

La imagen en el barroco: educación, propaganda y devoción

Janeth Rodríguez Nóbrega

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN: La imagen en el barroco se caracteriza por cumplir con tres funciones básicas: educar, propagar y estimular la devoción. En el primer aspecto se pretende que sirva como instrumento pedagógico que facilite la catequización tanto de indígenas como de europeos iletrados. Pero el valor educativo de la imagen se extiende más allá de la simple evangelización, y llega a considerarse como un modelo gráfico de conductas aceptadas socialmente y reglamentadas por la Iglesia Católica. En el segundo punto se requiere que la imagen facilite la propagación de la religión católica en un orbe que se divide ideológicamente, y por ello será el arma propagandística por excelencia. En el último aspecto se exige que la imagen estimule la devoción, y por ello debe recurrirse a la persuasión y manipulación de las emociones del espectador. En este texto intentamos analizar estos puntos y su particular presencia en la historia local, así como también ejemplificar tales preceptos a través de las voces de personajes hoy prácticamente anónimos, y algunos hasta ignorados por la historiografía artística.

PALABRAS CLAVES: Barroco, Iglesia Católica, Evangelización, Indígenas.

ABSTRACT: The image in the baroque fulfills three basic functions: to educate, to propagate and to stimulate the devotion. In the first aspect, it serves like pedagogical instrument that facilitates the catechizing of natives as of European illiterate. However, the educative value of the image extends beyond the simple evangelization, considered as a graphical model of behavior, accepted socially and regulated by the Catholic Church. In the second point it is required that the image facilitates the propagation of the catholic religion in an orb divided ideologically: for that reason was the propagandistic weapon par excellence. In the last aspect, the image stimulates the devotion, due to the persuasion and manipulation of the emotions of the spectator. In this text, we tried to analyze these issues and their particular presence in local history, with examples of anonymous personages, some of them ignored by the artistic historiography.

KEY WORDS: Baroque, Catholic Church, Evangelization, Indigenous.

Lo que miran los ojos, logra más eficacia para mover al ánimo, que lo que escuchan los oídos: son las pinturas lengua de los ojos, y es más penetrativa su moción, que las que causan las palabras.

(San Joaquín, t.5 : 1733, 139)

La frase citada pertenece al carmelita Antonio de San Joaquín, uno de tantos teólogos que dedicaron su pluma a incentivar la devoción durante el período postridentino. En sus palabras se sintetiza el pensamiento de un hombre de Iglesia sobre la importancia que posee la imagen como instrumento al servicio de la religión. Esta es superior a la palabra, puede educar, propagar e incentivar con mayor fuerza, porque apela directamente a la vista y con ella al intelecto y al corazón del hombre. "En el Barroco, la educación lo era fundamentalmente de la voluntad, que a su vez es motivada no por vía racional, sino emocional, a través de los sentidos, y siendo el de la vista su rey indiscutible, es lógico pensar que se le concediera la máxima importancia a la hora de la educación"(Checa, 1985:122). El apelar a la eficacia didáctica de la imagen visual para educar era una práctica medieval, que la Iglesia postridentina volverá a utilizar en todo el orbe católico. Por tal motivo, se recurre a viejas consignas, como la descripción de San Gregorio Magno (ca. 540-604) de la pintura religiosa como "*Biblia de iletrados*", poniendo en evidencia la función de la imagen como instrumento pedagógico.

En la sesión XXV del Concilio de Trento, "*Sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las Sagradas Imágenes*", realizada el tres de diciembre de 1563, se decretó que:

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 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. (Concilio, 1785:477)

Con este decreto conciliar se asumió oficialmente que la imagen es el medio ideal del conocimiento de las verdades de la fe para aquellos miles de devotos incapacitados, económica y culturalmente, de acercarse a la palabra escrita. Es así como el arte asume una finalidad didáctica, enseña la historia sagrada y los dogmas católicos a una población amenazada por su misma ignorancia a seguir la senda protestante. Pero también se incorpora a la evangelización de los pueblos paganos, como los que se hallan en los territorios ultramarinos, donde demostró con mayor fuerza su cualidad didáctica superando las barreras que imponía la comunicación oral. Los doctrineros encargados de la catequización de los indígenas siguieron las tradiciones seculares sobre el uso pedagógico de las imágenes, empleándolas para facilitar la comprensión de la nueva religión. Ejemplo de esta práctica lo encontramos en algunos testimonios de los misioneros que en nuestro territorio se abocaron a la tarea de convertir a los aborígenes. "El Padre Pierre Pelleprat de la Compañía de Jesús, que hizo trabajos de evangelización en 1653 y en 1656 en Guayana expresaba que cuando no encontraba términos para hacerles comprender los misterios de que les hablaba, les enseñaba estampas que los representaban." (Fernández, 1991:509) Las imágenes no sólo se usaban como medios de aprendizaje, también sustituían el culto a los ídolos ancestrales nativos.

De tal manera, existen varios ejemplos en América de imágenes que participan en complejos sincretismos religiosos, siendo una de las más famosas la mexicana Virgen de Guadalupe, identificada con la deidad femenina azteca Tonatzin en el siglo XVI.

El espíritu tridentino se extendió gradualmente a todo el imperio español, con la orden de su publicación y cumplimiento a través de una Real Cédula promulgada por Felipe II en 1564. En los territorios ultramarinos se realizaron sínodos diocesanos y concilios provinciales que permitieron adaptar los decretos a las necesidades regionales. En nuestro país los principios tridentinos se hicieron sentir, con mayor fuerza, a través del Sínodo Diocesano de Caracas de 1687. Pese a los anteriores sínodos ejecutados desde 1574 en la diócesis, fue en esta reunión en la cual las autoridades eclesiásticas llegaron a establecer los reglamentos que rigieron a la Iglesia venezolana hasta 1904. En el Libro Cuarto, Título XIV se refiere la *Invocación, y veneración de las reliquias de los santos, de las santas imágenes, y nuevos milagros*, en ella se declara que:

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 cual mandamos que ninguna imagen, o reliquia de santo, o santa, que no estuviere canonizado por la Santa Sede Apostólica, se ponga en los altares de las iglesias a la común adoración de los fieles, ni se pinte con rayos de luces de bienaventurados. 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 dé aviso, para bendecirlas, según la disposición del Pontifical Romano, y del ritual, o que demos nuestra comisión, in scriptis, al sacerdote, que lo haya de hacer. (Gutiérrez, t.2, 1975:226)

Si las decisiones decretadas en 1563 por el Concilio de Trento, se comenzaron a llevar a la práctica artística en Europa a principios del siglo XVII, en las provincias venezolanas se instauran con mayor fuerza durante la centuria siguiente, gracias al establecimiento definitivo de las poblaciones. Por otra parte, el retraso con respecto al desarrollo cultural de la metrópoli ocasionado por las limitaciones de difusión de conocimientos, trajo dos consecuencias evidentes, por un lado postergó la presencia del academicismo y de la ilustración en el arte, y por el otro prolongó la influencia de los cánones tridentinos hasta el siglo XVIII. Esta extensión es particularmente notoria en la reconfirmación de las providencias decretadas en el Sínodo de 1687 por el Obispo Diego Antonio Díez Madroñero en 1761, con el beneplácito de Carlos III. En la sociedad provincial dieciochesca la vida civil y la religiosa estaban profundamente relacionadas, por ello, el arte encarnó más fielmente el paradigma tridentino de educar, propagar y conmovier.

Arte y educación: el control del imaginario colectivo

La imagen no sólo enseña la historia sagrada, también instaaura los dogmas morales de una vida cristiana. Las buenas obras y la práctica de los sacramentos se consideran como los puntos esenciales para obtener la gracia divina. De esta manera, podemos interpretar que las imágenes del *Bautismo de Cristo* promueven no sólo la historia sagrada sino también la práctica del sacramento. En este sentido, podemos comprender las providencias decretadas por el Obispo Mariano Martí el 18 de abril de 1772 para las iglesias de la ciudad de Caracas, en la cual se ordenaba "que en el

bautisterio de cada iglesia se ponga una imagen de San Juan Bautista en el acto de bautizar a Nuestro Señor Jesús Cristo" (Martí, t.1, 1929:54), como un medio proselitista de reforzar la práctica de este sacramento. De igual modo, las ejemplares vidas de los santos abundarán en representaciones que evidencien el ejercicio de las virtudes y sacramentos que todo cristiano debe cumplir para acceder a la salvación. Las imágenes de la *Educación de la Virgen* se transforman en un discurso sobre lo que debe ser la formación cristiana de las hijas: lectura, bordado y oración. De esta manera, las doctrinas morales y religiosas se cuelan veladamente en la iconografía católica como paradigmas de una conducta aceptada por Dios y la Iglesia.

Las imágenes no sólo se concentran en los templos, sino que se trasladan al hogar en donde asumen el control del imaginario colectivo, impidiendo la extensión de las posibles herejías y de las ideas individualistas que puedan minar las bases católicas. La proliferación de las pinturas, esculturas y grabados de temática religiosa en las viviendas no sólo ocurre en Europa, sino también en regiones como la Provincia de Caracas, como se observa en los testamentos e inventarios que abundan en láminas, y hechuras. Alfredo Boulton llegó a contabilizar unos seiscientos treinta y seis testamentos de mediados del siglo XVIII, que arrojaron una cifra de ocho mil setecientas y una imágenes en posesión de particulares, en una población que alcanzaba aproximadamente las veintiséis mil personas. (Boulton, 1975:111 y ss.)

Esta profusión de imágenes religiosas en la sociedad dieciochesca, no sólo era una prueba de devoción. También procuraba exteriorizar el prestigio social y el poder económico de sus propietarios. Muchas familias mantuanas albergaban en sus casas cultos a ciertas imágenes que

transmitían de generación en generación, como elemento distintivo de sus orígenes peninsulares y de su condición de cristianos viejos. El historiador Arístides Rojas comentaba que

La familia Mijares de Solórzano protegió el culto del Crucificado; la de Ponte tuvo la Virgen del Carmen; la de Bolívar, lo mismo que la de Rodríguez Toro, se fijaron en la Santísima Trinidad. La de Pacheco aceptó la Guadalupe, la Santa Familia perteneció a la de Avila, las de Alonso Gil e Istúriz que eran una misma, continuaron en Caracas como en España, su devoción al Cristo de Burgos. (Rojas, 1967:47)

La posesión de estas imágenes comprometía además al sostenimiento del culto católico que se relacionaba con la devoción particular. De tal manera, en algunos casos se creaban cofradías, se levantaban o se reconstruían capillas particulares, y se costeaban fiestas y procesiones a cargo de la devoción distintiva de algún linaje excelso. Un caso particular es la devoción de la familia Tovar a la Virgen de la Guía, que según Rojas se desarrolló entre los años 1735 y 1738. Al considerarse bajo la protección de esta advocación mariana se hacía indispensable contar con la presencia de sus imágenes en todas las posesiones familiares. De tal suerte, "la imagen de ésta figuraba en Mariara, en la Vega, en los llanos y en todas las propiedades de la familia," (Rojas, 1967:53) lo que brinda a los investigadores un interesante aporte sobre la presencia de esta advocación en la pintura dieciochesca caraqueña.

Como las familias de mayores recursos económicos se constituían en modelos para el resto de la sociedad, es natural que la posesión de imágenes aparezca en los demás estratos sociales, no sólo como imitación sino también como devoción. Así se aprecia en el inventario de bienes de una pareja de negros libertos del siglo XVIII, que poseían "una imagen de Santa Ana fabricada en plata, un pequeño altar con crucifijo, y una imagen de Nuestra Señora del Carmen".

(Calzadilla, 1994:221) Igualmente los diferentes estratos sociales se identificaron con determinadas devociones. Así los blancos de origen canario se asociaban en torno a la Virgen de la Candelaria, originando el templo y la parroquia de ese nombre en Caracas. Mientras tanto, los pardos prestaban culto a la Virgen de Altagracia en la iglesia homónima.

Esta práctica de trasladar el templo a la vivienda no sólo se concentra en los oratorios caseros, estancia indispensable de un hogar cristiano, sino que se despliega por la sala y demás aposentos. Es en este contexto en el que se exhorta a mantener en las casas las imágenes religiosas no sólo como elemento piadoso y educativo sino más bien coercitivo. El jesuita español Pedro de Calatayud (1689-1773) critica severamente a aquellos fieles que ya no desean la presencia de figuras religiosas en sus hogares, o las ocultan lejos de las miradas de los visitantes, quizá motivados por la gradual secularización dieciochesca que comenzaba a invadir la península.

Tenéis ya desterradas varios de vosotros las imágenes de Jesús Cristo, de María Santísima, de sus misterios, y de santos, y las retiran a los entrefueros, o aposentos de menos esplendor, como quienes cautelaís, no estorben con su presencia, ni reprendan vuestra conducta sensual, distraída, enemiga de la Cruz de Cristo. (Calatayud, 1754:165)

Así podemos observar cómo la imagen se convierte también en un medio eficaz de control social. Las representaciones de los santos en los hogares son la mirada vigilante y represora de la Iglesia en la intimidad familiar. Siendo entonces censurable que se sustituyan,

Por la inutilidad, y frágil consistencia de delicados vidrios, espejos, china, charoles, y otras baratijas de muy subido coste, y ningún valor, [...] Ardid es este tan perjudicial, que no solo

daña a los caudales, por la difusión con que estos se aminoran en la compra de alhajas que se estilan; sino que ocasiona mucho daño a los intereses espirituales por cuanto se les quita a nuestras almas grandes excitativos con las representaciones devotísimas de las pinturas sagradas. (San Joaquín, t.5, 1733:135)

Esta preocupación por asegurar la presencia de las imágenes religiosas en los hogares cristianos no se reducía sólo a Europa. En la Provincia de Caracas el gobernador Francisco de la Hoz y Berrío dictó, en 1620, unas instrucciones para ser ejecutadas en una reducción de indios Ayamanes. En éstas se promulgó que los indígenas "tuviesen dentro de sus casas imágenes de Nuestro Señor Jesucristo, de la Virgen María y de los santos de sus respectivos nombres y de los que hubiesen escogido como abogados." (Perera, 1954:61) Posteriormente, el obispo Diego Antonio Díez Madroñero durante su regencia en pleno siglo XVIII (1757-69), promulgó unas providencias semejantes, en las cuales ordenaba a las familias caraqueñas la elección de un santo patrón que debían colocar en el portal de sus hogares.

Con esta finalidad pedagógica las representaciones deben poseer ciertas cualidades que faciliten la comprensión correcta de los mensajes, dando primacía al contenido sobre la forma. Se instaure como una ley el respeto por la tradición iconográfica, en beneficio de la comprensión del significado de la imagen. Esta tradición se había cristalizado a lo largo de los siglos preservada de bruscas innovaciones por la veneración que inspiraba la religión. De esta manera, las imágenes con temática católica persistieron hasta el punto de que puede rastrearse en la historia, el nacimiento y la evolución de un determinado tipo figurativo. Pero, a raíz de las concepciones humanísticas del Renacimiento, la imagen religiosa se seculariza, aceptando una interpretación más humanista y natural, en la cual elementos paganos

conviven con las figuras católicas. Esta libertad iconográfica se limita después del concilio tridentino. El pintor "debe apartar la idea de asuntos quiméricos, y falsos, especialmente aquellos, que representan dogmas, y sucesos contrarios a nuestra Santa Fe." (San Joaquín, t.5, 1733:139) De tal suerte que la convivencia feliz de la antigüedad grecorromana y el mundo católico se restringe a algunas representaciones que no afectaran peligrosamente la ortodoxia del tema.

Para mantener el control sobre las imágenes y su poder de encarnar falsas creencias y errores dogmáticos que pueden aparecer por descuido, ignorancia o fantasía del pintor, se establece en el concilio tridentino que será obligación de los obispos supervisar las imágenes tanto pictóricas como escultóricas, y de encontrarse alguna que pueda inducir a errores de apreciación debe ser retirada del templo. También se determina que nadie podrá colocar imágenes en el interior de las iglesias sin la aprobación del obispo. Este control igualmente tiene como objetivo evitar la profusión de santos de raigambre popular no examinados y aprobados por la institución. Es interesante destacar que desde 1553 en la Nueva España, la Iglesia establece el cargo de *Veedor de Imaginería* o *Censor*, ocupación que en Europa era designada por la Inquisición para fiscalizar la ortodoxia de la producción artística. En el virreinato novohispano el cargo procuraba mantener la pureza doctrinal de las obras inicialmente realizadas en su mayoría por manos indígenas, mientras los gremios se dedicaron a examinar la habilidad en el oficio. En la Provincia de Caracas el control de las imágenes estuvo limitado a los obispos, quizá por la cantidad ínfima de indígenas que posiblemente se ocuparon en labores artísticas.

El decoro y la censura

Siguiendo estas pautas de claridad y ortodoxia, la iconografía adquiere una vital importancia, en la medida que permite instaurar la correcta representación de las figuras divinas. Los tratadistas de arte recomiendan después del Concilio que "los ángeles debían tener alas, los santos aureolas y atributos específicos; y si estos últimos son personajes oscuros puede ser necesario que sus nombres se escriban bajo su imagen para evitar toda clase de confusión." (Blunt, 1979:120) Los atributos de las figuras deben ser claros y sin ambigüedades, que impidan la identificación del personaje. En estas circunstancias se hacen extremadamente populares las estampas basadas en las Sagradas Escrituras y en las doctrinas de los Padres y Doctores de la Iglesia, que establecen la forma en que se debe representar correctamente un tema religioso. Este afán por el culto al modelo correcto limitaba en gran medida la creatividad del artista, pero buscaba evitar interpretaciones erróneas del espectador, y se relaciona con la teoría del decoro.

La teoría del decoro o *Decorum* posee sus bases en los estudios renacentistas, en especial en la obra de Leonardo da Vinci (1452-1519). Para éste el decoro es la correcta expresión emocional de las figuras representadas, y por ello es la cualidad máxima de la pintura de historia. Los gestos de un personaje deben mostrar los sentimientos según la edad, rango y posición social, además de estar acordes con el vestuario, ambiente y época en la que se desarrolla la acción. Esta teoría tenía como finalidad realizar una imagen convincente y verosímil que elevase a la pintura al rango de ciencia y con ello ingresar al esquema de las artes liberales. Posteriormente, en el manierismo el teórico italiano Giovanni Lomazzo (1538-1600), en su *Trattato della pittura* (1584),

extiende la teoría a la esquematización de las formas de todos los dioses, y de todo lo que el pintor desee representar. El artista no necesita emplear su imaginación, sólo es suficiente revisar su tratado para hallar la correcta representación de cada personaje y acción.

Esta consideración de la pintura de historia en base a un manual de iconografía clásica o cristiana fue una tendencia en auge creciente. Es así como surgen muchas publicaciones que indican a los pintores cómo representar las imágenes divinas de manera que puedan ser fácilmente reconocidas por los observadores, sin riesgo de equivocaciones, como la *Antigua veneración y fruto de las sagradas imágenes y reliquias* (1623), de Martín de Roa, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (1633), de Vicente Carducho (ca. 1576-1638), el capítulo *Adiciones a algunas imágenes*, escrito por Francisco Pacheco (1564-1654), en su obra *Arte de la pintura* (1649), y *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir imágenes sagradas* (1730), escrito en latín para eclesiásticos y censores de imaginería, por el mercedario Juan Interián de Ayala. También se convierten en fuentes primarias todas las vidas de santos, así como los textos dogmáticos y la Biblia. A estas fuentes ortodoxas se agregan las estampas, que permitían la difusión de las imágenes al comerciarse libremente. De manera que los artesanos poseían colecciones de láminas que les servían de modelos para representar cualquier historia sagrada que el cliente quisiera encargarse. Según Alfredo Boulton, el artesano Fernando Alvarez Carneiro, de mediados del siglo XVIII, tenía entre sus utensilios "setenta estampas, entre grandes y chicas de papel; un libro de estampas, y el *Flos Sanctorum* de Rivadeneira." (Boulton, 1975:112)

Durante la Contrarreforma la teoría del decoro se transforma en un método de censura del arte. La teoría reformulada por los tratadistas exige que las figuras sean apropiadas a la escena pintada y al lugar del emplazamiento, de suerte que se destierran todas aquellas formas que puedan parecer indecentes tanto para el espectador como para el lugar donde se exhibe la imagen. Según advertía un artista como Antonio Palomino (1653-1726), a principios del siglo XVIII, el Expurgatorio del Supremo Tribunal de la Inquisición condenaba la importación de imágenes *lascivas* y su exhibición en lugares públicos o privados. De igual modo, se prohíbe a los artistas que las realicen bajo pena de excomunión mayor, multa de quinientos ducados para cubrir los gastos del Santo Oficio y un año de destierro compartido con los propietarios de las piezas. Además de los castigos instaurados por la Inquisición, los teólogos señalaban que

Pecan mortalmente los que para dar culto a Dios, hacen fabricar o colocar estatuas, o imágenes desnudas en pechos, brazos y piernas, tan inmodesta, e indecentemente dispuestas, que son para algunos frágiles, provocativas y despiertan feos pensamientos, y según el rito de la Iglesia deben sepultarse. (Calatayud, 1754:192)

Con estas ideas se eliminan todas las representaciones de cuerpos desnudos de las obras religiosas. La exhibición de figuras desvestidas podría despertar en los fieles sensaciones impuras contrarias a la devoción, como lo explica fray Antonio de San Joaquín, "lo cierto es, que aún es menos dañoso un libro, que contiene persuasiones venéreas para provocar a la lascivia, que un cuadro de representaciones deshonestas; y así como deben ser condenados, y entregados al fuego semejantes escritos, lo deben ser también tales pinturas." (San Joaquín, t.5, 1733:139)

Desde la práctica artística, Antonio Palomino explicaba que se podía representar desnudos sólo en aquellas historias que la Iglesia toleraba por la tradición iconográfica, tales como Adán y Eva, las almas en el infierno y en el purgatorio, la resurrección de la carne y el juicio final. Sin embargo, se hacía necesario que el artista procurara

Siempre usar de toda la industria posible, para honestar el desnudo, en los casos precisos, especialmente en las mujeres: ya con el cabello, ya con algún cendal (si lo admite la historia), ya buscándole la actitud, y contorno más modesto, o ya encubriendo parte de la figura, con otra que se le anteponga [...] que para las fábulas hay más licencia, pero ninguna para la deshonestidad, y lascivia. (Palomino, t.2, 1715:96)

En este culto al decoro se llega a considerar indecente el uso de los trajes del siglo en las figuras sacras, que según el franciscano Antonio Arbiol (1651-1706), "es materia abominable, que no mueve a espiritual devoción, ni dice con la cristiana honestidad que los Santos guardaron en esta vida mortal, ni menos con el estado perfectísimo que tienen en el Cielo." (Arbiol, 1784:470) En la Provincia de Caracas, el Sínodo Diocesano de 1687, prohíbe que las imágenes sean vestidas con atuendos seculares y aderezos indecentes como gargantillas, zarcillos y pulseras, salvo aquellas joyas otorgadas en limosnas por los fieles que adornarán las andas en las procesiones.

La estética renacentista permitía la presencia de anacronismos que embellecieran la historia, porque la belleza provenía de la variedad de figuras que agradaran visualmente al espectador. Pero para los tratadistas barrocos los anacronismos en las escenas sagradas atentaban contra la verdad histórica. En este sentido aparecen críticas como las de fray Juan Interían de Ayala en 1730, en contra de las representaciones de San Jerónimo utilizando anteojos o la imagen del Bautismo de Cristo con el agua hasta el talón

cuando debería llegar hasta su pecho, en virtud del cauce abundante y profundo del río Jordán. (Sánchez Cantón, t.5, 1941:21)

Por otra parte, las imágenes religiosas debían captar la atención del espectador, evitando su distracción en figuras decorativas. En general, en el arte barroco se excluyen todos los elementos secundarios, que puedan distraer la visión del espectador de la idea central de la obra. Ya en el siglo XVII el padre Bernardino de Villegas había criticado severamente las imágenes de temática religiosa en las cuales la figura del santo se representaba como algo accesorio,

Pero aun las que falsamente se bautizaron con nombre de espirituales y santas, aparecerán allí pintadas como un paño de Flandes, que estando todo el lleno de pájaros, y animales campesinos, de florestas, arboledas, jardines, fuentes, arroyos, solo porque al rincón del paño está pintado, haciendo penitencia debajo de una peña San Jerónimo, del tamaño de un dedo, que apenas se ve, le llaman el paño de San Jerónimo, pudiendo con más razón llamarle el paño de las florestas de Flandes, pues eso es lo principal que contiene. (Villegas 1635:117)

Para la teoría del arte contrarreformista la imagen debe atenerse a la verdad histórica, basada en la tradición dogmática que será la garantía de la correcta representación y el destierro de las herejías. Por ello se considera a la imagen como el ideal de la verosimilitud.

Es constante ser defecto dañoso la mentira, que dicen las palabras; pero aún es mal crecido las que profieren las pinturas: la falsedad, que sale de las voces, suele desvanecerse como el aire, que sirve a su existencia: mas las que forjan los pintores es mucho más estable, por la estabilidad del colorido; y así el mentir con el pincel es lo más infame en toda la línea de la falsedad. (San Joaquín, t.5, 1733:139)

El ideal de belleza sagrada que surge en los cánones tridentinos encontró su más fiel paradigma en el arte de los territorios de ultramar, por lo cual los artífices coloniales desarrollaron obras sobrias, de fácil comprensión y con un lenguaje común para una población signada por las desigualdades sociales y culturales. Escasamente se representa otro tipo de temática, porque la Iglesia fue la mecenas más importante y la entidad rectora de la vida social, lo que determinó el éxito de una iconografía ajustada a las necesidades institucionales.

Imágenes y milagros: propagando la fe

Desde el concilio tridentino las representaciones religiosas se revitalizan, asumiendo una importancia radical en la lucha contra los herejes al transformarse en un arma propagandística de los dogmas cuestionados por la reforma. La misma veneración a las imágenes se convierte en una cuestión de fe, que todo católico debe defender. El franciscano Antonio Arbiol señala que:

A Santa Teresa de Jesús le dijo nuestro Señor, que lo desagraviase de la veneración sagrada, que los Herejes luteranos quitaban a las santas imágenes, y así, que ella las venerase, como católica; pero que no se detuviese en las molduras y curiosidades, sino que volase luego a los santos vivos y verdaderos, que las imágenes representan, y están en los cielos. Mis fieles, le dice Cristo Señor Nuestro, han de hacer ahora más que nunca, al contrario de lo que los herejes luteranos hacen. He puesto estas palabras del Señor, porque estamos en el tiempo lamentable, cuando a los católicos españoles nos debe tocar y despertar el corazón el celo santo de la honra de Dios, y de su Santísima Iglesia. (Arbiol, 1784:470)

En esta cita se hace evidente el llamado a la cruzada por las imágenes que los fieles católicos debían emprender, lo

que explica, en parte, la popularidad de las representaciones religiosas entre las diferentes clases sociales. Para justificar el culto a las imágenes la Iglesia retoma los argumentos que siglos atrás había utilizado ante la crisis iconoclasta. En este sentido se busca en las Sagradas Escrituras y en las palabras de los Padres y Doctores, cualquier indicio de justificación de la representación de Dios y los ángeles, personajes éstos de difícil figuración, encontrando un basamento legal en las diversas teofanías narradas en la Biblia.

Una vez legitimada la representación de la divinidad se hacía necesario explicar dogmáticamente la veneración a las imágenes, que los protestantes atacaban sin piedad. Para ello, la Iglesia asume su defensa amparada bajo la fórmula de la *adoración sacra*, la cual es definida como el culto que se debe dar a Dios y a los santos. Para cumplir con este precepto las imágenes se veneran bajo *dulia respectiva*, porque a través de ellas se adora a los prototipos que representan y no al objeto físico. El Concilio de Trento, para frenar el carácter idolátrico que habían alcanzado ciertas efigies, explica el culto a las imágenes declarando que

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. (Concilio, 1785:476)

Por su parte, un teórico del arte como Antonio Palomino, en pleno siglo XVIII continúa defendiendo la legitimidad de las imágenes religiosas, alegando los siguientes puntos:

Cuanto se agrade Dios de la adoración de las santas imágenes, lo acreditan los portentos; lo declaran los concilios; lo canoniza la Iglesia; y lo testifican repetidos testimonios del cielo, en prodigios de la misma naturaleza, y de imágenes formadas por extraños, y maravillosos medios. (Palomino, t.1, 1715:171)

Otros interpretaban que la imagen sagrada era la embajadora de la divinidad en la tierra, por lo que merecía una veneración especial. Siguiendo esta opinión el carmelita Francisco de Santo Thomas señalaba que "a las imágenes de Cristo Señor Nuestro se les debe veneración, y adoración, como *si fuera el mismo Cristo*, y lo mismo se debe decir de las imágenes de la Santísima Virgen, y de los demás santos." (Santo Thomas, 1695:332) Asumir una actitud irrespetuosa ante las imágenes, podía ser apreciado como un gesto de iconoclastia y herejía.

De este modo la imagen religiosa, a pesar de ser un objeto material, tiene una cualidad especial como representación de la divinidad. En mayor medida si la imagen se realiza para un templo, con lo que adquiere la cualidad de objeto santificado al ser bendecida por el obispo. Esta condición la protegía de hurtos y ventas, lo que se juzga como un sacrilegio *contra rem sacram*, siendo éste un grave pecado. Cuando las imágenes benditas ya no eran utilizadas debían ser destruidas, lo que explicaría en parte la cantidad de obras que han desaparecido.

Pero, más allá de estos argumentos oficiales, la imagen bendita se convertía a los ojos de los fieles en el receptáculo de lo sobrenatural. A pesar del celo eclesiástico por mantener alejadas a las representaciones religiosas de cultos idolátricos, la frontera entre la efigie y el ente divino que representa, a veces se nubla. De esta manera, en ciertos casos las imágenes alcanzaron propiedades taumátúrgicas, y algunas adquirieron facultades humanas como llorar,

sangrar o sudar. Para San Juan de la Cruz (1542-1591), la existencia de este tipo de fenómenos se explica como una manifestación de la Divina Providencia. "Dios obra milagros, y hace mercedes por medio de algunas imágenes, más que por otras, es, para que con aquella novedad se despierte la dormida devoción, y afecto de los fieles." (Cruz, 1774:259) Pero, también advierte que el milagro no tiene relación con la apariencia formal de la imagen, por lo cual puede darse un prodigio en una figura común y hasta tosca. Al igual que señala el peligro de dejarse llevar por imágenes que hablan o se mueven por la posibilidad de que sean producto de influencias demoniacas, o de personas sin escrúpulos que desean enriquecerse a expensas de ellas. Es útil apuntar que la práctica de recoger limosnas a costa de imágenes milagrosas fue atacada por la Reforma. A partir del concilio tridentino se intenta controlar tales excesos, y así lo evidencian las críticas del jesuita Pedro de Calatayud, cuando señala que "pecan mortalmente los que por acreditar alguna imagen del Señor, de María Santísima, o de algún santo, fingen y publican, que tal imagen sudó, habló a tal persona, hace milagros, etc, todo a fin de sacar limosnas." (Calatayud, 1754:192)

Esta práctica deshonrosa de obtener lucros económicos a cargo de la gracia divina, también la encontró en la Provincia de Caracas el Obispo Mariano Martí, quien en su visita pastoral a la ciudad de Nueva Segovia de Barquisimeto, el 8 de marzo de 1779, declaró que:

Habiéndose entendido que algunas personas tenían ciertas imágenes, a quienes el vulgo o populacho, atribuía milagros, y que bajo este pretexto pedían y admitían limosnas; se mandó al Vicario Foráneo, que corrigiese a tales personas, aplicándoles las penas que juzgase convenientes, y que las limosnas que hubiesen recogido se aplicasen para el gasto de la lámpara de dicha iglesia parroquial. (Martí, t.2, 1929:253)

Para controlar en estos territorios la proliferación de imágenes milagrosas y los posibles cultos idolátricos, el Sínodo de 1687 establece claramente que

Siguiendo la disposición del Santo Concilio de Trento: mandamos que luego, que se entienda, que alguna santa imagen ha hecho, o hace milagros, el vicario y curas, sin pasar a hacer informaciones, nos den aviso, o nuestro provisor, para que ordenemos, y mandemos, lo que más conviniere a la verdad, y piedad de los fieles. Y si las dichas imágenes estuvieren en algunas casas particulares, las lleven, y pongan en la iglesia parroquial, sin hacer procesiones, ni sermones, acerca de dichos milagros, hasta que por nos sean examinados, y reconocidos. (Gutiérrez, t.2, 1975:228)

Sin embargo, una vez que una imagen alcanza la reputación de milagrosa, su culto rápidamente se extiende y muchas veces su historia se convierte en una leyenda en la cual la fantasía y la realidad se mezclan. En la mayoría de los casos latinoamericanos, el relato sobre la aparición milagrosa de una imagen, o su condición prodigiosa, se destaca por el protagonismo del indígena o del mestizo que se incorpora a la religión como un protagonista aprobado por su nuevo Dios. Tal es el caso de la Virgen de Coromoto, aparecida a un indígena en la década de 1650. Estas imágenes que alcanzaron el atributo de prodigiosas, encarnaron el orgullo regional que sustituyó la carencia de santos propios. Así se confirma el beneplácito de Dios por los creyentes de la región, y al mismo tiempo, se ratifica el poder de la Iglesia Católica como única y verdadera representante de la divinidad en la faz de la tierra.

La imagen también servía para testimoniar y agradecer un favor divino, práctica conocida como *exvoto*. Pero ante la posible proliferación de este tipo de testimonios la Iglesia local optó por prohibirlos. Para ello se decretó que "en las iglesias, aunque sean de regulares, no se pinten, ni pongan

tablillas, con rótulos, y pinturas, que manifiesten milagros, sin nuestra aprobación, pena, de que serán castigados gravemente, a nuestro arbitrio." (Gutiérrez, loc. cit) Lo cual puede explicar, en parte, la escasez de este tipo de representaciones en el arte colonial venezolano.

Persuasión y retórica: estímulos a la devoción

En la teoría del arte barroco se considera fundamental la *persuasión* o la identificación sensible del observador con las emociones representadas. Por ello la Pasión de Cristo se muestra exageradamente sangrienta, los santos son representados en el momento álgido de su martirio, las ánimas se pintan consumiéndose en el fuego del purgatorio, mientras los condenados son sometidos a atroces tormentos en el infierno. Pero no sólo el dolor físico se figura vivamente; también una serie de imágenes piadosas inundará el arte barroco. Las historias de la vida de la Virgen, los relatos sobre la infancia de Cristo, los santos en éxtasis, son representaciones que buscan despertar dulces sentimientos. Una nueva iconografía es compuesta para incentivar la devoción, en la cual aparecen las figuras de los nuevos santos contrarreformistas, las visiones y éxtasis, los sacramentos rechazados por los protestantes, los ejemplos heroicos del martirio y los acontecimientos íntimos de la niñez de Jesús.

La Iglesia reconoce el poder de la imagen como un medio proselitista para ganar nuevos adeptos. En los más variados textos tanto teológicos como artísticos, se citarán anécdotas que demuestran la eficacia de la representación plástica para provocar reacciones emocionales y modificar la conducta humana. Los tratadistas hispanos reconocen la

Admirable fuerza de una imagen, para mover al hombre! Su vista es capaz, si representa a un santo, de arrebatarse el

corazón del vicio a la virtud. Por eso se deben colocar en los lugares públicos, para que su aspecto infunda devociones en las almas. Dicen silenciosas, cuantas hazañas calló en vida la modestia de sus originales. Son vivo recuerdo de lo que esconden los sepulcros; y hablando a los ojos, con representaciones de aquellos lances, y valentías que pasaron, los mantienen presentes para dar aliento a nuestra imitación, [...] ¿qué instrucciones no inspirará en los fieles la imagen del redentor del mundo? ¿quién al ver el destrozo de su cuerpo sagrado, puesto en una cruz, no recibe saetas de dolor? ¿quién no dilata el alma en gozos celestiales, viéndole triunfante de la muerte ascender a la Gloria?. (San Joaquín, t.1, 1733:412)

Serán numerosos los relatos de santos que alcanzaron su conversión ante una determinada imagen, como Santa Teresa de Jesús ante un Cristo llagado en 1554. También serán notables los casos de místicos que experimentan visiones en presencia de ciertas pinturas, como San Juan de la Cruz ante un lienzo que representa a Cristo portando su cruz, prodigio que se conoce como el Milagro de Segovia fechado en 1588. Las imágenes de la Pasión serán las promotoras más frecuentes de visiones místicas gracias a su fuerte contenido emocional.

Esta visualización dramática fue intencionalmente provocada por el catolicismo postridentino, no sólo a través de las imágenes sino también en los sermones que, basados en la retórica, buscaban el convencimiento de los fieles. Tal es el caso extremo narrado por el viajero francés J. J. Dauxion Lavaysse (1774- ca. 1830), durante su visita a la isla de Margarita en 1807, cuando tuvo la oportunidad de asistir a una misa en la Iglesia del Santísimo Cristo del Buen Viaje de Pampatar. En ella el predicador comentaba los tormentos del purgatorio con estas palabras:

Allí se sienten los extremos del calor y el frío, es decir, que mientras uno tiene, por ejemplo, los pies y las manos heladas,

las otras partes del cuerpo son presas de un fuego devorador. Horribles culebras se introducen en los intestinos y en las entrañas de éste; mientras que asquerosos sapos echan su baba y sus orines en la cara de aquél. ¡El hambre y la sed, el más cruel de los tormentos!. Tales son, hermanos míos, los tormentos horribles que sufren en este momento en el purgatorio, aquellos de vuestros parientes y hermanos que se encuentran allí, tal es la suerte que espera a casi todos. (Dauxion Lavaysse, 1967:256)

Es de imaginar el éxito del sermón que en unión con el enorme cuadro de *Ánimas del Purgatorio* que se encontraba en una de las paredes del templo desde 1772, atribuido a Juan Pedro López (1724-1787), debió de producir una imagen muy viva de los tormentos postreros.

Del mismo modo se describían los pasos de la Pasión de Cristo y los dolores de la Virgen María en los sermones y en los libros de meditación más populares. El padre Antonio de Molina (ca. 1560-1619), en sus *Ejercicios espirituales*, narra el momento en que Cristo es presentado al pueblo judío por Pilatos, escena conocida como *Ecce Homo*:

Pondera lo tercero, y procura pintar, y estampar muy al vivo dentro de tu alma, la figura tan miserable, y lastimosa, que el Rey de la Gloria tenía en este lugar. Mira cuan avergonzado y confuso estaría allí entre aquella multitud de gente, sus ojos bajos, bañados en lágrimas, como si realmente le hubieran hallado en algún delito. Cubierto de una vestidura vil, y afrentosa, con una cruel corona de espinas en la cabeza, con un cetro de caña en la mano, el cuerpo desnudo, quebrantado, y molido, encogido, afeado, temblando de frío, y destilando sangre de todas las llagas. El amable y venerable rostro, que solía ser el más hermoso, y gracioso de todos los nacidos, hinchado con los golpes, afeado con las salivas, rasguñado con las espinas, acardenalado con las bofetadas, y todo arroyado de sangre, por unas partes rociente, y fresca, y por otras fea y, denegrada. Y como el Santísimo Rey tenía las manos atadas, no podía limpiarse la sangre, ni las salivas, ni el polvo, y aun estaba tan afeado, y borrado, que no parecía

hombre, sino un *retablo* de dolores, bastante para quebrantar cualquier corazón humano. (Molina, 1613:269)

El realismo de tales palabras en conjunción a las imágenes de cualquier *Ecce Homo* que los lectores podían encontrar en las iglesias de sus pueblos, promovía la participación emocional de los fieles, que vivenciaban una religión sentida más a través de las emociones que del intelecto. El escritor, al igual que el imaginero, exalta lo sensible en la narración de un tema de meditación, alcanzando un profundo realismo, que induce al lector a imaginar vivamente la escena, algo que las esculturas y pinturas de temas análogos facilitaban en gran medida. Como se aprecia en el párrafo citado, se utilizan palabras tomadas del campo artístico como *pintar*, *estampar* y *retablo*, que evidencian la importancia de la imagen como estímulo devocional. Esta relación entre la imagen y la literatura era tan estrecha que los místicos hispanos señalaban la necesidad de contar con imágenes para facilitar el incremento de la piedad, y llegaron en ocasiones a componer ellos mismos la representación plástica de sus visiones, bien fuera a través de orientaciones directas a los artistas como Santa Teresa de Jesús, quien hizo pintar una de sus experiencias, o dibujándolas con su propia mano como la imagen del *Crucificado* de San Juan de la Cruz, conservado en el Convento de la Encarnación en Ávila.

La influencia de la retórica en la práctica artística se evidencia en ese interés por persuadir a través de la transmisión de la experiencia emotiva. En numerosos textos se compara a la pintura con la retórica, en su afán por convencer a los espectadores. Gaspar Gutiérrez de los Ríos, en su *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles* (1600), nos refiere esa relación:

No es poca también la emulación que tienen estas artes con la retórica. Porque si para ser perfectos los oradores han de ser diestros y experimentados en el estilo del decir, grave, mediano, humilde, y mixto, correspondiendo siempre a la materia que se trata [...] se deben así mismo demostrar todo género de afectos de ira, misericordia, temor, o amor, y pasarlos en los oyentes, para poder persuadir e inclinarlos a lo que se dice: también tienen necesidad de saber todas estas cosas el que ha de ser perfecto artífice en estas artes del dibujo, y las debe guardar con gran puntualidad, pintando a cada figura conforme a lo que representa. (Calvo Serraller, 1981:79)

Por su parte, el pintor Antonio Palomino, refería así la importancia de la pintura para *convolver*:

Sea la segunda propiedad accidental de la pintura, la elocuencia, y eficacia en *persuadir*, y *predicar*; pues se ha visto efectos maravillosos, logrados por medio de las pinturas sagradas, con la asistencia de los divinos auxilios. Por lo cual llama un autor a los pintores *ministros del verbo*, o de la *palabra de Dios*. (Palomino, t.1, 1715:131)

Es así como la imagen asume una función propagandística, extendiendo el mensaje triunfalista y salvífico del Catolicismo en un orbe resquebrajado por las escisiones religiosas.

Por otra parte, los místicos indicaron en sus escritos el uso de la imagen como vehículo de meditación. San Ignacio de Loyola (1491-1556) destaca en sus *Ejercicios espirituales* (aprobados en 1548 por el papa Paulo III), la técnica de la *composición de lugar*, que define como "imaginar alguna figura corporal, o imagen de lo que ha de meditar, haciéndose presentes las personas, lugar, y demás circunstancias, según la materia de la meditación." (Loyola, 1746:19) Con ella el devoto crea en su mente la escena siguiendo las instrucciones que San Ignacio prevé para cada tema de meditación. A modo de ejemplo, cuando se refiere al infierno aconseja imaginar

“un grande, y profundo pozo lleno de azufre y fuego, en donde las almas están sumidas.”(Loyola, 1746:41) Sin duda las imágenes plásticas facilitaban en gran medida la composición del lugar. El mismo San Ignacio consideró que la imaginación no era suficiente para meditar, por lo que había que acompañarla de un apoyo visual material. Posteriormente, el jesuita Jerónimo Nadal llevó a la práctica el deseo del fundador al presentar ilustraciones de escenas bíblicas con sus respectivos temas de meditación en su *Adnotationes et meditationes in Evangelia* (Amberes, 1593). El fin de la obra era facilitar la composición del lugar al concentrar el pensamiento en una imagen diseñada cuidadosamente para la meditación, disciplinando así la imaginación del creyente.

De hecho, los teólogos referían la necesidad de que “cada religiosa lleve siempre consigo una sagrada imagen de su divino Esposo crucificado, para que adorándola muchas veces, así en el día como en la noche, eleve su corazón a las alturas”. (Arbiol, 1791:305) La práctica de la meditación cotidiana de los misterios de la fe o de la Pasión de Cristo formaba una parte importante de la oración, que se extendió a todas las órdenes religiosas. Este uso de la imagen como promotora de la meditación está además atestiguado en la hagiografía, por lo cual es común hallar en las representaciones de santos en meditación, la presencia de un crucifijo o una imagen y un libro devocional. Con ese modelo se considera que los laicos también debían poseer imágenes piadosas que los ayudaran en la meditación diaria.

Pero, la imagen de la misma manera que puede encauzar la imaginación, también puede distraer la concentración del practicante. San Juan de la Cruz, en su obra *Subida al Monte del Carmelo* (1579-1582), dedica un capítulo completo a señalar el peligro de la belleza exterior de las imágenes,

que entretiene los pensamientos del devoto de lo que las obras representan. Por ello, recomienda escoger las imágenes en función de su capacidad para conmover y no por su belleza formal. Pero, también advierte que “los que las tienen con poca decencia, y reverencia, son dignos de mucha reprehensión, junto con los que hacen algunas tan mal talladas, que antes quitan devoción, que la añaden; por lo cual habría que impedir a algunos oficiales, que en estas artes son cortos y toscos.” (Cruz, 1774:260) En ese mismo interés por despertar la devoción la imagen debe al menos poseer una apariencia que impida tanto la distracción como la burla, estando así la forma artística sometida a las funciones devocionales. San Juan de la Cruz se mostraba más interesado en la expresión de la imagen que en su perfección formal, por lo que ha sido señalado erróneamente por algunos como iconoclasta. Nada más lejos de la realidad, al santo le interesaba la imagen como promotora de la devoción, y poseía un profundo conocimiento de las técnicas artísticas por su breve experiencia laboral como imaginero en su juventud.

En la Provincia de Caracas, durante el siglo XVIII, el fraile caraqueño Juan Antonio Navarrete (1749-ca.1814), comenta que las imágenes, “aunque sean *curiosas*, no se reprueba tenerlas los religiosos, si de algún modo se incitan con ellas a devoción y amor divino; pues lo que se reprueba es en el sentido de los luteranos, que piensan que las adoramos como divinidades y no como figuras de lo que representan.” (Navarrete, t.1, 1993:359) Con ese adjetivo de *curiosas* refería nuestro autor a aquellas imágenes que se destacaban por la singularidad formal de su apariencia. La imagen no era considerada una obra de arte que deba ser admirada por su belleza y originalidad. Esta última cualidad era especialmente indeseada porque no brindaba la garantía de su ortodoxia y, por ende, de su utilidad como

objeto piadoso. El valor devocional superaba al valor artístico y se determinaba por la facultad expresiva de la obra.

En numerosos textos doctrinales se explicaba la importancia y delicadeza del oficio del pintor, el cual debía asumir la difícil responsabilidad de representar lo inefable, mantener la ortodoxia y estimular la devoción:

Debe, pues, el artífice ser observantísimo en la veracidad de sus hechuras, apartando el pincel, cuando se dedique a las sagradas, del licencioso estilo que suelen practicar en asuntos profanos, teniendo en la memoria el estupendo caso, que refiere Baronio de cierto pintor, a quien se le secó la mano porque intentó aplicar la semejanza de Júpiter a una imagen de Cristo, que pintaba: tan desviado de ideas semejantes debe proceder, que para dar en el acierto, será forzoso disponerse con pureza de alma, oración fervorosa, y otras preparaciones, que le guíen a sacar en sus copias un eficaz excitativo de la devoción, y reverencia. (San Joaquín, t.5, 1733:140)

Aunque no todos los artistas realizaban esta preparación espiritual, es interesante destacar que el pintor Francisco Pacheco, consideraba la gran "obligación que corre a los pintores de pintar las imágenes *con devoción*, pues, quien lo considerare atentamente, verá que casi todas las que el cielo ha señalado con maravillas y milagros tienen más de santidad y devoción que de valentía y fuerza de arte". (Pacheco, 1990:558)

Por otra parte, el objetivo de la labor artística era la defensa y glorificación de la fe católica. Cualquier desviación en esta meta rondaba los límites del pecado. Como lo explica el capuchino Jaime de Corella (1657-1699), "pecan gravemente los pintores, que dan a algunos el retrato de la persona, que torpemente ama. [...] y también pecan, los que indiferentemente pintan, y venden imágenes profanas, que provocan a torpeza, v.g. mujeres desnudas,

&c." (Corella, 1690:366) En Europa existía la práctica de mandar hacer pequeños retratos de la persona amada, o *amatorios*. Esta creación se consideraba un pecado mortal tanto para el pintor como para el cliente, si se utilizaba para el deleite sensual privado o público, y peor aún si la persona retratada estaba casada. Antonio Palomino sugería a sus colegas averiguar las intenciones del cliente y el estado civil del retratado (más aún si el modelo era una mujer). Si estaba casada debía exigirse una autorización del cónyuge antes de realizar el retrato. (Palomino, t.2, 1715:96).

Pero la imagen también se interpreta como un objeto protector con una importancia esencial en la vida cotidiana. Es así como se comprende el auge que alcanzaron las estampas no sólo como modelos correctos, sino también como amuletos contra las desgracias, que fácilmente podía el creyente llevar consigo en sus labores diarias. Las estampas, que eran producto de técnicas muy económicas, permitían cubrir las necesidades devocionales de las masas que no podían costearse una escultura o una pintura. Estas ilustraciones llevaron a la doctrina a una mayor cantidad de personas, se extendían por amplias zonas territoriales por la facilidad de su transporte, y cumplían la función de transmitir la gracia divina como portadoras de indulgencias a través de las oraciones que traían impresas. De igual modo, aún existe en los templos locales una gran cantidad de imágenes que conceden la remisión temporal de los pecados a cambio de un determinado número de plegarias. Este uso de la imagen como portadora de la gracia divina estaba legitimado bajo el título de *indulgencia real*, que identifica un tipo de perdón concedido a través de la devoción a ciertos objetos móviles como escapularios, estampas, etc. Con la Contrarreforma se determinó que sólo el Papa y los obispos podían conceder tales indulgencias, limitando la eficacia de las otorgadas por los segundos hasta cuarenta días de gracia.

La consideración de la imagen como pieza protectora se extendía hasta la tumba. Así con relación a la práctica de enterrar a los muertos en los templos, se recomendaba desarraigar esta práctica “levantando en los cementerios destinados, y consagrados para este fin en el campo algunas cruces, e imágenes de santos, porque viese que aún allí serían ayudados igualmente los difuntos con la intercesión de los mismos santos.” (Berardi, 1791:347) El temor y la necesidad de afianzar la salvación podía llegar a extremos como el del segundo Conde de San Javier, Juan Jacinto José Mijares de Solórzano Tovar, quien dispuso en 1775, “que su cadáver fuese amortajado interiormente con el hábito de San Francisco y una estampa de la Madre Santísima de la Luz forrado en lienzo y, exteriormente con el hábito de Santo Domingo.” (Boulton, 1975:201) Este singular sudario intentaba asegurar al difunto su salvación, gracias a la intervención de la Virgen María con su imagen, y de los santos Francisco y Domingo a través de sus vestiduras.

Con estas premisas de hipervaloración de la imagen durante el período barroco tanto en Europa como en América, podemos comprender la proliferación de las imágenes religiosas en la vida cotidiana de los creyentes, producto de una consciente y dirigida intención de educar, promover y conmover a través del arte.



Bibliografía

Arbiol y Diez, Fr. Antonio (1784): *Desengaños místicos a las almas detenidas o engañadas en el camino de la perfección*. Madrid, Imprenta de Andrés de Soto.

Arbiol y Diez, Fr. Antonio (1791): *La religiosa instruida*. Madrid, Imprenta de la viuda de Marín.

Berardi, Carlos Sebastián (1791): *Instituciones de derecho eclesiástico*. Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra.

Blunt, Anthony (1979): *La teoría de las artes en Italia, 1450 a 1600*. Madrid, Cátedra.

Boulton, Alfredo (1975): *Historia de la pintura en Venezuela, Epoca colonial*. Caracas, Ernesto Armitano.

Calatayud, P. Pedro (1754): *Opúsculos y doctrinas prácticas para el gobierno interior y dirección de las almas*. Logroño, Imprenta de Francisco Delgado.

Calvo Serraller, Francisco (1981): *Teoría de la pintura del siglo de oro*. Madrid, Cátedra.

Calzadilla, Pedro Enrique (1994): "Un caso de divorcio entre libertos en la Venezuela del siglo XVIII", en: Elías Pino Iturrieta (Comp.), *Quimeras de amor, honor y pecado en el siglo XVIII venezolano*. Caracas, CONAC, Planeta, Historiadores S.C.

Checa Cremades, Fernando y José Morán (1985): *El Barroco*. Madrid, Istmo.

Corella, Fr. Jaime de (1690): *Práctica del confesionario*. Madrid, Imprenta Real Matheo de Llanos.

Cruz, San Juan de la (1774): *Obras espirituales que encaminan a un alma a la más perfecta unión con Dios*. Pamplona, Pasqual Ibañez.

Dauxion Lavaysse, J.J. (1967): *Viaje a las islas de Trinidad, Tobago, Margarita y a diversas partes de Venezuela en la América meridional* (1813). Caracas, U.C.V., Instituto de Antropología e Historia de la Facultad de Humanidades y Educación, Ediciones del Rectorado.

El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento (1785), Madrid, Impreso por Don Ignacio López de Ayala.

Fernández Heres, Rafael (1991): "Educación y cultura", en: Pedro Cunill Grau, *Los tres primeros siglos de Venezuela 1498-1810*, Caracas, Fundación Eugenio Mendoza, págs. 463 a 537.

Gutiérrez de Arce, Manuel (1975): *Apéndices a el Sínodo Diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687*. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, T. 2.

Loyola, San Ignacio de (1746): *Ejercicios espirituales en el camino de la perfección*. Barcelona, Pablo Nadal Impresor.

Martí, Mons. Mariano (1929): *Relación de la visita general que en la diócesis de Caracas y Venezuela hizo el Ilmo. Sr. Don Mariano Martí del consejo de su Majestad 1771-1784*. Caracas, Parra León Hermanos, T. 1 y 2.

Molina, P. Antonio de (1613): *Ejercicios espirituales*. Barcelona, Rafael Figueró.

Navarrete, Fr. Juan Antonio (1993): *Arca de letras y teatro universal (1783)*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, T. 1.

Pacheco, Francisco (1990): *El arte de la pintura (1649)*. Madrid, Cátedra.

Palomino de Castro y Velasco, Antonio (1715): *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, T. 1 y 2.

Perera, Ambrosio (1954): *Historia de la organización de los pueblos antiguos de Venezuela*. San Juan de los Morros, Editorial CTP.

Rojas, Arístides (1967): *Contribuciones al folklore venezolano*. Caracas, Fundación Shell.

Sánchez Cantón, Francisco (1941): *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, T. 5.

San Joaquín, Fr. Antonio de (1733): *Año teresiano*. Madrid, Imprenta de Manuel Fernández, T.1 y 5.

Santo Thomas, Fr. Francisco de (1695): *Medula mística*. Madrid, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga.