

El arte fisiognómico en la pintura sacra de Maracaibo. Caso: Iglesia de Santa Ana

Physiognomic Art in Religious Paintings in Maracaibo. Case: The Church of Saint Anne

Recibido: 09-03-12
Aceptado: 09-04-12

Aspacia Petrou

Facultad Experimental de Arte, Universidad del Zulia,
Venezuela
aspacia_petrou@hotmail.com

Resumen

El presente artículo establece una correlación entre el arte fisiognómico y el arte colonial venezolano, específicamente aquel que se relaciona a la pintura sacra de los siglos XVII y XVIII. El arte colonial venezolano nos ha dejado auténticos juicios fisiognómicos entre sus autores más emblemáticos. Evidentemente, a esto hemos de reconocer la impronta del mundo español. Nuestro estudio centra su atención en la obra de Juan de Villegas. Se trata de una serie de pinturas que por su calidad, importancia artística e histórica, ennoblecen el patrimonio de una de las iglesias más importantes de la ciudad de Maracaibo, a saber, la Antigua Ermita de Santa Ana. Al final hemos subordinado todos y cada uno de los procesos inherentes a la obra plástica al servicio de un concepto, y en este proceso el arte fisiognómico ha sido primordial, a la hora de proponer un programa iconográfico que nos permita contemplar y vivir la imagen sacra desde una perspectiva más dinámica.

Palabras clave:

Arte fisiognómico, pintura, arte barroco, arte colonial, Iglesia.

Abstract

This article correlates Venezuelan colonial art to physiognomy, specifically related to religious paintings of the 17th and 18th centuries. Venezuelan colonial art has left authentic physiognomic judgments among its most emblematic authors. Obviously, influence of the Spanish world must be recognized. This study focuses on the work of Juan De Villegas, consisting of a series of paintings that, due to their quality, artistic and historical importance, enoble the heritage of one of the most important churches in the city of Maracaibo, the Ancient Hermitage of Saint Anne. In the end, each and every process inherent in plastic works has been subordinated to the service of a concept; and in this process, physiognomic art has been essential when proposing an iconographic program that permits contemplating and experiencing the sacred image from a more dynamic perspective.

Keywords:

Physiognomic art, painting, baroque art, colonial art, Church.

Introducción

La fisiognomía o fisiognómica es una ciencia muy antigua. Acerca de ésta emitieron sus comentarios filósofos, médicos, artistas y poetas. Los primeros ejemplos de caracterización fisiognómica o fisiognomía artística se encuentran en los textos homéricos, en estos se establece de forma vívida una clara correlación entre los rasgos físicos externos del ser humano y sus inclinaciones morales¹.

A la par de la obra homérica se encuentra la de los artistas plásticos griegos, aquella que nos pone en contacto directo con la producción plástica de los talleres, ésta marcó desde una temprana edad una clara preocupación sobre el significado de la expresión de las emociones o rasgos morales de los hombres y de cómo plasmarlas a través del arte.

La mayoría de los estudiosos han visto en Aristóteles el principal referente histórico de la fisiognomía, quizás porque fue el primero en otorgarle a esta ciencia un carácter epistemológico. Además, Aristóteles fue uno de los primeros en considerar las emociones en el ámbito de la imitación de la acción, esto queda perfectamente ilustrado en el estudio que el filósofo hiciera acerca de las tragedias². En *Analitica primera* afirma:

...es posible juzgar el carácter del hombre por su apariencia física, si se acepta que tanto el cuerpo como el alma cambian a la vez en sus afecciones naturales y que puede haber una posibilidad de clasificar a otras criaturas de modo paralelo. (citado por Caro, 1988)

La medicina griega, por otro lado, a través de la observación de los rasgos fisiognómicos que se restringían al estudio de la cara, pudo extraer criterios (rasgos sintomáticos) a partir de enfermedades agudas, en que se observan descomposición de los rasgos, distensiones, espasmos, entre otros. Con esto también se aportaba un

significado cultural adicional, a saber, el estudio de una serie de caracteres o temperamentos del ser humano, lo que nos permite establecer conclusiones concordantes con respecto a éste.

Existe, así mismo, otro aspecto de la fisiognomía, aquel que relaciona al arte adivinatorio o quiromancia, un arte que en principio intenta adivinar el carácter del hombre en conexión con los signos exteriores. Partiendo de esta distinción, Julio Caro nos recuerda una anécdota en la que se menciona a un fisiognomista (*physiognomon*) llamado Zopyro (especie de adivino), quien al observar los rasgos de la cara, la mirada y los movimientos de Sócrates pudo predecir el trágico fin de este filósofo (Caro, 1988, p. 26). Además, recordemos el arte de los *metoposcopos*, una especie de adivinos callejeros que tenían por costumbre predecir el porvenir de una persona viendo las líneas del rostro. Al respecto, Plinio el Viejo nos comenta: "de estas gentes que por aquel examen predecían la fecha de muerte y las vidas pasadas de los hombres, había muchos en Roma" (citado por Caro, 1988, p. 31).

Así, generación tras generación los hombres con culturas y religiones diferentes, a veces en contradicción, han construido sistemas fisiognómicos que unos han adoptado con gran fe y otros han rechazado de modo absoluto.

Tomando en consideración un referente más cercano como es el caso español, tenemos por ejemplo, que en España el tratado de fisiognomía más antiguo data de una fecha tan precoz como es 1517. Se trata del *Libro de la Fisiognomía* escrito por Silvestre Velasco y publicado en Sevilla, del que tan sólo se cuenta con la referencia de Nicolás Antonio en su Biblioteca Hispana Nova (Moreno, 2006, p. 24).

Por otro lado, la difusión de la obra de Giovanni Battista Dalla Porta, *De humana physiognomía Libri III*, publicada en 1584, considerada como el tratado más importante y de mayor difusión en Europa, gozó de un notable éxito en España, dejando su impronta no sólo entre

1 Los retratos que Homero hace aquí de hombres, mujeres y seres fantásticos, suponen ser las características más sobresalientes que definen a un héroe, a un ser vil, a una doncella, a un ser híbrido (parte humano, parte bestia), etc., son retratos generales que se amoldan según peso y medida a las particularidades específicas. Un ejemplo de lo citado es la descripción que Homero hace de Tersites. El hombre más feo que había llegado a Ilios, nos dice Homero, era de cabeza puntiaguda, bizco y cojo, con poco pelo, y pecho estrecho y hundido, en cuanto a sus defectos morales, era hombre de malas pasiones, desvergonzado e insolente. Aborrecía más que nadie a Aquiles y a Odiseo, y los ultrajaba a menudo, es entre otras cosas, el prototipo del resentimiento y la envidia. Eco, U. (2007). *Historia de la Fealdad*. Trad. Pons, María. Lumen. Barcelona, p. 30. Cfr. Caro, J. (1988). *Historia de la Fisiognómica*. Madrid: Ediciones Istmo, 15-16.

2 Cfr. Copleston, F. (2001). *Historia De La Filosofía, De Grecia a Roma*. Vol. I. Barcelona: Editorial Ariel. 5ta. edición, 362-367.

la élite intelectual sino también en los estratos de la cultura popular, dando origen a una serie de obras, de entre las que destaca la *Phisonomica* de Jerónimo Cortés, publicada en Barcelona en 1601 (2006, p. 24).

En España no habría de faltar grandes estudiosos de la fisiognomía, como Huarte de San Juan (1529-1588), o –un siglo más tarde– el padre Juan Eusebio Nieremberg (1595-1660). El primero dejó impresa su única obra, *Examen de Ingenios*, en Baeza en 1575. En esta obra el teólogo y místico jesuita defiende la fisiognomía natural, argumenta y establece fundamentos y reglas. El segundo nos dejará una obra un tanto curiosa y oculta, *Filosofía de la Naturaleza*, publicada en Alcalá en 1649. Estos y otros tratadistas, como Esteban Pujasol, o el sacerdote Ambrosio Bondía, estudiados por el profesor Laplana Gil, contribuyeron a desarrollar en España durante el Siglo de Oro una creencia fisiognómica con base supuestamente científica, para quienes el rostro sería espejo del alma (*imago animi vultus est*) (2006, p. 25).

La utilización de conceptos fisiognómicos en la práctica pictórica es también visible en los ejemplos de maestros que como Francisco Pacheco (1564-1644), fueron científicos del arte o artistas de la ciencia. Pacheco fue uno de los protagonistas más destacados de la pintura sevillana que iniciaba el barroco, el mismo parece haberse guiado, en principio, por los tratados de Dalla Porta, Paleotti y Molano.

La obra de Pacheco se inscribe en un momento en el que los reformadores católicos agitaban con fuerza los espíritus en defensa de la imagen. Su acatamiento a los nuevos ideales de la Iglesia, le llevó a ser nombrado en 1618, Veedor de la Pintura Sagrada del Santo Oficio.

En el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Pacheco establece los vínculos entre la predicación y el significado de las imágenes. Esta obra toma como base la vida y obra de personajes ilustres de Sevilla, entre los que destacan predicadores, poetas, hombres de armas y músicos. En ésta se pretende construir un discurso humano de salvación, la búsqueda de un modelo de humanidad al servicio de una misión divina, obra muy propicia para describir la atmósfera religiosa contrarreformista. Manuela García, en su artículo *La Imagen Predicada. La Virtud como Camino hacia la Salvación en los Retratos de Francisco Pacheco (1564-1644)*. *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, lo interpreta así:

Si existía un verdadero programa iconográfico en Sevilla en tiempos de la Contrarreforma (...) este consistía en formular un lenguaje de signos devocionales que esboza un

realismo cercano al ser humano (...) que acerca con gran simplicidad lo divino a lo humano... (2006, p. 180)

A tal efecto, los personajes de Pacheco ilustran la naturaleza espiritual del hombre, son la viva imagen de los valores morales que el hombre debía perseguir si quería acceder a la verdadera salvación.

Los retratos de los predicadores ilustrados por Pacheco se encuentran caracterizados por la quietud, rostros afables y poses que detentan una aureola de santidad y beatitud, como conviene a aquellos hombres que profesan una vida espiritual virtuosa.

También en el libro tercero del *Arte de la Pintura*, Pacheco establece con riguroso moralismo una guía iconográfica para los pintores de su época y posteriores, acerca de la fidelidad con que se deben representar las historias sagradas y los personajes religiosos. Aunque admirador de la obra de Miguel Ángel, al que había dedicado el capítulo séptimo del libro primero del *Arte de la Pintura*, se ve precisado a atacar los errores presentes en el Juicio Final, expresando: “un artista que adapta su arte a la veracidad del tema es mucho más sabio que el que adapta la pureza del tema a la belleza del arte” (Fernández, 2002, p. 58).

Las contribuciones que a nivel iconográfico impone la pintura de Pacheco, permite sentar las bases de la pintura barroca sevillana, y en este vasto programa ideológico, la imagen se universaliza y se somete al misterio de la palabra sagrada.

En el Barroco el cuerpo humano adquirirá la categoría de una entidad animada e insuflada por pulsión divina. Un proceso de construcción plástica que demanda, entre otros, la utilización de tratados de anatomía. La obra de Pacheco no escapará a esto, él mismo se sirvió, en principio, de los recursos que la clásica ponía a su mano a la hora de representar los valores espirituales de sus personajes. Así, ciencia y arte se unen para elaborar una retórica de la salvación. Trátase de la aplicación de concepciones fisiognómicas que se incorporan a la técnica y anuncian un estilo que se convierte paulatinamente en el constructo de una cartografía de las pasiones del alma. Tal y como se observará, por ejemplo, en el arte venezolano de época colonial.

En nuestro país, los primeros conceptos fisiognómicos llegan por el influjo de la pintura barroca española. Muchas de las obras de los grandes pintores españoles traídas a Venezuela serán los modelos a imitar por excelencia, como las bellas y dulces imágenes de la Inmaculada Concepción de Murillo, Antolínez, Roelas, Palomi-

no y Pacheco³. Fueron éstos paladines de la iconografía católica, una de las mayores influencias en toda América, su obra se convirtió en portavoz del espíritu plástico de la Contrarreforma⁴. Y así, en este espíritu de principios fundamentales, fijos y determinados, habría de progresar durante tres siglos nuestra pintura venezolana.

Respecto al significado de los rasgos de la cara, sobre todo, que arrancan de impresiones intuitivas que luego se pretenden razonar y codificar como conocimientos absolutamente ciertos, apoyados en la experiencia y en unas razones muy elaboradas, da cuenta la obra monumental de Alfredo Boulton, y más específicamente la *Historia de la Pintura en Venezuela. Época Colonial*. En ésta, al igual que en las obras emanadas de la mentalidad postridentina, se encuentran los aportes de una ciencia que se pone al servicio de la Iglesia.

Los rasgos de una herencia común

Los rasgos fundamentales de nuestra cultura se engendran en ese inmenso espacio geográfico conocido originalmente con el nombre de Provincia de Venezuela. Allí se verifica en 1498 la creación de una nueva sociedad. Fue éste un período signado por una serie de limitaciones y austeridades, implicó el acomodo y organización de un sistema que luchaba por consolidarse en medio de una sociedad nada afín a los intereses de la Corona, y es que la transición de la gentilidad a la conversión de la nueva fe católica no sería tarea fácil.

A las calamidades del dominador español se suma un nuevo agregado, la carencia de un arte que permita reforzar las verdades de la nueva fe. Síntoma de la escasez de buenos artesanos locales son los constantes encargos hechos a España, de imágenes (pinturas y esculturas en primer término) y objetos religiosos, hasta bien avanzado el siglo XVII (Boulton, 1975). Esta carencia no sólo se notaba en las ciudades más importantes de la Provincia, también en el interior se presentaba igual situación.

No es posible determinar con exactitud el número o destino de los objetos religiosos que llegaron de ultramar. Lo cierto es que con los primeros españoles llegaron también las primeras imágenes. Se conoce tam-

bién que muchas de estas imágenes sagradas enviadas a América, eran encomendadas a artistas de notable trayectoria, como aquellas imágenes de la Virgen del Rosario y de Santo Domingo que llegaron de Sevilla con el fraile dominico Pedro de Córdoba en 1513. Al respecto, Alfredo Boulton nos comenta: "Eran, por lo tanto, las obras enviadas (...) de notable calidad, en las que puede verse que la penetración religiosa, como instrumento de conquista, se valió hasta de los más destacados artífices para lograr sus muy bien definidos propósitos" (1975, p. 40).

Reconocido el territorio, impuestas las instituciones, la religión y la lengua, se fundan también las incipientes ciudades de Nueva Cádiz, Santiago de León de Caracas, Santa Ana De Coro y la Nueva Zamora de Maracaibo, entre otras. En éstas se alzan las primeras casas y templos, de acuerdo a conceptos espaciales determinados por las Leyes de Indias. Dentro del nuevo proceso formativo, se estructuran los primeros cabildos, se organizan los gremios y se crea un nuevo estilo de vida con los matices propios que genera el mestizaje⁵.

En la segunda mitad del siglo XVII, el florecimiento paulatino de la economía de la Provincia propició la importación de algunos artistas que iniciaron la enseñanza local. Al respecto, la *Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España* (1568), del soldado y cronista Bernal Díaz del Castillo, nos habla de la habilidad técnica de los artistas nativos que fueron asimilados tras la conquista de América a las normas del arte occidental (Noriega, 1993, p. 11).

El siglo siguiente, más rico y sólido económicamente, permitió un mayor desarrollo de los núcleos artesanales y artísticos. La ciudad de Caracas, el Tocuyo y Guanare saldrán adelante, constituyéndose en un núcleo artístico de excepcional importancia. Esto explicaría por qué a finales del siglo XVIII se experimenta una considerable merma en el envío de objetos religiosos de origen español y mexicano.

Hasta bien entrado el siglo XIX, encontraremos en la pintura una vasta representación de temas religiosos que destacan por encima de naturalezas muertas o géneros retratistas. "Esa atmosfera parece haber sido común a todas las colonias españolas de América, incluso a aquellas que llegaron a tener el rango de Virreinato", nos

3 Cfr. Boulton, A. (1975). *Historia de la Pintura en Venezuela. Época Colonial*. Tomo I. 2º edición. Ernesto Armitano Editor. Caracas, p. 202.

4 Cfr. Catálogo de la Colección Arnold Zingg. Pintura Europea Siglos XV al XIX. Grupo Li Centro de Arte. Caracas, 1997.

5 Cfr. O. y Baños, J. (1824). *Historia de la Conquista y Población de la Provincia de Venezuela*. S/E. Caracas.

dice Noriega (1993, p. 12). En un sentido general, podemos decir que la Iglesia ejerció sobre la sociedad colonial venezolana un completo dominio físico, político y cultural, y por ende, será la gran formadora intelectual de toda actividad artística (Esteva-Grillet, 2001, p. 432).

De todas las artes aplicadas, la pintura será la primera expresión de contenido artístico, también la más influyente en nuestro medio. Esto se debe quizás a que, tal y como señala García: "la captación de las verdades eternas penetran con mayor facilidad al espíritu a través de los ojos, que son las ventanas de nuestra alma" (García, 2006, p. 175).

El cometido del pintor, que ha recibido de antemano las mercedes de Dios, consistirá en presentar a través de las imágenes las excelencias del Creador, y con esto, trazar el camino hacia la salvación. A las palabras predicadas desde el pulpito se une un nuevo programa iconográfico cargado de representaciones pictóricas de un alto contenido simbólico, útiles en la formación de valores morales, tal y como lo exige la norma tridentina. Se pretende mediante este programa transmitir las verdades de la fe a doctos e ignorantes a través de imágenes que demuestren nobilísimas costumbres y una nobilísima alma en concordancia con proporciones corporales simétricas y de orden.

El cardenal de Bolonia, Gabriele Paleotti (1522-1592), una de las voces más influyentes del espíritu de la Contrarreforma, en discurso *sobre las imágenes profanas y sagradas* (1582) recomendaba acerca de la representación de las imágenes de los santos, que "en ningún momento fueran retratados con rostros de particulares y de personas mundanas conocidas por los demás" (citado por Moreno, 2006, p. 19), y continúa: "teniendo cuidado de que la calidad de sus hábitos con que se representan sean convenientes a personas santas y que los atuendos (...) y demás ornamentos, sean todos proporcionales a la profesión que ejercieron en esta vida" (2006, p. 19). Y es que para Trento, los santos nunca deben estar dotados de contenidos y expresiones comunes y triviales.

La voluntad eclesíastica de divulgar la función moral de las imágenes surge por primera vez en el II Concilio de Nicea, también en la XXV sesión, artículo 2º del concilio de Trento, los teólogos debatirán sobre la función catequética de las imágenes. Al respecto, Trento advierte a los padres conciliares que:

...enseñen con esmero los obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras representaciones, se instruye y confirma el pueblo re-

cordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen sus vidas 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. (Sánchez, 1999, p. 102)

En este sentido, la España contrarreformista desplegará, dentro y fuera de su territorio, sus mejores mecanismos de lucha contra todo lo que pudiera enturbiar la esencia cristiana del hombre, estigmatizando aquellas actitudes susceptibles de rebasar los límites fijados por la ortodoxia.

En 1574 se instauran en Venezuela las primeras Constituciones Sinodales, con el fin de normar y regular los problemas que pudieran ir surgiendo con la implantación de la fe Católica en los territorios puestos bajo su égida espiritual. Dichas constituciones debían ser celebradas anualmente, aunque el Concilio de Indias acordaría la posibilidad de diferir estos lapsos cuando no existiera una necesidad perentoria (Rodríguez, 2009, p. 265).

Las Constituciones Sinodales constituyen el marco legal que rige la vida religiosa en las provincias eclesiásticas y en las diócesis, y su normativa surge del conocimiento del contexto y de las necesidades concretas, generalmente, estaban precedidas por visitas pastorales y consultas de preladados, párrocos y vicarios, por lo que son una fuente valiosa de información acerca de la cultura colonial, tal y como lo establecía Trento.

En cuanto a la debida representación de las imágenes sagradas, dichas constituciones se apegaron en buena medida a lo establecido por la normativa tridentina, tanto en el repertorio iconográfico como en el lenguaje estilístico, siendo piadoso, convencional y fácilmente comprensible para el espectador (2009, p. 265).

En el concilio de 1622, realizado en la Ciudad de Santo Domingo, se insistirá en la imperiosa necesidad de evitar la lascivia, la superstición, la exhibición de imágenes insólitas, y los adornos de belleza torpe o procaz (2009, p. 266).

En lo tocante a Venezuela las autoridades eclesiásticas, con criterio elástico, modificaban de tanto en tanto los reglamentos, e instituían nuevas disposiciones que se amoldaban a las necesidades del momento, tales cambios eran apoyados, muchas veces, por el Consejo de Indias, tal y como lo afirma Boulton: "Nuestras constituciones sinodales se ajustaron más bien al espíritu artístico religioso que imperaba en nuestro medio" (1975, p. 263). En este sentido, la pintura colonial venezolana como representación de un imaginario religioso, fue un complemento de orden social que respondía a una forma de cultura y a una función determinada de carácter personal. Pero también servía, y por lo que adquirió mayor divulgación, de amparo y fuente de fortaleza para el ánimo del hombre.

En el sínodo de 1609 convocado por la diócesis de Caracas se ordenaba ornamentar los templos, capillas y ermitas con imágenes (pinturas y esculturas). De igual forma, se ordenó que los indios 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 (Rodríguez, 2009, p. 267). De esta forma, el sínodo no sólo reforzaba los procesos de evangelización implantados por la Iglesia, también ayudaba a estimular la naciente producción artística. En este punto la repercusión del sínodo fue beneficiosa. Recordemos que muy pocos pobladores de la Provincia de Venezuela tenían los recursos suficientes para encargar piezas a España u otras regiones circunvecinas.

En el sínodo de 1687 celebrado en Caracas, al igual que en los dos anteriores se refrendan las fórmulas tridentinas sobre la importancia de la imagen y su culto. Así mismo, se sancionan algunos artículos que por su marcado extremismo vale la pena destacar, como aquel que ordena controlar las manifestaciones de la religiosidad popular desplegadas en torno al culto de la imagen en los espacios domésticos y callejeros, a que éstas no sólo tienden a tornarse en placeres banales y sensuales, sino que también están influenciados por los ritualismos paganos de la cultura africana. Por lo cual se sanciona:

Ya que hemos hallado, que en este nuestro obispado, en las casas particulares, en diferentes días del año, se hacen altares, y diferentes santos, como en el día de San Juan, la Cruz, y Navidad, del que resulta el cometerse manchas indecentes y ofensas a Dios, con los concursos de hombres y mujeres; deseando remediar tan grave daño: Mandamos, que en dichos días no se hagan altares

en las casas particulares, ni en los barrios, ni arrabales de las ciudades o villas, con las circunstancias de bailes, y otras cosas indecentes, a que concurre mucha gente, de noche, en deservicio de Dios; y si alguno se hiciere en las casas, sean con decencia, sin baile, y música, ni peligro alguno. (Rodríguez, 2009, p. 267)

Esta legislación aunque halló sus paliativos en el Concilio de Indias, llegaría a adquirir fuerza de ley, marcando la cotidianidad de la práctica artística durante buena parte del período colonial y republicano, ya que sus actas fueron ampliamente difundidas a través de tres ediciones redactadas respectivamente en 1698, 1761 y 1848. Los aspectos sobre los cuales se legisló nos revelan el interés de la Iglesia por supervisar la representación de la imagen sacra a través de las diferentes manifestaciones artísticas y de culto (en relación con la religiosidad popular). Todo esto repercutió en buena medida en el arte colonial venezolano, limitando el desarrollo de algunos temas e imponiendo algunas formas e iconografías convencionales, como por ejemplo, aquellas que nos llegaban de Trento y que estaban sazonadas, en algunos casos, por los efectos mediáticos de una tradición medieval que se negaba a morir en algunos círculos de la Iglesia.

El hallazgo de una personalidad propia

Llegados a este punto, nos es fácil comprender hasta qué punto los conocimientos fisiognómicos, de gran calado, como hemos visto, en los ambientes culturales y hasta populares del barroco español, han podido influir en la plasmación concreta de los pintores venezolanos de época colonial de una serie de santos y personajes eximios que por su naturaleza y condición moral, ejemplificaban el bien, la santidad y las buenas costumbres.

La historia de la pintura venezolana, y más específicamente la del período colonial, tuvo sin lugar a dudas una sazón localista, fue nuestra pintura expresión del ambiente en que surgió, así como de influencias provenientes del mundo español. El siglo XVII como los dos restantes, fue una etapa de afirmación de las primeras individualidades que se expresarán con fuerza, y en esa expresión se reconocen también las características más sobresalientes de la impronta española.

A finales del siglo XVI España se abría a las corrientes humanistas del Renacimiento, aunque el dramatismo y misticismo extremo del Barroco lograría captar

más agudamente el sentimiento popular, y con esto se volvería un arma de apoyo extremadamente ilustrativa. Para entonces España se había convertido en la gran abanderada internacional de la lucha de la Contrarreforma, y a este programa habrían de adherirse la pintura y la escultura como portavoces del espíritu plástico de una atmosfera espiritual que se expresaba mediante una iconografía de bellas y dulces imágenes, como aquellas de la Virgen y sus diferentes advocaciones que se introdujeron en América.

Hoy sabemos que en Venezuela las Artes Plásticas fueron reflejo de esa pintura europea. Hoy conocemos los aportes que recibimos de Flandes, de Italia y de Francia, a través de la pintura española. Por un lado, tenemos el dramatismo del color manierista que ofrece una imagen humana de lo divino, los cristos, la Virgen en sus diferentes advocaciones, entre otros, son imágenes que se identificarán con el alma religiosa, que no tardará en acendrase. Por otro lado, tenemos el realismo y vitalidad del arte español que se une al misticismo extremo de temas religiosos en los que destacan caracterizaciones fisiognómicas que ofrecen una imagen humana de lo divino.

En nuestro país, la necesidad de desvelar estilos, escuelas y autores a partir del estudio de características fisiognómicas, surge de la mano de Alfredo Boulton. El hecho de que Boulton no hiciera mención expresa de la fisiognomía en su libro *Historia de la Pintura en Venezuela, Época Colonial*, no tiene nada de extraño, aunque es indudable que no fue ajeno a su conocimiento. La visión reglada y canónica de una serie de imágenes, fundamentalmente sagradas, que lleva a cabo este prominente historiador del arte venezolano, sí que nos ofrece un cierto parentesco con las reglas extraídas del más puro conocimiento fisiognómico. Así, a manera de ejemplo, podemos citar la descripción que hace de las figuras de la Virgen y San José, de *La Sagrada Familia* de Francisco José de Lerma y Villegas:

...Este lienzo de Lerma respira una muy definida religiosidad (...) Lerma jugó con el contenido espiritual de las figuras dándoles fuerza y serenidad interior (...) El recato expresivo de los rostros parece contraponerse intencionalmente a los abundantes alardes de algunas formas (...) Lerma dibuja los ojos con un rasgo muy preciso (...) cejas delgadas y situadas un tanto en alto, lo que le obliga a dar mayor relieve y volumen a las órbitas y profundidad a las cavidades, al estilo de algunos primitivos flamencos. La nariz, recta se alza levemente en su punta en

una pequeña curva que hacía dar mayor acento a sus ventanas. La boca es de labios destacados, pequeños y redondos, como marcados simplemente por dos toques de color rosa, separados por un espacio bien definido. La barbilla es fuerte y redonda. Las orejas tenían forma muy peculiar (...) La manera de dibujar la oreja del Niño fue repitiéndose en otras obras que comentaremos. Los dedos merecen muy especial atención, pues sus extremidades casi siempre tendían a formar una marcada curva ascendente. Las uñas se percibían bien dibujadas. Esas manos, tan suaves y delicadas, casi podrían servir como firma del propio autor. (Boulton, 1975, p. 28)

En la representación de la figura humana, el gesto expresivo es el portador privilegiado de la carga psicológica, o, más exactamente, es el gran responsable de la capacidad afectiva de la composición. La descripción que Boulton hace aquí de las figuras sacras, no sólo considera las señales del rostro o sus expresiones, también el cuerpo, en su sentido más amplio, así como los atuendos y demás ornamentos, son útiles para señalar las condiciones y cualidades divinas. Y es que el aspecto externo de estos seres ha de mostrar su condición moral interior mediante una dialéctica que se expresa en la animosidad, el valor y las buenas dotes de las facciones.

Por otro lado, es interesante comprobar hasta qué punto existen notables coincidencias entre la preceptiva establecida por Boulton en cuanto al reconocimiento de las características fisiognómicas de la iconográfica sacra y la plasmación concreta de los pintores de época colonial.

Evidentemente, estas características formales, ya codificadas por Trento, contienen un acentuado sentido moral, pues la apariencia física, con su belleza o su fealdad, es expresión evidente de otros valores espirituales no visibles. Pensemos que en estos casos nunca podremos hablar, en puridad, de retratos. A fin de cuentas, hablamos de estereotipos surgidos de un imaginario colectivo fomentado fundamentalmente por el dogma católico. Un santo se identifica por una fisiognomía conceptual y, en muchos casos, por sus propios atributos.

El aporte que Boulton hace aquí a través del estudio de características fisiognómicas que intentan advertir semejanzas que emparentan unas obras con otras, nos conduce a un tal Juan de Villegas en Ma-

racaibo⁶, contemporáneo de Francisco José de Lerma. De su reducida actividad pictórica poco se sabe, excepto por las obras que se encuentran en la Iglesia Santa Ana en la ciudad de Maracaibo, nos referimos a *Desposorios de la Virgen María con San José*, a *La Presentación del Niño Jesús en el Templo*, *La Sagrada Familia*, *La Inmaculada*, *la Huida a Egipto*, y una última, que describela adoración de los santos a la Virgen María. Seis pinturas, un nombre, una fecha, y algunos comentarios dispersos, constituyen lo único que hoy sabemos de Juan de Villegas. No obstante, el estudio de su obra nos permite rescatar del olvido la riqueza de una arte conjetural que se manifestó en los albores barrocos de la plástica venezolana.

La representación iconográfica que Villegas hace de la Virgen María, de Jesús niño o de San José, no responde a una especificidad personal. La identidad de los santos ha de someterse a un canon de belleza y bondad ampliamente codificado y reconocible por todos. Aquí el naturalismo a ultranza no es válido.

Los personajes de Villegas son expresión de un canon de belleza y bondad, una belleza que es sinónimo de virtud y repelente del vicio. Los buenos no son solamente buenos, sino que también lo parecen. Una fórmula que se repite una y otra vez en todas las representaciones de tipo religioso de época colonial, y que se adhiere a la más estricta norma tridentina.

Aquí el artista cuida que tanto imagen como ideal se identifiquen. Es decir, que exista la mayor correspondencia entra la cosa sensible y la imagen creada. Cier to es que, las imágenes de la Virgen, del Cristo, de José, de los santos y de los ángeles se adhieren al más puro realismo, pero es importante señalar, al mismo tiempo, que lo que el artista materializa o encarna a través de las diferentes caracterizaciones fisiognómicas es la idea de lo divino, de Dios.

A través de las caracterizaciones de Villegas, Dios se revela a los hombres mediante las únicas formas captables por lo sentidos, y en esa dialéctica que comparte el mundo espiritual y terrenal, lo sensible y lo supere-sencial, lo inefable y lo sublime, el hombre se acerca a la divinidad a través de las imágenes que el artista construye. Dios, así, se humaniza en su obra suma, a saber, el ser humano. Una de las síntesis entre espíritu y materia a la

que nos acostumbró el pensamiento cristiano medieval, y que será retomada por el arte barroco.

Las imágenes de Villegas se expresan con una gestualidad específica, una gestualidad que se acompaña de un ambiente de luz, propio del efectismo dramático del barroquismo más puro. La luz es belleza, y las pinturas de Villegas reflejan esta aseveración en un aspecto real o simbólico. El barroco, en ocasiones interpretado erróneamente como período oscuro, tenebrista, tanto formal como conceptualmente, tiene en Villegas un claro ejemplo de vitalidad lumínica. En *Desposorios de la Virgen María con San José* (fig. 1), así como en *La Inmaculada*, la luz no sólo proviene de arriba, del Padre de las Luces (que en este caso se encuentra representado en la imagen de la paloma), también los santos pueden irradiarla, creando una atmosfera lumínica en su doble significado formal y simbólico. La luz interior, intrínseca al concepto y forma de la representaciónplástica, cobra un sentido espiritual superesencial que trasciende por encima de la mera iluminación.

La mímica también les delata. Como también les delata el color de su pelo, lo prolijo del barbado, el tamaño de sus ojos, la esbeltez de sus cuellos, la configuración de su frente o el formato de su cráneo, y la mirada serena que se rinde ante la presencia de su creador. Son todos estos elementos que conforman una fisiognómica dinámica, digamos que circunstancial, y que complementa de un modo natural las características y los rasgos innatos o permanentes del personaje, aquellos que muestran su condición moral y la calidad de su naturaleza espiritual. Digamos que se trata de una serie de códigos que contribuyen de un modo más poderoso a la fijación ideal y simbólica del arquetipo. Un proceso metodológico de representación icónica aprendido por nuestros pintores.

La belleza del rostro, por otro lado, es aquella que recomienda Dalla Porta: "...muestra una armoniosa y acorde concordancia de sus partes" (citado por Moreno, 2006, p. 21), tal y como se observa en la imagen de la Virgen María de Villegas. Así, en la simetría del orden, en la jerarquización de las formas, en la proporción de los miembros, en la templanza y viveza de los humores bien sazonados y juntos acoplados, se demuestran nobilísimas costumbres y una más nobilísima alma. La belleza

6 La poca información que Boulton nos ofrece de este pintor, ha sido extraída en su mayoría, del inventario realizado en 1774 por el Obispo Mariano Martí, durante su visita a la ciudad de Maracaibo. Poco se sabe de su origen. Boulton cree que se trata de un pintor mexicano o sevillano, cuya obra revela una gran influencia del pintor del Siglo de Oro español Francisco de Zurbarán (1598-1664).



Figura 1. *Desposorios de la Virgen María con San José.*

1745 aprox. Óleo sobre tela. 3.5 x 2.5 mts.

Juan de Villegas. Iglesia de Santa Ana, Maracaibo.

Fuente: Portillo, Julio. *Arte sacro en Maracaibo*. 2005, p. 46.

Fotografía: Albert Frangiéh.

aquí es exponente delator de un alma noble y de unas pasiones personales nobles y limpias. En palabras de Dalla Porta: "es belleza que atrae todas las virtudes y aleja todo vicio" (Moreno, 2006, p. 22). Y en esa idea de lo bello que se materializa en la forma, la pose adquiere un valor esencial, una acción simbólica, una disposición expresiva derivada de un movimiento corpóreo mucho más intenso, a saber, del alma.

Las poses de la Virgen, fueron ampliamente proyectadas por el barroco, el lenguaje del cuerpo virginal, quieto, orante, que se entrega a los otros, que se somete ante lo divino, que se apropia del espacio y lo fragmenta, ese lenguaje quieto, sereno y sublime del cuerpo, que se eleva, que trasciende el plano de lo terrenal, es la imagen que habrá de proyectarse en el arte religioso de época colonial (fig. 2). La pose, la exterioridad por excelencia, tal y como lo señala María Elena Ramos: "llega a ser

una interiorización, un revelarse de la persona, de lo divino, sus valores, sus verdaderos gestos, su expresar genuino, llega a ser un verse dependiente de los ojos de otros" (2001, pp. 316-317).

La frente es también un signo revelador de santidad. Entre los rasgos destacados por Villegas existe uno que llama poderosamente la atención, nos referimos a la expansión de la frente. La frente espaciosa con entradas, es sinónimo de hombre ingenioso y sosegado. Baltasar Gracián (1601-1658), jesuita y filósofo del periodo barroco, y destacado conocedor del saber fisiognómico, nos habla de la frente como aquella parte del rostro que se encuentra en íntima relación con las condiciones morales de un individuo. Al respecto, Arsenio Moreno en su artículo *Fisionómica, pintura y teatro*, nos refiere un extracto de la prosa de este filósofo en la que se destaca un elogio a la frente:

Es la frente cielo del ánimo, ya encapotado, ya sereno, placa de los sentimientos: allí salen a la vergüenza los delitos, sobran las fal-



Figura 2. *Presentación del Niño Jesús en el Templo.*

1745 aprox.

Óleo sobre tela. 3.5 x 2.5 mts.

Juan de Villegas. Iglesia de Santa Ana, Maracaibo.

Fuente: archivos del autora.

tas y placéanse las pasiones: en lo estirado la ira, en lo caydo la tristeza, en lo candidez en lo terso, la desvergüenza en lo liso y la capacidad en lo espacioso. (2006, p. 23)

De estas interpretaciones fisiognómicas y su aplicación en el arte religioso de época colonial no escaparían pintores como Francisco José de Lermay Villegas, Juan Pedro López, el pintor de San Francisco, o la Escuela de los Landaeta, por citar algunos. En sus obras, la teoría fisiognómica no es otra cosa que una fisiognomía de la belleza, es la suma de distintos rasgos que según géneros y estilos se refuerzan o degradan en virtud de una idea común, la recreación de representaciones que a voz viva delatan las más nobles virtudes del ser, como ejemplo de lo que el hombre debe imitar en su diario conducirse.

Evidentemente, los rasgos de la pintura de Villegas apuntan hacia una religiosidad muy bien definida. Sus personajes conservan un cierto recato expresivo, recuerdan particularmente a los representados en el estilo de los primitivos flamencos, como aquellos que aparecen en la obra de Francisco José de Lerma y Villegas. Posiblemente, sus personajes fueron inspirados en obras que provenían de ultramar. Tal y como era la costumbre entre nuestros pintores coloniales. En sus pinturas resalta un estilo esquemático acusadamente barroco. Muchos de los rasgos ya observados en las obras de pintores de destacada trayectoria como Juan Pedro López, Francisco José de Lerma y Villegas, José Lorenzo Zurita y la Escuela de los Landaeta, aparecen también en la obra de Villegas, como los párpados definidos y pronunciados de la virgen, del Cristo, de José y de los orantes, la frente amplia, el delineado de los cabellos, el dibujar de las manos, pequeñas y puntiagudas, el vuelo y sentido lineal de los plegados de las telas, y por último, el colorido acertadamente valorado en la totalidad de la escena.

Las imágenes de Villegas aluden a un contenido universal. La estructura de las imágenes planteadas por el artista en el campo de la iconografía, es similar en su concepto a la de un buen número de obras emanadas de la mentalidad colonial. Se trata de caracterizaciones fisiognómicas que identifican prototipos de contenido universal, y que resultan familiares tanto a los pintores que las recrean en sus obras como a los creyentes que se deleitan en su contemplación. Entre los prototipos a los

que alude Villegas de manera reiterativa se encuentran los de la Virgen María, San José y el Niño Jesús. En las líneas subsiguientes, sólo nos referiremos a los dos primeros.

De María Inmaculada

El fundamento del dogma de la Inmaculada tiene su origen en una serie de pasajes bíblicos, como el que se destaca en la Biblia de Referencia Thompson Gn3, 15, cuando Dios aplasta la osadía de la serpiente, que engañó a nuestros primeros padres y abre la esperanza de la redención a través de la persona de Cristo.

El dogma de la Inmaculada es un tema que originó grandes polémicas y que fue debatido por todos los estamentos sociales, culturales y religiosos. La definición dogmática de la Inmaculada Concepción de María el 8 de diciembre de 1854 por el Papa Pío IX en la bula *Ineffabilis Deus*, intenta poner fin a un largo proceso de opiniones, debates y enfrentamientos apasionados que se inician en el siglo XIV (desde el mismo instante en que Duns Scoto lo propone como opinión piadosa) y alcanzan su punto álgido en el siglo XVII. Este último siglo se conoce en España, y específicamente en Sevilla, como el siglo de la Inmaculada (Núñez, 2000).

La iconografía de la Inmaculada Concepción nos muestra a la Virgen en el momento anterior a su maternidad y por lo tanto desprovista de la imagen del niño Jesús⁷. Este tipo de representación mariana se fundamenta principalmente en la figura de mujer que San Juan describe en Apocalipsis: "Y una gran señal apareció en el cielo, una mujer revestida del sol y con la luna bajo sus pies y en su cabeza una corona de doce estrellas" (Ap 12,1). Los artistas, por su parte, contribuyeron notablemente en la difusión del culto a la Inmaculada, ofreciendo elementos iconográficos que han perdurado hasta hoy.

La Inmaculada de Villegas es la prueba dramática y contundente de una pureza sin tacha aceptada ya como evidencia, imagen que encuentra un paralelo sorprendente en una serie de Inmaculadas traídas de España. Esto es comprensible, ya que el barroco español nos legó una amplia representación de Inmaculadas en las figuras de Pacheco, Murillo, Ribera, Roelas, Zurbarán y Ma-

7 Cfr. Núñez, M. (2000). María, La Inmaculada Concepción, cap. Segundo. En *Oratoria Sagrada de la Época del Barroco. Doctrina cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla; Ros, C. 1994. *La Inmaculada y Sevilla*. Sevilla: Ediciones Castillejo.

teo Cerezo, por citar los más emblemáticos. Fue precisamente Francisco Pacheco, quien elaboró en su *Arte de la Pintura* un amplio programa en cuanto a los modos adecuados de representar iconográficamente a María como virgen Inmaculada, con patrones que van desde su edad hasta la actitud y los colores (Molina, 2004).

La delicadeza tanto en la expresión del rostro como del ritmo de la composición de esta Inmaculada, es también uno de los más notables ejemplos de este tipo. Es un discurso alegórico en que los aspirantes a la santidad imitan a las figuras sagradas, y en este discurso de caracterizaciones fisiognómicas, de signos que se entrelazan, la imagen de la Inmaculada exonera de cualquier impureza.

La Inmaculada de Villegas se eleva casta y sublime, colocándose en un sitio privilegiado, por encima de las demás mujeres. En esta representación, Villegas prescinde de los querubines y de la serpiente o dragón, acompañándola tan sólo de cuatro ángeles en su base que dejan entrever sus cabezas. La cubre un manto azul, sobre una túnica blanca, como representación de su condición divina y pura⁸.

Aparecen en esta obra elementos que con el paso del tiempo se hicieron comunes, como el Espíritu Santo, representado a través de la paloma, la corona de doce estrellas y la media luna (atributo de las deidades femeninas y, sobre todo de las virginales) a sus pies (Udo, 2008). Villegas ha incluido en esta composición el dinamismo y movimiento propios del estilo barroco. El ritmo de la media luna coincide con el semicírculo que forman su antebrazo y brazo, el rostro, con los ojos mirando a tierra, muestra bellas y delicadas facciones que acentúan su temprana edad.

Del José de Villegas

José, esposo de la Virgen y padre nutricio de Jesús, apenas es mencionado en los Evangelios canónicos, pero a partir del siglo XVI se convirtió en uno de los santos más venerados de la Iglesia católica. A partir de entonces, se le representará adorando al Niño al lado de María, sosteniéndole en sus brazos o caminando junto a él, llevándole de la mano. Y con esta revalorización surge

el nuevo tema iconográfico de la Sagrada Familia que se reduce a las figuras de la Virgen María, el Niño y San José. En esta escena de fuerte simbolismo la figura de Jesús es el lazo de unión entre el mundo celestial y el terrenal, él es el enviado por el Padre para redimir a la humanidad del pecado a través de su Encarnación en María y bajo la protección terrenal de José.

Por su cercanía a Jesús se convierte después de la Virgen María, en el más santo de los hombres. En 1870 es promovido a la jerarquía de patrón de la Iglesia Universal, siendo honrado por muchos, venerado por Papas, e idealizado por pintores, poetas, escultores y escritores.

Tras el Concilio de Trento José pasa a ser el primero entre los santos, convirtiéndose en un personaje de primer orden para la iconografía. En la Alta Edad Media, José es representado casi siempre con los rasgos de un anciano de largas barbas grises, medio calvo, de cejas abundantes y de frente amplia y redonda que se destaca por encima del resto de los rasgos faciales, como conviene a toda alma noble, y con amplias y ampulosas túnicas. A partir del siglo XIV la representación iconográfica del santo varía notablemente, una de ellas es aquella que le representa rejuvenecido con aspecto de un hombre de cuarenta años, de barba y cabellera castañas y con todo el vigor de la edad. A esta última concepción, responde el José de Villegas.

Luego de la Contrarreforma se le adjudicarán valores morales de tipo iconográfico que armonizan con los atributos ejercidos en vida, como aquellos que se refieren a su oficio de carpintero, en otros, como padre nutricio, protector y formador del carácter del Niño Jesús. El arte le reconoce por su vara florecida transformada en tallo de lirio, símbolo de su matrimonio virginal, como aquella que aparece en *Desposorios de la Virgen María con San José*. Este tipo de representación alcanzó gran popularidad en España, extendiéndose posteriormente a las Provincias Iberoamericanas.

A modo de conclusión

Es probable que el nombre de Juan de Villegas no despierte gran expectativa en la mente de los estudiosos del arte colonial venezolano, sin embargo, no cabe

8 Los símbolos que acompañan a María Inmaculada han recibido diversas interpretaciones, tenemos por ejemplo, que para algunos las doce estrellas son las doce tribus de Israel, o más bien los doce Apóstoles, la luz, representada en forma de aureola, sol, o de rayos que irradian de la cabeza de la virgen, es Jesucristo, y la luna es San Juan Bautista, que mengua en cuanto aparece el Sol de Justicia.

duda que su pintura resulta un importante documento histórico al momento de reflejar las preferencias devocionales de la sociedad de la época.

Las pinturas que hemos analizado forman parte del legado patrimonial de una de las iglesias más antiguas de la ciudad de Maracaibo, nos referimos a la Ermita de Santa Ana, una construcción de estilo colonial de principios del siglo XVII, fundada a petición de la familia Horritz-Basto (posteriormente Ortiz-Basto), que vivía en Nueva Zamora desde 1502, esta ermita se acompañó de un hospital (conocido hoy como Hospital Central de Maracaibo), tal y como lo dictaminaban las Leyes de Indias, pues, mientras la iglesia se encargaba de sanar las enfermedades del alma, el hospital curaría las del cuerpo.

Es difícil determinar si estas pinturas fueron encargadas a España por la familia Ortiz-Basto, o si el artista estuvo activo en el medio. María Ester Ciancas nos habla de una serie de once telas atribuidas a Juan de Villegas, localizadas en la Ermita de Santa Ana, y a las que denominó *La Vida de la Virgen*. En su libro *Maracaibo y los 400 años del Hospital Central*, Ernesto García MacGregor nos dice: "En 1608 los esposos Ortiz del Basto trajeron de España las imágenes de Santa Ana, San Joaquín, un altar y varios cuadros pintados..." (1997, p. 2)⁹.

Gracias a la labor de Alfredo Boulton, nos hemos podido conectar con un nombre y una obra que había estado oculta durante más de doscientos años. La maestría de Juan de Villegas le ubica, sin lugar a dudas, al nivel de los más destacados artistas de su tiempo. Además, a través de la obra de Villegas hemos podido hacer una lectura diferente del arte colonial venezolano. A la hora de analizar una pintura, resulta muy importante para la historia del arte comprender conceptos de proporción, color movimiento, luminancia y diseño, entre otros. De lo que se trata aquí es de subordinar todos y cada uno de los procesos inherentes a la obra plástica al servicio de una idea, sobre todo cuando se trata de un arte de características eminentemente religiosas, que construye mediante el uso de caracterizaciones fisiognómicas verdaderos programas iconográficos que proponen una forma más dinámica de contemplar y vivir la imagen.



Figura 3. *Reina de la Compañía de Jesús*. 1756 aprox.

Óleo sobre tela. 3.5 × 2.5 mts. Miguel Cabrera
Iglesia de Santa Ana, Maracaibo.

Fuente: Portillo, Julio. *Arte sacro en Maracaibo*. 2005, p. 12.

Fotografía: Albert Frangiéh.

Y en este proceso el arte fisiognómico es una herramienta útil a la hora de imponer una visualización, a menudo dramática, de imágenes de contenido universal como aquellas que representan la vida o pasión de Cristo, la Virgen o los Santos, y es que la pintura religiosa tiene un único fin, conectar a los hombres al principio primero que es Dios. Este dramatismo, propio del barroco más puro, se encuentra presente en mayor o menor medida, en la obra de todos aquellos pintores que abordaron temáticas religiosas en el arte colonial. A esto, evi-

9 MacGregor también nos informa acerca de un cuadro que reposa en la Antigua Ermita de Santa Ana, conocido como *Reina de la Compañía de Jesús (Regina Societatis Iesu)* (fig. 3), del pintor mexicano Miguel Cabrera, realizado entre 1756 y 1757, fecha en la cual se cree pintó treinta y dos cuadros por encargo de los jesuitas. Este cuadro reposa actualmente en la Iglesia de Santa Ana. Por su importancia iconográfica y pertinencia en el objeto de estudio, hemos decidido incorporarlo al índice de obras de este artículo. Cfr. García MacGregor, E. (1997). *Maracaibo y los 400 años del Hospital Central*. S/E. Maracaibo.

dentamente, hemos de reconocer la impronta española, como aquella que nos legó ese paladín de la iconografía católica, Bartolomé Esteban Murillo, autor de bellas y dulces imágenes de la Virgen María, de José, de Jesús Niño, y cuya obra ejerció una gran influencia en América. Tal vez sea Murillo el que inspiró en Villegas las dulces y heterogéneas formas que hoy vemos en su pintura.

Al hablar de arte fisiognómico nos hemos referido al todo de la obra, en su conjunto general, incluido todo tipo de movimiento corporal, así como los gestos motivados por los movimientos del alma. En una de las afirmaciones mejor conocidas de Leonardo, leemos: "Si las figuras no representan actitudes vitales, si no expresan los conceptos de su mente con sus miembros, esas figuras están muertas" (Barasch, 1999, p. 228).

Representar rostros y movimientos corporales en armonía con los estados del alma, no fue tarea fácil para el arte. No obstante, el barroco español, y eventualmente, el arte colonial venezolano consiguieron plasmar en la pintura esas maravillosas obras que emocionan en virtud del movimiento que permanece escondido en el alma, y en esto el arte fisiognómico jugó un papel vital.

Referencias

- Barasch, M. (1999). *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial.
- Boulton, A. (1975). *Historia de la Pintura en Venezuela. Época Colonial*. Tomo I. 2da. edición. Caracas: Ernesto Armitano Editores.
- Caro Baroja, J. (1988). *Historia de la Fisiognómica*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Copleston, F. (2001). *Historia De La Filosofía, De Grecia a Roma*. Vol. I. 5ta. edición. Barcelona: Editorial Ariel.
- Eco, U. (2007). *Historia de la Fealdad*. Trad. Pons, María. Barcelona: Lumen.
- Esteva-Grillet, R. (2001). *Fuentes Documentales y Críticas de las Artes Plásticas Venezolanas: Siglos XIX y XX*. Vol. II. Universidad Central de Venezuela. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. Caracas.
- Fernández, J. (2002). *Programas Iconográficos de la Pintura Sevillana del Siglo XVII*. 2da. edición. Sevilla: Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- García MacGregor, E. (1997). *Maracaibo y los 400 años del Hospital Central*. S/E. Maracaibo.
- García, M. (2006). La Imagen Predicada. La Virtud como Camino hacia la Salvación en los Retratos de Francisco Pacheco (1564-1644). *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*. Andalucía: Universidad de Huelva.
- Molina, C. (2004). Madre Inmaculada, virgen dolorosa. Modelos e imágenes de la madre en la tradición católica. En *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Coords. De la Concha Ángeles y Osborne, Raquel. Barcelona: Icaria Editorial, S.A.
- Moreno Mendoza, A. (2006). Fisiognómica, pintura y teatro. *Atrio. Revista de Historia del Arte*. N° 12: 19-32. Sevilla: Universidad Pablo Olavide.
- Noriega, S. (1993). *Ideas sobre el Arte en Venezuela en el Siglo XIX*. Universidad de los Andes. Mérida: Ediciones del Rectorado.
- Núñez, M. (2000). María, La Inmaculada Concepción. Cap. Segundo. En *Oratoria Sagrada de la Época del Barroco. Doctrina cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Oviedo y Baños, J. (1824). *Historia de la Conquista y Población de la Provincia de Venezuela*. Caracas: S/E.
- Portillo, J. (2005). *Arte Sacro en Maracaibo*. 2da. edición. Maracaibo: Editorial Arte S.A.
- Ramos, M. E. (2001). *Armónico-disonante. Reflexiones sobre Arte y Estética*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Rodríguez, J. (2009). Trento en Ultramar. La Influencia de los Concilios Provinciales y Sinodales en el Arte Colonial Venezolano. En *Constituciones Sinodales, Artes, Ciencias y Letras en la América Colonial*. Tomo II. Buenos Aires: Editorial Teseo.
- Ros, C. (1994). *La Inmaculada y Sevilla*. Sevilla: Ediciones Castillejo.
- S/A. *Biblia de Referencia Thompson*. (1960). Versión Reina Valera. Miami: Editorial Vida.
- S/A. (1997). Colección Arnold Zingg. Pintura Europea Siglos XV al XIX. Catálogo. Caracas: Grupo Li Centro de Arte.
- Sánchez, R. y Otros. (1999). *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*. 3era. edición. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Udo, Becker. (2008). *Enciclopedia de los Símbolos*. Barcelona: MC Editorial.