



AJUARES FESTIVOS: LUJO Y PROFANIDAD EN LAS IMÁGENES PROCESIONALES BARROCAS

Janeth Rodríguez Nóbrega / Venezuela

En el contexto barroco la procesión cumple una función didáctica y propagandística al exaltar los dogmas más importantes del catolicismo, como el culto a los santos y a sus reliquias. Al tiempo que lleva implícita una carga simbólica y trascendente expresada en su motivo, recorrido y organización interna. En el cortejo acostumbraban a desfilar los representantes del poder religioso y civil, las cofradías con sus imágenes procesionales y las diferentes castas sociales, todos con sus mejores galas. En estos actos ceremoniales “la sociedad colonial se organiza y estructura según las diferencias y semejanzas que percibe existen¹” a nivel estamental y corporativista. A su vez, la procesión permitía al pueblo exteriorizar sus alegrías o sus angustias, encauzando su devoción a través del adorno efímero de templos, atrios, calles e imágenes, cuyo esplendor visual seducía los sentidos, servía de propaganda y favorecía la participación colectiva.

Este panorama no fue ajeno a la periférica provincia de Caracas. Durante años abandonada a su suerte por parte de la corona española, ante la ausencia de minas de oro y plata, encontró a finales del siglo XVII su bienestar gracias a la producción y exportación del cacao a los puertos novohispanos y peninsulares. Este intercambio comercial trajo consigo una prosperidad inusitada, un interés por el lujo y el refinamiento, que comienza a evidenciarse en el consumo de todo tipo de objetos suntuarios, al tiempo que favoreció el interés de las elites por patrocinar la elaboración de imágenes y otras manifestaciones externas del culto católico.

Los testimonios de la época colonial nos describen a una ciudad de Caracas en la cual las festividades religiosas se sucedían con frecuencia, al punto que pocos días del año litúrgico permanecían ajenos a la música, fuegos artificiales, bailes, toros, comedias, juegos de cañas y procesiones. En 1801 Francois Depons (1751-1812) describía estas actividades en los siguientes términos: “*Las más brillantes de tales fiestas son las procesiones. Por lo general tienen lugar en la tarde. El santo en tamaño natural, se encuentra vestido ricamente. Lo llevan en andas muy bien adornadas, seguido o precedido de otros santos de la misma iglesia, arreglados con menos suntuosidad*”². Estas palabras nos llevaron a preguntarnos: ¿Qué tan suntuosas podrían ser las vestimentas de las imágenes procesionales en Caracas? ¿Qué lecturas pueden efectuarse en torno a la presencia de los costosos ajuares que engalanaban a estas imágenes? Para responder a estas interrogantes presentamos estas breves reflexiones, que forman parte de una investigación que apenas brinda sus primeros pasos.

PRIMOROSA Y BIEN ADORNADA

Al aproximarnos a los inventarios elaborados durante la visita pastoral del obispo Mariano Martí (act. 1770-1792) a finales del siglo XVIII, nos encontramos con la presencia de imágenes procesionales en casi todas las iglesias caraqueñas. En su mayoría se trataba de imágenes de vestir (también llamadas de candelero o de farol), constituidas por esqueletos de madera sobre el cual se

ensamblaban cabezas y manos, únicas partes realmente talladas y policromadas de las piezas. Esta suerte de maniquí se cubría con vestidos, mantos y tocados, los cuales podían ser cambiados en función del calendario litúrgico y de las necesidades devocionales. Así un mismo esqueleto podría poseer varios pares de manos y de rostros, que en conjunción con los vestidos adecuados, podrían alternarse para representar a una variedad de santos y vírgenes.

La mayoría de las imágenes procesionales caraqueñas eran de fabricación local, salvo pocas piezas importadas desde Guatemala, México y España. En algunos casos se encargaron copias de imágenes célebres, como la talla de *Nuestra Señora de la Soledad* que se veneraba en el convento de la Victoria en Madrid, atribuida al escultor español Gaspar de Becerra (1520-1570)³. La réplica fue encargada a un taller hispano por don Juan del Corro y su esposa doña Felipa de Ponte, quienes la donaron en 1654 a la iglesia franciscana de la Inmaculada Concepción en Caracas (fig. 1). La tradición oral asegura que doña Felipa



Fig. 1. Anónimo español, *Nuestra Señora de la Soledad*, s. XVII. Imagen de vestir, iglesia de San Francisco de Caracas.

cortó su oscura cabellera para elaborar la peluca que llevaba la imagen bajo su tocado. Lo cierto es que la donación de la talla se realizó bajo una serie de cláusulas, entre las que se establecía que la imagen saldría en procesión cada viernes santo y cada 15 de agosto, día de su fiesta. Además se estipulaba que debía portar siempre tres velos, y que sólo el prelado del convento se encargaría de vestir y adornar a la imagen, acompañado de cuatro religiosos portando velas encendidas⁴. Tales condiciones procuraban asegurarle a la imagen un culto ortodoxo bajo la custodia de la orden franciscana.

Pero la mayoría de las imágenes procesionales no contaron con estos privilegios. Por lo general su culto fue patrocinado y difundido por las cofradías. Una de las más ricas e importantes de la ciudad de Caracas fue la de San Pedro⁵, establecida en la capilla homónima de la Catedral desde mediados del siglo XVII. En 1742 la cofradía encargó al escultor Enrique Hernández Prieto (act. 1742-1782) una imagen procesional del apóstol, sentado en su trono (fig. 2), iconografía que se conoce como San Pedro en cátedra. Los inventarios describen a la imagen como:

De cuerpo entero y de gonces, de sacar en procesiones, vestido de tafetán y de terciopelo encarnado, su roquete y sus guantes de terciopelo bordados, zapatos de lo mismo, sus medias encarnadas, cuchillos de oro y su capa encarnada de tisú, todo guardado en su cajón pintado con su llave⁶.

Además la imagen poseía “una silla de madera toda dorada de sentar al Santo Apóstol”, su tiara de plata sobredorada elaborada por el orfebre Domingo Tomás Núñez (act. 1735-1801) en 1784; “las dos llaves de las manos de plata sobredorada, y su crucero de madera forrado en carey con sus esmaltes de plata de filigrana sobredorados”. Aparte contaba con “las hebillas de los zapatos de oro”, “dos sortijas de oro, una de esmeralda y otra de amatista”, “una cadena de oro de cordonsillo de dos vueltas con su pectoral de cristal embutido en oro, y otra cajilla de oro de pectoral, todo con una agujeta de plata de afinar la tiara, reservado en su cajita de carey⁷”. Una parte considerable de estas piezas fueron conservadas celosamente por los mayordomos de la cofradía, en una caja destinada a guardar la imagen del santo bajo llave. Tal celo preservó parcialmente las vestiduras, al punto que es una de las pocas imágenes de vestir que aún ostentan las galas de la época.

Al observar el vestido de la imagen y sus atributos pontificios nos resulta evidente la intención de remarcar su condición de fundador de la Iglesia, más que su papel de apóstol. Así a través de la figura del vicario de Cristo, que cada 29 de junio abandonaba su caja para circular en

procesión por las calles de Caracas, se enfatizaba la antigüedad de la Iglesia y su poder como institución fundada en los albores del cristianismo. Al tiempo que se exaltaba el protagonismo del clero secular en una ciudad signada por los constantes conflictos de competencia entre seculares y regulares. En este contexto, el solemne ajuar de la imagen cumplía con unos fines muy concretos, por lo que era estimulado por el cabildo catedralicio, que no escatimó recursos para vestir primorosamente a su patrono.

Pese a lo vistosa que podría resultarnos la apariencia del apóstol, eran las imágenes marianas las que por lo general poseían los ajuares más esplendorosos, que ciertamente rozaron lo profano. Un caso particular fue la imagen de *Nuestra Señora de la Guía*, lamentablemente desaparecida, pero de la cual se conservan par de lienzos atribuidos al pintor caraqueño Juan Pedro López (1724-1787), que la plasman en su nicho (fig. 3)⁸. Esta imagen de vestir se veneraba en la ermita de San Mauricio (derribada a finales del siglo XIX), y su cofradía estaba presidida por la familia del conde de Tovar, don Martín Tovar y Blanco, además de sus esclavos. Tanto los lienzos como los documentos nos describen a una pieza engalanada con piadoso derroche.

Según los inventarios la imagen que se encontraba expuesta en el altar mayor, era una talla con el Niño Jesús en sus brazos, la cual poseía un espléndido ajuar conformado por una corona, dos rostrillos, tres joyas de pecho, unos sarcillos de oro y perlas, diecisiete sortijas, dos pulseras de perlas, dos rosarios de carey y corales, tres dijes de cristal, cuatro aironas⁹, cinco cadenas, dos gargantillas, y una media luna de plata a los pies de la Virgen. Mientras la pequeña figura del Niño Jesús poseía sus tres potencias de plata sobredorada, 20 sortijas de oro, algunas con esmeraldas, diamantes y amatistas, un par de herbillas de plata para los calzoncitos, tres pares de zapatitos, (uno para cuando está en el nicho, otro para el que sale al campo y “otros nuevos de terciopelo guarnecidos con punta de plata¹⁰”).

Además de las joyas, la imagen poseía varios vestidos, entre los que se encontraban uno de brocado¹¹ encarnado con cota guarnecida de punta de plata fina, otro vestido de persiana¹² azul, otro de tela encarnada con ramos de oro, además de algunos juegos de encajes finos para los puños, cinco cotas azules, moradas y encarnadas, dos cabelleras y varias camisas para el Niño¹³.

Efectivamente los lienzos atribuidos a Juan Pedro López (fig. 4) dan cuenta de este lujo al representar la rica vestimenta de esta figura mariana, conformada por un hermoso vestido azul posiblemente de persiana con flores y brocados, y encajes en los puños. Acompañado de un



Fig. 2. Enrique Hernández Prieto, *San Pedro en cátedra*, 1742, Imagen de vestir, Catedral de Caracas.



Fig. 3. Atribuido a Juan Pedro López, *Nuestra Señora de la Guía*, siglo XVIII. Óleo sobre madera de cedro, 102 x 70,2 cm, colección Santaella de Henning.



Fig. 4. Atribuido a Juan Pedro López, *Nuestra Señora de la Guía*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 105 x 67,5 cm, colección Machado Gómez.

rostrillo de oro colmado de pedrería, corona, cetro, una joya de pecho, pulseras de perlas, y una media luna de plata. Mientras el pequeño Niño Jesús viste a la usanza de la época, todo de encarnado, con calzones ceñidos a las rodillas, camisa con vuelos en los puños, chupa o chaleco con galón de oro, casaca o gabán semejante con faltriqueras¹⁴ y zapatos guarnecidos con hebillas.

Nos llama poderosamente la atención que el Niño Jesús estaba vestido siguiendo la moda contemporánea. Sobre todo porque tal vestimenta era contraria a los cánones tridentinos, que prohibían que “no se adornen las imágenes con hermosura escandalosa¹⁵”. Aspecto que también recogieron numerosos concilios provinciales y diocesanos realizados en América, pero que lograron su acatamiento con mayor o menor fortuna.

Precisamente uno de los concilios que nos interesan por afectar al territorio venezolano, se efectuó en santo Domingo en 1622, con la asistencia del obispo de la diócesis de Caracas fr. Gonzalo de Angulo (act. 1619-

1633). En este concilio provincial se recogieron las primeras preocupaciones ante ciertos abusos que involucraban a las imágenes de vestir. Así en la práctica de preparar las piezas para las procesiones se había detectado conductas muy poco ortodoxas, como:

En el desnudar y vestir las imágenes, sobre todo aquellas de la Virgen que, según las varias festividades del año se adornan con diversos vestidos, se falta un tanto a la veneración, por el poco respeto con que eso se hace, y porque, temerariamente, aquellos que guardan las vestiduras las emplean en sus propios usos¹⁶.

Para remediar tales prácticas reñidas con la conducta cristiana se optó por ordenar la sustitución de las imágenes de vestir por imágenes de talla completa con sus vestimentas pintadas o con tela encolada. Situación que también había ocurrido en las regiones andaluza y levantina donde en 1642 se prohibieron las imágenes de vestir y su

empleo en las procesiones¹⁷, como un medio para desterrar los abusos de ornamentación más que la imagen en sí misma. Otro tanto había ocurrido en el tercer concilio provincial mexicano de 1585, en el cual se ordenó que:

Conviene que se pinten las imágenes; pero si fuesen de escultura hágaseles el ropaje de la misma materia. Las imágenes que en lo sucesivo se construyan, si fuese posible, o sean pintadas, o si se hacen de escultura, sean de tal manera que de ninguna suerte necesite adornarse con vestidos¹⁸.

Algo semejante sucedió en el segundo concilio Limense (1567-1568) en el cual se promulgó que “la imagen de Nuestra Señora o de otra qualquier santa no se adorne con vestidos y trages de mugeres, ni le pongan afeites o colores de que usan [las] mugeres, podrá empero ponerse algún manto rico que tenga consigo la imagen¹⁹”.

Aunque no contamos con datos suficientes que nos permitan calibrar los efectos de estas directrices conciliares en sus respectivas áreas geográficas, si podemos afirmar que en territorio venezolano no se suprimieron las imágenes de vestir pese a lo ordenado, al contrario, se convirtieron en una alternativa económica por lo cual proliferaron los abusos en su ornamentación. Para 1689 el concilio diocesano convocado por el obispo Diego de Baños y Sotomayor (act. 1684-1706), volvió nuevamente a insistir en la necesidad de controlar los excesos de profanidad que alcanzaban estas piezas:

Prohibimos en adelante, que las santas imágenes se vistan profanamente en las fiestas, y procesiones de sus festividades, ni en otras, con vestidos seculares, que se piden prestados, y que se les pongan zarcillos, pulseras, gargantillas, y otros aderezos indecentes: Y damos sólo licencia, para que las joyas, que los fieles les hubieren dado de limosna, se pongan en las andas, y sirvan para su adorno²⁰.

Como podemos apreciar la preocupación de las autoridades locales se enfatizó más en los vestidos, de procedencia profana, que algunas mujeres acostumbraban prestar o donar, de suerte que las imágenes ostentaban las modas de su tiempo. Para atajar tales prácticas se esperaba que se realizaran vestidos expresamente diseñados para las imágenes, obviando que el anacronismo había sido una estrategia que desde el medioevo había permitido la aproximación de los devotos a las imágenes.

En este concilio diocesano resulta interesante que pese a la prohibición de ornamentar las imágenes con “zarcillos,

pulseras, y gargantillas”, buena parte de las piezas caraqueñas contaban con ricos ajuares donados por sus fieles. Para los tratadistas y teólogos, la presencia de joyas engalanando las imágenes no era algo tan criticado, precisamente por las connotaciones estéticas que desde el medioevo relacionaron el brillo del oro con la belleza divina. Además de estas especulaciones se sumaban los numerosos relatos de visiones místicas que incluyeron joyas o piedras preciosas, tanto en la vestimenta de las entidades celestiales, como en los obsequios que ofrecían a los visionarios.

Ahora bien, las descripciones documentales como las citadas de *Nuestra Señora de la Guía*, nos refieren que las imágenes procesionales portaban esplendorosos vestidos de tafetán, terciopelo y tisú, géneros de seda que por sus costos debían ser consumidos frecuentemente por las elites de la sociedad caraqueña. Durante el siglo XVIII una parte considerable de estos textiles fueron importados desde la Nueva España por la Real Compañía Guipuzcoana, junto a sedas de China y otros géneros procedentes de las Filipinas. Sin embargo, el auge del contrabando favoreció la circulación de mercancías extranjeras por la provincia. Por lo que las sedas no fueron de uso exclusivo de los ricos criollos y peninsulares, al contrario, el agente comercial José Luis de Cisneros señalaba en 1764 que buena parte de los géneros de sedería eran adquiridos por la gente ordinaria. El interés por imitar las prácticas del vestir de las elites fue en aumento durante el siglo XVIII gracias a la pujanza económica, al punto que en más de una ocasión se promulgaron pastorales y decretos²¹ que buscaban impedir que las castas más bajas utilizaran los mismos textiles, cortes y ornamentos característicos de las elites. Es evidente que la sociedad caraqueña identificaba la vestimenta y los adornos como “símbolos de prestigio y estatus, cuyo uso por parte de los inferiores transgrede el orden social, deshonor a una clase y rompe una tradición²².”

En este contexto resulta llamativo que las descripciones de las imágenes procesionales señalen la presencia de esos mismos símbolos de poder, lo que obviamente contribuía a remarcar el orden social impuesto por la divina providencia. Así pues el vestido de las imágenes no sólo nos habla de la majestuosidad divina, de la belleza, de la piedad o del sentido del decoro, también nos alude a una prolongación en el más allá cristiano de la jerarquía estamental que reina en el mundo terrenal.

No es de extrañar entonces que algunas imágenes ostenten las galas de la elite política y económica, ya que como bien ha apuntado Roman Gubern “en el seno de la Iglesia católica [...] la imagen religiosa se convirtió en una imagen autoritaria, en el sentido civil y jurídico de

auctoritas, de representación legítima del poder (aquí divino) al que los fieles debían acatamiento²³.” Así no resulta sorprendente que el colegio jesuita de San Francisco Javier en la ciudad de Mérida, para 1723 exhibiera una imagen del Niño Jesús “*vestido de casaca, calzones, y espada y bastón como Capitán General*”²⁴. Después de algún tiempo, los padres jesuitas decidieron cambiar los vestidos de esta imagen por otros más acordes con la tradición católica, porque “*aunque el pueblo no lo nota; por oponerse al decreto de Urbano octavo y al del Tridentino*”²⁵.

El decreto al que alude el documento citado se refiere a la bula *Sacrosanta Tridentinus Synodus* emitida en 1642 por el papa Urbano VIII (act. 1623-1644) para toda la Iglesia, en la que se renovaban todas las prescripciones del concilio de Trento referidas a las imágenes nuevas y a las más antiguas, al tiempo que decretaba “*no retener ni exponer a la vista pública ese género de imágenes con anterioridad esculpidas o pintadas, o de cualquier modo expresadas, ni vestidas con distinto hábito, o con diversa forma, o con el vestido particular de alguna orden religiosa*”²⁶.

Es interesante detenernos en esta prohibición pontificia de vestir a las imágenes de la Virgen y de Jesucristo con los hábitos de las órdenes religiosas. Esta proscripción fue conocida en territorio hispanoamericano, a partir de 1660 cuando las constituciones sinodales de Sigüenza la retomaron²⁷, y otro tanto ocurrió en el fallido concilio provincial de Santa Fe de Bogotá de 1774²⁸. Sin embargo, esto surtió poco efecto ya que si algo caracteriza a la iconografía de las órdenes religiosas en España y sus posesiones americanas es la representación de María entronizada con el hábito de estas órdenes. Tal desinterés por respetar esta censura nos confirma que la vestimenta de las imágenes era un símbolo de prestigio, incluso entre las órdenes religiosas, que competían entre sí por incluir entre sus patronos a los personajes más importantes de la cristiandad.

Por otra parte, la competencia entre cofradías para exhibir las imágenes más suntuosas, contribuía a promover cierta laxitud en el acatamiento de las normas. En general los testimonios nos indican que las autoridades eclesiásticas favorecieron estas rivalidades como expresión de ingenua piedad. Al punto que tal interés por engalanar a las imágenes procesionales con ajuares ostentosos no desapareció totalmente después de la Independencia. Un documento de 1852 nos relata que Fermín Antonio Rodríguez, administrador de la cofradía de *Nuestra Señora del Carmen* de la desaparecida iglesia de San Pablo, adeudaba 654 francos al importador Francisco Cloues, por “*un velo bordado en oro, con encaje de oro fino sobre el mismo velo*” venido de París el 10 de noviembre de ese mismo año,

para la imagen mariana²⁹. Testimonio que confirma la persistencia de esta práctica, más allá de las fronteras del barroco.

DE GALAS MENOS PIADOSAS

Si las autoridades eclesiásticas fueron flexibles con estos derroches en torno a las imágenes, no tuvieron la misma complacencia con los asistentes a las fiestas religiosas. Así fueron numerosos los bandos, edictos y pastorales en contra del lujo excesivo en los trajes y la ausencia de la modestia cristiana durante las fiestas. Ya desde mediados del siglo XVIII, el obispo Diego Antonio Díez Madroñero (act. 1756-1769) había encabezado una auténtica cruzada en contra de la vanidad femenina, manifestada en lazos, escotes, sedas, joyas y velos finos, que arruinaba económicamente a las familias. El obispo obligó el uso de un riguroso vestido y velo negros para asistir a los oficios litúrgicos y fiestas religiosas, aunque tal uniforme que procuraba desterrar el lujo y la profanidad de los templos, llegó a elaborarse en seda o terciopelo, alcanzando costos cercanos a los 800 pesos³⁰. Hasta los penitentes sufrieron los rigores del prelado cuando prohibió el uso del capirote durante las procesiones de Semana Santa. Para el obispo los capirotos que ocultaban los rostros favorecían la conducta deshonesto de quienes permanecían “*vagando por las calles antes y después de las procesiones, y aún en estas mismas*”³¹. Su campaña llegó a afectar al calendario festivo de la diócesis al sustituir las celebraciones propias del carnaval por procesiones y rezo del Santo Rosario. Pero al fallecer el obispo las fiestas y sus asistentes regresaron a su cauce más pagano.

Por su parte, uno de sus sucesores, el obispo Francisco de Ibarra (act. 1799-1806) en octubre de 1803, intentaba en vano poner límites al desenfreno en las modas femeninas, que aprovechaban las ocasiones festivas para exhibirse públicamente. Por ello señalaba con dolor en una de sus pastorales:

No es ya la asistencia a las fiestas y procesiones para adorar el Señor y venerar a sus santos, es para ir al concurso, para prenderse con más gusto y artificio, y ser vistas de una multitud más numerosa. Se ha acabado la devoción. No se ven en los Rosarios y procesiones acompañando a las imágenes, ni en los ejercicios de San Ignacio que se dan en todas las iglesias, aquellas gentes del primer orden. Ellas sólo se encuentran a tropas entre el concurso que se dispersa por el lugar y carrera de las fiestas. No se observa en las iglesias el respeto, los ojos bajos, el vestido humilde y

sencillo, los labios sólo abiertos para alabar a Dios. Allí mismo se ve el traje del teatro, vista libre, bullicio de conversación y sobre todo la misma indecencia en el vestido³²...

Tal corrupción de costumbres que ostentaban las mujeres en Caracas no era privativo de las elites, hasta las criadas ingresaban a los templos con sus cabezas descubiertas para que “se les vean las cintas, peines y alfileres³³”. Por su parte, a la población masculina advertía “que no concurráis a las fiestas para quedaros en el atrio a sus puertas en corrillos sólo a ver [a] las mujeres que entran o salen³⁴”. Para el obispo Ibarra estos excesos públicos traerían el justo castigo divino que se expresaba en sequías, hambre, pestes y guerras.

Todos estos testimonios nos describen la “creciente irrupción de lo profano en el escenario religioso³⁵”, que gradualmente invadía a la sociedad caraqueña. Por ello las procesiones fueron perdiendo su poder de convocatoria y su trascendencia como marcha triunfal del pueblo cristiano, así como algunas imágenes de vestir quedaron olvidadas en sus altares, ahora portando ajuares menos esplendorosos que los de antaño.

NOTAS

- 1 C. Leal Curiel, 1990, p. 165.
- 2 Espagnol, 1993, p. 72.
- 3 La imagen elaborada por Gaspar de Becerra fue destruida durante la guerra civil española.
- 4 Navarrete, 1993, t.1, p. 641.
- 5 Para 1772 las rentas de la cofradía presentadas por el mayordomo don Francisco Lozano alcanzaban la cifra de 15.486 pesos. Martí, 1998, t. 6, p. 12.
- 6 Martí, 1998, t. 3, p. 42.
- 7 Ibidem.
- 8 Los lienzos se encuentran en las colecciones privadas Machado Gómez y Santaella de Henning.
- 9 Según el DRAE la airona es un tocado de plumas usado en cascos, sombreros y gorras.
- 10 Martí, 1998, t. 3, p. 72.
- 11 “Brocado: tela de seda entretejida de oro o plata, de modo que el metal formaba en la haz, flores o dibujos briscados. Tejido fuerte, todo de seda, con dibujos de distinto color que el del fondo.” Duarte, 1984, p. 280.
- 12 “Persiana: tela de seda, con varias flores grandes tejidas y diversidad de matices que se usó en el siglo XVIII para apretadores, vestidos de mujer y chupas.” Duarte, 1984, p. 284.
- 13 Martí, 1998, t. 3, p. 66 y 67.
- 14 “Faltriquera: bolsillo de las prendas de vestir.” Duarte, 1984, p. 271.
- 15 *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, 1785, p. 478.
- 16 *Actas del concilio provincial de Santo Domingo, 1622-1623*, 1970, p. 56.
- 17 Martínez-Burgos García, 1990, p. 279.
- 18 Martínez López-Cano, 2004, s.p.
- 19 Citado por R. Mujica Pinilla, 2002, p. 13.
- 20 *Apéndices a el Sínodo Diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687*, 1975, p. 227.
- 21 En Coro se prohibió que las mulatas vistieran de manera lujosa en 1774. Pellicer, 1996, p. 100.
- 22 Pellicer, 1996, p. 96.
- 23 Gubern, 2004, p. 105.
- 24 Rey Fajardo, 1995, t.1, p. 384.
- 25 Ibidem.
- 26 Plazaola, 2001, p. 114.
- 27 Rodríguez de Ceballos, 1988, p. 98.
- 28 Groot, 1957, t.2., p. 594.
- 29 Gois, 2007, p. 42.
- 30 Espagnol, 1993, p. 71.
- 31 Citado por Strauss, 2004, p. 133.
- 32 Trascrito por Langue, 2000, p. 271.
- 33 Ibidem, p. 271.
- 34 Ibidem, p. 272.
- 35 Langue, 2000, p. 261.

BIBLIOGRAFÍA

Actas del concilio provincial de Santo Domingo, 1622-1623, ed. Cesareo de Armellada, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, Instituto de Investigaciones Históricas, 1970.

Apéndices a el Sínodo Diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687, ed. M. Gutiérrez de Arce, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1975.

Concilios provinciales mexicanos. Época colonial, ed. P. Martínez López-Cano, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, (versión CD-ROM), 2004.

DUARTE, C. F., *Historia del traje durante la época colonial venezolana*, Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1984.

El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, ed. I. López de Ayala, Madrid, 1785.

ESPAGNOL, C. M., (comp.), *La pintoresca Caracas. Descripción de viajeros, Caracas*, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1993.

GOIS, T., *Aproximación histórica al patrimonio pictórico y escultórico colonial de la iglesia de San Pablo, primer ermitaño*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Trabajo de grado para optar a la licenciatura en Artes, 2007 (Texto inédito).

GROOT, J. M., *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*, ed. Revista Bolívar, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, 1957.

GUBERN, R., *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004.

LANGUE, F., *Aristocracia, honor y subversión en la Venezuela del siglo XVIII*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 2000.

LEAL CURIEL, C., *El discurso de la fidelidad. Construcción social del espacio como símbolo del poder regio (Venezuela, siglo XVIII)*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1990.

MARTÍ, M., *Documentos relativos a su visita pastoral de la Diócesis de Caracas, 1771-1784*, ed. L. Gómez Canedo, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1998, 7 vols.

MARTÍNEZ- BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1990.

MUJICA PINILLA, R., "Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano" en R. Mujica Pinilla, et al., *El barroco peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2002, pp. 1 - 57.

NAVARRETE, J. A., *Arca de letras y teatro universal*, edic. B. B. Celli, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1993, 2v.

PELLICER, L. F., *La vivencia del honor en la provincia de Venezuela, 1774-1809*. Caracas, Fundación Polar, 1996.

PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

REY FAJARDO, J. DEL, *Virtud, letras y política en la Mérida colonial. Biografía del primer colegio de humanidades en Venezuela*, Mérida, Universidad Católica del Táchira, Universidad de los Andes, Pontificia Universidad Javeriana Santa Fe de Bogotá, 1995.

RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A., "Iconografía y Contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4, 1988, pp. 97-105.

STRAUSS, R., *El diablo en Venezuela. Certezas, comentarios, preguntas*. Caracas, Fundación Bigott, 2004.