso visual como emblema de identificación de grupos sociales.

Es ya un motivo recurrente en el presente estudio hablar de producción simbólica cuando nos referimos a las obras de arte. Sobre lo

¹⁸ Juan Antonio MARAVALL, *La cultura del barroco*, pág. 134.

¹⁹ Juan de Torquemada citado por Serge GRUZINSKI en *La Guerra de las Imágenes*, pág. 77.

²⁰ Es probable que actualmente, sin embargo, nos hallemos menos concientes de lo profundamente visual que es la sociedad contemporánea, pero ello no disminuye en lo absoluto el poder la imagen.

que, tal vez, nunca llegue a insistirse suficiente es sobre la no exclusividad del simbolismo conceptual o iconológico en las obras de arte, el cual es fundamental –sobre todo cuando se trata de arte religioso– pero no único ni definitivo. Los términos *producción simbólica* en el ámbito del estudio histórico de las manifestaciones artísticas van mucho más allá. Marta de la Vega nos expresa que

“toda producción simbólica o significativa, que es además interpretación de la realidad (filosofía, arte, ciencia), contribuye a moldear las estructuras de nuestra vida cotidiana, como lo hace el resto de la producción social en su dimensión económica.”²¹

Con lo cual no hace más que advertirnos que la producción simbólica está imbricada indisolublemente con la propia dinámica social y que, además, contiene en sí misma la clave del *complejo de relaciones sociales*, como lo llama Pierre Bourdieu. En este sentido, tenemos que las obras de arte, en tanto que producción simbólica, inciden en los grupos sociales del mismo modo que éstos inciden en ellas.

Como *fenómenos generadores o transmisores de sentido* –para utilizar de nuevo palabras de De la Vega– las obras de arte no están desvinculadas de las condiciones o circunstancias sociales y ello es justamente lo que permite al historiador re-construir una explicación más o menos coherente en torno a su configuración. Esto se hace más patente si aceptamos la opinión de Néstor García Canclini cuando afirma que las obras de arte “no representan las ideas del artista, ni vaguedades como ‘la

²¹ Marta DE LA VEGA, *Evolucionismo versus Positivismo*, pág. 25.

sociedad' en general o 'el momento histórico'.”²² Las obras de arte pueden tener lazos de parentesco con todas esas cosas pero, específicamente, vienen a ser una suerte de lente de aumento puesta sobre un conjunto particular de seres humanos actuando, en función de unos intereses determinados.

Juan Pedro López fue un pintor de exclusiva clientela y las relaciones que de esa exclusividad surgieron no pueden ser obviadas aun cuando sea prácticamente imposible reconstruirlas debido a la carencia de documentos que registren con detalle tales vínculos. Lo mismo ha de decirse de las obras que él realizó, las cuales no pueden ser comprendidas a cabalidad si luego de acuciosos análisis plásticos y simbólicos el historiador olvidase que “...todas las personas con las que se relacionó López en su trabajo y en su vida familiar y social eran blancos.”²³ Él mismo fue un miembro de la casta de los blancos, aunque llevase un remoque final: *de orilla*. Lo cierto es que en los términos en los cuales hemos planteado esta investigación son muy importantes estos datos, pues nos impiden generalizar el nicho histórico y social de la obra pictórica mariana de este pintor caraqueño.

El acabado formal de las obras pictóricas de López que hemos considerado en este estudio, nos hablan de un costo bastante elevado y de una exquisitez técnica superior, que claramente debió estar al alcance de sólo unos pocos.²⁴ La estima local como conocedor de su

²² Néstor GARCÍA CANCLINI, *Arte popular y sociedad en América Latina*, pág. 44.

²³ Carlos F. DUARTE, *Juan Pedro López. Maestro de pintor, escultor y dorador*, pág. 29.

²⁴ Conviene aclarar aquí que el hecho de que Juan Pedro López tuviera un círculo de clientes bastante exclusivo, por el poder adquisitivo de éstos y por el grupo social al cual pertenecían, no debe bañarle

oficio debió ser bastante sólida, pues incluso la esquina de su casa se llegó a conocer como *la esquina de Juan Pedro López* y además, en el ejercicio de una fuente extra de ingresos –bastante común entre los artesanos de la época- López llegó a efectuar “unas cincuenta tasaciones hechas en el transcurso de su vida, para numerosos herederos y personas notables de la ciudad.”²⁵ Incluso, para 1785 –dos años antes de su muerte-, era considerado “el pintor de mejor crédito y más continua práctica en esta ciudad.”²⁶

Con estos detalles, su obra mariana, considerada parte de la producción simbólica de la casta de los blancos mantuanos, adquiere una dimensión especial. Para nosotros este viene siendo una especie de *punto de quiebre*, sobre todo porque quienes han estudiado la obra de López hasta el momento no han logrado zafarse de la sombra omnipresente de la Iglesia. Nosotros mismos hemos insistido en que sin la Iglesia, sin la gran carga de religiosidad presente en el siglo XVIII en la Provincia de Venezuela, no es posible comprender este período histórico. No obstante, esto no implica que bajo esa *sombra eclesiástica* no puedan acunarse algunos otros aspectos que enriquezcan la interpretación de la obra de arte.

de un aura de *artista genio* que en ningún modo corresponde con el contexto histórico-cultural. López pintaba imágenes religiosas para las familias linajudas de Caracas con el mismo interés y la misma oficiosidad con que decoraba cirios para las celebraciones de las distintas cofradías de la ciudad. Si bien el oficio de pintor había ganado una estima considerable desde tiempos medievales, el divismo que presentaron algunos artistas europeos contemporáneos a López no vamos a hallarlo en la Provincia de Venezuela, en virtud del papel que la propia dinámica social les había otorgado, marcado en forma indeleble por la Iglesia y el Estado.

²⁵ Carlos F. DUARTE, *Op. Cit.*, pág. 45.

²⁶ *Ibidem*, pág. 29.

Carlos F. Duarte, por ejemplo, expresa que para entender el sentido *exclusivamente* místico de la obra de López debe comprenderse “la gran fe religiosa que guiaba a esos seres, indefensos ante la crueldad y fragilidad de la vida...”²⁷ Pero esto es sólo una de las aristas del problema. Nosotros ya la hemos analizado en el apartado anterior de este mismo capítulo, pero aún queda mucho por decir. Historiadores como Duarte parecen olvidar que la obra de arte religioso, como la de cualquier otro tipo, no es únicamente espiritualidad y que su simbología no muere en la doctrina y los dogmas de fe.

Estamos aquí dispuestos a ser audaces y a dar el giro respectivo para mirar la obra mariana de Juan Pedro López desde una perspectiva diferente. A través de una óptica algo extravagante, creemos que las imágenes de la Inmaculada Concepción pintadas por Juan Pedro López, por ejemplo, llegaron a convertirse en una suerte de *emblema de identificación* para los blancos mantuanos de la Caracas de entonces. Con toda su carga discursiva de contenido primordialmente religioso, estas obras hallaron su cóncavo (o su convexo, según se mire) en una serie de valores sociales que, probablemente, llegaron a absorber su significado primario para plantar otro paralelo en un momento determinado.

La Inmaculada Concepción como concepto puede resumirse en unas pocas palabras: *extrema pureza y limpieza moral y espiritual absolutas*. En ese sentido, nos preguntamos ¿cuál era para entonces el valor primordial de la sociedad hispánica en la casta de los blancos

²⁷ *Ibidem*, pág. 55.

mantuanos? La respuesta no puede ser sino *el honor*. Y, ¿qué era para ellos *el honor*? Aunque ha sido estudiado abundantemente y puede llegar a revelarse como un concepto bastante complicado, Elías Pino Iturrieta le define, de una manera sencilla, pero muy reveladora, como “una reputación *sin tacha* apoyada en el reconocimiento colectivo.”²⁸ Obviamente *el honor* era llevar una vida pública *sin mancha* (SINE MACULA), convirtiéndose esto en una preocupación constante para los miembros de las familias más linajudas y privilegiadas de Caracas. De modo que exhibir un frente *inmaculado* era para estas personas, tal y como lo expresa Pino Iturrieta, una “imperiosa necesidad” y además, un tema de interés vital para los llamados Padres de Familia.²⁹ Mientras que “el honor de la ‘multitud promiscua’ es otro asunto. Vale poco frente a de los ejércitos de Cristo y ante el elenco de los blasones.”³⁰

Mantener limpio este espejo de virtud que es *el honor* debe haber resultado para los mantuanos una tarea de 24 horas al día. Los peligros de mancha estaban en cualquier parte y la deshonra podía llegar por el camino menos esperado. En su magnífico estudio *Private Lives, private secrets*, Ann Twinam da cuenta de una serie de situaciones que ilustran claramente cómo *el honor* de cualquier persona podía ponerse en entredicho en cualquier momento y por los asuntos más descabellados.

²⁸ Elías PINO ITURRIETA, *Contra lujuria, castidad*, pág. 124 (Las cursivas son nuestras).

Ann Twinam brinda una definición bastante amplia del *honor* en esta época: “Una parte incluía las características de la limpieza de la sangre, que se definía como las personas blancas, cristianos viejos de estado noble, limpios de toda mala raza y sin mezcla alguna de villano, judío, moro, mulato, converso o en ningún rasgo por remoto que sea. El honor no era solamente manifestado por la ortodoxia religiosa y la pureza racial, sino por una historia familiar de las acciones decorosas significadas por generaciones de los casamientos y de los nacimientos legítimos.” (“Las Reformas sociales de los borbones: una interpretación revisionista”, *Montalban*, N° 34, pág. 223).

²⁹ Elías PINO ITURRIETA, *Op. Cit.*, pág. 124.

³⁰ *Ibidem*, pág. 125.

Bastante sintomático es el caso de Don Gabriel Muñoz quien entabló en 1787, en Medellín, una demanda de desagravio contra Don Pedro Elefalde, pues éste, al saludarle en una oportunidad en la calle, no lo hizo anteponiendo a su nombre el título de *Don* a fin de demostrarle el debido respeto.³¹ También el caso de Don Francisco Antonio Escalada, un eminente comerciante bonaerense, quien en 1779 vio venirle el mundo encima cuando, estando reunido en su casa con unos amigos, alguien dejó caer al interior por una de las ventanas una nota anónima que potencialmente podría vulnerar su *honor*. Ante los consejos de sus amigos allí presentes, Don Francisco se deshizo de la nota sin siquiera leerla y afortunadamente, a la mañana siguiente, ante la ausencia de rumores insidiosos en torno a su persona, pudo comprobar que su *honor* estaba intacto.³²

Los casos sobre la defensa del *honor* en la ciudad de Caracas no son pocos, pero tal vez sean los más famosos aquellos referidos a eventos singulares de nuestra historia como la llamada Conjura de los Mantuanos de 1808, sobre la cual Inés Quintero ha editado un estudio detallado que ilustra claramente la preocupación de los caballeros de alcurnia que se vieron envueltos en tal evento poniendo en entredicho su *honor*.³³ Sobre este valor social y moral, Quintero nos dice:

“Es la defensa de este principio, soporte fundamental de la sociedad del Antiguo Régimen, lo que mortifica a los vasallos principales de la provincia. El honor es lo que

³¹ Cfr. Ann TWINAM, *Private lives, private secrets*, pág. 3.

³² Cfr. *Ibidem*, pág. 317 y ss.

³³ Ver Inés QUINTERO, *La Conjura de los Mantuanos* (UCAB, 2002).

distingue al hombre de bien y lo que permite establecer distinciones entre los miembros de la sociedad. Si se mancillaba el honor de los principales, si se sometía al escándalo a lo máspreciado de la sociedad, se abría el camino hacia la disolución social, hacia la anarquía, la pérdida del orden y las jerarquías.”³⁴

No obstante, las situaciones *menudas* sobre el *honor* también vieron luz en Caracas y como muestra hemos hallado entre los legajos de los documentos del Santo Oficio, conservados en el Archivo Arquidiocesano de esta misma ciudad, algunos papeles sueltos que dicen mucho más que un expediente de mil páginas. Citaremos aquí el contenido íntegro de dos de ellos, ambos manuscritos:

“El caballero [ilegible] expresó con estas palabras en la Plaza de San Jacinto cuando pasaba la procesión del viernes santo, cuando el paso de las tres Marías se puso a escoger entre ellas cual era la mejor y les puso el defecto que una de las santas tenía el culo arrespingao, cuando pasó Nuestra Señora dijo que todo aquello que llevaba estaría mejor empleado en el cuño para hacer plata de él.”

María Clara Castillo Veitía [firmado] ³⁵

“El otro día leyendo Don Melchior Ayala la lección de dar en la clase de Derecho Canónico por ser estudiante de esta, llegó a una cita de Santo Tomás, el cual Santo habiendo nombrado inmediatamente esta palabra deshonesto, pendejo, y fue haciendo relación al Santo.”

[Anónimo] ³⁶

³⁴ Inés QUINTERO, *La Conjura de los Mantuanos*, pág. 228.

³⁵ Archivo Arquidiocesano de Caracas (AAC), Sección Santo Oficio, 2SO.

Con acusaciones como éstas, no sólo se manchaba, tal vez, indeleblemente, el *honor* de una persona, sino que también se procedía a proteger el propio. “Quienes acusaban al vecino, o al amigo, o al pariente, realizaban un acto heroico en nombre de la virtud teologal.”³⁷ Claro que esto tiene mucho que ver con el peso de la autoridad y el discurso eclesiástico, pero cuando se equipara la deslealtad al Estado con la herejía, el pecado con la deshonra, no puede más que hablarse de una misma cosa. Si solidarizarse con el amigo era colocarse de inmediato en el bando de Lucifer, también era colocarse en el bando de los enemigos del reino y, por tanto, convertirse en un ser sin el más mínimo rasgo de *honor*. No debe extrañarnos que sea entonces “habitual que los fieles se transformen en una legión de fiscales contra la mala vida. De lo contrario caen en pecado mortal...”³⁸

Aunque para el hombre y la mujer, *el honor* tenía algunas variabilidades en su aplicación, ambos géneros defendían su reputación pública como *personas de honor* a capa y espada, muchas veces, literalmente. Reconocían que habían heredado *el honor* de sus ancestros y que sólo podrían pasarlo a la siguiente generación si mantenían una conducta notoriamente *inmaculada*. No es casualidad que en predios teológicos, el pecado ocasionara la *muerte espiritual* del ser humano y

³⁶ AAC, Sección Santo Oficio, 2SO.

³⁷ Elías PINO ITURRIETA, *Op. Cit.*, pág. 24.

³⁸ *Ibidem*, pág. 24.

que, en el marco de las altas esferas públicas de la sociedad, la ausencia del *honor* provocara lo que Twinan llama *muerte civil*.³⁹

Recordemos que María, en su Inmaculada Concepción, es creada por Dios *sin mancha alguna* proveniente del Pecado Original, convirtiéndose así en el emblema más claro de lo que el *honor* viene a ser en el concepto de los Padres de Familia de la sociedad caraqueña del siglo XVIII. Ya María era desde tiempos antiguos un *modelo* a seguir para el cristiano, de esto ya hemos hablado anteriormente. De modo que el hecho de que la *figura* de la Purísima sea adoptada como una imagen de identificación psicológica por un grupo social determinado, no debe resultar extraño, sino más bien el destino natural de una imagen que podía ser interpretada en ese sentido. La Inmaculada Concepción en términos del lenguaje plástico de Juan Pedro López –por todas las características que han quedado expuestas en el capítulo III- constituyó, muy probablemente, en el estandarte simbólico de una casta, en la insignia de poder social traducido en el *honor inmaculado*.

Por supuesto, esto no quiere decir que los mantuanos decidieron un día, reunidos en un conciliábulo, adoptar la imagen de la Inmaculada Concepción como el símbolo de su propia *honorabilidad*. Estas cosas no ocurren generalmente así, sucediendo más bien de manera involuntaria, aunque no fortuita. Probablemente, en algún punto los mantuanos se miraron a sí mismos en esas imágenes y esta grata identificación inclinó la balanza de las preferencias (o las *modas*, como

³⁹ Cfr. Ann TWINAM, *Op. Cit.*, pág. 188.

prefiera llamarla el lector). Juan Pedro López acusa recibo como pintor de los encargos realizados y su obra se ve condicionada ante las exigencias de un grupo que pagaba bien por sus encargos. Su trabajo se revalorizaría entonces y la demanda hacia sus obras se haría cada vez mayor. Tal vez el asunto comenzó con la imagen de la Inmaculada, al ser la que refiere más directamente un mensaje análogo al concepto del *honor* o del principal valor mantuano en general, para extenderse hacia el resto de las advocaciones marianas. Esto explicaría, al menos parcialmente, la repetición de *tipos* formales en la *figura* de María dentro de las obras realizadas por este pintor caraqueño. Por otra parte, su estilo refinado y elegante fue obviamente estimulado y, además, ganó adeptos y una cuna perfecta para desarrollarse, que en otras circunstancias sería bastante difícil de explicar.

Esto es lo que Ernst H. Gombrich llama *ecología de la imagen* y que apunta hacia las condiciones necesarias para la existencia de un tipo de imagen particular, las cuales inciden sobre ésta, pero también lo contrario, tal y como sucede en un ecosistema en la naturaleza. Para Gombrich, “el contexto social y la imagen obran recíprocamente sobre las razones por las cuales se hacen las imágenes o sobre cómo se hacen.”⁴⁰ De esta manera, elementos como el estilo, el gusto y el prestigio social, entre otros, tienen un papel fundamental en la *ecología de una imagen*. Y, como en la naturaleza, ante el menor cambio de cualquiera de los elementos que integran el equilibrio de un ecosistema, éste se verá

⁴⁰ Didier ERIBON y Ernst H. Gombrich, Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre arte y ciencia, pág. 77.

alterado proporcionalmente. El medio social, la tradición, la técnica empleada por los artistas, la capacidad de respuesta de estos, el alcance psicológico y simbólico de las imágenes, todo confluye en este punto.

Por otra parte, al entrar en el campo de la psicología del arte, (o de la percepción en algunos casos, más no de tendencia psicoanalítica), tenemos que normalmente es aceptado en este ámbito que una imagen *representa* algo en la medida en que lo *sustituye* en nuestra mente.⁴¹ El éxito de esta *sustitución* psicológica se logra en la medida en que la *representación* actúe eficazmente como una suerte de llave que abre determinadas cerraduras en nuestra psiquis. Al llevar esto al ámbito artístico específicamente, sobre todo en relación al arte religioso cristiano, tenemos que el común denominador entre el símbolo y la cosa simbolizada no es su forma externa sino su función o, incluso, su propósito e intención. Es innegable que la élite criolla percibía el arte religioso, las imágenes de la Inmaculada realizadas por López, en términos de valores morales y sociales determinados, no sólo religiosos, por lo que no puede cerrarse la puerta a la posibilidad de una interpretación distinta a la meramente simbólica en el espacio de lo espiritual.

Estos valores que conformaban la razón de ser de la aristocracia caraqueña giraban alrededor de uno en particular, aquel que

⁴¹ Ernst H. Gombrich, en su estudio *Meditations on a hobby horse* (*Meditaciones acerca de un caballo de juguete*), ha explicado este fenómeno de una forma muy sencilla. Gombrich afirma que para un gato, por ejemplo, una pelota puede hacer las veces de un ratón porque es *perseguable* (*chasable*), de la misma manera que una vara de madera puede hacer para un niño las veces de un caballo, porque es *montable* (*ridable*). En este sentido, lo importante es que la representación no depende de sus similitudes formales para tener éxito, sino cumplir con los requisitos mínimos de su función.

se configuraba en el nexo entre el altar y el trono, pues era además el origen de todos los privilegios y prerrogativas de las cuales gozaban y hacían de sus vidas la esencia de la hispanidad en esta región del imperio. De modo que es evidente que

“la producción simbólica también responde a la capacidad de los individuos o de un grupo de expresar ‘el máximo de conciencia posible’ de su clase, desde su propia perspectiva personal o social, más allá de sus condiciones concretas de vida. Más allá de su ‘circunstancia’ particular.”⁴²

5.3. El discurso religioso visual como manifestación de *lo barroco* en rechazo del Despotismo Ilustrado.

“En la última mitad del siglo diez y ocho las élites latinoamericanas miraban su mundo y no les gustaba lo que veían.”⁴³ Ante el creciente avance de las castas más bajas, los blancos tenían mucho que temer, sobre todo cuando este avance estaba siendo estimulado por las reformas sociales diseñadas desde la cabeza misma del imperio. Sus privilegios estaban en peligro y había que hacer algo de inmediato. El *honor* parecía ya no ser suficiente para devengar las exclusividades y, para colmo de males, la bonanza económica de la que disfrutaron regiones como la Provincia de Venezuela en la segunda mitad del siglo XVIII, estaba impulsando a ciertos grupos de dudosa

⁴² Marta DE LA VEGA, Evolucionismo versus Positivismo, pág. 27.

⁴³ Ann TWINAM, “Las Reformas sociales de los borbones: una interpretación revisionista”, Montalban, N° 34, pág. 219.

legitimidad y pureza de sangre a detentar una cuota de poder económico que competía con la tradicional del linaje y el abolengo. Ello generó, como lógica respuesta, un aumento en la preocupación entre los blancos mantuanos por salvaguardar los signos de distinción tradicionales que les colocaban en los peldaños más altos del orden social. La situación se planteaba compleja.

A la ya tradicional rivalidad local entre los blancos criollos y los peninsulares, las reformas borbónicas añadían un envalentonamiento de las *clases bajas* (pardos y mestizos, sobre todo) en procura de ascenso social. Para la aristocracia criolla debió resultar satisfactorio que en 1778 fuera promulgada la Real Pragmática de Casamientos, que buscaba mantener la homogeneidad de clases y razas en los matrimonios, dándole a los padres la posibilidad cierta de prohibir la unión conyugal que considerasen impropia por razones de *pureza de sangre* o *ilegitimidad*. Era sin dudas un instrumento de gran utilidad en la ardua tarea de la preservación de la *honorabilidad* familiar y, en consecuencia, de la protección de sus privilegios.

Sin embargo, todo debió tornarse bastante contradictorio cuando primero en 1794 fue promulgada una Real Cédula que brindaba un inusitado amparo a los expósitos, permitiéndoseles no sólo la *legitimidad* legal sino incluso, en ocasiones, la posibilidad de ser *blanqueados*. Y segundo, cuando en 1795 la Ley de Gracias al Sacar declaraba que la *legitimidad* de origen podía ser comprada y que, además, el feliz comprador disfrutaría, en pleno, de los derechos civiles

que a su recién adquirido *status* de *persona de honor* le correspondían. El mundo debió derrumbarse en la cara de los orgullosos Padres de Familia cuando, poco tiempo después, se promulga un Complemento a las Gracias al Sacar que especificaba que los mulatos y los pardos podían también, por una módica suma, adquirir su *calidad de blancos*.

Como era de esperarse, la aristocracia criolla lanza una contundente respuesta de rechazo a estas reformas que, según su punto de vista, no contribuían en nada al *adelantamiento* de la Provincia sino que elevaban socialmente a las *gentes bajas*, poniendo en peligro sus privilegios ancestrales y, en consecuencia, la estabilidad del reino. Por su parte, la Corona intentaba hallar un camino para la movilidad social en sus territorios que aliviara la presión creciente en ellas a este respecto. La venta de prerrogativas y dispensas tal vez no fue el camino más adecuado, pero si era el más conocido por las prácticas monárquicas europeas, de modo que no había razón para no confiar en su éxito.

Los blancos criollos habían luchado durante todo el siglo XVIII por ganarle en privilegios a los blancos peninsulares e incluso llegaron a solicitar a la Corona algunas reformas, sobre todo en ámbito comercial, que les permitiera mayor libertad en relación a los controles de las autoridades peninsulares. En 1793 se instituye, a través de la Real Cédula del 3 de junio, el Real Consulado, organismo que se encargaría de vigorizar la producción agrícola y ganadera de la novel Capitanía General de Venezuela (1777). Este gesto ha de haber complacido enormemente a los mantuanos, de cuyas haciendas salía la mayor parte de las

exportaciones agropecuarias de la región. La penetración de esta institución por parte de la aristocracia criolla no se hizo esperar, adueñándose prácticamente de la enorme cuota de poder político que significaba su dirección. No había entonces fuero que el linaje colonial no tuviera en sus manos.⁴⁴ Había mucho que perder entonces, sin considerar que algunos años después hasta el primer arzobispo de Caracas (1804), Mons. Francisco Ibarra, sería un ilustre y distinguido miembro de la casta de los blancos criollos.

Pero cuando otras reformas llegaron, no hubo más que decepción. Por lo que es importante resaltar, en este contexto, que obviamente una cosa era planificar reformas para América desde España y, otra muy distinta era solicitar reformas a España desde América. Las ópticas probablemente no coincidirían, al menos no todo el tiempo. La situación presentada a raíz de la Ley de Gracias al Sacar fue bastante crítica y los blancos mantuanos se negaron a publicar las cédulas resultantes “por considerar que producirían hondos trastornos a la paz pública.”⁴⁵ En 1788 el Ayuntamiento caraqueño envía una significativa misiva al Rey, en la cual se expresa de las consecuencias de las dispensas de la calidad social a las *gentes bajas* que buscan ingresar a las filas de la Iglesia, en los siguientes términos:

“Ante todo, Señor es necesario dar por sentado que no hay necesidad de admitir a los pardos o mulatos al estado

⁴⁴ Cfr. Ildefonso LEAL, El primer periódico de Venezuela y el panorama de la cultura en el siglo XVIII, pág., 349-352.

⁴⁵ Ibidem, pág. 364.

eclesiástico; sin ellos se han hallado bien servidos los Ministerios Sagrados en esta Provincia. Su clero se mantiene con esplendor y lustre, cuenta entre sus individuos sujetos sobre salientes por su aplicación, talentos y luces y conocida piedad.”

(...)

“...teme este Cabildo, que si los pardos son admitidos al estado eclesiástico decaerá mucho del alto grado en que hoy está un clero tan distinguido como el de esta Provincia.”⁴⁶

Aunque el rey hizo caso omiso de tales ruegos, ya vimos en el capítulo I como Mons. Francisco Ibarra dirigió él mismo una nueva misiva en 1805, en la cual planteaba la misma preocupación. De tal manera que el problema, lejos de solventarse, pareció agravarse cada vez más. Tal vez la exposición de motivos más reveladora y lapidaria de todas sea la que el 20 de octubre de 1803 envía el Claustro de la Universidad de Caracas:

“Si se introducen en el cuerpo literario los pardos, si tienen opción a sus premios y remuneraciones, se extinguió para siempre entre nosotros, el esplendor de la letras, se arruinó eternamente nuestra Universidad. Se sepultó tristemente en el desprecio este cuerpo literario... El Claustro se horroriza y tiembla al considerar la deplorable situación en que se hallaría en caso semejante la más noble porción de los vasallos de Vuestra Majestad en estas Provincias.”

(...)

⁴⁶ Carta del Ayuntamiento de Caracas a Su Majestad, con fecha 13 de octubre de 1788, citada por *Ibidem*, pág. 364-365.

“...unos hombres tan abatidos que no tienen motivo alguno para amar a España, y que miran con odio todo lo que trae su origen de la Península, estos hombres ocuparían nuestro lugar, eclipsarían el esplendor de la literatura, y acaso se atreverían a vulnerar insolentemente los augustos derechos de Vuestra Majestad, consecuencia la más funesta para el Estado.”

(...)

“... si las luces y conocimientos desenrollan la perniciosa semilla de sus ideas de igualdad y predominio, si el empeño de acopiar libros y formar bibliotecas... pone en sus manos alguna de las monstruosas producciones subversivas de las máximas de nuestro gobierno, destructoras de todo orden social y enemigas de toda dominación... es capaz de admitir cualesquieras impresiones siniestras.”⁴⁷

En realidad, la preocupación de los mantuanos era amplia y constante. El asunto es claro, pero ¿qué papel juega aquí la obra mariana de Juan Pedro López? Marta de la Vega nos da una indicación importante:

“La producción simbólica garantiza indirectamente, en forma mediata o inmediata, las necesidades de cohesión y de ‘permanencia’ social y, por consiguiente, la sobrevivencia ‘histórica’ de los hombres –individuos o grupos- en la vida social.”⁴⁸

En otras palabras, la imagen, apropiada por los valores sociales mantuanos, expuestos en el apartado anterior, asume el contenido de todo

⁴⁷ Carta del Claustro de la Universidad de Caracas a Su Majestad, con fecha del 20 de octubre de 1803, citada por *Ibidem*, pág. 368-369.

⁴⁸ Marta DE LA VEGA, *Evolucionismo versus Positivismo*, pág. 20.

aquello que representa la casta de los blancos criollos y que puede verse perdido a raíz de las reformas borbónicas. Pero no es sólo la imagen mariana, es también un modo de vida del cual la imagen es una parte y que se ve claramente determinado por los principios barrocos de la sociedad colonial. Y es que la producción simbólica

“se refiere a todos aquellos fenómenos significantes y mediante los cuales los diferentes grupos sociales encuentran su definición, precisan sus intereses y orientan sus proyectos, en un plano real o ficticio.”⁴⁹

La Iglesia, a partir de la Contrarreforma asumió las expresiones artísticas, especialmente la pintura, como una de las más útiles herramientas en las labores de reconversión y apacentamiento de sus rebaños. Sobre esto hemos expuesto variados argumentos y ejemplos, lo que no significa que la tarea de la Iglesia haya sido exclusiva suya, evitando que las obras de arte, aún de temática religiosa, sirvieran para otros fines distintos a los de la *verdadera fe*, aunque no opuestos a ella. Si aceptamos la hipótesis desplegada en el apartado anterior, no es muy difícil entonces aceptar que la particular interpretación que de la obra mariana de López hicieron los mantuanos caraqueños, a partir de sus propios intereses, llegó a convertirse en una demostración de poder de parte de un grupo social evidentemente dominante.

La imagen religiosa, la *figura* de la Virgen María, emprendería, de esta manera, una acción que incidiría en la opinión del mismo grupo social que la ha generado, controlándole y manteniéndole

⁴⁹ *Ibidem*, pág. 20.

cohesionado ante la crisis que amenaza su posición y sus privilegios. Lo más interesante de todo esto es que para el momento cuando esta nueva mutación en la intención de las obras se produce, Juan Pedro López ha fallecido (1787). Por lo que él ya no es un actor activo en la dinámica cultural que se plantea y, sin embargo, sus obras continúan tan presentes socialmente como 5, 10 ó 20 años atrás. Esto nos indica que todo grupo social se instituye sobre un conjunto común de valores y principios, de aspiraciones y pautas de comportamiento que desembocan irremediabilmente en un imaginario también común, que fija en el grupo una imagen de la sociedad y de si mismos.

Las características plásticas de la obra de López agregan aquí el claro propósito de participación e interacción que estas imágenes marianas poseen. Por lo tanto, el atribuirles una función integradora es una consecuencia natural de su propia configuración, de su trasfondo filosófico, teológico y artístico. Su carácter conservador es obvio; su función de consolidar una elite es imperativa; su intención de difundir la grandeza e inmutabilidad de una serie de privilegios es directa. Conservar el orden social, resaltando las características excepcionales de un grupo de individuos es el objetivo al cual van a asirse estas imágenes.

Recordemos, además, que para la sociedad barroca no hay nada más espeluznante que los cambios, las alteraciones innecesarias que trastornen los principios fundantes de si misma. “El mundo del Barroco organiza sus recursos para conservar y fortalecer el orden de la sociedad tradicional, basado en un régimen de privilegios, y coronado por la forma

de gobierno de la monarquía absoluta-estamental.”⁵⁰ Cualquier cosa realizada a favor de mantener el equilibrio tradicional de las clases privilegiadas no debe extrañar al historiador. Serge Gruzinski ha expuesto en su obra La guerra de las imágenes (1994), en torno a la imagen barroca en la Nueva España, que fue precisamente esta *sensibilidad barroca* la que derrotó a eso que nosotros hemos llamado aquí *borbonidad*. “Traída del exterior, impuesta sin miramientos, la política ilustrada expiró al estallar el imperio español a comienzos del siglo XIX.”⁵¹

⁵⁰ José Antonio MARAVALL, La cultura del barroco, pág. 290.

⁵¹ Serge GRUZINSKI, La guerra de las imágenes, pág. 205.

CONCLUSIONES

Al iniciar la presente investigación, lo hicimos con algunas hipótesis en las manos que enunciaban lo que esperábamos encontrar. En este punto, y para recordarlas un poco ya en un sentido conclusivo, debe resaltarse que pudimos corroborar que el significado religioso y teológico original de las advocaciones marianas que hemos empleado en este estudio (la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario), estuvo en Europa íntimamente relacionado con el dogma de la Divina Maternidad y el modelo implícito en el dogma de la Perpetua Virginidad. En el caso hispanoamericano este significado se movió básicamente sobre estos conceptos Sin embargo, tuvo un efecto moralizante mucho más fuerte, expresado sobre todo en las relaciones Iglesia-Estado y el paralelismo existente entre la Virgen María (madre) y la Iglesia (madre).

Esto se vio reflejado en el discurso religioso no visual de la ciudad de Caracas hacia la segunda mitad del siglo XVIII, proveniente y dirigido a la clase de los blancos mantuanos, pues, como vimos, estuvo determinado por las necesidades y aspiraciones de esta clase social, que incluso sobrepasan los aspectos eminentemente religiosos y se adentran en materias políticas y sociales, lo cual puede resumirse en lo que denominamos el vínculo altar-trono.

La obra mariana de Juan Pedro López aquí analizada se halla en franca correspondencia con el discurso religioso no visual local, lo que significa que las imágenes se convierten en la forma visible de las

ideas expresadas en aquél. Reflejan los conceptos imperantes en diversos órdenes como el social y el político, convirtiéndose incluso en la materialización visual de los mismos.

En este sentido, hemos comprobado que la obra mariana de Juan Pedro López respondió al valor plástico formal de *Belleza*, según la esencia filosófico-teológica de este concepto expresada por el neo-escolasticismo ibérico; a los valores artísticos de asociación relativos a los conceptos de *Maternidad* y de *Modelo* moral, expuestos por la asociación de María a tal simbolismo en la teología; y finalmente, al valor utilitario de uso referente al establecimiento de una relación de intimidad (en lo privado) y de exhibición de moralidad (en lo público).

Desde otra perspectiva, demostramos que la obra pictórica de Juan Pedro López responde a los principios artísticos del Barroco de la Contrarreforma con la implicación de la mayoría de los preceptos que la vinculan con la síntesis de las artes efectuada en tal estilo. Podemos afirmar, además, que Juan Pedro López empleó en su obra mariana los modelos europeos que en abundancia llegaron a tierras americanas durante los siglos de dominio español, con pocas variantes respecto a éstos. Mientras que en lo referente a su significado simbólico, éste estuvo determinado no sólo por los preceptos emanados de los centros de poder europeos, sino también por las necesidades locales.

Finalmente, resultó de gran interés comprobar que la incidencia del discurso religioso visual materializado en las imágenes marianas de Juan Pedro López coadyuvó al mantenimiento del *statu quo*

instaurado por la Iglesia y el Estado, contribuyó a la expresión de un ideal social y moral y se presentó como un manifiesto de aspiraciones de la clase de los blancos mantuanos: virtud, moralidad, poder, etc. Todo esto siempre dentro de los preceptos establecidos en el discurso religioso que las obras mismas encarnan. Desde el punto de vista histórico, las obras marianas de Juan Pedro López forman parte esencial del conglomerado cultural que identifica el período hispánico y los valores que en ellas se asientan les relacionan con la estructura y el pensamiento de la sociedad.

En otras palabras, las imágenes marianas realizadas por Juan Pedro López sí respondieron a problemas específicos, que como ya expresamos, se relacionan con las necesidades y valores de la clase de los blancos mantuanos (virtud, moralidad, poder, honor, etc.). Tales soluciones materializadas en las obras, no han de referirse únicamente a aspectos meramente formales de las obras, sino que van más allá ofreciendo un contenido particularizado sobre la base de preceptos teológicos, sociológicos, políticos y culturales más generales.

Así, es nuestro parecer que probablemente no exista en la historia de la humanidad algún episodio, algún hecho notable o no, que no conlleve las huellas de lo que el hombre ha sido y será. Esto seguramente sonará a perogrullada, pero pocas veces nos hemos detenido a pensar qué tanto de lo que somos hoy ya estaba impreso en el pasado. Sin embargo, los datos acerca del pasado, así como pueden presentársenos, de una forma desordenada y sin ningún tipo de

clasificación ni evaluación, sólo nos permiten extraer de ellos un mínimo porcentaje de lo que tienen que decirnos. Hay que organizarlos, clasificarlos y relacionarlos entre sí, buscándoles algún tipo de sentido en aras de comprender mejor aquello que conforma lo pasado.

Pero *dar sentido* a la historia no es lo mismo que *manipularla*. Es una situación difícil de definir y bastante más difícil de mantener en la conciencia. Cuando se deduce o se interpreta se puede correr el riesgo de manipular los hechos, tergiversándolos. Hemos intentado aquí actuar en función de lo que Karl R. Popper llamaba *interpretación histórica*, aceptando que es imposible hablar de una historia del pasado tal y como fue en realidad.¹ Así, ninguna de las *interpretaciones* por nosotros expuestas ha de ser asumida con la pretensión de *definitiva*. Tan sólo son *deducciones razonadas* a partir de las obras de arte, enmarcadas en lo que nos pareció una *situación lógica*, para emplear términos de Sir Ernst H. Gombrich.

Nos hemos aventurado a expresar nuestros resultados en relación a algunas situaciones históricas específicas confiando en que serán asumidas como una *interpretación* más, dentro del inmenso mar de posibilidades y probabilidades. Estamos convencidos de que el discurso de las imágenes no sólo ha de hallar un eco en los acontecimientos, sino también que los propios acontecimientos deben hallar su par en el imaginario de una sociedad o de un grupo social. Esta relación de doble vía es la médula espinal de todo el asunto. Aceptar que existe, que está

¹ Ver al respecto las obras de Karl R. Popper [La Miseria del Historicismo](#) y [La Sociedad Abierta y sus enemigos](#).

presente en todos los momentos de la historia es permitimos develar muchos de los aspectos del pasado que hasta ahora habían permanecido ocultos o, más bien, que no habíamos aprendido a reconocer.

El imaginario de una sociedad, o de un sector de ella, comporta un sinnúmero de posibilidades para el historiador y en este estudio hemos intentado demostrarlo, así como también crear la confianza necesaria en la información que brota de las imágenes. Sobre todo porque al asumir el arte como una fuente de información histórica, también hemos asumido que, en el ámbito social, el arte es producción simbólica y, en ese sentido, condensa una especie de campo de fuerzas en el cual se escenifica algún tipo de lucha por una determinada serie de valores, recursos o posiciones. Al lograr establecer cuáles podrían ser estos valores, recursos o posiciones, incluso anhelos, el historiador hace de la imagen artística uno de sus mejores aliados en la comprensión de acciones o hechos históricos particulares.

Hasta el presente, el arte del período hispánico en Venezuela había sido estudiado únicamente a partir de métodos de una ineludible configuración formalista.² El magno esfuerzo de Don Alfredo Boulton³ no ha podido ser superado aún y, aunque su obra es capital para cualquier investigación sobre el tema, lamentablemente, la labor de otros

² Nos referimos, por supuesto, a aquellos estudios que han sido publicados y que conforman la bibliografía normal de consulta sobre este tema en particular. Tenemos conocimiento de otras investigaciones realizadas como tesis de grado o trabajos de ascenso que, lamentablemente, no han tenido la oportunidad de ser publicadas. Estas últimas, aunque pocas, demuestran el esfuerzo que se ha venido llevando a cabo por cambiar los lugares comunes acerca de la historia del arte venezolano. Tal es el caso del trabajo realizado por Marta de la Vega en torno a la colección de arte colonial de la Universidad Simón Bolívar, el cual hemos consultado para este trabajo.

³ Nos referimos a Historia de la Pintura en Venezuela (tomo I, la época colonial), publicado por primera vez en 1964.

investigadores, sobre todo de aquellos que a partir de su trabajo en los museos del país han tenido la oportunidad de publicar nuevas visiones en los catálogos, se han limitado a repetir conceptos gastados y medias verdades acerca de nuestro arte colonial.

Lejos de conformarnos aquí con una descripción hermosa de la obra mariana de Juan Pedro López y una caracterización simplista de la sociedad castiza de la Caracas del siglo XVIII, nos hemos aventurado a adoptar en este estudio una visión diferente y arriesgada. Diferente porque emplea las obras como *cómplices* del pasado (o de los hechos del pasado) y no sólo como simples y silenciosos (e incluso, pasivos) testigos de acciones y reacciones. Arriesgada porque asume la interpretación de tal discurso en función de comprender mejor la *mentalidad* de un grupo social determinado, en la cual las obras mismas condicionan y son condicionadas.

Estamos conscientes de que luego de nuestras hipótesis se ha abierto el camino para nuevas preguntas e inquietudes; por lo menos así ha sucedido en nuestra mente curiosa que dispara sus dardos hacia el imaginario que podría convertirse en la contraparte del que hemos estudiado aquí: la pintura popular.⁴ ¿Cómo actúan o responden esas imágenes de la Virgen del Rosario encargadas al anónimo artista por algún miembro de la casta de los pardos? ¿Qué valores representa y cómo los materializa? ¿Cuál fue su propósito dentro del imaginario de la época? Incluso, podemos preguntarnos muchas cosas acerca de otros

⁴ Entendiendo por *pintura popular* aquella realizada por artistas autodidactas o poco preparados en el oficio y encargadas por miembros de otro grupo social distinto al de los blancos criollos.

pintores de talento más o menos contemporáneos de López. ¿Acaso las interpretaciones de la Inmaculada Concepción surgidas de la escuela de los Landaeta fueron asumidas de manera diferente a las de López? ¿O es que el triunfo de otros valores sociales determinó que estas imágenes ya no se estructuraran alrededor de un concepto religioso-moral, sino cívico-moral? Desafortunadamente, responder a estas interrogantes escapa de los objetivos de esta investigación, pero reconocer que están allí y que requieren del incansable trabajo del historiador es algo que no nos podemos permitir obviar.

Nuestras *complices* del pasado nos han obligado a hurgar tras bastidores para argumentar sólidamente los aspectos más importantes del discurso que han logrado conservar para la posteridad. Hemos visto cómo la obra de arte religioso cristiano es toda una organización de valores artísticos alrededor de la idea de la *belleza*, desgranada ésta en el mar de las disertaciones teológicas y filosóficas de aquellos que dieron forma y contexto al pensamiento de la Iglesia Católica. Ideas éstas que se preservaron casi invariablemente a lo largo de muchos siglos y que van a caracterizar la obra mariana de Juan Pedro López.

Hemos visto también cómo estas obras de arte son y han sido consideradas, por encima de todo, *representaciones* de la intangible realidad divina, en las cuales se han materializado conceptos como los de *madre y modelo* en el caso particular de las imágenes marianas. Todo esto, brindándoles unas características únicas dentro de la vida del creyente en planos tan disímiles como el *público* y el *privado*. Con todo,

no hemos olvidado que al estudiar obras de arte es fundamental considerar las cualidades y calidades que son inherentes al estilo – el barroco en este caso - en el cual han surgido y que, al mismo tiempo, forman parte del conglomerado cultural que distingue a una sociedad o a una porción de ésta.

Aunado a todo ello, la descripción y la síntesis del significado simbólico de las imágenes marianas realizadas por Juan Pedro López y consideradas aquí, nos condujo directamente a engranar, con gran claridad, con algunas características socio-culturales del grupo de los blancos criollos. Esto constituye para nosotros la mejor prueba de la coherencia de las nociones que acerca del arte como producción simbólica y documento histórico hemos manejado a lo largo de estas páginas.

De esta manera, al concluir nuestro camino, podemos afirmar que al considerar el arte como un medio de comunicación eficaz, en el cual tiene importancia no sólo quien emplea el medio para transmitir el mensaje sino también quien le recibe, ampliamos la visión del hecho histórico en el cual la obra está implicada. García Canclini, un autor citado con bastante frecuencia en esta investigación, lo reafirma al decir que “una obra de arte no llega a ser tal si no llega a ser recibida. El consumo completa el hecho artístico, modifica el sentido según la clase social y la formación cultural de los espectadores.”⁵ En efecto, sin ese instante en el cual una obra es percibida, el historiador tan sólo maneja

⁵ Néstor GARCÍA CANCLINI, *Arte popular y sociedad en América Latina*, pág. 60.

una parte de ella misma. Es por ello que resulta tan importante para la historia el poder *re-construir* este proceso, aunque siempre resulte una *interpretación* del mismo y, ciertamente, nunca completa ni definitiva.

“Si la recepción de la obra completa su existencia y altera su significación, hay que reconocerla como un momento constitutivo de la obra, de su producción, y no como un episodio final en el que sólo se digeriría mecánicamente significados establecidos a priori y en forma definitiva por el autor.”⁶

Esto también nos lo recuerda Gombrich al expresar que “nunca debemos olvidar el papel del consumidor, patrocinador o cliente, que es un importante elemento en la ecuación.”⁷ Y ciertamente, hemos visto cómo un grupo social puede llegar a determinar modelos visuales que se inscriben en el imaginario de una sociedad, al ser más que simples espectadores pasivos. Esto descubre a la vez un interesantísimo *juego* de oferta y demanda que el mismo Gombrich ha estudiado con profusión y sobre lo cual nos ha dicho que “allí donde la costumbre es reina y donde los patrones son uniformes, generalmente la innovación será mal recibida.”⁸ Lo extraordinario en todo esto es que hemos demostrado incluso que esa renuencia a los cambios en las formas artísticas halla su lugar en la reluctancia hacia los cambios sociales, como lo vimos en relación a las reacciones de los blancos criollos en referencia a situaciones particularmente perjudiciales para ellos. Inés Quintero nos habla de esto desde otro punto de vista:

⁶ *Ibidem*, pág. 61.

⁷ Ernst H. GOMBRICH, *Temas de nuestro tiempo*, pág. 70.

⁸ Ernst H. GOMBRICH, *Ideales e Idolos*, pág. 69.

“La tradición política en ambos hemisferios se nutría de un solo sistema de códigos, normas y valores; las fuentes doctrinarias de la monarquía absoluta se impartían sin diferencias de uno y otro lado del Atlántico; la organización de la sociedad, el sentido de pertenencia a un reino, la distribución del poder, la autoridad real, todo formaba parte de rutinas y vivencias que se habían instaurado en América y que habían regido el destino de este continente durante tres siglos.”⁹

No ha sido casualidad para nuestro estudio que detrás de las imágenes marianas, sobre todo de una tan popular como la de la Inmaculada Concepción, estuviese anclada la creencia de que la principal consecuencia de la excepción de que es objeto María en relación al Pecado Original “fue una vida sin mancha. La Virgen María era, así, el ser más perfecto entre todos los creados.”¹⁰ Mucho menos al toparnos con que una ofensa contra el honor de un *hombre de bien* era lo mismo que manchar irremediablemente aquello que le era máspreciado. Lo que queremos apuntar es la correspondencia innegable que existe entre las expresiones artísticas y la realidad sociocultural. Para nuestra concepción de la historia esto es esencial y es lo que hemos intentado demostrar con el esfuerzo aquí realizado. Todo esto puede condensarse en la manifestación de una imperiosa necesidad de revisión de la historia del arte en Venezuela y de la historia misma en sus ámbitos más comunes, pues cuando no se han ignorado los nexos entre el arte y la sociedad, se

⁹ Inés QUINTERO, *La Conjura de los Mantuanos*, pág. 222.

¹⁰ Marina WARNER, *Alone of all her sex. The myth and the cult of the Virgin Mary*, pág. 237.

ha obviado la riqueza documental del arte en el estudio de nuestro pasado en beneficio del tradicional documento escrito.

De esta manera, al lector de estas últimas líneas, tan sólo deseamos expresarle la necesaria confianza en el estudio del arte como una ventana importante hacia el re-conocimiento y la re-creación del pasado, así como también su utilidad en la *interpretación* histórica de un momento del pasado. Para nosotros, las imágenes marianas realizadas por Juan Pedro López y el discurso que en ellas pudimos descifrar, además de su valor artístico formal, constituyeron un instrumento poderoso para penetrar los velos del tiempo y re-construir así una sección de la *mentalidad* de una élite social que, sin más, representó la piedra angular del vínculo altar-trono que sostuvo por más de tres siglos al imperio español en América.

La concentración en la Caracas de la segunda mitad del siglo XVIII, nos permitió además comprobar que para entonces este vínculo vital estaba llegando a una etapa de profunda crisis, no necesariamente provocada por los vientos románticos de la Ilustración y las revolucionarias ideas que terminaron por decapitar la corona francesa. Lo que nos sugiere que mucho nos falta por indagar acerca de lo que somos y de cómo hemos llegado a serlo. Objetivo éste que los historiadores no debemos perder nunca de vista.

BIBLIOGRAFÍA

A.- FUENTES DE PRIMERA MANO

DOCUMENTOS Y OBRAS ORIGINALES NO PUBLICADAS:

- a.- Archivo Arquidiocesano de Caracas
- Sección Episcopales, Legajos 28 al 41.
 - Sección Familia Bolívar, Legajos 2 y 3.
 - Sección Matriculas Parroquiales, Legajos 29 y 30.
 - Sección Santo Oficio, Legajo 2.

OBRAS ORIGINALMENTE PUBLICADAS ANTES DE 1800:

- AGREDA, María de Jesús de
Mystica Ciudad de Dios
Juan de Figuerola, Perpiñan, 1685.
- ARBIOL, Fray Antonio
La Religiosa Instruida
Real Compañía de Impresores, Madrid, 1791.
- ARCENIEGA, Manuel de
Método práctico de hacer fructuosamente la confesión
Imprenta de Benito Cano, Madrid, 1785.
- BOURDALUE, Luis
Sermones de los misterios de la Virgen
Imprenta de la Real Academia de Derecho Español y Público, Madrid, 1779.
- CABELLO, Fray Salvador
Sermón de la Santísima Virgen del Rosario.
Con Licencia de los herederos y viuda de Francisco Rodríguez Lupercio,
Mexico, 8 p. [Segunda Mitad del siglo XVIII, fecha original de publicación no
indicada]
- DINAMONTE, Giovan Petro
Il Sacro Cvore di Maria Vergine.
Nelle Stampe di Giufeppe Agneli, Milano, 1718, 268 pp.

- JESÚS MARIA, Fray José
Historia de la vida y excelencias de la Sacratissima Virgen María Nuestra Señora, desde la Presentacion del Niño en el Templo, hafta la muerte y sepultura de este Soberano Señor.
 Antonio Perez de Soto -Impreffor de los Reynos y de las Reales Academias Españolas y de la Historia y de la Real Renta de Eftafetas-, Madrid, 1761, 502 pp.

- LIGUORI, Alonso
Glorias de María.
 Imprenta de D. Benito Monfort, 1790, 552 pp.

- LOPEZ DE AYALA, Don Ignacio
El Sacro Santo y Ecuménico Concilio de Trento.
 Imprenta Real, Madrid, 1785, 604 pp. + XL

- MANTEROLA, Alonzo Agustín de
Catecismo Romano: Compuesto por decreto del Sagrado Concilio de Tridentino para los párrocos de toda la Iglesia.
 Imprenta de Benito Coscoyuela, Pamplona, 1777, 444 pp.

- MARTINEZ DE LA PARRA, Juan
Luz de las Verdades Católicas
 Madrid, 1690.

- MATA, Fray Ivan de
Parayso Virginal.
 Antonio Vázquez -Impresor de la Vniversidad-, Alcalá, 1637, 467 pp.

- MURATORI, Luis Antonio
Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes
 Imprenta de Don Antonio Sancha, Madrid, 1782.

- PALOMINO, Antonio
Mvseo Pictorico
 Juan García Infacon, Madrid, 1724, Tomo I.

- PEZZANA, Nicolaum (editor)
Biblia Sacra.
 Apud. Nicolaum Pezzana, 1742, 1060 pp. + LXIV.

- ROJAS, Juan de
Catecismo Real y Alfabetocoronado

Andrés García, Madrid, 1672.

- RUFTANT, Joseph Vicente
Memorias para la Historia de las Ciencias y las Bellas Artes.
Imprenta de Don Agustin de Gordejuela, Madrid, 1753.
- SANTA MARIA Y ULLOA, Fray Pedro de
Arco Iris de Paz, cuya cuerda es la consideracion y meditacion para rezar el Santisimo Rosario de Nuestra Señora.
Imprenta de Manuel Gonzalez, Madrid, 1789, 612 pp.
- SCARAMELLI, Juan Bautista
Directorio Mystico
Imprenta de José López, Madrid, 1747.
- SEÑERI, Pablo
El Devoto de la Virgen María.
Imprenta de Joachim Ibarra, Madrid, 1756, 134 pp.
- STAMPERIA DI MARCO PAGLIARINI
Passione del nostro Signor Gesù Cristo.
Nella Stamperia di Marco Pagliarini, Roma, 1765, 406 pp.

Vite di Sante Donne, Vergine Maria, Madre di Dio.
Nella Stamperia di Marco Pagliarini, Roma, 1769, 506 pp.
- VARON, Fray Marco Antonio
Oración panegyrica de la Gracia Original de María Santísima
José Fort, Zaragoza, 1742.
- VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo
Catecismo de Estado
Imprenta Real, Madrid, 1793.
- VILLEGAS, Alonso
Flos Sanctorum.
1588. (sin ningún otro dato).

DOCUMENTOS Y OBRAS ORIGINALES PUBLICADAS DESPUÉS DE 1900:

- GOMEZ CANEDO, Lino
Documentos relativos a su visita Pastoral de la Diócesis de Caracas.

Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1969. 7 tomos.

- GUTIERREZ DE ARCE, Manuel
El Sínodo Diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687.
Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1975. 2 tomos.
- HERNANDEZ HERES, Rafael (Comp.)
Catecismos católicos de Venezuela hispana (siglos XVI – XVIII)
Academia Nacional de la Historia, Caracas, 2000. 3 tomos.
- LIGORIO, Alfonso
Las Glorias de María.
Misioneros Redentoristas, Caracas, 1988, 532 pp.
- NAVARRETE, Juan Antonio
Arca de Letras y Teatro Universal
Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1993.

B.- OBRAS DE CONSULTA AUXILIAR

HISTORIA:

- ALMECIJA, Juan
La familia en la Provincia de Venezuela
Editorial MAPFRE, Madrid, 1992. 290pp.
- ARMAS ALFONSO, Alfredo
La Tierra de Venezuela y los Cielos de sus Santos.
Ediciones Llanoven, Caracas, 1977, 271 pp.
- A.A.V.V.
Historia Común de Iberoamérica
Edaf, Madrid, 2000, 585pp.
- AYERRA MORENO, Jacinto, S.J.
Jesucristo, la Iglesia y el hombre.
SPEV, Caracas, 1984, 376 pp.
- CARRERA DAMAS, Germán (Coord.)
Formación Histórico-Social de América Latina
UCV, Caracas, 1982, 277pp.

Formación Histórico-Social de Venezuela
UCV, Caracas, 1993, 213pp.

- CASTAÑEDA DELGADO, Paulino
La Iglesia en América: evangelización y cultura.
Comisaría General de la Santa Sede en la Expo'92, Madrid, 1992, 343 pp.
- CANTALAMESSA, Rainiero
Mary, Mirror of the Church
The Liturgical Press, Collegeville, 1992, 213pp.
- COYLE, Kathleen
Mary in the christian tradition
Twenty-third Publications, New York, 1996, 132pp.
- CUNNEEN, Sally
In Search of Mary. The woman and the symbol.
Ballantine Books, New York, 1996, 403pp.
- DELUMEAU, Jean
El Catolicismo de Lutero a Voltaire
Nueva Clio, Barcelona, 1973.
- DUARTE, Carlos F.
La vida cotidiana en Venezuela durante el Período Hispánico
Fundación Cisneros, Caracas, 2001. 2 vols.
- DUSSEL, Enrique
Historia de la Iglesia en América Latina
Nova Terra, Barcelona, 1972, 2 tomos.
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA
Dictionary of the history of ideas
Encyclopaedia Britannica, Chicago, 1975. 4Vols.
- EQUIPO PEDAGOGICO PPC
El Libro Básico del Creyente
Promoción Cultural Cristiana, Madrid, 1979, 679pp.
- FIGUERA, Guillermo (Selección)
Documentos para la historia de la Iglesia colonial en Venezuela
Academia Nacional de la Historia, Caracas. Vol.74/75

- FIORES, Stefano de
Nuevo Diccionario de Mariología
Ediciones San Pablo, Madrid, 1998.

- GABALDON MARQUEZ, Edgar
El Coloniaje. La forma societaria peculiar de nuestro continente.
Academia Nacional de la Historia, Serie Estudios, Monografías y Ensayos N° 1,
1976.

- GALLEGOS ROCAFULL, José Manuel
Breve Suma de Teología Dogmática
Editorial Delfín, México, D.F., 1945.

- GONZALEZ OROPEZA S.J., Hermann
Iglesia y Estado en Venezuela
UCAB, Caracas, 1997. 518pp.

- GRACIA, Jorge
El escolasticismo: un puente entre la antigüedad clásica y el pensamiento colonial latinoamericano, Apuntes Filosóficos, N. 4, Caracas, Escuela de Filosofía de la Universidad Central de Venezuela, 1993.

- GRASES, Pedro
Los Tres Primeros Siglos de Venezuela. 1498-1810.
Fundación Eugenio Mendoza, Caracas, 1991. 591 pp.

- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro
Historia de la Cultura en la América Hispánica.
Fondo de Cultura Económica, Mexico, D.F., 1975, 171 pp.

- HERNANDEZ, Eusebio, S.J. y Felix Restrepo S.J.
Llave del Griego.
Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1987.

- KNABENSCHUH DE PORTA, Sabine
Trasfondos de la cosmología colonial venezolana, Apuntes Filosóficos, N. 11,
Caracas, Escuela de Filosofía de la Universidad Central de Venezuela, 1997.

- KIRCHBERGER, Joseph H.
Mary. Art, culture and religion through the ages.
Crossroad Publishing Co., New York, 1998, 272pp.

- KONETZKE, Richard

- América Latina. La época colonial.
Siglo XXI Editores, México, 2000. 400pp.
- KUNZMANN, Peter y Franz-Peter Burkard
Atlas de filosofía
Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- LEAL, Juan
Año Cristiano.
Escelicer, s.a, España, 1960.
- LEAL, Ildelfonso
Libros y Bibliotecas en la Venezuela colonial (1633-1767)
Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV, Caracas, 1979. 148pp.
- _____ .
El primer periódico de Venezuela y el panorama de la cultura en el siglo XVIII
Academia Nacional de la Historia, Caracas, 2002. 385 pp. Col. El Libro Menor, N° 229.
- LOPETEGUI, León y Felix Zubillaga
Historia de la Iglesia en la América Española
Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1965.
- MARTIN, John
Roses, fountains and gold. The Virgin Mary in history, art and apparition.
Ignatius Press, San Francisco, 1998, 265pp.
- McGLOTHLIN, W. J.
Historia del Cristianismo.
Librería Sintés, Barcelona, 1929.
- McKINLEY, Michael
Caracas antes de la Independencia
Monte Avila Editores, Caracas, 1987, 302pp.
- METZ, Rene
Historia de los Concilios
Oikos-tau,s.a.Ediciones,Barcelona,1971.
- NAVARRO, Mons. Nicolás E.
La Influencia de la Iglesia en la Civilización de Venezuela.
Tip. "La Religión", Caracas, 1913.

- _____ .
Anales Eclesiásticos Venezolanos.
 Tip. Americana, Caracas, 1951, 579 pp.
- NECTARIO MARIA, Hno.
Venezuela Mariana.
 Diócesis de Barquisimeto, 1976.
- OTS CAPDEQUÍ, J.M.
El Estado Español en las Indias
 F.C.E., México, D.F., 1941, 181pp.
- OVIEDO y BAÑOS, José
Historia de la Conquista y Población de la Provincia de Venezuela.
 Bloque Editorial Latinoamericano De Armas, Caracas, 1985. 4 Vols.
- PELIKAN, Jaroslav
Mary through the centuries.
 Yale University Press, New Haven, 267 pp.
- PEREZ VILA, Manuel
Los Libros en la Colonia y en la Independencia
 Imprenta Nacional, Caracas, 1970. 236pp.
- PINO ITURRIETA, Elías
Contra lujuria, castidad
 Monte Ávila Editores, Caracas, 1992.
- _____ .
Ventaneras y castas, diabólicas y honestas
 Editorial Planeta, Caracas, 1993.
- _____ .
Quimeras de amor, honor y pecado en el siglo XVIII venezolano
 Editorial Planeta, Caracas, 1994.
- _____ .
Ideas y Mentalidades de Venezuela
 Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1998.
 Col. Estudios, Monografías y Ensayos, N° 179.
- POLLAK-ELTZ, Angelina
La Religiosidad Popular en Venezuela.
 San Pablo Ediciones, Caracas, 1994.
- POPPER, Karl Raymund

La Sociedad Abierta y sus enemigos
Editorial Paidós, Buenos Aires, 1957.

- _____ .
La Miseria del Historicismo
Ediciones Taurus, Madrid, 1984.
- QUINTERO, Inés
La Conjura de los Mantuanos.
Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 2002.
- REVISTA DE HISTORIA
Carta del Arzobispo de Caracas al Rey de España, Revista de Historia, Año 3,
Nº 15, Caracas, Marzo de 1963.
- RODRIGUEZ BECERRA, Salvador (Coord.)
La Religiosidad Popular
Editorial Anthropos, Barcelona, 1989. Tomo II.
- RODULFO CORTES, Santos
Antología documental de Venezuela 1492 – 1900
Impresos Tipográficos Santa Rosa, Caracas, 1960, 396pp.
- SACROSANTO, ECUMÉNICO Y GENERAL CONCILIO DE TRENTO
Sesión XXV en Biblioteca Electrónica Cristiana, disponible en la red:
<http://www.multimedios.org/docs/d000436/index.html> [Consultada el
18/07/2003]
- SAN AGUSTIN
Obras Completas
Encyclopedia Britannica, Chicago, 1952.
- SAN ANSELMO
Obras Completas
Editorial Católica, c.a., Madrid, 1953.
- SAN BERNARDO
Obras Completas
Editorial Católica, c.a., Madrid, 1953.
- SANTO TOMAS DE AQUINO
Obras Completas

- Enciclopedia Británica, Chicago, 1954.
- SEMMELROTH, Otto, S.J.
Mary, Archetype of the Church
Sheed & Ward, London, 1963
 - SUBERO, Efraín
Venezuela 500 años
Cuadernos Lagoven, Caracas, 1997, 2 Vols.
 - TROCONIS de VERRACOECHEA, Ermila
Las obras pías en la Iglesia colonial venezolana
Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1971.
 - _____ .
Caracas.
Grijalbo, Caracas, 1992, 349pp.
 - _____ .
Indias, Esclavas, Mantuanas y Primeras Damas.
Alfadil Ediciones, Caracas, 1992.
 - TWINAM, Ann
Private Lives, Private Secrets. Gender, honor, sexuality and illegitimacy in colonial Spanish America. Stanford University Press, Stanford, 1999. 447 pp.
 - _____ .
Las Reformas Sociales de los Borbones: una interpretación revisionista, en Montalban, N° 34 “La Familia en América Latina” (Dossier-Separata), UCAB, Caracas, 2001.
 - VENGAMIAN, Felix
El Evangelio de la Virgen. Lecturas Marianas.
Orden Capuchina, Caracas, 1983, 587 pp.
 - VILA, Carmelo
Proceso de la Cultura en Venezuela
UCAB, Caracas, 1999, 288pp.
 - VIRTUOSO, Francisco José
La Crisis de la Catolicidad en los inicios republicanos de Venezuela (1810-1813). UCAB, Caracas, 2001. 286pp.
 - WARNER, Marina
Alone of all her sex. The myth and cult of the Virgin Mary.
Vintage Books, New York, 1976, 394pp.

HISTORIA Y TEORÍA DE LAS ARTES:

- AYALA MALLORY, Nina
Del Greco a Murillo. La Pintura Española del Siglo de Oro 1556-1700.
Alianza Editorial, Madrid, 1991, 283 pp.

- BAYARD, Jean-Pierre
El Secreto de las Catedrales
Tikal Ediciones, Barcelona, 1995.

- BECKER, Udo
Enciclopedia de los Símbolos.
Ediciones Robin Book, Barcelona, 1996.

- BIALOSTOKI, Jan
Estilo e Iconografía.
Barral Editores, Barcelona, 1972, 237 pp.

- BOULTON, Alfredo
El Pintor del Tocuyo.
Macanao Ediciones, Caracas, 1985, 81 pp.

- _____ .
Historia de la Pintura en Venezuela. Epoca Colonial.
Editorial Arte, Caracas, 1964, X+483 pp.

- BOZAL, Valeriano
Historia del Arte en España.
Ediciones Istmo, Madrid, 1973, 282 pp.

- BROWELL JAMESON, Anna
Legends of the Madonna as represented in the fine arts.
Hutchinson & Co., Londres, 1965, 483pp.

- BROWN, Johnathan
La Edad de Oro de la Pintura en España.
Editorial Nerea, Madrid, 1990, 326 pp.

- BROWN, Johnathan
Imágenes e Ideas en la Pintura del Siglo de Oro.
Alianza Editorial, Madrid, 1980, 232 pp.

- BRUYNE, Edgar de
La Estética de la Edad Media.
Visor Ediciones, s.a., Madrid, 1994.
- BURKE, Peter
Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico
Editorial Crítica, s.a., Barcelona, 2001. 285pp
- CALZADILLA, Juan
Una Colección de Pintura en Venezuela. Colección Arnold Zingg.
Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1981, 319 pp.
- _____ .
Compendio Visual de las Artes Plásticas en Venezuela.
Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1982, 367 pp.
- CALVO SERRALLER, Francisco
Teoría de la Pintura del Siglo de Oro.
Ediciones Cátedra, Madrid, 1981, 699 pp.
- CAPOTE, Manuel
La Tradición de la Pintura Religiosa Europea y su Proyección en la Pintura Venezolana del siglo XIX: estudio del patrimonio pictórico de la ciudad de Caracas. Tesis de Grado -Escuela de Artes (UCV)-, Caracas, 1992. [Trabajo no publicado]
- CIRLOT, Juan-Eduardo
Diccionario de Símbolos.
Editorial Labor, Barcelona, 1978, 473 pp.
- COMISARIA DE LA CIUDAD DE SEVILLA
Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia.
Comisaria de la Ciudad de Sevilla para 1992, 5 de mayo-30 de octubre de 1992, 555 pp.
- CONTRERAS, Juan de, Marqués de Lozoya
Historia del Arte Hispánico.
Salvat Editores, Barcelona, 1940, 6 V.
- CHECA, Fernando y José Miguel Morán
El Barroco.
Editorial Istmo, Madrid, 1989, 398 pp.

- CHECA, Fernando y Víctor Nieto Alcaide
El Renacimiento.
Editorial Istmo, Madrid, 1989, 388 pp.
- CHEVALIER, Jean
Diccionario de los Símbolos
Editorial Herder, Barcelona, 1986.
- DAVIS, Bruce
Mannerist Prints.
County Museum, Los Angeles, 1988, 335 pp.
- DE LA VEGA, Marta
El fenómeno del arte y los procesos de cambio social.
En ECO, N° 236, Bueholz, Bogotá, junio de 1981.
- _____ .
Estudio de la Imaginería del período Hispánico en Venezuela. Pinturas y Tallas (La Colección de la Universidad Simón Bolívar). Trabajo de Ascenso. UCAB, Caracas, 1994. [Actualmente en proceso de publicación]
- _____ .
La Colección de Imaginería del período hispánico perteneciente a la Universidad Simón Bolívar.
En Atlántida, Anales de la Universidad Simón Bolívar, Año XVI, N° 34, USB, Valle de Sartenejas, julio de 1995.
- _____ .
El Patrimonio Cultural y la Colección de Arte Colonial de la Universidad.
En Sartenejas, Año IV, N° 12, USB, abril-julio de 1995.
- _____ .
Evolucionismo versus Positivismo
Monte Avila Editores, s.a., Caracas, 1998. 264pp.
- DUARTE, Carlos F.
Pintura e Iconografía Popular en Venezuela.
Ernesto Armitano Editor, Caracas, 1978, 270 pp.
- _____ .
Juan Pedro López.
Ediciones de la Asociación de Amigos del Arte Colonial, Caracas, 1981.
- _____ .
Juan Pedro López. Maestro de pintor, escultor y dorador (1724-1787).
Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 1996.
- _____ .
Diccionario Biográfico Documental.
FGAN-Fundación Polar, Caracas, 2000. 313pp.

- FERGUSON, George
Signos y símbolos en el Arte Cristiano.
EMECE Editores, Buenos Aires, 1956, 270 pp.
- FRANCASTEL, Pierre
La Realidad Figurativa.
Editorial Paidós, Barcelona, 1988. 2 Vols.
- FURIÓ, Vicenc
Las Ideas y Formas en la Representación Pictórica.
Editorial Anthropos, Barcelona, 1991, 281 pp.
- GALLEGO, Julián
Visión y Símbolos de la Pintura Española del Siglo de Oro.
Aguilar, Madrid, 1972, 354 pp.
- GARCIA CANCLINI, Néstor
Arte Popular y Sociedad en América Latina.
Editorial Grijalbo, México, 1977.
- _____ .
La Producción Simbólica. Teoría y método en la sociología del Arte.
Siglo XXI Editores, México, 1984.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio
La Pintura Española fuera de España.
Espasa-Calpe, Madrid, 1958, 371 pp.
- GHEON, Henri
The Madonna in the Art.
Éditions Pierre Tisné, Paris, 1947, 29 pp + il.
- GOMBRICH, Ernst H.
Imágenes Simbólicas
Alianza Editorial, Madrid, 1986. 343pp.
- _____ .
Temas de nuestro tiempo.
Phaidon Press, London, 1991, 223 pp.
- _____ .
Meditations on a Hobby Horse.
Phaidon Press, Londres, 1994, 182 pp + il.
- _____ .
Arte e Ilusión

- Editorial Debate, Madrid, 1998. 385pp.
- _____ .
La Historia del Arte
 Editorial Debate, Madrid. 1998
- _____ .
Ideales e Ídolos
 Editorial Debate, Madrid, 1999. 224pp.
- GRABAR, André
Vías de la Creación Iconográfica Cristiana.
 Alianza Editorial, Madrid, 1985, 342 pp.
- GRADOWSKA, Anna
Temas e Imágenes a través del Tiempo.
 Museo de Bellas Artes, Caracas, 1989.
- Magna Mater. El Sincretismo Hispanoamericano en algunas imágenes marianas.
 Museo de Bellas Artes, Caracas, 1992, 196 pp.
- HALL, James
Diccionario de Temas y Símbolos Artísticos.
 Alianza Editorial, Madrid, 1987, 328 pp.
- HASKELL, Francis
Patronos y Pintores.
 Ediciones Cátedra, Madrid, 1984, 456 pp.
- HUYGHE, René
Los Poderes de la Imagen.
 Editorial Labor, Barcelona, 1968, 304 pp.
- KAVOLIS, Vytautas
La Expresión Artística: un Estudio Sociológico.
 Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1970, 239 pp.
- LASSAIGNE, Jacques
Spanish Painting, from Catalan Frescoes to El Greco.
 Skira, Ginebra, 1952, 137 pp.
- LASSAIGNE, Jacques y Giulio Carlo Argan
The Fifteenth Century from van Eyck to Botticelli.
 Skira, New York, 1955, 235 pp.

- MALE, Emile
El Arte Religioso.
 Fondo de Cultura Económica, Mexico, D.F., 1985, 250 pp.
- _____ .
El Barroco.
 Ediciones Encuentro, Madrid, 1985.
- MARAVALL, José Antonio
La Cultura del Barroco.
 Editorial Ariel, s.a., Barcelona, 1986.
- MESA, José de y Teresa Gisbert
Holguín y la pintura virreinal en Bolivia.
 Librería Editorial Juventud, La Paz, 1977.
- _____ .
Historia de la Pintura Cuzqueña
 Fundación Augusto N. Wiese, Lima, 1982 (2 V.)
- NATIONAL GALLERY OF ART
Fifteenth Century Engravings of Northern Europe.
 National Gallery of Art, Washington, 1967.
- _____ .
Early Italian Engravings from the National Gallery of Art.
 National Gallery of Art, Washington, 1973, 587 pp.
- _____ .
Prints of the Italian Renaissance.
 National Gallery of Art, Washington, 1973.
- OROZCO DIAZ, Emilio
Mística, Plástica y Barroco.
 Cupsa Editorial, Madrid, 1977. 229 pp.
- PACTH, Otto
Historia del Arte y Metodología.
 Alianza Editorial, Madrid, 1986, 123 pp.
- PALM, Erwin Walter
El Arte del Nuevo Mundo después de la Conquista Española.
Boletín CIHE, Caracas, enero de 1966.
- PANOFSKY, Erwin
El Significado de las Artes Visuales
 Alianza Editorial, Madrid, 1987. 386pp.

- SAINT-SAËNS, Alain
Art and Faith in Tridentine Spain
 Peter Lang Editions, Ltd., Nueva York, 1995. 224pp.
- SALVADOR, José María
Efímeras efemerides
 Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 2001.
- SEBASTIAN, Santiago
Contrarreforma y Barroco.
 Alianza Editorial, Madrid, 1985, 448 pp.
- _____ .
El Barroco Iberoamericano
 Ediciones Encuentro, Madrid, 1992. 360pp.
- STOICHITA, Víctor I.
El Ojo Místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español
 Alianza Editorial, Madrid, 1996. 213 pp.
- STRATTON, Suzanne
 “La Virgen Inmaculada: de la doctrina a la imagen”
 Conferencia dictada en el Museo de Bellas Artes de Caracas, en el Simposium
 Sincretismo en el Arte Hispanoamericano, marzo de 1993.
- TAPIE, Víctor L.
Barroco y Clasicismo
 Ediciones Cátedra, Madrid, 1991. 396pp.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw
Historia de seis ideas
 Editorial Tecnos, Madrid, 1992. 422pp.
- TORREALBA, Natalia y María Magdalena Ziegler
Las representaciones pictóricas de la Virgen del Carmen y la Virgen del Rosario
 en el arte colonial venezolano (siglos XVII-XVIII).
 Tesis de Grado -Escuela de Artes- UCV, Caracas, 1993. [Trabajo no publicado]
- TOUSSAINT, Manuel
Arte colonial en México
 Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1982.
- WEISBACH, Werner

Arte Barroco en Italia, Francia, Alemania y España.
Editorial Labor, Barcelona, 1934, 711 pp.

- _____ .
Spanish Baroque Art.
University Press, Cambridge, 1941 65 pp. + il.

- _____ .
El Barroco. Arte de la Contrarreforma.
Espasa-Calpe, Madrid, 1942, 345 pp.

✠ ANEXOS ✠

INDICE DE LÁMINAS

OBRAS DE JUAN PEDRO LÓPEZ

Descripción	Páginas
Láminas N° I al XI <i>Inmaculada Concepción</i>	308 a 318
Láminas N° XII al XX <i>Virgen del Rosario</i>	319 a 327
Lámina N° XXI <i>Composición digital con la figura de la Virgen María tomada de varias imágenes de la Inmaculada Concepción realizadas por Juan Pedro López</i>	328
Lámina N° XXII <i>Composición digital con la figura de la Virgen María tomada de varias imágenes de la Virgen del Rosario realizadas por Juan Pedro López</i>	329

OTRAS OBRAS DE INTERÉS

Lám.	Descripción	Pág.
1	Hoja facsimilar de una edición de la <u>Biblia Pauperum</u>	331
2	Gian Lorenzo Bernini, <u>Éxtasis de Santa Teresa</u>	331
3	Egid Quirim Asam, <u>La Asunción de la Virgen</u>	331
4	Diego de Silva y Velásquez, <u>El Aguador de Sevilla</u> (det.)	332
5	Francisco de Zurbarán, <u>Bodegón</u>	332
6	Andrea Pozzo, <u>Apoteosis de San Ignacio</u>	332
7	Antonio Pereda, <u>El sueño del caballero</u> (det.)	333
8	Jan Fyt, <u>Naturaleza muerta con frutas y un ave</u>	333
9	Pietr Paul Rubens, <u>Danza de campesinos</u>	333
10	Anónimo medieval, Mosaico de la Iglesia de San Apollinare Nuovo (det.)	334
11	Maestro de Flémalle, <u>La Virgen y el Niño</u>	334
12	Rogier van der Weyden, <u>Pietá</u>	334
13	Jan van Eyck, <u>La Virgen en la Iglesia</u>	334
14	Jan van Eyck, <u>La Virgen de Lucca</u>	335
15	Giovanni Cimabue, <u>Virgen entronizada con ángeles</u>	335
16	Bartolomé Esteban Murillo, <u>La Inmaculada de Soult</u>	335
17	Bartolomé Esteban Murillo, <u>Virgen del Rosario</u>	336
18	Francesco Ricci, <u>Inmaculada</u>	336
19	Pietr Paul Rubens, <u>La Inmaculada Concepción</u>	336
20	Bartolomé Esteban Murillo, <u>La Inmaculada Concepción</u>	337
21	Antonio Palomino Castro, <u>La Virgen presenta el Rosario a Santo Domingo</u>	337
22	Sassoferrato, <u>La Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina de Siena</u>	338
23	Francisco de Zurbarán, <u>La Inmaculada Concepción</u>	338
24	Maestro Moreno, <u>El Regreso de Egipto</u>	338
25	Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, <u>Santísima Trinidad</u>	339
26	Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, <u>San Miguel Arcángel</u>	339
27	Pablo Caballero, <u>La Divina Pastora</u>	339
28	Mariano Vázquez, <u>La Virgen del Carmen</u>	339
29	José de Paéz, <u>La Divina Pastora</u>	340
30	Anónimo español, <u>La Inmaculada</u>	340
31	Pedro Perret, <u>Inmaculada</u>	340
32	Pedro de Villafranca, <u>Inmaculada</u>	340
33	Fernando Díaz Carrasco, <u>La Purísima</u>	341
34	Manuel Monfort, <u>Inmaculada Concepción</u>	341
35	Anónimo austriaco, <u>La Virgen en la Gloria</u>	341

36	Anónimo alemán, <u>La Virgen en la Gloria</u>	341
37	Bruno Fernández de Córdoba, <u>Virgen con el Niño</u>	342
38	Maestro Lucchesini, <u>Mater Inmaculada</u>	342
39	Maestro Lucchesini, <u>Mater Castissima</u>	342
40	Maestro Lucchesini, <u>Virgo Virginum</u>	342
41	Maestro Lucchesini, <u>Refugium Pecatorum</u>	343
42	Maestro Lucchesini, <u>Jaua Coeli</u>	343
43	Anónimo francés, <u>Encuentro de Santa Ana y San Joaquín en la Puerta Dorada</u>	343
44	Geertgen tot Sint Jans, <u>La Virgen en la Gloria</u>	343
45	Jan Proovost, <u>Virgen en la Gloria</u>	344
46	Alberto Durero, <u>La Virgen en la Gloria</u>	344
47	Carlo Crivelli, <u>Inmaculada Concepción</u>	344
48	El Greco, <u>Inmaculada Concepción y San Juan</u>	344
49	El Greco, <u>Inmaculada Concepción</u>	345
50	Francisco Pacheco, <u>Inmaculada</u>	345
51	José Antolinez, <u>Inmaculada Concepción</u>	345
52	Alonso Cano, <u>Inmaculada</u>	345
53	Diego de Silva y Velásquez, <u>Inmaculada Concepción</u>	346
54	Juan de Valdés Leal, <u>Inmaculada Concepción</u>	346
55	Francisco de Goya y Lucientes, <u>Inmaculada Concepción</u>	346
56	Gian-Battista Tiepolo, <u>Inmaculada Concepción</u>	346
57	Francisco Doménech, <u>La Virgen del Rosario</u>	347
58	Dieric Bouts, el viejo, <u>La Virgen con San Pedro y San Pablo</u>	347
59	Jan van Eyck, <u>Retrato de los Esposos Arnolfini</u>	348
60	Maestro de Santa Verónica, <u>Virgen del Rosario o de la Flor de Algarrobo</u>	348
61	Jan van Eyck, <u>La Virgen de la Fuente</u>	348
62	Gerard David, <u>La Virgen con el Niño</u>	349
63	Il Borgognone, <u>La Virgen del Rosario</u>	349
64	Stephan Loehner, <u>La Virgen en un rosal</u>	349
65	Alberto Durero, <u>La Fiesta del Rosario</u>	349
66	Anónimo francés, <u>La Virgen y el Niño en un rosario</u>	350
67	Anónimo alemán, <u>La Virgen en un rosario</u>	350
68	Lorenzo Lotto, <u>La Virgen del Rosario</u>	350
69	Guido Reni, <u>La Virgen del Rosario</u>	350
70	Maestro Lucchesini, <u>Regina Angelorum</u>	351
71	Mariano Salvador Maella, <u>Inmaculada Concepción</u>	351
72	Bartolomé Esteban Murillo, <u>La Inmaculada Concepción</u>	351
73	Juan Antonio Frías Escalante, <u>Inmaculada Concepción</u>	352
74	Francisco de Zurbarán, <u>Inmaculada Concepción</u>	352
75	Caspar Crayer, <u>La Virgen ofrece el rosario a Santo Domingo</u>	352
76	Jan Bruegel, el joven, <u>La Virgen con el Niño</u>	352

77	Francisco de Zurbarán, <u>La Virgen del Rosario</u>	353
78	Guillaume Perrier, <u>La Virgen del rosario con Santo Domingo</u>	353
79	Rosario común	353

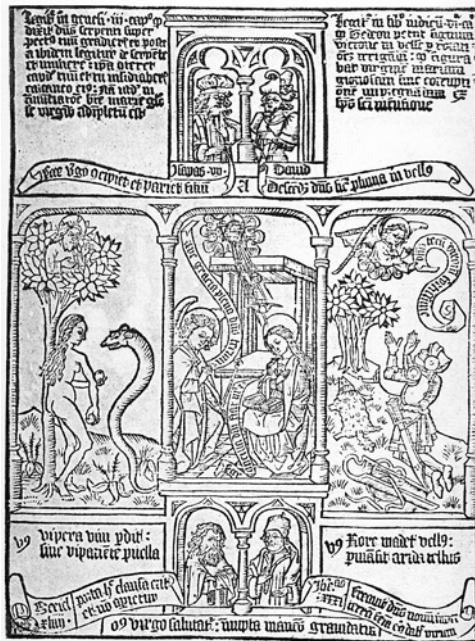


Lámina nº 1
 Hoja facsimilar de una edición de la Biblia Pauperum editada en los Países Bajos en 1470. (En el recuadro central representa la escena de la Anunciación, en el izquierdo a Eva y la Serpiente, en el derecho a Gedeón y el vellón.)



Lámina nº 2
 Gian Lorenzo Bernini
Éxtasis de Santa Teresa,
 1647-52
 Iglesia de Santa María della Vittoria, Roma.

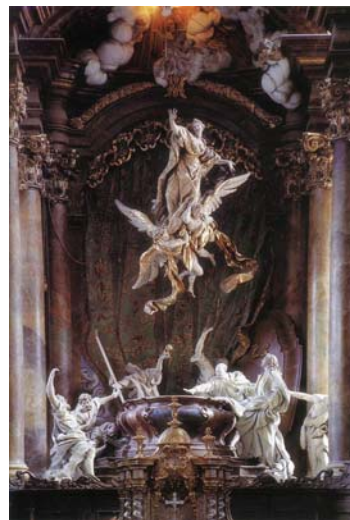


Lámina nº 3
 Egid Quirin Asam
La Asunción de la Virgen,
 1717-25
 Iglesia del Peregrino de Rohr, Bavaria



Lámina nº 4
Diego de Silva y Velázquez
El Aguador de Sevilla (det.),
1623
Museo Wellington, Londres



Lámina nº 5
Francisco de Zurbarán
Bodegón, 1633
Museo de Arte Norton Simon, Pasadena.
(Esta obra es una representación simbólica de la Virgen María concebida desde la intención contemplativa y de reflexión íntima, que caracterizó la mayor parte de la obra de este autor español)



Lámina nº 6
Andrea Pozzo
Apoteosis de San Ignacio, 1688-90
Iglesia de San Ignacio, Roma



Lámina nº 7
Antonio Pereda
El sueño del caballero (det.),
Siglo XVII
Real Academia de San Fernando,
Madrid



Lámina nº 8
Jan Fyt
Naturaleza muerta con frutas y un ave, h. 1640
Museo Hermitage,
San Petersburgo



Lámina nº 9
Pietr Paul Rubens
Danza de campesinos, 1636
Museo del Prado, Madrid



Lámina nº 10
Anónimo medieval
Mosaico de la Iglesia de
San Apollinare Nuovo (det.),
Siglo VI
Ravenna



Lámina nº 11
Maestro de Flémalle
La Virgen y el Niño, 1410
Städelsches Kunstinstitut,
Frankfurt



Lámina nº 12
Rogier van der Weyden
Pietá, h. 1440
National Gallery, Londres



Lámina nº 13
Jan van Eyck
La Virgen en la Iglesia, h. 1425
Staatliche Museen, Berlín

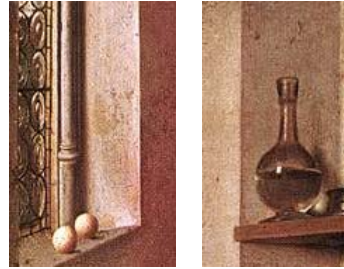


Lámina nº 14
 Jan van Eyck
La Virgen de Lucca, h. 1436
 Städelsches Kunstinstitut,
 Frankfurt
 (En los recuadros pequeños pueden verse detalles de algunos de los objetos simbólicos presentes en esta obra).



Lámina nº 15
 Giovanni Cimabue
Virgen entronizada con ángeles,
 1290-95
 Museo del Louvre, París



Lámina nº 16
 Bartolomé Esteban Murillo
La Inmaculada de Soult, 1678
 Museo del Prado, Madrid



Lámina nº 17
Bartolomé Esteban Murillo
Virgen del Rosario, 1650-55
Museo del Prado, Madrid



Lámina nº 18
Francesco Ricci
Inmaculada, 1651
Museo del Prado, Madrid



Lámina nº 19
Pietr Paul Rubens
La Inmaculada Concepción, 1628
Museo del Prado, Madrid





Lámina n° 20
Bartolomé Esteban Murillo
La Inmaculada Concepción, h.1670
Museo de Arte de Cleveland, E.U.A.



Lámina n° 21
Antonio Palomino Castro
La Virgen presenta el Rosario a Santo Domingo, h.1685
Museo de Bellas Artes, Caen.



Lámina n° 22
Sassoferrato
La Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina de Siena, 1643
Iglesia de Santa Sabina, Roma



Lámina n° 23
Francisco de Zurbarán
La Inmaculada Concepción, s/f
Museo Cerralbo.



Lámina n° 24
Maestro Moreno
El Regreso de Egipto, h.1750
Col. Arnold Zingg, Caracas.



Lámina n° 25
Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos
Santísima Trinidad, h. 1695-1700
Col. Arnold Zingg, Caracas.



Lámina n° 26
Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos
San Miguel Arcángel, h. 1695-1700
Col. Arnold Zingg, Caracas



Lámina n° 27
Pablo Caballero
La Divina Pastora, h. 1775-80
Col. Arnold Zingg, Caracas



Lámina n° 28
Mariano Vázquez
La Virgen del Carmen, h. 1787
Col. Arnold Zingg, Caracas



Lámina nº 29
José de Paéz
La Divina Pastora, h.1780
Col. Arnold Zingg, Caracas



Lámina nº 30
Anónimo español
La Inmaculada, finales s. XVII
Col. Arnold Zingg, Caracas



Lámina nº 31
Pedro Perret
Inmaculada, h. 1610
Biblioteca Nacional, Madrid



Lámina nº 32
Pedro de Villafranca
Inmaculada, h. 1660
Biblioteca Nacional, Madrid



Lámina nº 33
 Fernando Díaz Carrasco
La Purísima, 1763
 Biblioteca Nacional, Madrid



Lámina nº 34
 Manuel Monfort
Inmaculada Concepción, h. 1775
 Biblioteca Nacional, Madrid



Lámina nº 35
 Anónimo austriaco
La Virgen en la Gloria, h. 1470
 National Gallery of Art, Londres



Lámina nº 36
 Anónimo alemán
La Virgen en la Gloria, h. 1470-80
 National Gallery of Art, Londres



Lámina n° 37
Bruno Fernández de Córdoba
Virgen con el Niño, 1717
Biblioteca Nacional, Madrid



Lámina n° 38
Maestro Lucchesini
Mater Immaculata, 1768
En la 1era. edición española de
las Letanías Lauretanas.



Láminas n° 39 y 40
Maestro Lucchesini
Mater Castissima y Virgo Virginum, 1768
En la 1era. edición española de
las Letanías Lauretanas.



Láminas nº 41 y 42
 Maestro Lucchesini
Refugium Pecatorum y Jaua Coeli, 1768
 En la 1era. edición española de
 las Letanías Lauretanas.

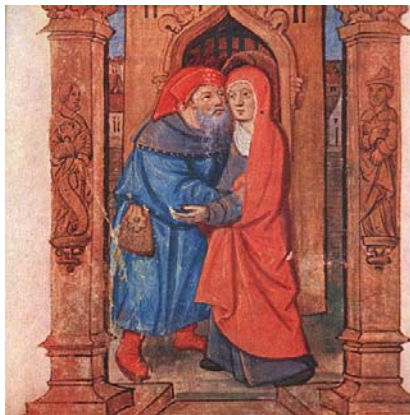


Lámina nº 43
 Anónimo francés
Encuentro de Santa Ana y San
Joaquín en la Puerta Dorada, 1490
 Biblioteca de la Catedral de
 Esztergom
 (Sección iluminada de un Libro de las
 Horas de finales del siglo XV)



Lámina nº 44
 Geertgen tot Sint Jans
La Virgen en la Gloria, h. 1480
 Museo Boymans-van Beuningen,
 Rotterdam



Lámina nº 45
Jan Provoost
Virgen en la Gloria, 1524
Museo del Hermitage,
San Petersburgo



Lámina nº 46
Alberto Dürero
La Virgen en la Gloria, h. 1511
Staatliche Graphische Sammlung,
Munich



Lámina nº 47
Carlo Crivelli
Inmaculada Concepción, h. 1492
National Gallery of Art, Londres



Lámina nº 48
El Greco
Inmaculada Concepción y San Juan, 1585
Museo de Santa Cruz, Toledo



Lámina nº 49
El Greco
Inmaculada Concepción, 1607
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Lámina nº 50
Francisco Pacheco
Inmaculada, 1621
Catedral de Sevilla



Lámina nº 51
José Antolinez
Inmaculada Concepción, 1665
Museo del Prado, Madrid



Lámina nº 52
Alonso Cano
Inmaculada, 1657
Museo de Bellas Artes, Granada



Lámina nº 53
Diego de Silva y Velázquez
Inmaculada Concepción, 1622
National Gallery, Londres



Lámina nº 54
Juan de Valdés Leal
Inmaculada Concepción, 1661
National Gallery of Art, Londres



Lámina nº 55
Francisco de Goya y Lucientes
Inmaculada Concepción, 1784
Museo del Prado, Madrid



Lámina nº 56
Gian-Battista Tiepolo
Inmaculada Concepción, 1769
Museo del Prado, Madrid



Lámina nº 57
Francisco Domenech
La Virgen del Rosario, 1488
Biblioteca Nacional, Madrid



Lámina nº 58
Dieric Bouts, el viejo
La Virgen con San Pedro y San Pablo, h. 1462
National Gallery of Art, Londres

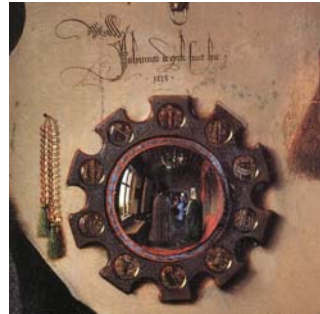


Lámina nº 59
 Jan van Eyck
Retrato de los Esposos Arnolfini, 1434
 National Gallery of Art, Londres
 (Obra completa a la izquierda y
 detalle del espejo en la lámina
 superior)



Lámina nº 60
 Maestro de Santa Verónica
Virgen del Rosario o de la Flor de
 Algarrobo, h. 1415
 Museo Wallraf-Richartz, Colonia



Lámina nº 61
 Jan van Eyck
La Virgen de la Fuente, 1439
 Museo Koninklijk voor Schone
 Kunsten, Antwerp



Lámina nº 62
Gerard David
La Virgen con el Niño, h. 1480-85
National Gallery of Art, Londres



Lámina nº 63
Il Borgognone
La Virgen del Rosario, 1490
National Gallery of Art, Londres



Lámina nº 64
Stephan Loehner
La Virgen en un rosal, h. 1440
Museo Wallraff-Richartz,
Colonia



Lámina nº 65
Alberto Durero
La Fiesta del Rosario, 1506
Galería Nacional de Arte, Praga



Lámina nº 66
 Anónimo francés
La Virgen y el Niño en un rosario, h. 1480
 National Gallery of Art,
 Londres

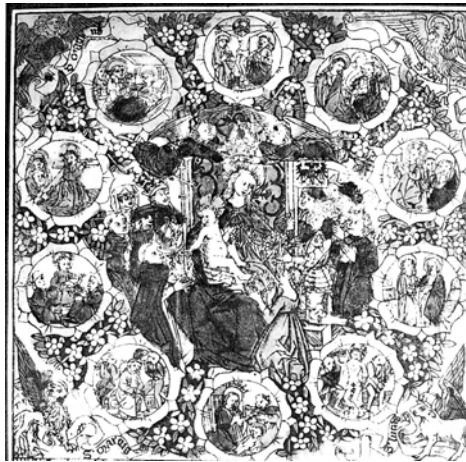


Lámina nº 67
 Anónimo alemán
La Virgen en un rosario, h. 1485
 National Gallery of Art, Londres



Lámina nº 68
 Lorenzo Lotto
La Virgen del Rosario, 1539
 Iglesia de San Nicolás, Cingoli



Lámina nº 69
 Guido Reni
La Virgen del Rosario, 1596
 Basilica de San Lucas, Bolonia



Lámina nº 70
 Maestro Lucchesini
Regina Angelorum, 1768
 En la 1era. edición española de
 las Letanias Lauretanas.
 (Imagen completa a la izquierda y
 detalle en la imagen superior)



Lámina nº 71
 Mariano Salvador Maella
Inmaculada Concepción, 1784
 Iglesia de San Francisco el Grande



Lámina nº 72
 Bartolomé Esteban Murillo
La Inmaculada Concepción, 1680
 Colección Walpole, Londres



Lámina nº 73
Juan Antonio Frías Escalante
Inmaculada Concepción, 1663
Museo de Bellas Artes, Budapest



Lámina nº 74
Francisco de Zurbarán
Inmaculada Concepción, s/f
Museo Diocesano, Sigüenza



Lámina nº 75
Caspar Crayer
La Virgen ofrece el rosario a Santo Domingo, 1641
Museo de Bellas Artes,
Valencia (España)



Lámina nº 76
Jan Bruegel, el joven
La Virgen con el Niño, 1621
Museo del Prado, Madrid



Lámina nº 77
Francisco de Zurbarán
La Virgen del Rosario, 1658
Museo de Bellas Artes, Sevilla



Lámina nº 78
Guillaume Perrier
La Virgen del rosario con Santo Domingo, 1636
Museo de las Ursulinas, Mâcon



Lámina nº 79
Rosario común constituido por cinco series de 10 cuentas, intercaladas por una cuenta adicional. Aunque la última serie de tres avemarías de la cual pende el crucifijo no era tan común en el siglo XVII, se cree le fue agregada en las últimas décadas del siglo XVIII.



Lámina nº I
Juan Pedro López
La Inmaculada Concepción, h.1756
Óleo sobre tela, 250 x 193 cm
(Pintada sobre una imagen anterior de autor desconocido)
Catedral de Caracas.



Lámina nº II
Juan Pedro López
La Inmaculada Concepción, h. 1756
Óleo sobre madera, 28 x 17 cm
Col. Universidad de La Laguna,
Santa Cruz de Tenerife



Lámina nº III
Juan Pedro López
La Inmaculada Concepción, h. 1765-70
Óleo sobre tela con doradillos de hojilla,
61 x 41 cm (Realizada a partir de un grabado de
Johann-Jakob Haid, de una pintura de Johann-Georg
Bergmüller)
Col. Luis Enrique Machado Gómez, Caracas



Lámina nº IV
Juan Pedro López
La Inmaculada Concepción,
h. 1765-70
Óleo sobre madera de cedro,
27 x 22 cm
Col. Familia Madan, Santa Cruz de
Tenerife



Lámina n° V
Juan Pedro López
La Inmaculada Concepción.
h. 1765-70
Óleo sobre tela, 155 x 101 cm
Col. Arnold Zingg, Caracas



Lámina n° VI
Juan Pedro López
La Inmaculada Concepción.
h. 1775-80
Óleo sobre tela encolada a madera,
72 x 46 cm.
Col. Carlos F. Duarte, Caracas



Lámina nº VII
Juan Pedro López
La Inmaculada Concepción.
h. 1775-80
Óleo sobre tela, 83 x 41 cm.
Col. Lolita Sucre de Sanabria Boulton,
Caracas



Lámina nº VIII
Juan Pedro López
La Inmaculada Concepción.
h. 1775-80
Óleo sobre tela, 81 x 57 cm
Col. Arnold Zingg



Lámina n° IX
Juan Pedro López
La Inmaculada Concepción, h. 1775-80
Óleo sobre madera, 81 x 57 cm
Col. Sucesores Pedro Berrizbeitia, Caracas



Lámina n° X
Juan Pedro López
La Inmaculada Concepción,
h. 1775-80
Óleo sobre tela, 36 x 27 cm
Col. Amigos del Arte Colonial, Caracas



Lámina n° XI
Juan Pedro López
La Inmaculada Concepción, 1775
Óleo sobre tela, 195 x 126 cm
Col. Amigos del Arte Colonial, Caracas



Lámina n° XII
Juan Pedro López
La Virgen del Rosario,
h. 1765-70
Óleo sobre madera, 27 x 23 cm
Col. Amigos del Arte Colonial, Caracas



Lámina n° XIII
Juan Pedro López
La Virgen del Rosario.
h. 1765-70
Óleo sobre tela, 46 x 35 cm.
Col. Amigos del Arte Colonial,
Caracas



Lámina n° XIV
Juan Pedro López
La Virgen del Rosario. h. 1765-1770
Óleo sobre tela, 270 x 145 cm.
Col. Capilla Santa Rosa de Lima,
Concejo Municipal de Caracas



Lámina n° XV
Juan Pedro López
La Virgen del Rosario con Santo Domingo, 1767
Oleo sobre tela, 83 x 61 cm
Col. Maria Beatriz García de la Concha,
Caracas



Lámina n° XVI
Juan Pedro López
La Virgen del Rosario, h. 1765-70
Óleo sobre tela, 40 x 29 cm.
Col. Lucas Guillermo Castillo Lara, Caracas



Lámina n° XVII
Juan Pedro López
La Virgen del Rosario.
h. 1770-75
Oleo sobre tela, 74 x 53 cm.
Col. Hernando Sanabria Boulton, Caracas



Lámina n° XVIII
Juan Pedro López
La Virgen del Rosario, 1777
Óleo sobre tela, 116 x 74 cm.
Col. Amigos del Arte Colonial, Caracas



Lámina n° XIX
Juan Pedro López
La Virgen del Rosario con Santo
Domingo y Santa Rosa de Lima, h. 1781
Óleo sobre tela, 193 x 137 cm.
Col. Delia Iragorry, Caracas



Lámina n° XX
La Virgen del Rosario, h. 1780-85
Óleo sobre tela, 24 x 19 cm
Col. Luisa Santaella de Garrido,
Caracas



Lámina N° XXI
Composición digital con la figura de la Virgen María tomada de
varias imágenes de la Inmaculada Concepción realizadas por
Juan Pedro López [ver láminas n°, XI, V y VI]



Lámina N° XXII
Composición digital con la figura de la Virgen María tomada de
varias imágenes de la Virgen del Rosario realizadas por
Juan Pedro López [ver láminas n°, XX, XII y XVI]