

Como artista de la Caracas colonial, al Maestro de Pintor, Escultor y Dorador Juan Pedro López (1724-1787), le tocó desarrollar su trabajo en el marco de la tradición artística y teológica consagrada por la institucionalidad religiosa. Bastante se ha detallado en la literatura cómo la Iglesia, a través de los mecanismos concebidos para tal fin, reguló y controló no sólo la práctica religiosa, sino también la imagen, y en este caso con particular énfasis. La Iglesia era consciente de las enormes capacidades de las artes figurativas tanto para la ilustración de la historia divina, como para la “personificación” de los santos (cualquiera sea su estatus y condición dentro del espectro sagrado). Y en este contexto, la eficacia de la imagen *pintada o esculpida* por sobre la escrita o incluso verbal fue de sobra aceptada y reconocida a la hora de estimular el ánimo de los creyentes. De modo que un abordaje de la obra religiosa de Juan Pedro López presupone un conocimiento previo de los mecanismos que, en su tiempo, pautaron este imaginario. Aun sin dejar de reconocer que en el ámbito americano la ortodoxia no fue respetada del todo, como puede constatarse tanto en las obras conservadas con iconografía censurada¹ como en los estudios del proceso de cristianización².

Carlos F. Duarte ha catalogado la producción de Juan Pedro López, en el marco de la más importante muestra sobre la obra de este artista, exhibida en la Galería de Arte Nacional³. Después del trabajo pionero de Alfredo Boulton, que dedicó una parte de su

¹ Entre nosotros Janeth Rodríguez ha estudiado el caso de la censura de la advocación conocida como Madre Santísima de la Luz, cuyo culto fue impulsado por los jesuitas, pero que generó ruido al ser poco clara en su significado iconográfico. También aborda otros casos de imágenes heterodoxas, es decir, alejadas del dogma. Cfr.: Janeth Rodríguez Nóbrega, *Las imágenes expurgadas: censura del arte religioso en el período colonial*, pp. 169-227.

² En el caso peruano, Jaime Valenzuela Márquez ha expuesto ampliamente las contradicciones y ambigüedades que acompañaron la cristianización del Perú, al confluir el manejo poco disciplinado de las imágenes por parte de los católicos con las tradiciones “idolátricas” de los indígenas, lo que suponía de hecho un alejamiento de las disposiciones de los propios Concilios nacionales (como el Tercer Concilio Limense, del siglo XVI). También insiste el autor en las cualidades y potencialidades de la imagen en la práctica religiosa, trátase de la liturgia, la catequesis o la veneración. Cfr.: Jaime Valenzuela Márquez, “Ambigüedades de la imagen en la cristianización del Perú. Trento, los jesuitas y el Tercer Concilio” en *Investigaciones sociales*, pp. 491-503.

³ Como parte de esta muestra la GAN editó un libro-catálogo, autoría de Carlos F. Duarte, *Juan Pedro López, maestro de pintor, escultor y dorador. 1724-1787*. En éste se reproducen las obras del artista y se registran

conocida *Historia de la pintura en Venezuela* a Juan Pedro López⁴, Duarte vuelve sobre el artista proporcionando información de su vida personal y familia, su legado, el ambiente de la Caracas de entonces y, un dato de sumo interés aunque entonces era habitual: el apoyo en grabados y libros de tema religioso. Además de abordar temas, técnicas y materiales utilizados, así como la manera de trabajar del pintor, Duarte inserta su producción en el estilo rococó, argumentándolo hasta donde le es posible. Cabría sopesar las implicaciones de “desligar” la obra de López del Barroco americano, con todas las ambigüedades o imprecisiones de esta última denominación, ya que, como veremos aquí, la temática religiosa y la iconografía cultivada por el artista se ajustan, ampliamente, a la sensualidad barroca: aquella que tiene que ver con el énfasis en los sentidos, en el marco de una experiencia religiosa vivaz, sentida activamente por el creyente. La empatía que suele despertar las imágenes piadosas con el hombre o la mujer de fe, está más cerca del espíritu contrarreformista barroco que del característico decorativismo rococó.

Precisamente dentro de esta dinámica debemos insertarnos, y no es difícil en el caso de la pintura y escultura de López, abundante en imágenes de ángeles, santos, mártires, crucifixiones, escenas de la piedad, advocaciones marianas de diferente naturaleza, etc. Como cualquier pintor colonial el tema religioso prácticamente define, sino todo, al menos casi todo su trabajo. Si bien, como en otros casos,⁵ debe admitirse que no desarrolló su trabajo en las condiciones profesionales más idóneas, no hay duda de que contó con una abundante tradición iconográfica, recibida por diversas fuentes (tanto la impresa, que acabamos de referir, como en obras provenientes de otras “regiones artísticas” americanas mucho más desarrolladas, centros metropolitanos de la época como la Nueva España, entre otros). En este sentido es importante el rol, regulador,

datos técnicos, materiales e históricos relativos a las mismas. En la mayoría de los casos las obras son atribuidas. Duarte mismo advierte que, por razones no del todo claras, López no solía firmar sus obras.

⁴ Alfredo Boulton, “Las pruebas materiales de la segunda mitad del XVIII. Juan Pedro López”, en *Historia de la pintura en Venezuela. Tomo I. Época colonial*, 1975, pp. 167-212.

⁵ Pienso en los planteamientos de Jaime Humberto Borja Gómez a propósito de las condiciones adversas dentro de las que se desarrolló la pintura colonial neogranadina, destacando, entre otras, la carencia de escuelas y talleres. Como en el caso nuestro, donde además tampoco existía un gremio que agrupara a los artistas, defendiera sus intereses y regularizara la práctica profesional.

normativo, institucionalizado, de los tratados de pintura, como los de Vicente Carducho, o Francisco Pacheco, entre los más importantes, conocidos en la América colonial. En lo que corresponde a la estampa, se ha comprobado, fehacientemente, el papel cumplido por éstas como fuente *directa* y *recurrente* en la elaboración de las composiciones religiosas. Y a propósito de López, es ejemplar el caso de la obra conocida como *El Calvario* o *La lanzada* (figura 1), basada en una estampa de Pedro Pablo Rubens (1577-1640)⁶, maestro del barroco flamenco que divulgó su obra a través del gradado⁷.

La tratadística, las estampas (y las pinturas y esculturas recibidas de los centros metropolitanos) no explican por sí mismas la permanencia y transmisión de una normativa iconográfica, con unas pautas institucionales firmemente establecidas (al menos teóricamente). Tampoco las prácticas de censura y las supervisiones recurrentes por parte de los obispos y jerarcas de la Iglesia. En esta materia es básico y fundamental el rol regulador de los Concilios, y para el caso del Barroco contrarreformista, que vemos aquí asociado a López, es determinante. La imagen religiosa participa, antes que de una dimensión estética, de una práctica devocional. Su razón de ser está lejos, paradójicamente para nosotros -siempre mirando en ellas valores plásticos- de una condición puramente decorativa o asociada a valores exclusivamente formales. La imagen religiosa, insertada en la experiencia reveladora de lo divino, tiene demasiada potencialidad como para dejarla al libre albedrío de los imagineros, de las cofradías o incluso de las órdenes religiosas. La imagen pintada configura -como advierten algunos autores- un campo de acción capaz de impresionar psíquicamente al devoto, recordándole los peligros del pecado, e incitándolo a la piedad. La imagen estimula en el creyente el sentimiento de la fe, pues la “empatía” que puede darse entre el observador y lo representado acentúa la identificación emocional. Como advierte Valenzuela Márquez, a propósito de la capacidad *persuasiva* y *seductora* de la imagen, ésta ofrece “un canal de

⁶ Los testamentos dan cuenta de la importancia de la estampa en la práctica de taller del pintor: era un recurso tan valioso que se heredaba de generación en generación.

⁷ Cfr. Carlos F. Duarte, *Op. cit.*, pp. 126-127. Duarte reproduce y comenta tanto la estampa de Rubens como la pintura de López, en la que sin embargo se aprecian algunas diferencias con respecto al modelo original, testimonio de cierta libertad asumida por el artista en esta inevitable práctica.

transmisión doctrinal de alto impacto psicológico y de mayor *eficacia pedagógica* que el sólo adoctrinamiento textual o verbal, actuando incluso como soporte complementario del catecismo y del sermón”⁸.

En este contexto, procede traer a colación los dictámenes de la sesión XXV del Concilio de Trento (1563), una de las fuentes fundamentales de la dogmática católica en lo que a materia de imagen se refiere:

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 *recordándoles los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos*: además 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 *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 mismo 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 excomulgado⁹.

Estas disposiciones del Concilio, no exentas de la amenaza literal de excomunión, contienen la esencia de la política asumida por la Iglesia en lo que a materia de las artes figurativas, y en particular la pintura, se refiere. Ratifican cada afirmación ya adelantada aquí sobre esta materia. Reconocen la potencialidad de la pintura en pedagogía religiosa y práctica piadosa de la fe. Y, muy importante, relegitiman el rol *mediador* de los santos, por quienes Dios obra milagros. Finalmente, queda clara la función modeladora de la imagen, al poner frente al creyente el ejemplo del santo en materia de vida y costumbre, es decir, la virtud santa como modelo de conducta.

⁸ Jaime Valenzuela Márquez, Op. cit., p. 494. Los subrayados son nuestros.

⁹ Citado por Janeth Rodríguez Nóbrega, “La imagen en el barroco: educación, propaganda y devoción” en *Escritos en arte, estética y cultura*, pp. 112-113. Los subrayados son nuestros.

La imagen reproducida en la figura 2 nos muestra una obra representativa de la función *persuasiva* de la imagen religiosa. En esta oportunidad Juan Pedro López pinta a *Santa Rosalía*. Esta tabla -que forma parte del Retablo de la Sacristía Mayor de la Catedral de Caracas- es un ejemplo representativo de lo dicho: la santa se muestra en actitud piadosa, meditando ante un crucifijo que toma devotamente con sus manos. El carácter iconográfico de esta pieza nos emplaza a traer a colación varias consideraciones. Por una parte, nos recuerda las afirmaciones de Jaime Humberto Borja Gómez, a propósito de un cuadro de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, pintura neogranadina del siglo XVI: “Para lograr este efecto persuasivo en los discursos de la imagen, se volvió con una fuerza inusitada al viejo arte de la retórica”¹⁰. Además, nos introduce en la tradición barroca de las *vanitas*, tipo iconográfico que recuerda la fugacidad de la vida y la inutilidad de las conductas vanidosas. La calavera es su recurso emblemático por excelencia¹¹ ¿Se habrá inspirado López en alguna estampa o libro ilustrado? Parece lo más seguro, aunque Boulton, que reproduce y comenta muy favorablemente la obra (“una de las obras más felices de López”, por el grado de finura y sutileza del colorido¹²), no dice nada al respecto. Sólo se limita a describir los “fuertes acentos verdes y terrosos” de esta “simbólica calavera”¹³.

Como la tabla de Santa Rosalía, *Humildad y paciencia* (figura 3), obra de sugerente título, es demostrativa de que la pintura barroca no buscaba instruir por la razón. Se acudía siempre al sentimiento (aunque se estimule la meditación sobre el sacrificio de Cristo por nosotros y sobre la fugacidad de la vida en el cuadro de la santa). Y hacia el sentimiento apuntaba un *discurso* persuasivo, porque este tipo de pintura refleja

¹⁰ Jaime Humberto Borja Gómez, “Discursos visuales: retórica y pintura en la Nueva Granada”, en Diana Bonnet y Adriana Maya (Comp.), *Balances y desafío de la historia de Colombia al inicio del siglo XXI. Homenaje a Jaime Jaramillo Uribe*, p. 7.

¹¹ En “Arte y vanitas” Jan Bialostocki estudia la evolución de esta iconografía desde la antigüedad, y no sólo en el marco de los países católicos. La siguiente poesía es reveladora sobre este tema: “Después me gritó: mira y contempla/todo lo que hay bajo el gran templo/Mira cómo todo es vanidad/Conoces la inconstancia del mundo,/y que sólo Dios supera el tiempo;/por eso, confía sólo en la divinidad”. En *Estilo e iconografía*, p. 194. Según el autor, la vanitas también tienen una función didáctica.

¹² Alfredo Boulton, Op. cit., p. 188.

¹³ Idem.

una amplia actividad inscrita en la oralidad, y más específicamente, en el discurso del “cuerpo sufriente”, como modelo de tenacidad, lucha y sufrimiento¹⁴. Según Carlos F. Duarte, que la comenta y reproduce, esta imagen de la Pasión formaba parte del retablo de Nuestra Señora de la Asunción, también en la Catedral de Caracas¹⁵. Apreciamos a Cristo sentado, con la caña, corona de espinas y capa. Es, en términos de Vicente Carducho, un auténtico *exemplo*, saludable a los ojos de los fieles¹⁶. La *exempla* es, según Borja Gómez, uno de los recursos más importantes en la argumentación retórica del discurso visual. En esta oportunidad se trasmite un mensaje de “humildad y paciencia” ante en la adversidad, porque Cristo, con su ejemplo, entregó su vida por nosotros con una actitud piadosa:

El *exempla* de las vidas ejemplares -comenta el autor- era una de las pruebas de argumentación más importantes para lograr la persuasión hacia la imitación de una virtud o el rechazo de un vicio (...) A través de estos modelos se trasmitían no sólo los ideales morales, sino también la valoración del cuerpos social, como la aparición de nuevas disposiciones sociales, como la niñez y la familia¹⁷

En lo que acaso sea una evocación de la “técnica de representación” conocida como “composición de lugar”, Carlos F. Duarte -que, valga la aclaratoria, no toma en cuenta ninguna de esta categorías- aprecia que el Cristo de *Humildad y paciencia* está inserto en una atmósfera dramática, “a causa del efecto logrado por el aire que rodea la luminosa figura y la penumbra que la envuelve”¹⁸. La composición de lugar, junto al “arte

¹⁴ Borja Gómez, que hace este tipo de planteamiento, afirma que la cultura barroca valoró el cuerpo ajustándolo a las necesidades de la espiritualidad contrarreformada. Es legítimo el disfrute del cuerpo, pero dentro de la experiencia mística. Cfr.: Jaime Humberto Borja Gómez, Op. cit. Un ejemplo literalmente dramático de “cuerpo sufriente” es el que reproduce Rodríguez Nóbrega en su *Catálogo de obras quiteñas en Venezuela, Período de dominación hispánica*, p. 120. Aunque la escultura barroca española, con su característico discurso *retórico* pleno de efectismos dramáticos nos ha acostumbrado a los Cristos llagados, el *Cristo crucificado* de la colección Garzón de Ceballos es francamente elocuente, por sus enormes y profundas heridas en la espalda.

¹⁵ Carlos F. Duarte, Op. cit., p. 190.

¹⁶ Jaime Humberto Borja Gómez, Op. cit. Citado en la p. 10.

¹⁷ *Ibidem*. Junto al problema del cuerpo en las imágenes devocionales barrocas, Borja Gómez discurre sobre el tema de la niñez (expresión de una sensibilidad ante la infancia) y el de la familia, este último bajo el efecto deseado de la consolidación del matrimonio como institución social moderna.

¹⁸ Carlos F. Duarte, Op. cit., p. 193.

de la memoria” y la emblemática, es una de las tres metodologías visuales típicamente barrocas. Según Borja Gómez estos recursos pretendían “hacer hablar a la imagen”, que manifiesta un discurso a la manera de “texto oculto”; sus códigos, que transmiten valores culturales son de conocimiento público¹⁹.

La “composición de lugar” se originó en el marco de los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola. Se expandió por América gracias a la presencia jesuítica. Borja Gómez cita a san Ignacio²⁰: “la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar”. Imaginar con todos los sentidos la situación que se pretende meditar. “*Inventio* ejecutada con el ‘ojo interior’, para que se guardaran la impresiones en la memoria, de manera que afectara el entendimiento y se tomaran decisiones y acciones”²¹. Figura aquí la experiencia de los sentidos como elemento característico del barroco. Cuando se aplica a la imagen pretende generar *pathos*. Se refleja en escenas del infierno, del purgatorio, de la pasión y de santos.

En la figura 4 apreciamos una escena de martirio de un santo, san Bernabé, mártir cristiano lapidado por los romanos. La escena muestra una teatralidad y una escenografía propias del barroco contrarreformista: Bernabé se abandona a Dios, de rodillas, mira al cielo. Mientras, los verdugos, piedra en mano, se lanzan contra el santo. Dos de ellos cumplen su cometido, otro, detrás, se muestra indiferente. Son la simbolización de los vicios (crueldad, indiferencia, pusilanimidad, etc.). El verdugo de la derecha está representado flaco y con piernas largas, como lo recomienda Carducho. En la parte superior de esta tabla apreciamos dos pequeños ángeles con la palma y la corona de los mártires. La escena está escenificada en Caracas, en el marco del terremoto acaecido en la ciudad en 1641. Se representa las ruinas de la Catedral, y el momento en que es rescatado

¹⁹ Jaime Humberto Borja Gómez, Op. cit., p. 17.

²⁰ Idem.

²¹ Idem. En un artículo posterior retoma y amplía el tema. Cfr.: Jaime Humberto Borja, “Composición de lugar, pintura y vidas ejemplares: impacto de una tradición jesuita en el Reino de la Nueva Granada”, en Verónica Salles-Reese (Editora), *Repensando el pasado, recuperando el futuro: Nuevos aportes interdisciplinarios para el estudio de la América colonial*, pp. 373-396.

el Santísimo²². La imagen es, en su conjunto, la escenificación de dos acontecimientos sagrados: el momento del martirio de Bernabé y el rescate del Santísimo, por parte del Obispo Fray Mauro de Tobar. Las ruinas de la Catedral, y sus cercanías, son el ámbito del milagro, de la manifestación divina. “La ‘composición de lugar’ ignaciana -señala Borja Gómez- favoreció uno de los efectos más importantes de la espiritualidad barroca, la aparición de una religiosidad exterior”²³. Si bien originalmente esta técnica de representación -devenida luego recurso retórico- fue un método de espiritualidad creado para tal fin por san Ignacio de Loyola, desbordó sus espacios iniciales para convertirse en uno de los elementos articuladores del barroco; en este sentido, la Compañía de Jesús se comportó como adalid de la Contrarreforma²⁴. Según san Ignacio:

En la contemplación, o meditación visible, así como contemplar a Christo nuestro señor, el cual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación, el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte²⁵

Se trata de hacerse una imagen visual de una realidad intangible, invisible, como Dios, los milagros, la vida de los santos. Realidad “materializada” en función de un “ojo interno”, que pronto se trasladó a otros espacios, como el campo de las artes figurativas, “al punto de convertirse en la forma de representación más importante del barroco, recomendada especialmente a los pintores”²⁶

²² Carlos F. Duarte, Op. cit., p. 80.

²³ Jaime Humberto Borja, “Composición de lugar, pintura y vidas ejemplares”, Op. cit., p. 174.

²⁴ *Ibidem*, p. 175.

²⁵ Citado por Borja, *idem*.

²⁶ *Ibidem*, pp. 175-176.



Figura 1

Juan Pedro López. *El Calvario o La lanzada* (basada en grabado de Rubens), 1768. Óleo sobre madera. 59,5 x 47,5 cm. Col. privada. Fuente: Carlos F. Duarte (1996, p. 127)



Figura 2

Juan Pedro López. *Santa Rosalía*, 1756. Óleo sobre madera. 72 x 54,5. Col. Catedral de Caracas. Fuente: Alfredo Boulton (1975, p. 189)



Figura 3

Juan Pedro López, *Humildad y paciencia*, s/f. Óleo sobre madera.
163 x 120 cm. Col. Palacio Arzobispal de Caracas. Fuente: Carlos F. Duarte (1996, p. 194)

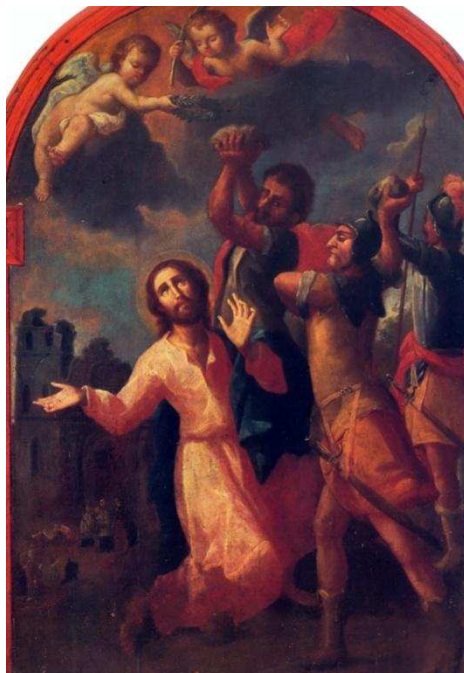


Figura 4

Juan Pedro López. *Martirio de san Bernabé*, 1756. Óleo sobre madera.
172,5 x 114 cm. Col. Palacio Arzobispal de Caracas. Fuente: Carlos F. Duarte (1996, p. 82)

BIBLIOGRAFÍA

Bialostocki, Jan. "Arte y vanitas" en *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores S.A., 1973, pp. 185-226.

Borja [Gómez], Jaime Humberto, "Composición de lugar, pintura y vidas ejemplares: impacto de una tradición jesuita en el Reino de la Nueva Granada", en Verónica Salles-Reese (Editora), *Repensando el pasado, recuperando el futuro: Nuevos aportes interdisciplinarios para el estudio de la América colonial*, Bogotá, Editorial Pontificia, Universidad Javeriana, 2005, pp.373-396.

Borja Gómez, Jaime Humberto. "Discursos visuales: retórica y pintura en la Nueva Granada", en Bonnett, Diana; Maya, Adriana (Comps.), *Balance y desafíos de la historia de Colombia al inicio del siglo XXI. Homenaje a Jaime Jaramillo Uribe*, Bogotá, Uniandes, Cesó, 2003, pp. 1-32.

Boulton, Alfredo "Las pruebas materiales de la segunda mitad del XVIII. Juan Pedro López", en *Historia de la pintura en Venezuela. Tomo I. Época colonial*, Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1975, pp. 167-212.

Duarte, Carlos F., *Juan Pedro López, maestro de pintor, escultor y dorador. 1724-1787*. Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1996.

Rodríguez Nóbrega, Janeth. *Catálogo de obras quiteñas en Venezuela, Período de dominación hispánica*, Caracas, Trabajo de Ascenso a Agregado, UCV, Escuela de Artes, 2008.

Rodríguez Nóbrega, Janeth, *Las imágenes expurgadas: censura del arte religioso en el período colonial*, Universidad de León, León, 2008.

Rodríguez Nóbrega, Janeth. "Las imágenes en el barroco: educación, propaganda y devoción", en *Escritos en arte, estética y cultura*, Caracas, UCV, Escuela de Artes, n° 11-12, 1999, pp. 111-142.

Valenzuela Márquez, Jaime, “Ambigüedades de la imagen en la cristianización del Perú: Trento, los jesuitas y el Tercer Concilio” en: *Investigaciones sociales*. Año X, Nº 17, Lima, UNMSM, IIHS, 2006, pp. 491-503.

Nota: Ensayo de investigación elaborado en el marco de mis estudios en la Maestría en Artes Plásticas: Historia y Teoría, en la Universidad Central de Venezuela, Caracas. Se publica aquí para fines divulgativos y estrictamente académicos. Agradezco a mi colega Janeth Rodríguez Nóbrega, experta en arte colonial venezolano, por introducirme en novedosos enfoques que abordan la problemática de esta expresión cultural americana.