

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE CIENCIAS HISTÓRICAS

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS HISTÓRICAS
MENCION HISTORIA DEL ARTE**

**- GUERRA CONTRA LAS HEREJÍAS –
El Bien y el Mal en la Pintura Colonial Quiteña**

DELIA GABRIELA PAVÓN SANTILLÁN

DIRECTOR: DR. PATRICIO GUERRA

QUITO, 2011

A Delia María, MI MADRE, por su apoyo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
--------------------------	----------

CAPÍTULO I

1 LAS ARTES EN LA REAL AUDIENCIA DE QUITO.....	6
1.1 ANTECEDENTES A LA COLONIA QUITENA.....	6
1.2 ESCENARIO LOCAL.....	9

CAPÍTULO II

2 EL BIEN Y EL MAL: LA LUCHA POR LAS ALMAS.....	16
2.1 LA IDEA DEL BIEN Y EL MAL.....	16
2.2 LA BAJA EDAD MEDIA.....	21
2.3 MIRAR MÁS ALLÁ DE LA IMAGEN: ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA	41

CAPÍTULO III

3 LA CONTRARREFORMA, TRENTO Y EL USO DE LAS IMÁGENES....	45
3.1 LA REFORMA PROTESTANTE Y LA REFORMA CATÓLICA.....	45
3.2 ICONOGRAFÍA CONTRARREFORMISTA.....	52
3.3 BARROCO ESPAÑOL Y CONTRARREFORMA.....	55

CAPÍTULO IV

4 EL BIEN Y EL MAL DENTRO DE LA PINTURA COLONIAL QUITENA.....	58
4.1 LAS REPRESENTACIONES DEL BIEN Y EL MAL.....	58
4.2 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LAS OBRAS.....	59
4.2.1 LA TENTACIÓN DE SAN FRANCISCO.....	60
4.2.2 LA ANUNCIACIÓN.....	65
4.2.3 SAN MIGUEL ARCÁNGEL.....	69
4.2.4 EL INFIERNO.....	74

4.2.5	EL JUICIO FINAL.....	79
4.2.6	INMACULADA EUCARÍSTICA.....	84
4.2.7	INMACULADA EUCARÍSTICA.....	87
4.2.8	INMACULADA CONCEPCIÓN.....	93
4.2.9	DULCE NOMBRE DE JESÚS.....	98
4.2.10	SANTA CATALINA.....	105
4.2.11	LA CORONACIÓN DE LA CRUZ ESTANDARTE.....	108
4.2.12	ALEGORÍA AL CORAZÓN DE JESÚS.....	112
4.2.13	VIRGEN DE LA CORREA.....	117
4.2.14	VIRGEN DE LA LUZ.....	122

CAPÍTULO V

5	CONSIDERACIONES FINALES.....	127
	FUENTES PRIMARIAS.....	129
	BIBLIOGRAFÍA.....	132

INTRODUCCIÓN

El tema del bien y el mal, del cielo y el infierno, de Dios y el Diablo han estado presentes en las mentes de todos aquellos que dentro del contexto de la religión han escuchado hablar de ellos y los han visto gracias a sus representaciones en el arte. He querido antes de trabajar de forma directa las obras, explicar de manera un poco más profunda el asunto del bien y el mal, los trasfondos que existen acerca de los ángeles como mensajeros divinos y de los santos como ejemplos de vida y virtud. Para que, con estos elementos la lectura iconográfica de las obras nos lleve un poco más lejos que la simple descripción de las imágenes y los elementos que las conforman.

En cuanto a la lectura que se ha realizado de cada una de las obras, el objetivo principal ha sido el de brindar una visión renovada a través del análisis iconográfico de las imágenes, extrayendo los aspectos que podrían constituir las claves para comprender las formas de pensar y de vivir en el período colonial. Acerca de esto, cabe agregar la importancia del empleo de la imagen en el contexto de la sociedad colonial quiteña, en la que existen distintas clases sociales y distintos niveles de conocimiento acerca de la doctrina cristiana. Para poder llegar a ellas de una manera universal, se busca crear a través de la imagen un parámetro de enseñanza que sustituya de alguna manera los libros devocionales y escenifiquen los sermones y textos sagrados; es de esta forma que se crean devociones religiosas colectivas en torno a las imágenes y una identidad colectiva, dirigida hacia la religión.

Considero que este tema puede contribuir de alguna manera para aclarar uno de los puntos que no se han tratado hasta ahora e la historia del arte colonial quiteño, me refiero a la forma en la que las imágenes son influenciadas por Concilio de Trento y las nuevas ideas y

advocaciones que este plantea. En el Ecuador no se han tomado en cuenta estudios de este tipo no profundidad, por lo que se espera que este estudio proporcione luces para complementar la historia del arte y de la iconografía en la Audiencia de Quito. Las órdenes religiosas (franciscanos, jesuitas, dominicos, mercedarios, dominicos y agustinos), se convierten entonces en un punto clave dentro de lo que se refiere a la historia del arte colonial quiteño, ya que establecen las primeras escuelas de arte dentro de la ciudad. La primera de éstas es fundada por los franciscanos, la Escuela de Artes y Oficios San Andrés, la misma que será creadora y plasmará las ideas de evangelización dentro de las pinturas.

Tomando en cuenta los estudios realizados y que tienen relación con el tema que se está trabajando, podemos tomar en cuenta a varios autores. Uno de los primeros trabajos que voy a tomar en cuenta para este trabajo son las investigaciones realizadas por Serge Gruzinski, y que las plasma en sus obras *La Colonización de lo Imaginario* y *La Guerra de las Imágenes*. En ambos textos trabaja de forma dinámica el enlace que se realizó desde la conquista española hacia la religiosidad y la implantación, por llamarlo de alguna manera, del cristianismo en la zona de México en la que realiza análisis acerca de la forma en la que las órdenes religiosas y sus ideas son plasmadas en el imaginario indígena, no sometiéndolo del todo, en los casos que presenta hace resaltar la forma en la que los indígenas acoplaron su arte y sus creencias al ser re-planteadas por la doctrina cristiana.

Trabajo similar es el que realiza Teresa Gisbert, pero se centra principalmente en las zonas de Perú y Bolivia, haciendo estudios que relacionan de manera exacta al arte y a la forma en el que este causó una influencia en los pobladores de las zonas conquistadas desde el siglo XVI. De esta forma hace relación entre obras concisas como las del infierno o la muerte y trata de enfocarlas desde el punto de vista cultural, haciendo, si el caso lo permite, comparaciones y cambios dados de una tradición aborígena a una tradición

española. Estos dos autores sustentarán las ideas que se plasmen en el presente trabajo, pero al tener como fuentes principales un momento de ruptura histórica y diversas obras de arte, he preferido tomar como elemento para el avance teórico a Serge Gruzinski, ya que realiza un análisis más allá de la imagen y lo relaciona estrechamente al ámbito social del contexto mexicano. En esta medida, el ejercicio que se plantea se direcciona hacia la Historia Cultural, en el que tenemos como horizonte inmediato el trabajo iconográfico de las obras en relación a la Contrarreforma. Con base en estos planteamientos, el objetivo del presente trabajo es el de realizar un análisis en primer nivel de la influencia de las ideas religiosas contrarreformistas dentro del arte colonial quiteño; a partir de este objetivo se podrían tomar en cuenta, para posteriores trabajos, las diferentes audiencias a las que van direccionados los discursos contrarreformistas y la forma en la que estos discursos van cambiando y trasladándose a las imágenes.

Al abordar este tema no se pretende llegar a dar respuestas definitivas, no se busca trascender más allá de ciertas preguntas y ejes conceptuales, sobre los cuales es preciso seguir trabajando. Se trata solamente de un punto de partida que tendría que ser objeto de un análisis más detenido, pero que aquí se plantea, bajo su pertinencia, como herramienta para entender la complejidad de la obra de arte como elemento de discurso religioso en la Colonia. A partir de una lectura iconográfica de las obras de arte seleccionadas, se intentará una aproximación a la forma en la que estas se convirtieron en un estandarte de las ideas contrarreformistas traídas desde España, y plasmadas en ellas. Para esto se realizará un análisis deductivo del tema para a través de la idea general de la contrarreforma y las imágenes del bien y el mal para abordar cada una de las obras y establecerlas como casos específicos. Se han tomado en cuenta distintas obras de arte religioso en los cuales se ha tratado de ejemplificar la forma en la que las nociones y preceptos contrarreformistas han creado en ellas nuevos significados y nuevas lecturas.

Se considera importante también el papel que juegan las imágenes tanto del bien como del mal, la forma en la que ambos se amalgaman junto con los edictos de Trento y la Contrarreforma, para crear obras de arte que tan solo con mirarlas pudieran haber hecho que el espectador se sienta transportado a un nuevo mundo místico en el que existe una constante e intensa lucha entre Dios y el Diablo por las almas. A pesar de que este tipo de discusiones teológicas ya no se susciten y este tipo de temas hayan sido relegados por la sociedad actual, tachándolos por carentes de sentido u obsoletos, he querido darles una nueva mirada a través del arte, para que puedan volver a mirar a través de las pinturas, el mensaje que estas originariamente pudieron haber dado a las diferentes clases sociales, desde las más pobres hasta las de élite y que aún ahora, algunas de ellas infunden cierto temor desconocido en quienes las miran, ya que de una forma u otra estas ideas se han resemantizado. Se busca tomar en cuenta además el importante papel que juegan las obras de arte dentro de la pedagogía con la que se introdujo a los indígenas a la religión, ya que fueron precisamente las imágenes las que recreaban la doctrina que era impartida por muchos religiosos al no conocer el idioma nativo.

En el I Capítulo se mostrará de forma objetiva el contexto al que se encuentra sujeto este trabajo, pero enfocado especialmente en América y la Real Audiencia de Quito, de esta manera podremos orientarnos en la época en la que las obras fueron realizadas y los importantes sucesos históricos que ocurrían entonces. En el II Capítulo se hará una introducción al nacimiento de las imágenes, tanto del bien, como del mal y su influencia en la historia europea; además de los textos que sustentan estas ideas y a sus principales representantes. Tomaremos en cuenta además, los casos específicos para el caso de Latinoamérica de Perú y Bolivia para tener en consideración las representaciones que se hacían en estos países durante la colonia y las similitudes que podrían tener con nuestro

arte. Se hará también un análisis acerca de lo que estudian la iconografía y la iconología respectivamente.

El III Capítulo se enfoca en el estudio del proceso histórico de la Contrarreforma y el Concilio de Trento, de forma que tengamos en cuenta los parámetros de éste acerca del arte y la religión, los mismos que llegaron a tierras americanas traídos por los religiosos. En el IV Capítulo se analizan iconográficamente las obras seleccionadas como fieles representantes de pensamiento contrarreformista, en cada una de ellas se realizará además del análisis formal y el análisis iconográfico, una corta reflexión acerca del impacto de la reforma tridentina en la obra. Por último en el V Capítulo se exponen las consideraciones finales a las que ha llegado el presente trabajo.

En cuanto a la facilidad de acceso a las obras, la fuente primaria de este trabajo, he de agradecer a la generosa apertura de los conventos e iglesias quiteñas que han sabido colaborar con esta tesis, y que me han permitido ingresar y fotografiar las obras de arte bajo su custodia. Para las fuentes secundarias he trabajado con libros de la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, la Universidad Andina Simón Bolívar, y la Fundación Latinoamericana de Estudios Sociales, el Fondo Quito del Centro Cultural Metropolitano al igual que el Fondo Antiguo del mismo.

CAPÍTULO I

1 LAS ARTES EN LA REAL AUDIENCIA DE QUITO

1.1 ANTECEDENTES A LA COLONIA QUITENA

Como principal antecedente y punto de partida para este trabajo tomamos en cuenta el primer hecho histórico que crea un nexo entre los territorios de Europa y Sudamérica. Nos referimos por supuesto al viaje y descubrimiento del Nuevo Continente hecho por Cristóbal Colón en 1492. A partir de este descubrimiento se iniciará una suerte de empresa ultramarina desde los territorios de España, teniendo como principal propósito la exploración y conquista de estos. De estas expediciones, la que más se relaciona con el contexto quiteño, en el que se enmarca esta tesis, fue la realizada por Hernán Cortés a las tierras del actual México.

a) Llegada de los conquistadores a América

Desde España zarparon varios navíos españoles con la disposición de conquistar los nuevos territorios; como uno de los más representativos actores del cambio, no solo social sino religioso, que se produciría fue Hernán Cortés, quien era un fiel devoto de la Virgen María, llevando siempre consigo en sus expediciones una imagen de la misma. Así, viaja hacia los nuevos territorios, llamados América acompañado por 12 franciscanos, que representarían a los 12 apóstoles de Cristo, desembarcaron en Ulúa en 1524, y es precisamente con este suceso que no solo se abren las puertas a la conquista de las nuevas tierras sino también a su conversión y evangelización:

Todos de la orden de frailes menores de la observancia, llegaron a México el 17 o 18 de junio de 1524 y son los siguientes. Martín de Valencia, Francisco de Soto, Martín de Jesús o de la Coruña, Juan Suárez (o menor Juárez), Antonio de Ciudad Rodrigo, Toribio de Benavente (Motolinía), García de Cisneros, Luis de Fuensalida, Juan de Ribas, Francisco Jiménez, Andrés de Córdoba y Juan de Palos.¹

¹ Robert Ricard, *La Conquista Espiritual de México*, Fondo De Cultura Económica, México D.F., 1999, p. 84.

Junto con los conquistadores que arriban a los territorios de América llegan también las órdenes religiosas, la orden franciscana es la primera en tomar puerto en el continente con fines evangelizadores, por eso promovió una fuerza mucho más directa dentro de los pueblos conquistados, evidenciado por su forma de evangelizar y por las nuevas ideas que los religiosos traían consigo, las mismas que no eran solamente religiosas, sino humanitarias hacia los conquistados: los indios.

El 6 de mayo del año siguiente, Adriano VI, en su bula Exponi nobis fecisti, dirigida a Carlos V, completaba las disposiciones de su predecesor. En ella daba a los frailes franciscanos y a los de las otras órdenes mendicantes su autoridad apostólica, en dondequiera que no hubiera obispos, o se hallaran estos a más de dos jornadas de distancia, salvo en aquello que exigiera la consagración episcopal, para cuando les pareciera necesario para la conversión de los indios.²

Es así que la gran empresa evangelizadora da comienzo en los territorios americanos, y junto con el deseo de las órdenes religiosas de evangelizar a los indios se inicia también la campaña para la erradicación de sus creencias religiosas, las mismas eran consideradas diabólicas y malignas, tales como el politeísmo y el animismo.³ Se trataba de frenar en gran parte la fuerte idolatría que encontraron en el mundo indígena donde el culto a varias deidades, muchas de ellas antropomorfas, representaban claramente una blasfemia y herejía terrible en contra de Dios, por lo que tenían que buscar nuevos métodos y recursos para reemplazar los dioses de piedra por las imágenes de Jesucristo, la Virgen y los Santos. Serge Gruzinski, afirma que al llegar los conquistadores a los territorios mexicanos trajeron consigo una cantidad de imágenes y estampas religiosas que distribuyeron generosamente entre la población indígena con el fin de que se familiaricen con ellas.⁴

De esta forma, la conquista espiritual de América comienza precisamente con las imágenes y las idolatrías, ya que a la llegada de los conquistadores los nativos adoraban a sus “*ídolos de terracota*”⁵ y en el caso andino tenemos las manifestaciones del su Ser

² Robert Ricard, *La Conquista Espiritual de México*, Fondo De Cultura Económica, México D.F., 1999, p. 84.

³ Justo González, *La Evangelización de la Religiosidad Popular Andina*, Ediciones Abya-Yala, Quito, 1990, p. 20.

⁴ Serge Gruzinski, *La Guerra de las Imágenes/De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2006, p. 38.

⁵ *Ibid.*, p. 32.

Supremo en los ríos, cerros, nubes, viento, nevados, entre otros.⁶ En ambos casos, por un lado se trataba de destruir a toda costa los ídolos a los que adoraban los indios, que al parecer de los religiosos eran representaciones del demonio que los había tentado; se trataba también de crear nuevas devociones hacia las nuevas imágenes, y hacer que por medio de ésta y la palabra, los indígenas conocieran y adoraran a su nuevo y único Dios. A la llegada de las imágenes también se anexan nuevos aspectos a estas como los lugares en los que se las debe colocar, los colonos colocaban las imágenes de las vírgenes y los santos en altares “*apartados de los ídolos*”,⁷ haciendo alusión a la perversidad de estos, fomentando y fortaleciendo su extirpación.

b) Llegada de las Órdenes Religiosas

Es importante para este estudio tomar en cuenta las órdenes religiosas que llegaron en los primeros años de la conquista y colonización española, para, de esta manera, tener un mayor enfoque acerca de los influjos contrarreformistas que pudieron haber traído con ellos. La orden de los Dominicos llega a las tierras de México el 2 de julio de 1526. Igual que los franciscanos, arriban 12 misioneros de esta orden, pero en medio de las penurias del viaje varios de ellos murieron y fray Tomás Ortiz, regresó a España un año después. Los últimos en llegar son los Agustinos, el 22 de mayo de 1533, en número de siete frailes. Y poco a poco los viajes de las órdenes religiosas hacia el actual México se hicieron más comunes y los pobladores de las nuevas ciudades se ordenaron.

*Más tarde comenzaron a entrar los moradores del país en las órdenes, dando principio a los religiosos criollos. Para todo México había en 1559: 380 franciscanos, en 80 casas; 210 dominicos, en 40 casas y 212 agustinos, también en 40 casas.*⁸

Es de esta forma que las órdenes religiosas llegan casi todas al mismo tiempo y antes de finales del siglo XVI, casi en la misma época en que el Concilio de Trento se está realizando, por lo que sus mentes debieron haber venido imbuidas de todos los nuevos parámetros que el Concilio ordenaba, y para direccionar la creencia de los habitantes de los nuevos territorios, no cambiarlos, sino moldear la base de estas ideas, la forma en la

⁶ Justo González, *La Evangelización de la Religiosidad Popular Andina*, Ediciones Abya-Yala, Quito, 1990, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁸ *Ibid.*, p. 87.

que se las enseñe y se promueva la evangelización en los territorios americanos, cabe mencionar que este avance se realiza paulatinamente ya que la llegada de los edictos del Concilio se fueron implementando en la sociedad de una manera paulatina.

1.2 ESCENARIO LOCAL

Después de la conquista española de los territorios de América Andina y tras haber arribado a los territorios del actual Quito en 1534, al mando de Pizarro, se continúa con la conquista y la colonización, se trata de hacer que los pueblos de la sierra se adapten a las formas de vida y producción de los nuevos conquistadores. Junto con ellos llegaron las órdenes religiosas a los territorios americanos, resaltando entre estas a los franciscanos, quienes trataron de combinar algunas de las características de la sociedad indígena y la española:

... el comunismo agrario, con una forma modificada y purificada de la cristiandad española inspirada en el culto franciscano a la pobreza. Algunos de los franciscanos más audaces contemplaron una forma de cristiandad más sencilla y perfecta, surgida de un "paraíso terrenal" que los misioneros pensaron crear con los indios. Uno de los objetivos del programa, era la educación de una clase superior de indígenas en los preceptos del humanismo español. Pensaron que de ellos saldrían no solamente dirigente seculares, sino, además, un clero indígena autóctono.⁹

Es también con este precepto que varias órdenes religiosas llegan a Quito, motivadas por tratar de cambiar y mejorar la vida de los indios a través de la doctrina y de la extirpación de las idolatrías, tal y como lo hicieron las primeras órdenes al llegar al territorio de América, claro que mantenían en alto la consigna de levantar junto con ellos la Iglesia de Cristo en las distintas ciudades coloniales americanas. Acerca del tema de las idolatrías podemos citar al antropólogo Segundo moreno quien realiza un importante aporte a los trabajos que se han realizado acerca de las culturas andinas:

Evidentemente, las religiones autóctonas, consideradas como idolatrías, eran los grandes errores de la infidelidad, y su aniquilamiento el objetivo esencial

⁹ John Phelan, *El Reino de Quito en el Siglo XVIII*, Banco Central del Ecuador, Quito, 1995, p. 95.

*de los ministros de la Iglesia. Según la opinión de los españoles del Quito, en 1573, esta política religiosa con los indios era justificada.*¹⁰

a) Quito a la llegada de las Órdenes Religiosas

La ciudad de Quito se encuentra en proceso de formación y estructuración social y arquitectónica. Con la llegada de la orden franciscana en 1535, se establece de mejor manera la traza de la ciudad, tomando en cuenta a las órdenes religiosas y a las iglesias como ejes de la misma. Es de esta forma que llegan a Quito, Fray Jodoco Rycke y Fray Pedro Gocial, padres flamencos quienes fundan el convento franciscano en la ciudad y se encargarán, posteriormente, de las obras que se realizarán a través del mismo. Con el afán de trabajar la doctrina franciscana y el arte, fundan en 1555 una Escuela de Artes y Oficios llamada *Colegio de San Juan Evangelista* para indígenas y mestizos, y luego, el *Colegio de San Andrés*, el mismo que operó bajo el patronato de la corona española.

*Allí enseñaron la doctrina cristiana y todo género de oficios y artes manuales, así como a escribir, cantar, tañer tecla e flautas y chirimías. Cabe mencionar que, además de enseñar el castellano, los frailes instituyeron una cátedra en la Lengua Quichua para estandarizar el idioma indígena de los diversos grupos étnicos que poblaban el reino. Del colegio de San Andrés salieron muchos de los artistas y artesanos responsables para la construcción y decoración del convento franciscano y otros establecimientos religiosos. Éstos formaron sus talleres y enseñaron sus oficios a nuevas generaciones de artesanos. El convento de San Francisco también albergaba a cofradías de artesanos, incluyendo la de San Lucas (de los pintores) y la de San José (de los carpinteros). De esta forma los franciscanos involucraron a los indígenas tanto en los oficios artesanales como en la práctica de las devociones cristianas.*¹¹

La orden Agustina llega a Quito en 1573, y se establecieron en Santa Bárbara, desde ahí instituyeron la Regla de su orden tal como había sido establecida en otros conventos y fue Miguel de Santiago quien se encargó de trabajar la serie de cuadros de la vida de San Agustín para este convento en el siglo XVII. Los Jesuitas llegan en 1586 y establecen la Compañía de Jesús en el mismo año; el Padre Nicolás Durán Mastrilli es

¹⁰ Segundo Moreno, “Los Doctrineros Wiracochas recreadores de nuevas formas culturales; Estudios de Caso en el Quito Colonial” en *Cosmos, Hombre y Sacralidad: Lecturas Dirigidas de Antropología Religiosa*, Ediciones Abya-Yala, Quito, 1997, p. 337.

¹¹ Susan Webster, *Las Órdenes Religiosas*, en *Ecuador: Tradición y Modernidad*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid, 2007, p. 94.

quien comienza con los trabajos del templo que actualmente conocemos. Esta orden trae consigo no solo los conocimientos necesarios para la evangelización sino también libros y grabados en los que los pintores basarán muchas de sus obras.

En el caso de la Orden Mercedaria podemos tomar en cuenta que tuvo un importante papel dentro de la fundación de la ciudad, ya que fue fray Bartolomé de Olmedo y fray Hernando de Granada, quienes, junto con los conquistadores, lograron obtener terrenos enteramente entregados para su culto y la iglesia de los Mercedarios. Si bien el propósito de los religiosos, al llegar a los territorios americanos, era establecer una iglesia meramente indígena, no debemos olvidar que estas esperanzas fueron diezmadas por la influencia Contrarreformista que establecía parámetros muy claros en cuanto a quienes debían profesar la fe y difundirla.

b) El Sínodo Quitense de 1570

Es en 1570 que se realiza el primer Sínodo en la ciudad de Quito, encabezado por el Ilmo. Señor Fray Pedro de la Peña, cuando se establecen los parámetros que debe seguir la Iglesia en cuanto a la forma en la que se debe trabajar en la evangelización y las doctrinas de indios. Previamente a este Sínodo se realizaron otras reuniones similares en otros territorios como el Concilio Provincial de Lima en 1567.

En Lima fue aceptado oficialmente el Concilio de Trento al 28 de octubre de 1565. El Concilio, en el Capítulo II de la Sesión XXIV, ordenaba que al año de su promulgación, se convocase a Concilios Provinciales, con el objeto de moderar las costumbres, corregir los defectos, componer las discordias y estudiar a los asuntos concernientes a las iglesias metropolitanas y sufragáneas. En cumplimiento de este decreto conciliar, el Ilmo. Señor Jerónimo de Loayza, Arzobispo de Lima, convocó a Concilio Provincial a los Obispos de Nicaragua, Quito, Cuzco, La Plata, Santiago e Imperial de Chile para el 1.º de febrero de 1567.¹²

Estas reuniones son organizadas por el mandato del 12 de julio de 1564 hecho por Felipe II, acerca del cumplimiento del Concilio de Trento en sus reinos. Y de esta manera y acatando las disposiciones que se dieron en el Concilio de Trento se realiza el

¹² José María Vargas O.P., *El Primer Sínodo de Quito*, en *Los Sínodos de Quito del Siglo XVI*, Revista del Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana, Nos. 3 y 4, Facultad de Teología de la PUCE, Quito, 1978, p. 8.

Sínodo en Quito, al que asistieron un total de cincuenta y cinco personas, sacerdotes seculares, religiosos, los superiores de las comunidades de Santo Domingo, San Francisco y La Merced, licenciados y maestros canonistas, entre otros. Y el Sínodo se encargó del estudio de las cuestiones que interesaban a la Diócesis, entre las que se encontraban la pureza de la fe y las costumbres.

La Legislación Sinodal se concretó a encauzar la vida real de la Iglesia quiteña. El primer Capítulo consta de 42 constituciones, que reglamentan el rezo coral y las costumbres rituales de los Prebendados. En un segundo Capítulo, con 15 Constituciones, que reglamentan a los curas que prestaban sus servicios en la Catedral. El tercer Capítulo, que contenía 32 Constituciones, estaba dedicado a los curas que servían a los pueblos de españoles. Y el último Capítulo, el más interesante de todos, constaba de 65 Constituciones, que debían guardar los curas doctrineros de indios.¹³

Los resultados y mandatos establecidos por el Sínodo se dieron a conocer al pueblo entre el 4 y 5 de junio del mismo año. Y precisamente éste forma una parte clave del estudio que estamos realizando ya que aquí se establece el calendario de fiestas obligatorias como la Natividad, la Anunciación de la Virgen y las fiestas dedicadas a los Apóstoles y los Santos. Y en cuanto a las imágenes que podían hacerse señala:

... y si tuvieren crucifijos y imágenes de Nuestra Señora o de los santos les den a entender que aquellas imágenes es una manera de escritura que representa y da a entender a quién representa, y que las han de tener en mucha veneración, e cuando rezasen a las imágenes, que pasen delante con el entendimiento a Dios, Sancta María y a los santos, como lo ha declarado el sancto Concilio tridentino.¹⁴

Esto nos habla acerca de la forma en la que se establecen parámetros al crear las imágenes religiosas y la forma en la que estas son estipuladas a manera de libros, para que puedan ser leídas por los espectadores, en este caso, los indios, quienes a través de ellas aprendan de manera didáctica las verdades de la fe y la religión. Pero el Sínodo trató otros temas como el de las idolatrías y las huacas, lugares donde los indios realizaban los ritos de adoración a sus dioses. Y se manda a poner cruces en las

¹³ *Ibíd.*, p. 12

¹⁴ Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana, *Primer Concilio de Quito (1570)*, en *Los Sínodos de Quito del Siglo XVI*, Revista del Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana, Nos. 3 y 4, Facultad de Teología de la PUCE, Quito, 1978, p. 64.

entradas de los pueblos, en las entradas y salidas de los páramos, en las lagunas y las cascadas y en los cerros:

... porque generalmente en esos lugares hay guacas y adoratorios de los indios, lo cual nos pareció porque donde Dios fue ofendido, ahora sea bendito y reverenciado. También mandamos poner cruces a los caciques y señores en sus patios para que allí rezasen las noches y se encomendasen a Dios y a toda su familia para que por la virtud que tiene la Cruz fuesen amparados de los espantos y temores nocturnos que el demonio les pone.¹⁵

Se hace un apartado especial para hablar también acerca de las supersticiones de los indios, y sus creencias en las curaciones por medio de brujos o hechiceros (de los que se creía mantenían pacto con del Diablo), y es precisamente en estas costumbres y ritos en donde la Iglesia pone mayor énfasis en exterminar a toda costa las mismas, ya que estas son formas en las que el demonio opone su poder al de Dios, manteniendo engañados a los indios con sus artimañas:

Los hechiceros en nombre general que son ponzoñosa parte diabólica espantan y atemorizan y sujetan a los indios, y les hacen entender que son parte para dar enfermedades y salud, para dar seca y llover, y así son muy temidos y obedecidos. Los homos y condebicecas y Hambicamayos son hechiceros famosos, usan estos oficios con pacto del demonio con muchas supersticiones: unos guardan las guacas y hablan con el demonio, otros como sacerdotes confiesan a los indios y predicán las supersticiones del demonio.¹⁶

Otro de los puntos en los que se pone mayor atención es el de la creación de Cofradías, estas debían ser previamente aprobadas, y vigiladas por los religiosos encargados de las mismas. Y es precisamente en esta ordenanza que se nota una interesante mención acerca del demonio y la forma en la que éste tienta al ser humano al pecado:

Por cuanto el ángel de las tinieblas se suele transfigurar en ángel de luz para inducir a los hombres a mayores pecados, haciéndolos imponer sobre sí mayores preceptos de los que pueden guardar: Por ende ordenamos y

¹⁵ José María Vargas O.P., *El Primer Sínodo de Quito*, en *Los Sínodos de Quito del Siglo XVI*, Revista del Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana, Nos. 3 y 4, Facultad de Teología de la PUCE, Quito, 1978, p. 14.

¹⁶ Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana, *Primer Concilio de Quito (1570)*, en *Los Sínodos de Quito del Siglo XVI*, Revista del Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana, Nos. 3 y 4, Facultad de Teología de la PUCE, Quito, 1978, p. 52.

*mandamos, que de aquí en adelante no se erijan cofradías sin nuestro expreso consentimiento o de nuestros vicarios en nuestro nombre, pero reservamos la confirmación dellas a nos o a quien nuestro poder hubiere”.*¹⁷

Es a través del texto de este primer Sínodo celebrado a finales del siglo XVI, que se establecerán algunos de los parámetros sociales más importantes que regirán dentro de la estructura cultural de la Colonia. De la misma forma, se establece un uso definido de las imágenes y de los símbolos de la religión católica, así como la manera en la que los predicadores deben enseñar la doctrina y las cuestiones de la fe a los indígenas, muchos de los cuales prevalecerán hasta finales de la colonia.

c) El Arte en la Real Audiencia de Quito durante la Colonia

A lo largo del proceso de evangelización establecimiento de la sociedad colonial, el arte se mantuvo al servicio de la religión y se lo usó a manera de libro, para, a través de las imágenes, evangelizar a los indígenas. Los temas que generalmente abordan las pinturas de inicios de la colonia son las referentes a la vida de Cristo, de la Virgen y de los Santos, y de esta manera se afianza la religión dentro de la población en general:

*Por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma al pueblo recordándole los artículos de la fe y recapacitándole continuamente en ellos: imágenes, no solo 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 en 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.*¹⁸

El arte quiteño, especialmente la pintura, se trabaja en base a modelos traídos desde España como grabados, en los que el artista plasma la misma representación solo que en un estilo diferente, propio por decirlo de alguna manera. Si bien se mantiene el estilo barroco traído desde España, se crean nuevos colores, nuevas texturas que se amolden mejor a los personajes de cada una de las obras que trabajan los artistas. Las obras

¹⁷ *Ibíd.*, p. 41.

¹⁸ José María Vargas O.P., *El Arte Ecuatoriano*, Editorial J.M. Cajica Jr. S.A., Quito, 1960, p. 118.

pictóricas que se realizarán durante la colonia y que, como ya se ha mencionado, se crearon para evangelizar a la población indígena de la zona, no solo era utilizada para este propósito; cada orden religiosa adornaba los muros de sus iglesias y conventos con las vidas de sus santos patronos.

Es así que para el siglo XVII y parte del XVIII, que es el límite temporal de este trabajo, tenemos dentro una suerte de mecenazgo, en lo que a pedidos de obras de arte se refiere, dentro de la ciudad, y a pesar de que las obras son hechas a petición y gusto del cliente, la mayoría continúan con la temática religiosa, muestra de esto es la gran cantidad de obras religiosas que aparecen inventariadas dentro de los testamentos de la época.

Los temas pueden variar de acuerdo al mensaje que quieran transmitir, de la misma manera existen temas que claramente tienen un tinte contrarreformista, de acuerdo a mi punto de vista se trata de plasmar a través de la pintura la forma en la que los nuevos territorios de América se afilian, sin dudarlo, a la religión católica y sus preceptos, oponiéndose al igual que hizo la Iglesia al protestantismo y su rebeldía. Se establecen temas generales como la lucha entre el bien y el mal como uno de los más representados en las obras de arte, dentro de éstas se establecen los preceptos establecidos por el Concilio de Trento y que se muestran dentro de las obras como el fervor por las vidas de los Santos, la Inmaculada Concepción, La Trinidad y los Sacramentos, en especial el de la Eucaristía.

CAPÍTULO II

2 EL BIEN Y EL MAL: LA LUCHA POR LAS ALMAS

2.1 LA IDEA DEL BIEN Y EL MAL

a) Origen

Acerca del origen de la eterna lucha entre el bien y el mal se puede tomar en cuenta que esta confrontación se ha generado desde la creación del ser humano y ha sido llevada a lo largo de los siglos y las civilizaciones. Desde que el ser humano posee consciencia se ha tomado en cuenta este juego ambivalente del bien contra el mal; acerca de esto tenemos en cuenta el texto de Walsh en el que se trata de explicar la idea del mal y su oposición al bien:

*En otros términos, cuando se enfrenta uno con un ser universal y se intenta su explicación, no puede dejar de tropezar con esta oposición primordial: el bien, estado en el que se afirma y se justifica racionalmente el mal, estado en el que se niega en cierto modo a sí mismo y produce escándalo”.*¹⁹

Es así que al formarse los primeros grupos sedentarios y crearse las religiones se comienza a escrutar el problema del bien y el mal, y podemos encontrar este cuestionamiento en todas las civilizaciones, claro que el nivel en el que se los tome en cuenta varía de acuerdo a la civilización. A continuación trabajaremos acerca de las diferentes concepciones del bien y el mal que se han tenido en las diferentes civilizaciones históricas hasta llegar al cristianismo.

b) A través de las Civilizaciones

Empezaremos con las civilizaciones más antiguas y las primeras que establecen la lucha del bien contra el mal, tomando en cuenta los parámetros comunes que unen a todas y que darán como resultado las mitologías y leyendas que se generan a través de esta idea.

¹⁹ A. D. Sentillanges, O.P., El Problema del Mal, Ediciones y Publicaciones Españolas S.A., Madrid, 1960, p. 9.

- **Asirio-Babilonia**

Una vez establecidas las primeras civilizaciones podemos tomar en cuentas a las religiones como modeladoras de las ideas del bien y el mal, y la primera civilización en las que podemos evidenciarlo es el la Asirio-Babilonia, en la que se culpa de los males humanos como enfermedades y plagas a genios malignos y en contraposición a estos tenemos a los dioses:

“Entre tales desamparos es donde se reclutan los que se llaman Malos, es decir los genios malvados. De ellos se cuentan siete grandes categorías, cada una dividida en dos grupos que ocupan el cielo y la tierra.”²⁰

En contraposición a estos males, tenemos a los dioses y los lugares en los que rigen cada uno. Encontramos entonces al cielo y la tierra como lugares divinos; y en este caso ya encontramos la idea de cielo e infierno, cada uno regido por un dios.

“Los dioses son los Baals. El mundo infernal tiene su baal, su señor, que es el dios Nergal. El cielo también posee su baal, al dios Anu.”²¹

Se tiene la concepción de que las fuerzas del bien y el mal se combaten unas contra otras por sus favores a la humanidad.

- **Egipto**

Dentro del panteón egipcio encontramos todo tipo de deidades, tanto buenas como malas, animales dañinos como el chacal, la serpiente, el lagarto, la rata, el cocodrilo, entre otros. La idea más influyente en cuanto a la lucha del bien contra el mal se encuentra en el mito de *Seth y Osiris*²² en el que se define a los dioses como buenos y malos de acuerdo a sus acciones, en este caso a Osiris como el ser bueno y su

²⁰ *Ibíd.*, p. 27.

²¹ *Ibíd.*, p. 28.

²² Según el mito, Osiris hijo de Seb y Nut, hermano de Seth, y uno de los dioses más venerados dentro de panteón egipcio. El mito presenta a Osiris como la víctima de las artimañas de su hermano Seth quien le da muerte y posteriormente lo despedaza, y esparce sus pedazos. Su esposa, Isis logra juntar los pedazos y devolverle la vida, de esta forma Osiris quedará como juzgador de los muertos. Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007, p. 451.

contraparte Seth como el ser malo. Es de esta forma que se mantendrá la ambivalencia del bien contra el mal de muchas formas entre los dioses del antiguo Egipto.

- **Persia**

Tal como hemos visto en las civilizaciones anteriores tenemos la lucha del bien y el mal siempre desde el punto de vista de la divinidad; y no será diferente en el pensamiento religioso persa en el que se cree que el mundo es una amalgama entre ambos. Es aquí donde encontramos la luz y su lucha contra la oscuridad:

*“En la cima se halla Ormuz, causa creadora del mundo y principio del bien, simbolizado por la luz. Pero tiene como antagonista a Ahriman, principio del mal, simbolizado por las tinieblas, y cuyo nombre es El Espíritu que destruye.”*²³

Es aquí donde encontramos relaciones con las concepciones del bien y el mal que vendrían posteriormente como en el cristianismo, y la relación del bien como la luz. Podemos encontrar también relaciones iconográficas con sus dos personajes, en este caso Ormuz se encuentra representado con las estrellas y el cielo, y muchas veces con un león; en el caso de Ahriman se lo representa sosteniendo una serpiente.²⁴

- **Grecia**

En cuanto se refiere al panteón griego es el primero en el que encontramos a los dioses antropomorfizados, es decir, con forma humana, de esta forma se trataba de crear un nexo mucho más directo entre el mundo divino y el terrenal. Tomando en cuenta el problema del bien y el mal dentro de esta cultura tenemos varios aspectos interesantes que mostrar con respecto a este tema. En el caso de las deidades, estas se encargaban de castigar a los mortales por sus faltas existían deidades buenas y malas, éstas guiaban a los seres humanos hacia las acciones correctas o incorrectas.

²³ A. D. Sentillanges, O.P., El Problema del Mal, Ediciones y Publicaciones Españolas S.A., Madrid, 1960, p. 51.

²⁴ *Ibíd.*, p. 53.

Existen sin embargo varias teorías acerca del bien y el mal ampliamente estudiadas en Grecia, pero de las cuales tomaremos las que consideramos más importantes para este trabajo. Tenemos a los *Megáricos*, seguidores de Euclides, quienes propusieron que el bien o Dios considerado como la sabiduría. Para Platón *“el bien es un elemento esencial de la realidad. El mal no existe en sí mismo, sino como reflejo imperfecto de lo real, que es el bien.”*²⁵ Y finalmente tomaremos la teoría de Aristóteles que trata al problema del mal como una falla moral: *“siempre existe el mal, y asciende, a la voluntad libre o descuida la regulación de la razón esencial a los actos del hombre, como resulta, en cosmogonía, de la presencia de un elemento independiente e inestable al que la privación afecta siempre”*²⁶, es éste mal moral el que más se aproxima a las consideraciones cristianas con respecto al mal y el pecado.

- **Roma**

En el caso de Roma tenemos un proceso similar al de Grecia, ya que incluso compartían divinidades aunque con otro nombre, cumplían los mismos propósitos en la tierra. En el caso de la idea del bien y el mal podemos señalar a uno de los principales filósofos que toca el tema, Cicerón:

*“Al ser la virtud el único bien verdadero y el vicio el único mal verdadero, a cada cual le es lícito encontrar la vida hermosa.”*²⁷

Posteriormente, y con las ideas de Lucrecio que niega la idea de un lugar específico para el pago por las culpas y las malas acciones, tenemos de alguna forma un antecedente al infierno Cristiano:

*Por eso no hay infierno subterráneo, no hay Aquerón; pero hay en la misma tierra, o mejor en las almas, otro infierno, que es el temor inútil de los dioses allí donde aún persiste; la preocupación del porvenir y de los malos bandazos de la suerte, y la mala adaptación de la naturaleza a las exigencias de la vida humana”.*²⁸

²⁵ *Ibíd.*, p. 118.

²⁶ *Ibíd.*, p. 127.

²⁷ *Ibíd.*, p. 187.

²⁸ *Ibíd.*, p. 197.

- **Pensamiento Judío**

El pensamiento judío es el que más se aproxima al cristiano, posee varios parámetros que son importantes de tomar en cuenta acerca del bien y al mal se refiere, en primer lugar tenemos la idea de un único y omnipotente Dios, que crea al ser humano a su imagen. Ya tenemos dentro de las concepciones la del pecado y la condenación por este:

*El impío ha parido la injusticia;
concibió el dolor y parió el pecado.
Abrió y ahondó una fosa,
y ha caído en el abismo que preparó.²⁹*

Encontramos entonces varios aspectos importantes, por un lado está el amor de Dios incondicional a sus hijos, por otro el castigo que caerá sobre aquel que cometa pecados contra Dios y sus hermanos.

c) El Cristianismo

En el Cristianismo tenemos una concepción sólida acerca del bien y el mal, ambos se encuentran en el mundo, el ser humano es orillado al mal por su representante Satanás y por favor de Dios será redimido por la sangre de su hijo Jesucristo. Los primeros Padres de la Iglesia retoman las cuestiones del bien y el mal:

En las Sagradas Escrituras (con los matices representados por el Antiguo y Nuevo Testamento) el diablo y los demonios son considerados como las fuerzas maléficas que tratan de aniquilar al hombre sumiéndolo en el caos existencial y alejándolo así del orden creacional. La Encarnación del Verbo indicó el comienzo del fin del diablo como amo y señor del mundo. Ante el Advenimiento del Salvador los demonios huyen despavoridos.³⁰

Es así que estas ideas van tomando nombre dentro del ser humano, por un lado tenemos a Dios, que con su infinita bondad procura el bien y la salvación de las almas, por el

²⁹ *Ibíd.*, p. 211

³⁰ Sebastián Sánchez, *Demonología en Indias. Idolatría mimesis diabólica en la obra de José de Acosta*, en *Revista Complutense de Historia de América*, Volumen 28, UCM, 2002, p. 12.

otro tenemos al demonio, que orilla al ser humano a la tentación y caída en pecado para perjudicar de esta forma la obra divina de Dios.

2.2 LA BAJA EDAD MEDIA

Dentro de lo que enmarca a la Edad Media, nos centraremos especialmente en el período del siglo XII en adelante, que comprende el final de la Baja Edad Media y que ayuda de mejor manera al estudio que estamos realizando. Para esta época, el Cristianismo estaba fuertemente arraigado dentro de la vida de la gente de la época, y es ahí donde nace una de las imágenes que ha ejercido mayor influencia a través de los siglos, en la representación de la eterna lucha del bien y el mal, el mismo que ahora se encuentra representado con la imagen del demonio, todo esto acompañado de un bagaje histórico que se tratará de explicar a continuación:

a) El Miedo al Año 1000

Uno de los principales miedos que azolaba a las sociedades medievales era el de la llegada del apocalipsis, ya que estaba escrito que la Segunda Venida de Cristo estaba dispuesta 1000 años después de su nacimiento. Entre los años 1300 y 1600 se da la época de mayor angustia entre la población de La Edad Media, no solo por el hecho de esperar el Apocalipsis, sino también por las señales que supuestamente se presentaban como símbolos de su proximidad, podemos tomar como ejemplo la Peste Negra o la Guerra de los Cien Años, que diezmo a la población y provocó un estado de pánico en la población en general.

Dentro de las urbes, el miedo al Apocalipsis y al demonio fue una de las formas más persuasivas con que la Iglesia consiguió poder dentro de las sociedades medievales, ya que no solo se luchaba contra el mal, sino contra su influencia y sus agentes, entre los cuales podemos citar a los musulmanes, los judíos y las mujeres; estas últimas desencadenarán una de las persecuciones más brutales de la época, la cacería de brujas en toda Europa, y se crearán también tratados de Brujería y Demonología que harán aún más palpable la imagen e influencia del demonio dentro de la sociedad.

Además de la imagen de Lucifer, se crean imágenes y lugares paralelos a éste, la del Infierno y el Purgatorio, el primero es un lugar en donde el alma de los pecadores es atormentada por toda la eternidad y se lo concibe como un estanque de fuego y azufre, en el que las almas se condenan eternamente. El Purgatorio por su parte, es una imagen que no se crea sino hasta finales del siglo XII, y se lo concibe como un lugar en el que las almas reciben un castigo temporal o se castigan los pecados veniales.

“El Purgatorio es un lugar doblemente intermedio: en él no se es tan dichoso como en el Paraíso ni tan desgraciado como en el Infierno y solo durará hasta el Juicio Final.”³¹

Junto con las imágenes demoniacas que torturaban la mente y las conciencias del espectador, se encontraban las imágenes con las que las personas podían sentirse más seguras y protegidas, imágenes como las de Jesucristo o los ángeles, que se convierten en refugios para los creyentes, quienes ponen en ellos las esperanzas de su salvación y de su lucha en contra del mal. Y, aún después de la llegada del año 1000, la influencia de la imagen del diablo continuaba presente en las sociedades europeas.

b) La Leyenda Dorada

Esta obra, llamada también Leyenda Aurea, es quizá uno de los libros más importantes después de la Biblia para los cristianos. Escrita en latín hacia el año 1264 por Santiago de la Vorágine, dominico genovés, es una recopilación de las vidas de los santos, desde su nacimiento hasta su martirio. Para el público de la Edad Media se convierte en un libro ejemplar, a través del cual pueden tener mayor conocimiento acerca de las vidas y virtudes de los santos, y a su vez poder ser mejores cristianos en la imitación de estas virtudes.

Es precisamente de estos relatos de donde los artistas tomarán una de sus fuentes primordiales al momento de pintar motivos religiosos, con el detalle que el libro provee, el artista tenía a su alcance mayor cantidad de elementos que sustenten y hagan su obra más verídica. Además de la imagen previa que el artista crea, a partir de estos relatos,

³¹ Jacques Le Goff, *El Nacimiento del Purgatorio*, Editorial Taurus, Madrid, 1989, p. 259.

nacerán también los símbolos que identificarán iconográficamente a cada uno de los santos, ya sea por la forma en la que sufrió su martirio o por alguna característica que éste pudiera tener en vida. Podemos tomar como ejemplo el caso de Santa Catalina de Alejandría, quien fue martirizada e iba a ser puesta en una rueda de cuchillas, al acercase la Santa a ésta la rueda se rompe, al final de su martirio muere decapitada. Es precisamente esta rueda con cuchillos, el principal ícono con el que ha sido representada e incluso la rueda ha sido llamada *Rueda Catalina* en su honor.³²



*Santa Catalina, La Leyenda Dorada,
Santiago de la Vorágine*



*Santa Catalina de Alejandría,
Fernando Yáñez de la Almedina, 1501/21*

³² Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 765.



*Santa Catalina, Gregorio Vázquez,
1696*

c) Jerarquías Angelicales

Las imágenes que actualmente conocemos como ángeles, son el resultado de una serie de uniones y evoluciones de las diferentes creencias y culturas, las mismas que han tenido en cuenta dentro de su cosmovisión a estos seres alados que sirven de nexo entre este mundo terrenal y el mundo superior.

La idea del ángel, ya presente en la religión zoroástrica, se asentó con claras características espirituales de mediador o revelador, juntamente con la más terrena de mensajero, que, en la evolución de las expectativas históricas de la espera de un enviado, también fue aceptada por el pensamiento hebreo. Paralelamente, los contactos entre los pueblos vehicularon las imágenes, que poco a poco tomaron formas, definitivas, claras, caracterizadas.³³

Los ángeles, en la tradición cristiana, parten de lo que se ha dicho sobre ellos en la tradición judaica; es decir, son seres creados por Dios para su servicio, que actúan como enviados o mensajeros para los hombres. La postura oficial de la Iglesia Católica se fija en los concilios de Roma del año 745 y de Aquisgrán del 789, que rechazaron el uso de nombres de ángeles, salvo aquellos citados en la Biblia: Miguel, Gabriel y Rafael. La Iglesia ortodoxa griega y la Iglesia ortodoxa copta reverencian, no obstante, también a

³³ Rosa Giorgi, *Ángeles y Demonios*, Editorial Electra, Barcelona, 2004, p. 280.

Uriel. Pero además, existen muchas otras fuentes documentales y tradicionales que se refieren a otros ángeles, como Baraquiel, Alamiel, Letiel o Laeiel. Iconológicamente siempre se les recuerda como hermosos seres asexuados con alas, pero estas imágenes han ido evolucionando desde las primeras representaciones de ángeles durante la época paleo-cristiana:

En la Anunciación más antigua, la de la Catacumba de Priscila (siglos II-III), hay un ángel sin alas, como debían ser las primeas imágenes de los mensajeros divinos, bien para apartarse decididamente del repertorio iconográfico pagano o bien por mayor fidelidad al texto bíblico, que habla de manifestaciones de ángeles, semejantes en todo a los hombres. Visten las ropas típicas del cristiano, es decir, palio sobre túnica; debido a la necesidad de distinguirse del mundo pagano, no lleva el quitón de las victorias aladas ni tampoco van desnudos, y con el tiempo vestirán un traje de dignatario de corte o con caracteres litúrgicos, estolas y dalmática. Más tarde se dota a los ángeles de alas, implícitas en el concepto de enviados de Dios, de seres que vuelan, y a partir del Renacimiento, desaparecido ya el peligro de la confusión con el paganismo, se les representa como niños desnudos.³⁴

De acuerdo a los teólogos cristianos de la Edad Media, los ángeles están organizados en varias órdenes, o coros angelicales. La clasificación más influyente fue creada por un autor desconocido cuyas obras nos han llegado atribuidas a Dionisio Areopagita, por lo que es conocido como Pseudo-Dionisio Areopagita, y expuso su doctrina angelológica en su libro *La Jerarquía Celeste*. Se definen entonces nueve órdenes o coros organizados en tres tríadas, en las que la jerarquía se concede por el grado de participación en los misterios divinos:

- Jerarquía asistente: Serafines, Querubines y Tronos
- Jerarquía de Imperio: Dominaciones, Virtudes y Potestades
- Jerarquía Ejecutiva: Principados, Arcángeles y Ángeles³⁵

Cada una de estas jerarquías tenía un lugar y un deber con respecto a su servicio para con Dios, tal y como veremos a continuación:

³⁴ *Ibíd.*, p. 282.

³⁵ Andrés Abád Merchán, *Ángeles, enigma y belleza*, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, 2002, p. 20.

El primer rango de seres angelicales consiste de los serafines, los querubines y los tronos. Este rango es el más próximo a Dios, contemplando Su esencia, Dios en Sí mismo. Los serafines, cuyo nombre significa “los hacedores del fuego” o “portadores de la calidez”, poseen el más perfecto conocimiento de Dios y por lo tanto están encendidos por Su amor. Los querubines, cuyo nombre indica que son “llenos de conocimiento”, o “rebosantes de sabiduría”, contemplan la bondad y providencia de Dios. Los tronos contemplan el juicio divino de Dios. Aquellos que sean redimidos por Cristo y a quienes se otorgue la visión beatífica de Dios compartirán la vida de Dios más íntimamente que estos rangos angelicales. El segundo rango de seres angelicales son las dominaciones, las virtudes y las potestades. Son responsables del orden universal de la creación. No conocen a Dios en Sí mismo, sino Sus efectos, la razón de las cosas, lo que llamamos las leyes de la naturaleza. Las dominaciones, cuyo nombre refleja autoridad, dirigen las actividades de las virtudes. Éstas, a su vez, son responsables del funcionamiento de los cuerpos celestes como los planetas y las estrellas. Las potestades, en tanto, trabajan para evitar que se infiltren influencias malvadas y alteren el orden de la divina providencia. El último rango está formado por los principados, los arcángeles y los ángeles. Este rango pone orden en los asuntos humanos. Los principados se ocupan del bien común y el bienestar general de los reinos, las naciones y las ciudades. Los arcángeles están a cargo de proteger a individuos o multitudes y de llevar los mensajes solemnes de Dios al hombre, como cuando el Arcángel Gabriel saludó a la Virgen María con la nueva de la Encarnación. Finalmente, llegamos a los ángeles, también conocidos como Ángeles Guardianes, cuya tarea es proteger a cada persona y llevarle mensajes de menor importancia.³⁶

En las representaciones que se hacen de las jerarquías angelicales, los artistas han escogido generalmente colocarlos en círculos, de acuerdo a su importancia, y representarlos con colores y características que los distinguen claramente unos de otros. Pero para la iconografía tradicional cristiana y la que se extendió a partir del siglo IV, el grupo de los arcángeles y de los ángeles, es donde encontramos la mayor cantidad de imágenes representadas en el culto cristiano. Precisamente el Arcángel Miguel, es una de las imágenes recurrentes, por su lucha cuerpo a cuerpo con el demonio y comandando los ejércitos celestes.

³⁶ Anthony Sulavik, *Todo sobre los Ángeles*, Consejo Supremo de los Caballeros de Colón, Bilbao, 2007, p. 15.

d) Nacimiento de las Órdenes Religiosas

Dentro de este aspecto vamos a tomar en cuenta a las principales órdenes religiosas de Europa, y las que mayor influencia tuvieron en América, y que puedan servir de apoyo para nuestro estudio:

- Franciscanos
- Agustinos
- Jesuitas
- Mercedarios
- Dominicos

Franciscanos

Giovanni Francesco Bernardone, a quien se conoce comúnmente como Francisco, nace en Asís posiblemente en 1181 y 1182, en el seno de una familia acaudalada; aunque no se sabe con certeza la forma en la que vivió durante sus primeros años. Dentro de esta época, el mundo religioso se mantiene cambiante con el nacimiento de nuevas órdenes religiosas como la Cartuja en 1084 o la de Císter en 1098. Y son estas nuevas órdenes las que se encargan de moldear la Iglesia acorde al tiempo en el que viven.

Francisco de Asís, fue bautizado primeramente con el nombre de Juan Bautista, llevó una vida mundana durante los años de su juventud. Fue tomando camino hacia la fe y en 1217 parte como misionero a Francia. Posteriormente, y con la expulsión de las familias prominentes de Asís, este joven pudo haber participado en la batalla que se libró entre las ciudades de Asís y Perugia sobre el Puente San Giovanni en 1202, en la cual fue hecho prisionero y encarcelado en Perugia.

Fue puesto en libertad en 1203, y en 1205 acompaña a un noble de Asís para servir a las tropas pontificias en contra de las tropas imperiales en Apulia; en el trayecto del viaje, comienza a tener visiones acerca de su futuro, lo que le impide llegar a Apulia y comenzar su camino de servicio a Dios y a los pobres. De regreso a Asís, realizó obras de caridad entre los leprosos y comenzó a trabajar en la restauración de iglesias en ruinas, en respuesta a una visión en la que el crucifijo de la iglesia de San Damián en

Asís le pedía que reparara su casa. El cambio de vida de Francisco y sus gastos en obras de caridad enfurecieron a su padre, que le desheredó legalmente. Este renunció a sus lujosas ropas a cambio de una humilde túnica y dedicó los tres años siguientes al cuidado de los leprosos y de los proscritos en los bosques del monte Subasio. Para sus oraciones, Francisco restauró la ruinosa capilla de Santa María de los Ángeles. En el año 1208, durante una misa, escuchó una llamada diciéndole que saliera al mundo y, siguiendo el texto de Mateo 10, 5-14, “*no poseyera nada pero hiciera el bien en todas partes*”.

Cuando regresó a Asís ese mismo año, Francisco empezó a predicar, y reunió a los 12 discípulos que se convertirían en los hermanos originales de su orden, más tarde llamada la Primera Orden, la misma que le eligió como su superior. En 1212 recibió en la comunidad franciscana a una joven monja de Asís de buena cuna, llamada Clara; a través de ella se fundó la orden de las Damas Pobres (las clarisas, más tarde Segunda Orden franciscana).

Agustinos

Esta orden es creada y nombrada como tal en honor a su fundador, San Agustín, obispo de Hipona, en cuanto a vestimenta esta orden se distinguía de los franciscanos al usar una correa sobre el hábito a la altura de la cintura. Fue fundada por el Papa Inocencio IV en 1244 debido a la urgente necesidad de unir a las comunidades de monjes que se congregaban en la Toscana en Italia. La importancia de esta orden acerca del tema de la Contrarreforma es Lutero, quien se mueve en el círculo de los agustinos ermitaños antes de empezar su campaña reformista.

Jesuitas

Orden fundada por San Ignacio de Loyola, y llamada por él “La Compañía de Jesús” para indicar de alguna manera el espíritu militar de la misma. Y fue esta orden la que promovió más fervientemente la Contrarreforma no solo en el caso escrito y hablado por medio de discursos, sino en lo iconográfico. Y es a través de la Contrarreforma que la Iglesia establece nuevos parámetros para las obras, tal como veremos más adelante:

*De nuevo la Iglesia Católica hizo realidad el pensamiento de un santo padre del siglo IV, San Basilio Magno de Capadocia, quien dijo sobre la pintura sabia que, gracias a los colores, representa la forma artísticamente idealizada de manera mucho más certera de cuanto es capaz de hacer un orador elocuente con su discurso.*³⁷

Mercedarios

Orden Fundada por Pedro Nolasco quien había estado al servicio de Jaime I de Aragón. Al parecer esta orden fue creada con el fin de redimir a los cautivos de las manos de los berberiscos norteafricanos. Es por esto que la Orden añade un cuarto voto, a los tres que comúnmente se tiene en las órdenes religiosas (pobreza, obediencia y castidad), el de liberar a otros más débiles en la fe, aunque su vida peligre por ello. Su patrona es la advocación de la Virgen de La Merced, esta nace en España, y se difundirá por el resto de Europa, es aprobada por la Santa Sede en 1235.

La Orden es exaltada como tal por el Papa Gregorio IX, en 1235. Esta orden, tal como se menciona, lucha a favor de la liberación de los cautivos a causa de las invasiones y guerras con los árabes, y los que eran hechos esclavos. Por eso, tras la abolición de la esclavitud en 1812, la orden pasó a ser una orden misionera por entero.

Dominicos

Orden Fundada por Santo Domingo de Guzmán, se relaciona con la creación de la orden franciscana, por la similitud de fechas en las que sus fundadores nacieron. Domingo era de una familia importante de Castilla la Vieja, y realizó sus estudios en la Escuela Catedralicia de Palencia.

Dentro del tema que nos concierne, es Santo Domingo quien deduce las razones importantes que alimentaban la herejía en Europa, para él la causa era el lujo y riquezas de las autoridades eclesiásticas, lo que le convenció de que la predicación debía ir complementada de un ejemplo de austeridad y pobreza, tal y como predicaron al principio los primeros apóstoles. En 1215 Domingo solicitó al Papa la autorización para fundar una nueva orden, y esto le será concedido por el papa Honorio III.

³⁷ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 275.

e) Nace la Imagen del Demonio

La idea del mal se ha encontrado presente dentro de todas las civilizaciones, como principal opositor del bien, se los ha tratado de representar dentro de las religiones de formas distintas y variadas, en el caso del cristianismo, el mal fue utilizado como un instrumento de castigo para los pecadores. Y la idea de Satanás encuentra su fuente no solo dentro de las tradiciones judeo-cristianas, sino también en las griegas; es así que encontramos las referencias a los distintos nombres con que se lo conoce:

La traducción griega de las Escrituras hebreas (conocidas como las traducciones Septuaginta) en los siglos III y II aC. Aportaron fama al nombre diabolos (término griego para calumniador o contrario al testigo) o Diablo; también para los numerosos nombres que recibían los espíritus del mal en el Antiguo Testamento, la Septuaginta sustituyó el griego daimonia, o demonios.

De este modo, una fuerza que desde el principio sirvió de instrumento de castigo para los pecadores (el lado oscuro del Antiguo Testamento, Yahvéh, tal y como aparece en el libro de Job) pasó de ser un satan (la palabra satan, de raíz hebrea significa oponerse, obstruir, y acusar), a una personalidad, la de Satanás, cuya naturaleza es la de oponerse, obstruir y acusar.³⁸

Todas estas raíces lingüísticas muestran las formas en las que las ideas acerca del mal empiezan a tomar nombres, que aún ahora son usadas para denominar al mal. La imagen actual del demonio nace principalmente como la unión de varios elementos y religiones, principalmente de la judeo-cristiana, y se le da un aspecto atemorizante para quien lo imaginase o lo mirase, como una antítesis de los ángeles, los artistas tuvieron gran creatividad en representarlo de diversas formas y colores. Dentro de estos parámetros no solo se establece la forma en la que el demonio tomaría forma, sino los colores que lo representarían como el rojo, sobre el cual nos menciona en su texto Laura Ward:

Fue decisiva la decisión del creador del mosaico de Ravenna de vestir a Satanás de rojo. El rojo es el color de la sangre y del fuego, también del inhóspito color del abrasador desierto que, tanto para los antiguos hebreos como para los egipcios, pudo traer malas cosechas y hambruna. Jeffrey

³⁸ Laura Ward y Will Steeds, *Demonios: Visiones del Diablo en el Arte*, Edilupa Ediciones, Madrid, 2007, p. 6.

Barton Russel resalta que es posible que el rojo de Seth (el dios egipcio de la destrucción) ayudase a convertir el rojo en el color más común, después del negro, del Diablo cristiano.³⁹



*Cristo separa las ovejas de las cabras,
San't Apollinare Nuovo, Ravenna, Italia*

Con estas imágenes recientes que se creaban del mal, representados por Satanás, podemos tomar en cuenta las diversas formas que el mal tomaba para hacer que el ser humano cayera en sus engaños:

Satanás solía ser una combinación grotesca de hombre y bestia, con una forma exterior que traicionaba a su carácter interior. Sus signos reveladores son cuernos, pies rajados, una cola, aliento con olor a sulfuro, piel negra y ojos rojos. Es cojo debido a la caída desde el cielo y suele tener una cara extra en su abdomen donde deberían situarse sus genitales, entre rodillas y nalgas.⁴⁰

Muchos de los estudiosos acerca de las imágenes del demonio concuerdan en que las representaciones con cuernos pueden ser atribuidas al dios pagano Pan, quien tenía ciertos elementos parecidos a una cabra, con cuernos y pezuñas, de este modo se pudo utilizar las imágenes de los antiguos dioses de las religiones politeístas para convertirlos en los demonios de la nueva fe. Uno de los primeros episodios representados en el arte medieval era su caída del cielo junto con sus ángeles rebeldes, este acontecimiento no solo explica su origen, sino también la naturaleza de su pecado:

³⁹ *Ibíd.*, p. 9.

⁴⁰ *Ídem.*

*Dios creó a los ángeles y uno de ellos, el más perfecto, se rebeló y quiso ser como su creador, por ello fue arrojado de su presencia; arrastrando a otros en su caída. Dios creó entonces al hombre, a su imagen y semejanza, y puso el mundo bajo su dominio. Estableció así una compensación, puesto que el lugar que la rebelión angélica dejó vacío habría de ser ocupado por los seres humanos. La afrenta mayor para Lucifer, la que más odio había de despertar en él, fue que tras la caída se prometiese a Adán un Redentor.*⁴¹

f) Referencias Bíblicas al Demonio

Después de la caída de Luzbel, y sus seguidores, no existe libro como en la Biblia en el que se proyecte las constantes tentaciones que genera Satanás dentro del alma humana, para que ésta caiga fuera de la Gracia de Dios. Partiendo del Génesis, se lo conoce como la serpiente que tentó a Eva a comer los frutos del Edén y de esta manera llevó por primera vez al ser humano a pecar: *“Dijo luego Dios a la serpiente: Por haber hecho esto, maldita serás entre todos los ganados y entre todas las bestias del campo. Te arrastrarás sobre tu pecho y comerás el polvo todo el tiempo de tu vida”*.⁴² Y es a partir de esto que el demonio mostrará su tentación al ser humano siempre desde las sombras.

Encontramos referencias a Satanás en varios textos de profetas bíblicos como Isaías:

*¿Cómo caíste del cielo, lucero brillante, hijo de la aurora, echado por tierra el dominador de las naciones? Y tú decías en tu corazón: Subiré a los cielos; en los alto, elevaré mi trono y me asentaré en el monte de la asamblea, en las profundidades del aquilón.*⁴³

Y es a partir de este texto y la utilización del término “lucero” que se puede hacer referencia a que es al demonio a quien cita como una estrella caída. De la misma forma es el profeta Ezequiel quien se refiere a la caída de Satanás:

Fuiste perfecto en tus caminos desde que fuiste creado hasta el día en que fue hallada en ti la iniquidad. Por la muchedumbre de tus contrataciones

⁴¹ Cecilia Frost, *La Historia de Dios en las Indias: Versión Franciscana del Nuevo Mundo*, Tusquets Editores, México D.F., 2002, P. 85.

⁴² *La Sagrada Biblia: Versión Directa de las Lenguas Originales*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1974, Ge 3: 14.

⁴³ *Ibid.*, Is 14:12-14.

*se llenaron tus estancias de rapiñas, y pecaste, y te arrojé del monte de Dios y te arrojé de entre las piedras del fuego, oh querubín protector.*⁴⁴

Pero no solo encontramos este tipo de referencias en el Antiguo Testamento, sino también en los evangelios del Nuevo Testamento en el cual encontramos varios pasajes de la vida de Cristo en los que se enfrenta al poder y las tentaciones del demonio, el primero y el más importante es la tentación de Satán mientras Jesús se encontraba en el desierto:

*Entonces fue llevado Jesús por el Espíritu al desierto para ser tentado por el diablo. Y, habiendo ayunado cuarenta días y cuarenta noches, al fin tuvo hambre. Y acercándose el tentador, le dijo: Si eres Hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en pan. Pero él respondió, diciendo: Escrito está: “No sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios.” Le llevó entonces el diablo a la Ciudad Santa, y, poniéndole sobre el pináculo del Templo, le dijo: Si eres Hijo de Dios, échate de aquí abajo, pues escrito está: “A sus ángeles encargará que te tomen en sus manos para que no tropiece tu pie contra una piedra.” Le dijo Jesús: También está escrito: “No tentarás al Señor tu Dios.” De nuevo le llevó el diablo a un monte muy alto, y mostrándole todos los reinos del mundo y la gloria de ellos, le dijo: Todo esto te daré si de rodillas me adoras. Le dijo entonces Jesús: Apártate, Satanás, porque escrito está: “Al Señor tu Dios adorarás y a El solo darás culto.” Entonces el diablo le dejó, y llegaron ángeles y le servían.*⁴⁵

En este pasaje bíblico notamos la forma en la que el demonio trata de tentar a Cristo de varias maneras, para que, al tentar al Hijo de Dios y hacer que él caiga en pecado, consiga una victoria sobre el Padre. Continuando con el Nuevo Testamento y en especial en los milagros realizados por Cristo, la forma en la que el mal es expulsado por él:

Al llegar a la otra orilla, a la región de los gadarenos, vinieron a su encuentro dos endemoniados que salían de los sepulcros, y tan furiosos que nadie era capaz de pasar por aquel camino. Y se pusieron a gritar: «¿Qué tenemos nosotros contigo, Hijo de Dios? ¿Has venido aquí para atormentarnos antes de tiempo?» Había allí a cierta distancia una gran piara de puercos paciendo. Y le suplicaban los demonios: «Si nos echas, mándanos a esa piara de puercos». El les dijo: «Id». Saliendo ellos, se fueron a los puercos, y de pronto toda la piara se arrojó al mar precipicio

⁴⁴ *Íbid.*, Ez 28:15-17.

⁴⁵ *Íbid.*, Mt 4:1-11.

*abajo, y perecieron en las aguas. Los porqueros huyeron, y al llegar a la ciudad lo contaron todo y también lo de los endemoniados. Y he aquí que toda la ciudad salió al encuentro de Jesús, y al verlo, le suplicaron que se fuera de su territorio”.*⁴⁶

Es en estos pasajes de las Sagradas Escrituras podemos evidenciar no solamente la continua lucha del bien y el mal, del Hijo de Dios y de demonio, sino también el fuerte poder que el demonio tenía sobre el ser humano y la forma en que, con la llegada de Cristo, se llega a la liberación de los poseídos, endemoniados y engañados por el maligno. Otro libro en el que se nota fuertemente la presencia del mal y del demonio, es el libro del Apocalipsis en el que aparece luchando contra los enviados de Dios:

*Hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus arcángeles peleaban con el dragón, y peleó el dragón y sus ángeles, y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente, llamado Diablo y Satanás, que extravía a toda la redondez de la tierra, y sus ángeles fueron con él precipitados. Oí una gran voz en el cielo que decía: Ahora llega la salvación, el poder, el Reino de nuestro Dios y la autoridad de su Cristo, porque fue precipitado el acusador de nuestros hermanos, el que los acusaba delante de nuestro Dios de día y de noche. Pero ellos lo han vencido por la sangre del Cordero y por la palabra de su testimonio y menospreciaron su vida hasta morir. Por eso, regocijaos, cielos y todos los que moráis en ellos. ¡Ay de la tierra y de la mar!, porque descendió el diablo a vosotras animado de gran furor, por cuanto sabe que le queda poco tiempo.*⁴⁷

g) Santa Teresa de Ávila y su visión del Infierno

Teresa de Cepeda y Ahumada, posteriormente Teresa de Jesús, nació en Gotarrendura, Ávila; de ahí la variación de su nombre, esta santa mística nació el 28 de marzo de 1515. Embocada desde niña a una vida dedicada al servicio de la religión católica y de Cristo. Su vida religiosa comienza en 1535 cuando huye de su casa para dirigirse al convento de la Encarnación, dos años después ser profesaría como religiosa del mismo. Y años después guiada por su inmenso amor a Cristo funda el primer convento reformado de carmelitas descalzas en San José de Ávila en 1562. Esta santa fue favorecida con el don divino de visiones en las que se le revelaba muchas veces la gracia del cielo o la desdicha del infierno. Y es precisamente acerca de una de estas

⁴⁶ *Ibid.*, Mt 8:28.34.

⁴⁷ *Ibid.*, Ap 12: 7-12.

visiones las que tomaremos en cuenta, ya que es esta santa la que hace una descripción del infierno al que fue llevada y a través de la cual se pueden tomar como referencia para muchas obras pictóricas posteriores:

*Después de mucho tiempo que el Señor me había hecho ya muchas de las mercedes que he dicho, y otras muy grandes, estado un día en oración, me hallé en un punto toda, sin saber cómo, que me parecía estar metida en el infierno. Entendí que quería el Señor que viese el lugar que los demonios allá me tenían aparejado, y yo merecido por mis pecados. Ello fue un brevísimo espacio; más aunque yo viviese muchos años, me parece imposible olvidárseme. Parecíame la entrada la entrada á manera de un callejón muy largo y estrecho, a manera de horno muy bajo y oscuro y angosto. El suelo me parecía un agua como lodo muy sucio estaba una concavidad metida en una pared, á manera de una alacena, á donde me vi meter en mucho estrecho. Todo esto era deleitoso á la vista en comparación de lo que allí sentí: esto que he dicho ya mal encarecido... Estando en tan pestilencial lugar tan sin poder esperar consuelo, no hay consuelo, no hay sentarse, ni echarse, ni hay lugar aunque me pusieron en este como agujero hecho en la pared, porque estas paredes son espantosas á la vista, aprietan ellas mismas, y todo ahoga: no hay luz, sino todo tinieblas escurisísimas. Yo no tiendo cómo puede ser esto, que con no haber luz, lo que á la vista de dar pena todo se ve... Yo no sé cómo ello fue, más bien entendí ser gran merced, y que quiso el Señor yo viese por vista de ojos donde me había librado su misericordia.*⁴⁸

Habiendo vivido durante la época de la inestabilidad en España, se enfoca dentro de su texto a la condena que sufrirán en el infierno los que no siguen el camino de la fe católica, debemos tomar en cuenta que para la época se empiezan a sentir las primeras influencias de la Reforma Protestante en los países europeos:

*“De aquí también gané la grandísima pena que me da las muchas almas que se condenan, de estos luteranos en especial, y... me parece cierto á mi que, por librar una sola tan gravísimos tormentos, pasaría yo muchas muertes de muy buena gana”.*⁴⁹

A pesar del daño que estaban causando los calvinistas y protestantes a los cimientos de la iglesia, Santa Teresa no sentís odio por ellos, por el contrario le apenaba profundamente que sus almas se encontraran condenadas al fuego eterno:

⁴⁸ William Thomas Walsh, Santa Teresa de Ávila, Espasa Calpe S.A., Madrid, 1960, p. 178-179.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 179.

Venida á saber los daños de Francia de estos luteranos y cuánto iba en crecimiento esta desventurada seta, fatiguéme mucho, y como si yo pudiera algo ú fuera algo, lloraba con el Señor y le suplicaba remediase tanto mal. Paréceme mil vidas pusiera yo para el remedio de su alma de las muchas que vía perder. Y como me vi mujer y ruin y imposibilitada de aprovechar en nada en el servicio de Señor, que toda mi ansia era, y aún es, que pues tiene tantos enemigos y tan pocos amigos, que estos fuesen buenos; y así determiné a hacer eso poquito que yo puedo y es de mí, que es seguir los consejos evangélicos con toda la perfección que yo pudiese... Por cierto Señor, no hace nada quien se aparta del mundo ahora. Pues á vos os tienen tan poca ley, ¿qué esperamos nosotros?, ¿por ventura merecemos mejor nos tengan ley?, ¿por ventura hémosles hecho mijores obras para que nos guarden amistad los cristianos?, ¿qué es esto?, ¿qué esperamos ya los que por la bondad del Señor estamos sin aquella roña pestilencial? – que ya aquellos son del demonio -. Buen castigo han ganado por sus manos y bien han grajeado con sus deleites fuego eterno. Allá se lo hayan, aunque no se me deja de quebrar el corazón ver tantas almas como se pierden....⁵⁰

Acerca de este párrafo, el autor comenta también acerca del sufrimiento de Santa Teresa y la forma en la que la Reforma Protestante comenzaba a arrasarse los países de Europa del Norte:

En el corazón de una mujer que habría mirado así el infierno no había lugar para el odio que algunos de sus compatriotas concebían por los infelices extraviados del Norte que se daban a quemar iglesias católicas, a matar sacerdotes y a profanar el cuerpo de Cristo. ¿Qué cristiano podía mirar con indiferencia el que los turcos se apoderasen de Malta y se adueñaran del Mediterráneo? ¿Y qué español no había de sentirse alarmado ante la gran conspiración de Francia, que incluía no tan sólo a la reina de Inglaterra, sino también a los luteranos de Alemania para adueñarse del poder e instalar un Gobierno calvinista?⁵¹

Santa Teresa escribe varios textos que se han hecho famosos por su profundo misticismo y que son considerados como clásicos de la literatura española y mundial como *El Libro de las Moradas*, *Las Fundaciones*, *Camino de Perfección*. Es así que, tras una vida de entrega al servicio de Dios muere el 4 de octubre de 1582. En 1604 se inició con el proceso de canonización, en 1614 fue declarada beata y en 1622 fue canonizada por Gregorio XV. Siglos después, en 1970, es nombrada Doctora de la Iglesia, siendo la primera mujer que recibía esta distinción.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 180-181.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 179.

h) Imagen del Demonio en América

Cada una de las órdenes religiosas llega a América con propósitos evangelizadores, podemos tomar como ejemplo a los primeros religiosos en llegar a tierras americanas, los franciscanos, y en el caso de la Audiencia de Quito, fueron los primeros en fundar conventos de esta orden, acción seguida por las otras órdenes a su llegada. Claro que cada una de estas llegaba guiada por la idea de esa guerra religiosa que se daba en Europa entre Católicos y Luteranos y que culminaría con el establecimiento del Concilio de Trento como un estandarte de las órdenes religiosas al viajar hacia un lugar desconocido y mostrar las verdades de la fe a aquellos, que creían se encontraban engañados por el demonio.

Son seres humanos como cualesquiera, simplemente fueron engañados por Satán. Incluso es posible decir que si el demonio los persiguió y dominó con tanta fuerza es, precisamente, porque su alma tiene tanto valor como la de los otros y, por ello, los misioneros habrán de esforzarse en arrebatárselas al demonio y lograr que donde abundó el delito, abunde ahora la gracia.⁵²

Junto con la Imagen del Demonio en las tierras de América, podemos tomar a este tipo de representaciones de alguna forma como un esmero por mostrar la forma en la que la Condención eterna estaba más cerca de lo que la población consideraba, en el caso de los ángeles, se establece una devoción casi general, entendido también en el caso de los ángeles caídos, como es el caso de Lucifer, quien en la pintura es recreado tentando al ser humano o en algunos casos a los santos, aparece también siendo vencido por San Miguel Arcángel, o en algunas obras como jefe supremo en el Infierno.

En el caso de América vamos a tomar dos casos como ejemplos de la imagen del demonio, que han sido traídas desde la concepción europea del mismo. Lo que se representa generalmente del infierno son las cuatro etapas del fin de la humanidad:

- Muerte
- Juicio Final
- Infierno

⁵² Cecilia Frost, *La Historia de Dios en las Indias: Versión Franciscana del Nuevo Mundo*, Tusquets Editores, México D.F., 2002, p. 182.

- Gloria

De esta manera, las imágenes que podemos relacionar a la Contrarreforma son las que se refieren a la condenación de los que infringen la ley de Dios, por otro lado, el ejemplo de los santos mártires como estandartes de la religión católica y su lucha sin tregua por mantener en alto su creencia y su fe. Son este tipo de imágenes las que serán consideradas una importante influencia dentro de la evangelización de los indígenas de América.

Las Postrimerías, en general, y el Juicio Final, en particular, se pintan preferentemente para pueblos de indios, pues, como dice el Catecismo de 1584, lo testimonia la obra de Guamán y lo repite el cronista jesuita, el uso de las imágenes infernales era uno de los mecanismos más efectivos en la labor de los doctrineros.⁵³

Claro que esta influencia no solo se verá reflejada en la pintura sino también en los sermones que se daban en las iglesias, los mismos que mostraban el panorama de salvación o perdición a cada uno de los fieles y los caminos que llevaban a estos.



Juicio Final (detalle), Anónimo, Curahuará de Charangas, Oruro - Bolivia

a) Perú

Los territorios de Perú son conquistados para 1532, se plasman en el ámbito social y religioso los mismos parámetros que encontramos anteriormente en el caso de Quito.

⁵³ Teresa Gisbert, *El Paraíso de los Pájaros Parlantes: La Imagen del Otro en la Cultura Andina*, Plural Editores, La Paz, 2000, p. 114.

En cuanto al arte que se produce, tiene los mismos propósitos e incluso los temas que se proponen son iguales a los de Quito Colonial. Los modelos que tomaron para sus obras llegaron de grabados traídos desde España, y para finales del siglo XVI arribarán a estos territorios pintores procedentes de Italia, como Mateo Pérez de Alonso y Angelino Medoro, quienes plasmaron en sus obras claramente un estilo manierista y contrarreformista.

Según Juan Manuel Ugarte Eléspuru, este hecho era la manifestación de lo que es el espíritu característico de la pintura de la escuela Cuzqueña, que muestra su visión del Mundo y el individuo como una unidad, en donde lo más importante era el “alma grupal”. El indígena no tenía sentimiento individual, como se había desarrollado en Europa desde el Renacimiento, sino que pertenecía a una sociedad gregaria. Por ello, en las representaciones pictóricas no predomina la figura sobre lo que le rodea y se muestra generalmente plana, hierática y en un entorno sin perspectiva, como las pinturas bizantinas o románicas, dando la sensación de que es más importante el conjunto que la figura individual.⁵⁴

Estos dos maestros dejaron sus seguidores en el Perú y el gremio de los artistas fue creciendo hasta pasar del estilo manierista al barroco.

La diseminación de la imagen fue posible en buena parte debido a la enorme capacidad de movilización que se dio en el espacio americano desde el siglo XVI. Muchos de los arquitectos, artistas, religiosos o funcionarios públicos se trasladaron de un lugar a otro contribuyendo al conocimiento y la instauración de similares formas de construcción, de representación mariana o de organización de celebraciones públicas.⁵⁵

Es aquí donde se empieza a hacer innovaciones en cuanto a las representaciones religiosas clásicas, por ejemplo, la representación de la Santísima Trinidad se realiza en la forma de tres figuras idénticas, estos modelos llegarán a nuestros territorios y a nuestros artistas por medio del intercambio comercial que había entre ambos países.

⁵⁴Universidad de Alcalá, *Catálogo de la Exposición: Arte Colonial Cuzqueño*, Gráficas Algorán, Lima, 2009, p. 7.

⁵⁵ Alexandra Kennedy, *Notas sobre las Relaciones Artísticas entre Ecuador y Perú (Siglos XVI al XIX)*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2000, p. 353.



Santísima Trinidad en el Cielo con la Virgen María, Puno-Perú, S. XVI

También surgieron nuevos modelos iconográficos como el de la serie de arcángeles arcabuceros, vestidos a la usanza de la guardia del Virrey. Los estudiosos consideran que la creación de estas imágenes es una representación del espíritu militante de la Contrarreforma.

b) Bolivia

En el caso de Bolivia, llamado para la época Audiencia de Charcas, fue conquistado y colonizado a partir de 1635 por Francisco Pizarro. Al igual que el caso del Perú, el arte mantenía un estilo meramente manierista, pero que luego evolucionaría hacia las formas locales, las que se encargarían de plasmar un estilo parecido al que se creó anteriormente.

Entre la temática más significativa de la pintura virreinal están las series de ángeles diseminados por las rutas del Collasuyo, entre las ciudades de Cuzco y Potosí. Estas series son de tres tipos: ángeles militares conocidos como “arcabuceros”; ángeles con vestimentas romanas y las jerarquías que basadas en las nueve calidades angélicas de Dionisio Areopagita muestran las virtudes, potestades, etc. En la primera los ángeles visten a la usanza militar de los tercios españoles y en la última serie usan faldellín, prenda femenina que combinan con el coturno y a veces con la coraza de las legiones romanas, elementos paradójicos pero convenientes a seres asexuados como los ángeles.⁵⁶

⁵⁶ Teresa Gisbert, *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*, Ediciones Gisbert y Cía., La Paz, 1980, p. 86.

Podemos notar claramente en el texto de Gisbert la relación que ella hace y el nivel de sincretismo que hay entre los nombres y las nuevas jerarquías angelicales que nacen a partir de la conquista y la implantación del cristianismo en América Andina. Los ángeles virreinales están relacionados con los elementos y en las culturas primigenias a las doctrinas y a la colonización son objetos de culto y veneración por parte de la población indígena.

Este tipo de denominación de los ángeles, como fenómenos celestes o naturales, nos lleva a un estado primigenio de su creación, en el que en realidad eran considerados como tales. De ahí que la adoración a los ángeles, dentro del mundo indígena, se deba más bien a una suplantación del culto a los astros por el de los ángeles. El resto de la iconografía, en cuanto a la pintura, no varía, aunque no se hallan mayormente en ellas las normas rígidas establecidas por la Contrarreforma, pero se mantiene la inspiración en los grabados populares y manuscritos, sobre los que trabajarán los artistas pero les añadirán nuevos elementos.



*El Cielo Concebido en torno a la Cruz y los Símbolos de la Pasión (detalle),
José López de los Ríos, Iglesia de Carabuco, La Paz-Bolivia*

2.3 MIRAR MÁS ALLÁ DE LA IMAGEN: ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA

Al tratar el tema de la iconografía y la iconología se debe tomar en cuenta como primer referente el concepto de cada una para que a través de estos se pueda tener en cuenta el estudio que se va a hacer en las imágenes. Ya que al trabajar con éstas, se debe no solo

trabajar con los elementos que las componen sino tratar de ver más allá y comprender el propósito con el que estas fueron realizadas.

a) Iconografía

Al hablar de Iconografía se hace necesario tomar en cuenta el desenvolvimiento histórico que esta ha tenido desde que se la empieza a usar dentro de la Historia del Arte. La palabra Iconografía descende de las raíces griegas “*eikon*” imagen o retrato y “*graphia*” descripción.⁵⁷ A partir de estas raíces podemos decir que la Iconografía es “*una disciplina consistente en la descripción de las imágenes.*”⁵⁸ Si se busca un concepto mucho más preciso acerca de la Iconografía volvemos a los textos Panofsky, los cuales señalan a la Iconografía como “*un estudio descriptivo y clasificador de las imágenes a partir de su aspecto exterior u de sus asociaciones textuales, que busca descifrar el tema de una figuración.*”⁵⁹

Una vez que tenemos el concepto claro acerca de lo que se trata la Iconografía nos referiremos a quienes se han servido de esta para sus trabajos e investigaciones. Se la trabaja al principio como parte del estudio del Arte Cristiano, y se lo relacionaba con la Hagiografía (o estudio de los Santos), cabe resaltar que la Iconografía se relaciona estrechamente con el movimiento Contrarreformista, ya que se trataba de dotar a las imágenes de fuerza sobre los protestantes por medio de los símbolos que estas llevaban. De ahí podemos tomar Panofsky considera dos grandes momentos dentro de los estudios iconográficos: el primero se refiere a estudiosos franceses como Émile Male, quien a partir de sus obras *L’art religieux en France* y *L’art après le Concile de Trente* identifica temas, motivos y símbolos que ayuden a contextualizar las imágenes. El segundo momento, se sitúa en Estados Unidos con Charles Rufus Morey, quien en su *Index of Christian Art* cataloga obras del arte cristiano a las cuales se anexa una fotografía y se ficha cada una de las obras.⁶⁰

Tal y como hemos visto, la Iconografía hace una especie de descripción de la obra de arte para a través de los distintos elementos de los que consta, y los símbolos que

⁵⁷ Juan F. Esteban Lorente, *Tratado de Iconografía*, Istmo Ediciones, Madrid, 2002, p. 3.

⁵⁸ Erwin Panofsky, *Introducción al Método Iconográfico*, Editorial Ariel S.A., Barcelona, 1998, p. 31.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 32.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 33.

contenga podamos manejar de mejor manera el tema al que esta hace alusión, pero no solamente debemos quedarnos en el mero hecho de describir las imágenes, cada una de estas guarda dentro de sí un contenido que debe ser descubierto a partir de los elementos de los que consta, para esto nace la Iconología.

b) Iconología

Al igual que la Iconología su primera raíz descendiendo del griego *eikon* o imagen, pero se aumenta la raíz *logos* que significa estudio. Este término será utilizado por Platón para referirse con a un lenguaje figurado.⁶¹ El primer erudito en trabajar la Iconografía será Cesare Ripa, quien en el año de 1593 utiliza este término como título de un tratado de descripción de las alegorías. Acerca de este tratado podemos tomar en cuenta lo siguiente:

*Se trata de una “ciencia de las imágenes” creada con el objetivo de transmitir ideas abstractas o morales a través de figuras. Presentada como un tratado de las imágenes en las que existía una lección moral, el cometido de la iconología era principalmente el de producir símbolos y personificaciones al servicio de poetas, pintores y escultores, ya que en ella no sólo se representaban las virtudes, los vicios, las emociones y las pasiones humanas, sino también conceptos filosóficos, morales y estéticos.*⁶²

Si bien, en sus inicios el término Iconología se referirá solamente a la obra Ripa, pasó de la descripción de las alegorías a una acepción general, tal como se ve explicado en la obra *Iconologie* de Juan Bautista Boudard:

*El arte de personificar las pasiones, virtudes, vicios y todos los diferentes estados de la vida se llama Iconología. Es una especie de recurso poético inventado por la ingeniosa pintura para dar fuerza y expresión a los sujetos que ésta trata y hacer hablar a las imágenes que ella representa.*⁶³

Posteriores a los primeros estudios realizados por Ripa, otro estudioso, Erwin Panofsky es quien se encarga de volver a usar el término en 1939 para nombrar a sus estudios de

⁶¹ Juan F. Esteban Lorente, *Tratado de Iconografía*, Istmo Ediciones, Madrid, 2002, p. 4.

⁶² Erwin Panofsky, *Introducción al Método Iconográfico*, Editorial Ariel S.A., Barcelona, 1998, p. 34.

⁶³ *Ibíd.*, p. 36.

arte trabajados desde la cultura. Panofsky daba nuevas luces acerca de lo que significaba y representaba la Iconología, y nos ofrece un nuevo concepto acerca de ésta:

Para Panofsky Iconología es el nuevo método de la Historia del Arte que se preocupa del significado último de la obra de arte: filosófico, histórico, social, etc.; su propio método, que tiene como paso previo una certera iconografía, que consiste en la clasificación, estudio y aplicación del significado correcto a las imágenes.⁶⁴

Además de Panofsky, fueron varios los investigadores que adoptaron al Método Iconológico como una efectiva herramienta para sus trabajos de Historia del Arte, podemos tomar en cuenta el caso de Émile Male, quien realiza estudios más profundos acerca del arte medieval; y hablando de autores más contemporáneos tenemos a Andy Warburg o Hans Sedlmayr, quienes trabajan con la Iconología al arte y sus relaciones con la religión, la sociedad y el pensamiento general.⁶⁵ De esta forma podemos ver un panorama mucho más amplio en cuanto se refiere a estudio de las obras de arte, en este caso y con la ayuda de la Iconografía y la Iconología debemos ver más allá de la imagen como tal, traspasar la barrera del color y empaparnos de aquel mensaje que el artista trató de transmitir a través de sus trazos y colores.

⁶⁴ Juan F. Esteban Lorente, *Tratado de Iconografía*, Istmo Ediciones, Madrid, 2002, p. 5.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 5-6.

CAPÍTULO III

3 LA CONTRARREFORMA, TRENTO Y EL USO DE LAS IMÁGENES

3.1 LA REFORMA PROTESTANTE Y LA REFORMA CATÓLICA

La Contrarreforma o “*Reforma Católica*”⁶⁶ surge como forma de respuesta a la Reforma Protestante encabezada por Martín Lutero, la cual cuestionaba los más importantes sacramentos y dogmas de la Iglesia Católica. Entre los principales ataques que Lutero realiza en contra de la Iglesia se encuentra el proclamar a la Biblia como “*El Libro de las Herejías*”⁶⁷, además del negar la virginidad de la Virgen María y el de dudar de la Eucaristía como el cuerpo de Cristo.

*Su única solicitud, exclama consiste en eludir, con las fingidas y mendaces glosas de su cabeza, los pasajes bíblicos aducidos contra ellos, y en poner frente a la misma Escritura, sus febriles ensueños: señal de que están corrompidos por el demonio... ¡Son fanáticos que corrompen la Biblia!, sigue diciendo... Satanás les trae de ella una interpretación errada... Y todos los herejes muestran el mismo aprecio de la Escritura. Cuando el diablo ve que la usamos como un arma contra el infierno entero, corre a sus páginas y arma tal algarabía, que el pueblo no puede saber quien posee ya el verdadero sentido. Y así resulta que, cuando yo cito la Biblia, contra los papistas y los fanáticos, nadie me cree, porque cada uno aporta sus propias interpretaciones.*⁶⁸

Ante esto, la Iglesia comienza una campaña en contra del protestantismo, con guerras, represiones e intolerancia que se diseminó por toda Europa. Claro que al hablar de una reforma no solamente nos referimos a una la reforma que trataba de imponer Lutero, se trata de empezar así con una reforma que parta desde el seno de la Iglesia.

Quienes demostraron tener un mayor interés en la reforma por medio del estudio de la Biblia fueron los humanistas cristianos, un grupo dispar de eruditos provenientes de toda Europa, que rechazaban muchas de las prácticas religiosas de entonces por infructuosas y la mayor parte de la teología

⁶⁶ Martin D. W. Jones, *La Contrarreforma – Religión y sociedad en la Europa Medieval*, Ediciones Akal, Madrid, 2003, p. 39.

⁶⁷ Ricardo Feliu, *Lutero en la España y en la América Española*, Ediciones Aldecoa, Burgos, 1956, p. 706.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 708-709.

*medieval por estéril, y que, por el contrario, veían en la educación el instrumento con el que restaurar la verdadera religión.*⁶⁹

Así, se tratan de cambiar aspectos como los de las funciones de los cardenales y obispos, la mayor importancia de dogmas como la piedad y la fe, los mismos que tenían que ser puestos a disposición de los fieles, sin renegar de estos por ningún motivo. Una vez iniciado el camino de reforma interna se empieza la lucha en contra de la Reforma que se trata de imponer en varios de los países Europeos. Claro que entre los que apoyaban a Lutero había una gran cantidad de personas que malinterpretaban los textos que este escribía acerca de la Iglesia y los convertía en formas controversiales y exageradas de dismantelar el poder clerical. A manera de ejemplo tenemos parte de uno de los textos de Martín Lutero acerca del poder papal y el análisis de lo que este artículo generó en la sociedad de la época.

*La Iglesia puede decidir sobre cuestiones de fe y de moral, y tales decisiones tiene fuerza de ley, pues cuando el pontífice adopta una decisión como para, no hace sino pronuncia una norma de fe infalible. Aquel que rechaza la doctrina de la Iglesia de Roma, es un hereje... Aquel que expresa opiniones erróneas acerca de las enseñanzas y costumbres de la Iglesia y el que afirma que la Iglesia no puede como lo hace al momento conceder indulgencias, es un hereje.*⁷⁰

Con este artículo muchas personas desdeñarán el poder de la Iglesia y la autoridad de la Santa Sede Romana, de la misma manera dejarán de creer en los predicadores y doctores. Pero los ataques en contra de la Iglesia no solo se limitaban a la palabra, la oposición a la Iglesia llevó a muchas personas a profanar los templos, “romper estatuas de la Virgen, quemar los crucifijos y acribillar con espadas las estatuas de los santos”.⁷¹ Ante estos ultrajes, la Iglesia se vería empujada a emprender una arremetida en contra del protestantismo, Lutero y sus seguidores.

⁶⁹ Martin D. W. Jones, *La Contrarreforma – Religión y sociedad en la Europa Medieval*, Ediciones Akal, Madrid, 2003, p. 37.

⁷⁰ *Ibíd.*, p.55.

⁷¹ Emile Male, *El Arte Religioso del Siglo XII al siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1952, P. 159.

a) El Concilio de Trento

Como principal medio en contra de la Reforma emprendida por Lutero se realizan una serie de concilios generales, estos son, asambleas del alto clero que en representación de la Iglesia en general, definen puntos doctrinales y por medio de decretos los difunden a todos los cristianos. Este tipo de concilio eran solamente convocados en caso de emergencias siendo considerado como uno de las principales armas en contra de la Reforma. Uno de los principales promotores de estos concilios fue Carlos V, quien trataba por todos los medios de que se lo convoque por la grave situación en la que se encontraba sumida Europa, sin embargo los papas León y Clemente se oponían a llamar a concilio.

Sería Carlos V quien desafiaría la obstinación de los pontífices romanos, apremiándolos repetidas veces con la necesidad de reunir el concilio; amenazándolos con convocarlo él mismo, como habían hecho los emperadores romanos hacía mil años; y tratando incluso de intimidar al papado para que promulgase la convocatoria conciliar, tal como hiciera el emperador Segismundo en 1413-1415.⁷²

En 1545 se convoca al Concilio General celebrado en Trento el 13 de diciembre del mismo año, contando solo con la presencia de 29 obispos; claro que el Concilio de Trento se daría en tres etapas que abarcarían un periodo desde 1545 hasta 1563. El Concilio asume el papel de defensor de la fe y trata de por medio de los mandatos que se darán a través de este de reparar lo que la reforma emprendida por Lutero había destruido.

Dentro de éste se imponen reglas y estatutos como la necesidad de la existencia mediadora de la Iglesia, en forma del Cuerpo de Cristo, para lograr de esta manera la salvación humana. Se reafirma la validez de los siete sacramentos y la necesidad de la conjunción de fe y las obras de caridad, sumadas a la influencia de la gracia divina. Se reivindica a los santos al igual que al rito de la misa, y se reafirma la existencia del Purgatorio. En la última reunión conciliar celebrada el 4 de diciembre de 1563, se

⁷² Martin D. W. Jones, *La Contrarreforma – Religión y sociedad en la Europa Medieval*, Ediciones Akal, Madrid, 2003, p. 71.

establece el correcto uso de las imágenes y la veneración que se debe hacer a las mismas:

*Manda el santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, según la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana, según el consentimiento de los santos Padres y los decretos de los sagrados concilios; enseñándoles que los santos que reynan juntamente con Cristo, ruegan a Dios por los hombres.*⁷³ (356)

Con este párrafo se puede tomar en cuenta la forma en las que los obispos y los religiosos en general llegaron a los nuevos territorios inspirados por estos textos, en los que se les insta a usar las imágenes, en especial, las de los santos como intercesores de los hombres ante Dios. Uno de los principales medios para enseñar acerca de las vidas de los santos, se da con las imágenes, acerca de las cuales el texto del Concilio es bastante específico en cuanto a su uso y veneración:

Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque sea que en estas hay divinidad, ó virtud alguna por las que merezcan el culto ó que se les deba pedir alguna cosa, ó 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...

*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 recapacitándoles continuamente en ellos: además se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos.*⁷⁴

⁷³ Ignacio López de Ayala (traductor), *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, 3ra. Edición, Imprenta Real, Madrid, 1788,p. 356.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 357-358.

Esta parte del texto puede ser tomado desde el punto de vista de la evangelización en América, tomando en cuenta las imágenes que se deben colocar en los templos y el caso de las idolatrías, duramente extirpadas de los pueblos nativos de la región, claro que con la imposición de la religión se debía tener cuidado de las nuevas idolatrías que pudieran crearse a partir de la veneración de Cristo, la Virgen y los Santos. En el caso de la pintura, se establece el uso de la misma como la forma de ejemplificar y mostrar las obras sagradas, con las cuales los fieles debían regirse y seguir su ejemplo. Además del correcto uso de las imágenes se establecen temas como la defensa del Sacramento de la Eucaristía, la devoción a la Virgen Inmaculada, los Santos y Mártires, y se crean a partir de estas nuevas pautas, reflejadas en el arte religioso de la época.

El arte religioso era una incitación a la piedad, un medio para la salvación y el instrumento más persuasivo de educación y propaganda. Las pinturas y esculturas tenían que ser ortodoxas desde el punto de vista ideológico, pues ni debían confundir a los fieles, ni debían dar pie a que los herejes ridiculizasen la fe...

... los hombres de Iglesia coincidían en que el principal objeto del arte debía ser la claridad del mensaje. Los artistas se convirtieron así en predicadores.⁷⁵

Además se tomarán en cuenta nuevas representaciones como las de la Sagrada Familia, el Ángel de Guarda, San José, La Divina Parentela (San Joaquín y Santa Ana) y otros santos, que gracias a la Leyenda Dorada se convertirán en una nueva fuente de inspiración para los artistas. Con esto se tratará de crear una nueva relación entre la obra de arte y el espectador a través de las devociones.

⁷⁵ Martin D. W. Jones, *La Contrarreforma – Religión y sociedad en la Europa Medieval*, Ediciones Akal, Madrid, 2003, p. 105.



San José y el Niño Jesús
Juan de Valdés Leal
(1675)

Tomando en cuenta el caso español podemos notar que empieza bajo el influjo del barroco italiano, ante esto y con la llegada del Concilio de Trento surge una nueva gama de imágenes y representaciones Contrarreformistas con varios representantes trascendentales, y son artistas como Francisco Pacheco o Francisco Zurbarán, quienes representarán en ellos no solo las nuevas temáticas sino las nuevas ideas de salvación que se difunden a través de los Santos y de la Virgen María que son considerados intercesores de los hombres ante Dios. Francisco Pacheco en su obra *El Arte de la Pintura*, establece un tratado en el que se establecen las normas a través de las cuales debe trabajar el artista. En lo referente al arte y la Iglesia Pacheco menciona en su obra:

*Así que, hablando a nuestro propósito, la pintura, que tenía por fin solo el parecerse a lo imitado, ahora como acto de virtud toma nueva y rica sobreveste; y además de asemejarse, se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria; procurando apartar a los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor.*⁷⁶

⁷⁶ Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Las Ediciones del Arte, Madrid, 1982, p. 40.

Tal como lo menciona Pacheco en su obra, el arte se convierte en un servidor de la Iglesia, ahora sus propósitos se manejan en torno a las imágenes y lo que estas enseñen a los cristianos acerca de las Virtudes de la fe y la Gracia de Dios. De esta forma el arte barroco, se consagra como uno de los medios por los que la Contrarreforma arremeterá en contra del Protestantismo, es a través de las imágenes que reflejará su lucha y su victoria sobre este. La llegada del Concilio de Trento a las Indias se da a partir de la Cédula Real firmada por el rey Felipe II en 12 de julio de 1564, en la que mandaba ejecutarlo en sus Reinos.⁷⁷ Y con el cumplimiento del mandato del Rey, las iglesias se alineaban a partir de textos exactos y claros de acuerdo a los que debía hacer y la manera en la que se debía profesar la fe.

*La llegada del concilio de Trento a Indias les ofreció a sus Iglesias la oportunidad de definirse por él; adherirse a la confesión católica y al papa, y rechazar la posición de las otras confesiones cristianas. Con lo cual las Iglesias en Indias se fundaron casi desde el comienzo no solo entroncadas a una tradición, sino también comprometidas por el voto de fidelidad a Roma.*⁷⁸

Así, las Iglesias son las primeras en regirse a las normas dictadas por el concilio, teniendo siempre como premisa principal el cumplimiento de este. Muestra de la fuerte influencia que generó en los territorios de hispanos, podemos tomar como ejemplos en caso de fray Luis López de Solís, Obispo de Quito, quien al presidir la sesión del Cabildo Eclesiástico, realizó el juramento del mismo con ejemplares del Concilio de Trento y de los Concilios Limenses.⁷⁹ Y de la misma manera que como en los territorios de México, Perú y Bolivia, las imágenes se convierte “*biblias ilustradas*”⁸⁰ que servían a un propósito común, respetar y hacer cumplir los principios dogmáticos impuestos por la religión.

⁷⁷ Juan Villegas, *Aplicación del Concilio de Trento en Hispanoamérica (1564-1600) – Provincia Eclesiástica del Perú*, Instituto Teológico del Uruguay, Montevideo, 1975, p. 275.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 278.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 274.

⁸⁰ Francisco Javier Caballero Bernabé, *Algunos temas Contrarreformistas de la Pintura de El Greco*, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Ha. Del Arte, T. 12, 1999, p. 100.

3.2 ICONOGRAFÍA CONTRARREFORMISTA

Dentro de los grupos temáticos que se añaden al repertorio artístico a partir de la Contrarreforma y el Concilio de Trento se creará también un estilo mucho más complejo y que muestre a través de su iconografía la lucha que se daba en contra del Protestantismo y la victoria que se tenía sobre esta. De ahí que no solo nace una nueva iconografía sino también nuevas devociones como las de la Sagrada Familia, al Niño Jesús, San José y el Ángel de la Guarda.⁸¹

Uno de los principales dogmas a los que ataca la Reforma es la Virgen y es principalmente es a esta imagen a la que la Iglesia toma como emblema, y le añaden algunos elementos como los del Cantar de los Cantares y los artistas se nutren de estos textos para crear las imágenes de las que se pudieron haber tomado ejemplos en América como las imágenes de Murillo o Montañés, denominada la Virgen Inmaculada, con las manos juntas, del pie sobre las nubes o el creciente de la luna, y complementada con una profundidad pasional reflejada en el rostro.⁸² Otro de los temas que toman gran importancia a partir de la Contrarreforma son los referentes a la vida de Jesús, como su nacimiento, la huída a Egipto, la vida familiar en Nazaret y su Pasión, Muerte y Resurrección.



Taller de Nazaret - Juan de Valdés Leal
Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1680-1685

⁸¹ Emile Male, *El Arte Religioso del Siglo XII al siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1952, P. 179.

⁸² *Ibíd.*, p. 162.

Además de la gran cantidad de imágenes que se generarán a partir de la figura de Cristo, de la misma manera se generarán imágenes acerca de la Virgen, quien es representada con sus padres o en varios episodios de su vida. Y acompañando a Cristo tenemos la imagen de la Virgen, quien lo acompañaban en gran parte de los episodios de su vida. Otro de los temas que se defienden es el de los Sacramentos, en los que tratará de dar ejemplos acerca de la forma en la que los cristianos deben regirse y regular su vida.

*El arte defiende los sacramentos, y en primer lugar, el sacramento de la penitencia. Dos representaciones predilectas son: San Pedro que llora su falta y la Magdalena que llora sus pecados... Después del sacramento de la penitencia, el arte defiende el sacramento de la Eucaristía. Puede decirse que solamente a consecuencia de las grandes luchas religiosas, entró la Eucaristía en el número de los temas artísticos.*⁸³

Los ángeles y los arcángeles, como los seres celestiales más cercanos al ser humano también cobran un importante papel como guerreros de la Iglesia ante la Reforma, ya sea de mensajeros o enviados de Dios, emisarios de los Santos, se mantuvieron presentes en la mente y en la iconografía contrarreformista.

*La doctrina acerca de los Ángeles llegó pues a la captación del Pueblo, que atribuyó a cada uno de ellos su propia vitalidad, de acuerdo con la reminiscencia bíblica. El Ángel de la Guarda, San Gabriel de la Anunciación, San Miguel en lucha con Luzbel, San Rafael el compañero de Tobías, recibieron culto a través de sus imágenes. Los Santos bautizaron con sus nombres a parroquias e iglesias. Los Santos bautizaron con sus nombres a parroquias e iglesias, donde se recordaba su vida en el día de la fiesta.*⁸⁴

En el caso de la iconografía que se crea alrededor de los santos, podemos tomar en cuenta los iconos que se concederán a cada uno dependiendo de su vida y de la forma de su martirio, para lo cual los artistas se continúan remitiendo a la Leyenda Dorada o a grabados de importantes autores como es el caso de los grabados de Marten de Vos, Lucas Van Leyden o Alberto Durerro.

⁸³ *Ibíd.*, 163-164.

⁸⁴ José María Vargas, *La Evangelización en el Ecuador*, Gráficas Ortega, Quito, 1978, p. 67.



*San Jerónimo – A. Dürero
(1496)*



*San Jerónimo – Juan de Juanes
Siglo XVI*

De la misma forma, al tener en cuenta a los santos como intercesores de los seres humanos ante Dios, se convierte a los mártires en los temas principales de muchas de las representaciones religiosas que se realizan a partir de la Contrarreforma, se toma especial atención en aquellos santos que recibieron de Dios mucho más que milagros, como es el caso de Santa Teresa o San Francisco; ambos elegidos por el Padre Eterno para entregarle su alma, ya sea con éxtasis o con estigmas, estos santos movieron profundamente los sentimientos de fe y devoción dentro de los fieles de la época y posteriores.

Viéronse aparecer nuevos sanos, santos a imagen y semejanza de su tiempo, muy diferentes de los de antaño. Pensemos en los santos de las catedrales francesas, en esos viejos obispos que curaban a los enfermos, que vendían su cáliz de oro para alimentar a los pobres en los tiempos de hambre, y que pacientemente esperaban la hora de su liberación practicando las obras de misericordia. Estos santos de la Edad Media hacían milagros; los Santos de la Contrarreforma fueron milagros ellos mismos.⁸⁵

De esta manera y con el legado Contrarreformista no solo se crean nuevas iconografías sino que fortalecen las que ya se mantenían desde la Edad Media; esta iconografía es la que se difundirá en España y posteriormente en las colonias españolas en América, en las que

⁸⁵ Emile Male, *El Arte Religioso del Siglo XII al siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1952, P. 171.

tal y como pasó en el Viejo Mundo se mantuvieron los cánones iconográficos que serían tratados dentro de la pintura.

3.3 BARROCO ESPAÑOL Y CONTRARREFORMA

El arte español, y especialmente la pintura se han caracterizado por el dominio del arte religioso en el que generalmente se representan pasajes bíblicos, entre los más populares la natividad o la pasión de Cristo. Dentro de este aspecto cabe resaltar los aspectos principales de este tipo de arte, en el que prima principalmente el perfeccionamiento de los dibujos y el acercamiento más preciso a la realidad. Es aquí donde podemos tomar en cuenta el caso de varios pintores que no se apegan netamente al barroco sino que toman otros estilos como el manierismo, representado principalmente por El Greco, quien trabaja temas apocalípticos. Así, nos damos cuenta de las características más centradas hacia el estilo:

En los cuadros de Tintoretto y El Greco hemos visto el nacimiento de algunas ideas que fueron adquiriendo mayor importancia en el arte del siglo XVII: el énfasis en la luz y el color, el desdén por la armonización sencilla y la preferencia por las composiciones más complicadas.⁸⁶

De esta forma podemos ver que no solo el estilo se está perfeccionando el fin del arte es el de ilustrar las Sagradas Escrituras, y la Iglesia se convertirá para la época en uno de los principales mecenas y auspiciantes de arte, junto con los cuales nacerán grandes artistas y obras de gran renombre. Tomando en cuenta lo mencionado anteriormente podemos mostrar temas hechos en la época y darnos cuenta del importante influjo que estas imágenes tuvieron dentro de la religión y la sociedad. Muchas de estas imágenes además fueron traídas como modelos a América a través de grabados o con los propios artistas. Los temas que sobresalen a partir de la Contrarreforma serán ampliamente representados en el Barroco español, uno de estos es sin duda la Inmaculada Concepción, bellamente representada por importantes artistas como Francisco Pacheco o Esteban Murillo quienes lograron plasmar perfectamente en cada una de ellas los preceptos que el Concilio de Trento luchó por defender.

⁸⁶ Ernst Gombrich, *Historia del Arte*, Ediciones Phaidon, New York, 2007, p. 390.



Inmaculada
Francisco Pacheco
(1621-35)



Inmaculada Concepción
Esteban Murillo
(1650)

Otro ejemplo del desarrollado barroco español es el de representaciones pictóricas como vidas de Santos o pasajes bíblicos en los que plasmas en las imágenes el verdadero espíritu contrarreformista, y a través de cada trazo se trata de mover a los espectadores hacia las obras de caridad y penitencia.



Serie de la Vida de San Jerónimo: San Jerónimo azotado por los Ángeles
Juan de Valdés Leal
Museo de Bellas Artes de Sevilla
(1657)

Una vez que hemos mencionado al barroco como manifestación artística debemos señalar también a éste como parte de la espiritualidad de la población española de los siglos XVI y XVII, y esta no solo se trabajaba a través del arte sino también a través de la forma de vida y moral de cada uno de los actores sociales, no solo como forma de normar los principios éticos de las comunidades sino de establecer, a través de ellas una conquista espiritual sobre el cuerpo.

... la consideración barroca según la cual el mundo es un gran teatro y la experiencia humana está continuamente engañada por los sentidos. La desconfianza frente a la naturaleza, en el sentido amplio de la palabra, se planteó en términos de desnudar el mundo con el 'ojo interno', para poder ver a través de las apariencias, y de esta manera observar la verdadera realidad, la que conducía a Dios...⁸⁷

Es por esto que la idea de espiritualidad Barroca se forma de la mano con la de la Contrarreforma, en la cual aparecen nuevas imágenes y nuevos discursos en torno a ellas. Por lo que la mentalidad de la época se re-direcciona hacia un mundo apocalíptico y es con el descubrimiento y la conquista de América que se emprende una gran labor de evangelización y salvación de aquellos a quienes el dogma no había llegado para la época.

⁸⁷ Bolívar Echeverría, *El Ethos Barroco*, UNAM, México D.F., 2002, p. 13.

CAPÍTULO IV

4 EL BIEN Y EL MAL DENTRO DE LA PINTURA COLONIAL QUITAÑA

4.1 LAS REPRESENTACIONES DEL BIEN Y EL MAL

En cuanto a pintura religiosa se refiere, los temas engloban varios aspectos casi comunes para todas las obras, uno es el de la lucha del bien contra el mal, y el otro es el de la supremacía del bien y al referirme a esto hablo acerca de las figuras de los santos y santas, advocaciones marianas y ángeles, supremos representantes del bien, es decir de Dios. A través de ellos se trata de plasmar el sometimiento que se ha hecho del mal y se los muestra como figuras dignas y triunfantes. De la misma manera en las obras en las que se mistura el bien y el mal se presenta una lucha entre ambos por la salvación de las almas. Pero no solo la imagen es la que crea un escenario en la mente y corazones de los espectadores, reciben fuentes de otros medios, no necesariamente visuales, los cuales hacen que las pinturas cobren mucho más significado e importancia dentro de las sociedades ya que vienen cargadas con un bagaje espiritual y social mayor del que ya portaban.

a) Los Sermones y su Influencia en el Imaginario Local

Se debe tomar en cuenta que no solo la imagen entra como principal fuente de adoctrinamiento hacia los indígenas en la época colonial, en este caso tomaremos en cuenta los sermones de la iglesias como un aporte para consolidar lo que se leía en la obra de arte y la forma en la que el sermón junto con la imagen se fundían para el mejor y más rápido aprendizaje dentro de la población iletrada de la colonia. En el caso de la Contrarreforma y su influencia en tierras americanas tenemos la figura de San Miguel Arcángel como principal defensor de la Iglesia Católica y los Reyes de España, esta imagen ha sido ampliamente representada dentro del barroco colonial quiteño:

Además que San Miguel con especialísimo título debe cuidar de esta monarquía: porque concuerda con sus intentos y se corresponde mucho los ánimos. Cuales son los desvelos de Miguel defender la iglesia, amparar a

*la religión, que viva con lustre siempre la fe: pues esos mismos intentos sólo los de nuestro Monarca...*⁸⁸

Uno de los preceptos que defendía la Contrarreforma era el de la Santa Eucaristía y la salvación a través de esta, es así que tenemos el extracto de este sermón que nos habla justamente y de una manera bastante enérgica acerca de la salvación y fortalecimiento del alma por intercesión del Santísimo Sacramento:

*Si nos afligen penalidades, si nos conauten molestias, si nos molestan congojas, alimentémonos de este pan: que comido con la disposición, que es razón, engendrará en nuestro pecho alentados bríos, esforzados denuedos, con que no solo lleguemos a resistir, sino también a vencer: aquí está la dulzura mas sabrosa, templemos con ella los sinsabores, desarmemos los pesares. O no nos descuidemos de comer: que sin este pan es forzoso desmayar: aquí está depositada la vida, aquí es la patria de la virtud, aquí el mineral del esfuerzo, aquí la seguridad del lauro; de este cordero nace perene fuente de gracia, que se encamina a la Gloria.*⁸⁹

Es de esta manera que junto con las imágenes tenemos también la palabra para acrecentar la devoción y catequizar a quienes sin tener los medios requeridos como la instrucción cristianas hacen uso de los sentidos como la vista y el oído para aprender las leyes divinas y la forma correcta de actuar para encontrar así el camino a la salvación, y a Dios.

4.2 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LAS OBRAS

Para este trabajo se han tomado en cuenta varias obras que encajan dentro de los parámetros que se establecían en el Concilio de Trento para el trabajo en cuanto a las imágenes, dentro de las cuales podemos encontrar elementos que serán importantes de tomar en cuenta para posteriores estudios. Además dentro de muchas de las imágenes podemos evidenciar la fuerte influencia que tiene sobre las obras la percepción de la lucha del bien contra el mal y la forma en la que ha sido magníficamente plasmada dentro de una composición pictórica; para este tipo de análisis se estudiará de manera minuciosa cada

⁸⁸ Sermones Panegíricos predicados en las Festividades de Varios Santos por el Padre Manuel de Naxera, Catedrático antes de Sagrada Escritura en el Colegio de la Compañía de Jesús, de la Universidad de Alcalá, después de Políticas en los Estudios Reales del Imperial Madrid, Año 1654, Madrid, Tomo II, p. 318.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 39.

una de las imágenes y se sacarán de las mismas los detalles que la hacen única en cuanto a forma y contenido. Se han tomado en cuenta para este trabajo varias obras las cuales reflejan de alguna manera el pensamiento contrarreformista de la época:

4.2.1 LA TENTACIÓN DE SAN FRANCISCO

1. Datos Técnicos de la Obra

Título: La Tentación de San Francisco

Autor: Anónimo

Época: Siglo XVII

Técnica: Óleo sobre Lienzo

Ubicación: Claustro Principal Convento de San Francisco

2. Descripción Formal

Esta pintura se encuentra estructurada en con formato rectangular, al ser una pintura narrativa los planos están ordenados de izquierda a derecha en tres diferentes planos y posee un fondo paisajístico-arquitectónico. En el primer plano en la parte izquierda de la composición encontramos dos figuras, la de una mujer desnuda con la mano izquierda extendida hacia el segundo personaje quien se encuentra de espaldas hacia este. La figura de la mujer se posee cabellos rojos, cuernos, alas negras y garras. El personaje que se encuentra de espaldas a esta es un personaje masculino con barba y cabeza rapada, se encuentra vestido con hábito de color marrón, de rodillas y con las manos unidas en pos de oración. Sobre su cabeza se encuentra un halo transparente.

En el segundo plano vemos la misma figura masculina, desnuda y recostada sobre nieve con los brazos extendidos y abrazando a ésta. En el tercer plano encontramos a la misma figura masculina de rodillas y con el torso y la espalda descubiertos, los brazos su mirada se dirige hacia el cielo y con las manos se las manos se encuentran unidas en pos de oración. En la parte inferior de la obra encontramos la siguiente leyenda:

*ESTANDO SAN FRANCISCO EN ORACIÓN... EL DEMONIO TRES
VECES POR SU NOMBRE I COMO NO LE RESPONDIERE SAN
FRANCISCO DIXOLE EL DEMONIO NO ES ALGUNO ENES...*

PECADOR QUE NO EL PERDÓN DE DIOS MÁS NO PODRÁN PERDONAR... RECOMPENSA... POR MISERICORDIOSO...EL DEMONIO COMO NO PUDO ENGAÑARLE PUSO GRAN TENTACIÓN CARNAL SINTIENDO...(TEXTO ILEGIBLE)... PUES TRABAJA I SIRVE A UN SOLO SEÑOR I VIENDO ESTO EL DEMONIO TEN...

3. Descripción Iconográfica

Claramente tenemos como principal personaje de esta pintura a San Francisco de Asís, con varios de sus atributos iconográficos como el hábito marrón y el cordón franciscano con los tres votos: pobreza, obediencia y castidad. La figura de la mujer hace mención al demonio, por sus atributos iconográficos como los cuernos en su cabeza y las alas que se pueden observar en su espalda, además de las garras de sus manos, símbolos precisos de la iconografía demoníaca. En cuanto a la representación del demonio en forma de mujer, se debe tener presente a ésta como *causa por excelencia del pecado*⁹⁰ por su relación con el pecado original y la expulsión del paraíso. Encontramos también importancia iconográfica a la nieve, ya que por su color representa la pureza y su cercanía con el cielo. Con respecto a la escena que narra la pintura acerca de la vida de San Francisco tenemos uno de los pasajes de su vida, el mismo que ha sido recreado a lo largo de la iconografía cristiana repetidas veces⁹¹, en cuanto al episodio al que se refiere, tenemos a continuación el siguiente pasaje, semejante al de la obra original, pero que desenvuelve de mejor manera el texto que representa:

Ahí estaba Francisco entregado a la oración, cuando el demonio lo llamó tres veces por su nombre y al preguntarle, qué quería le dijo que si bien el Señor perdonaba los pecados no tenía misericordia con aquellos que se matan a sí mismos con la penitencia.

*Advirtió la sutileza del demonio y en ese momento sobrevino una tentación contra la pureza. Se despojó del hábito y disciplinándose con el cordón decía: Ea, hermano asno, así te conviene parecer. Abrió luego la puerta y se hundió en la nieve mientras hacía siete muñecos diciendo: Mira, esta figura mayor es tu mujer; estas otras cuatro tus hijos e hijas; las dos restantes tu criado y tu criada. Así desapareció la tentación y entonces pudo regresar a su celda.*⁹²

⁹⁰ Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Ediciones Cátedra, 2007, p. 418.

⁹¹ Podemos tomar en cuenta en el caso de América las representaciones de esta misma escena en diferentes países como México (Antonio de Torres, Iglesia de San Francisco, San Luis Potosí) o Perú (Andrés de Liébana, Convento de San Francisco, Lima).

⁹² Héctor Schenone, *Iconografía del Arte Colonial-Los Santos*, Vol. 1, Fundación Tarea, Buenos Aires, 1992, p. 353.

Tenemos una serie de grabados realizados por Philip Galle, que es parte de una serie hecha entre 1585 y 1587 titulada *Seraphici Francisci Totius Evangelicae Perfectionis Exemplatis, Admiranda Historia*⁹³, en el que observamos la referencia que se hace a la imagen que hemos estado trabajado y que se puede observar con mucho más detalle el relato al que se refiere la obra, claro que para mayor entendimiento, el autor de la obra quiteña ha estructurado la composición de una manera más didáctica en la que la lectura de la misma sea más fácil de entender y que su mensaje llegue más claramente.



CASTIMONIAE AC VIRGINITATIS EXEMPLA, Philip Galle, No. 6

4. Reflexiones acerca de la Obra

Encontramos varios elementos relevantes en cuanto a la influencia de la Contrarreforma en la pintura colonial. La obra obedece a uno de los edictos que se dan en el arte posterior al Concilio de Trento que es el e representar la vida de los santos como modelos de vida para los cristianos. Encontramos además una profunda evocación hacia la penitencia cristiana, la misma que es una de las principales virtudes por las que se lucha a partir de la Contrarreforma.

Tenemos también dentro de la pintura y al ver la obra la fuerte práctica de las virtudes como la fe hacia Dios y la lucha, en este caso en particular con el demonio, para alejarse

⁹³ Rebeca Carretero Calvo, *San Francisco de Asís en la Sillería Coral de su Convento de Tarazona*, TVRIASO, No. 17, Tarazona, 2000, p. 65.

de la tentación carnal que era uno de los pecados que la Iglesia trataba de mantener más alejado de la sociedad de la época. Tenemos también un punto de vista diferente acerca de la imagen del demonio que comúnmente se manera, en este caso, una mujer desnuda, que representa al demonio, la mujer ha sido relegada en el arte cristianismo por Eva y la forma en la que cayó en tentación gracias la serpiente:

“La mujer es transmisora del mal. De este modo, la vergüenza cubre a la mujer desde el nacimiento y cuando ella se descubra, cuando descubra su cuerpo pecador, será sólo para redimirse de esa culpa original, como en esta representación pictórica.”⁹⁴

Se debe tomar en cuenta para este estudio que la desnudez del personaje de la obra no estaba expuesta, ya que la primera pintura estaba vestida, posteriormente y con la intervención de restauradores se logró recobrar la imagen original, la de una mujer desnuda. Creemos que se cubrió esta imagen por pudor hacia los jóvenes sacerdotes que admirasen la obra como ejemplo de virtud.

⁹⁴ Natalia Fortuny, *Siete Demonios para un Cuerpo: mujer, penitencia y culpa en la obra de Antonio Bermejo*, en Revista de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2006, p. 6.



4.2.2 LA ANUNCIACIÓN

1. Datos Técnicos de la Obra

Título: La Anunciación

Autor: Mateo Mejía

Época: Siglo XVII

Técnica: Óleo sobre Lienzo

Ubicación: Museo Franciscano “Fray Pedro Gocial”

2. Descripción Formal

La obra se encuentra estructurada en un formato rectangular en la que encontramos una sola escena descriptiva. Tenemos dos personajes en el centro de la composición, uno de ellos es un personaje joven con alas y de hermosa faz, se encuentra descendiendo de rodillas sobre una nube, en su mano izquierda sostiene un lirio y con la mano derecha señala hacia el cielo. Está ataviado con hermosos ropajes: una túnica azul oscuro con detalles y brocados dorados. El personaje de la derecha es una joven con un halo, se encuentra de rodillas en un reclinatorio mirando hacia el personaje la izquierda, sus manos se encuentran unidas sobre su pecho en pos de oración. Viste una túnica dorada y sobre su cabeza cae un velo azul oscuro con un filo dorado. Dentro de la composición tenemos varios elementos que permiten situar el escenario, en este caso, una alcoba, ya que encontramos varios elementos referentes a ella como una cama, una silla y una ventana en la que tenemos un fondo paisajístico y un reclinatorio en el que se encuentra un libro abierto. En la parte superior izquierda de la composición encontramos una escena de gloria abierta en la que se pueden observar a dos personajes con alas y tocando instrumentos musicales. Podemos observar que desde el personaje de la izquierda salen palabras hacia el de la derecha y viceversa:

*“AVE-GRATIA PLENA. DOMINUS TECUM
ECCE ANCILLA DOMINI. FIAT MIHI SECUNDUM VERBUM TUUM.”*

3. Descripción Iconográfica

Tenemos en esta obra la escena de la Anunciación del Ángel San Gabriel a María, esta recurrente representación dentro de las pinturas religiosas, tiene como fuente principal las Sagradas Escrituras:

En el mes sexto fue enviado el ángel Gabriel de parte de Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazaret, a una virgen desposada con un varón de nombre José, de la casa de David; el nombre de la Virgen era María. Y presentándose a ella, le dijo; Salve, llena de gracia, el Señor es contigo. Ella se turbó al oír estas palabras y discurría qué podría significar aquella salutación. El ángel le dijo: No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios, y concebirás en tu seno y darás a luz un hijo a quien pondrás por nombre Jesús. El será grande y llamado Hijo del Altísimo, y le dará el Señor Dios el trono de David, su padre, y reinará en la casa de Jacob por los siglos, y su reino no tendrá fin. Dijo María a ángel: ¿Cómo podrá ser esto, pues yo no conozco varón? El ángel le contestó y dijo: El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra, y por esto el hijo engendrado será santo, será llamado Hijo de Dios. E Isabel, tu parienta, también ha concebido un hijo en su vejez, y éste es ya el mes sexto de la que era estéril, porque nada hay imposible para Dios. Dijo María: He aquí la sierva del Señor; hágase en mí según tu palabra. Y se fue de ella el ángel.⁹⁵

En cuanto a los atributos iconográficos tenemos, en el caso del arcángel San Gabriel como su principal atributo el lirio que lleva en la mano. En las primeras representaciones de esta escena En las palabras que se representan siendo enviadas hacia la figura de la Virgen, las mismas que son parte del *Angelus* y de los primeros versos del *Ave María* pero en su traducción al latín.⁹⁶ Con respecto a los atributos marianos que podemos encontrar en esta composición tenemos el florero con rosas, ya que desde la Edad Media se otorgó este símbolo a la Virgen y aduciendo a su pureza como “*rosa sin espinas*”.⁹⁷ Pero no solamente podemos tomar las rosas como un

⁹⁵ *La Sagrada Biblia: Versión Directa de las Lenguas Originales*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1974, Lc 1:26-38.

⁹⁶ “*Ave Maria, gratia plena, dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Jesus. Sancta Maria, Meter Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae, Amen*”. Ave María en su traducción en latín, en Minerva Sáenz Rodríguez, Los Temas Iconográficos de la Anunciación, Coronación y de la Asunción en la Escultura de los Siglos XII y XIII en la Rioja, y sus relaciones con Álava, Serie de Cuadernos Seccionales, No. 15, p. 414.

⁹⁷ Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007, p. 521.

símbolo medieval, ya que se las nombra también este símbolo mariano dentro de las Letanías Lauretanas como “*rosa mística*”.⁹⁸

4. Reflexiones acerca de la Obra

Dentro de la composición tenemos varios elementos que influyen dentro de cada uno de los personajes que representan la escena de la Anunciación del Ángel a la Virgen, en cuanto al valor intrínseco de la obra dentro de lo que se refiere a la Contrarreforma tenemos varios aspectos que deben ser exaltados y que se plasman en esta. Uno de los principales es la fe y la obediencia que muestra la Virgen María ante la llegada del ángel con la noticia de la Anunciación y la obediencia ciega que esta tiene ante los designios de Dios. Y son precisamente esta fe y esta obediencia valores cristianos que serán altamente nombrados y puestos como ejemplos de vida para los cristianos de la época. Incluso podemos tomar en cuenta a esta obra como un referente para la literatura católica cercana a la época, como ejemplo los Ejercicios Espirituales escritos por San Ignacio de Loyola sirven a los fieles como referentes de la conducta cristiana y de modelos para los servidores de Dios.

⁹⁸ Juan Luis Bastero, *Síntesis Histórica de las Letanías Lauretanas*, Biblioteca Católica, Sevilla, 2001, p. 1356.



4.2.3 SAN MIGUEL ARCÁNGEL

1. Datos Técnicos de la Obra

Título: San Miguel Arcángel

Autor: Anónimo

Época: Siglo XVII

Técnica: Óleo sobre Lienzo

Ubicación: Museo “Miguel de Santiago” – Convento de San Agustín

2. Descripción Formal

Obra de formato rectangular en cuyo centro encontramos un personaje de pie y con alas. Con la mano derecha señala la esquina superior izquierda de la composición y en la mano derecha sostiene una hoja de palma. Se encuentra en actitud de avanzar sobre algo, con la pierna izquierda delante de la derecha, y con el pie izquierdo pisa a un personaje parecido a una serpiente, de color rojo y con facciones monstruosas. Su rostro es el de un joven con la mirada hacia el suelo, lleva el cabello largo hasta los hombros y sobre su cabeza lleva una corona de laurel y un halo brillante. Se encuentra ataviado con a la usanza guerrera, pero no lleva peto, ni armadura, en su lugar lleva un traje militar de soldado de color dorado con brocados como adorno y una seda que cruza su pecho; en la parte inferior viste una campestra azul oscuro con filo dorado, calza botas adornadas con rostros angelicales en la parte superior. Acompaña la indumentaria con una capa gris que ondea al viento. Con respecto al segundo personaje, que se encuentra en la parte inferior de la obra, tenemos una serpiente de color rojo oscuro, pero su cabeza es redonda y grande, similar a la humana, pero con ojos rojos y dientes que sobresalen de su boca.

El fondo se encuentra conformado totalmente por nubes que enmarcan a la figura central, la luz se divide dentro de la composición, la parte superior de la misma es brillante y va tornándose oscura mientras desciende. Dentro de las nubes que comprenden el fondo de la obra tenemos varios rostros infantiles con alas que miran al personaje central. En la esquina superior derecha de la composición se puede ver una entrada de luz alrededor de la cual encontramos la siguiente leyenda:

3. Descripción Iconográfica

Debido a los atributos iconográficos tales como las alas, la palma, la vestimenta ya la frase que encontramos en la imagen: “QUIEN COMO DIOS” aduce a su nombre en la tradición hebrea: Miguel⁹⁹. Tenemos así como personaje principal de esta composición a San Miguel Arcángel, príncipe de la milicia celestial y considerado como *principal vencedor de Satanás: brazo ejecutor de la justicia divina*¹⁰⁰. La tradición cristiana acerca de la figura de San Miguel puede ser encontrada en varios textos bíblicos pero el episodio que se ha representado en esta pintura es el del Arcángel venciendo a Satanás por rebelarse a Dios, y es precisamente esta lucha la que se recrea también en los textos del Apocalipsis:

*Hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus arcángeles peleaban con el dragón, y peleó el dragón y sus ángeles, y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente, llamado Diablo y Satanás, que extravía a toda la redondez de la tierra, y sus ángeles fueron con él precipitados.*¹⁰¹

Es así como esta imagen ha sido utilizada y recreada a lo largo de la Historia del Arte y han sido varias las vías que se han dado para representar a San Miguel, en algunos casos se lo representa ataviado con armadura y empuñando una espada, una lanza o una balanza en la mano, siempre teniendo bajo a sus pies al demonio siendo vencido. En la imagen que estamos trabajando no posee los atributos tradicionales, sino que adhiere a la representación solo la palma y la corona de laurel, que representa la victoria. Por otra parte y como antítesis a la imagen de San Miguel tenemos a la serpiente, el Diablo, que lo mira con ira desde el suelo donde se retuerce; existe una variedad de representaciones demoniacas pero la más común es quizá la de serpiente, por el relato de la primera culpa en el Génesis¹⁰²; ya que fue una serpiente, la que indujo a pecar a Eva, quien después arrastró a Adán y con él a toda la humanidad.¹⁰³

⁹⁹ Juan Carmona Muela, *Iconografía de los Santos*, Ediciones AKAL, Madrid, 2008, p. 328.

¹⁰⁰ Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007, p. 401.

¹⁰¹ *La Sagrada Biblia: Versión Directa de las Lenguas Originales*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1974, Ap 12: 7-9.

¹⁰² Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007, p. 544.

¹⁰³ Rosa Giorgi, *Ángeles y Demonios*, Editorial Electa, Barcelona, 2004, p. 241.

Tenemos además una representación importante de la misma obra que me pareció importante señalar para motivos de este trabajo, tenemos un grabado realizado por Marten de Vos, pintor y dibujante flamenco, que trabajó sus obras a finales del siglo XVI.¹⁰⁴ Tenemos un grabado realizado entre 1584 y 1585 llamado “El Vencimiento del Diablo” en el que plasma una imagen idéntica a la que se encontramos representada la imagen de San Miguel, claro que con algunas variaciones propias del artista. Tenemos mayor claridad en cuanto a los detalles del peto del Arcángel y en su cabello no podemos observar la corona de laurel, además la imagen del demonio tiene una importante variación, la serpiente es mitad humana y mira desde el suelo a San Miguel. Además al pie de la imagen tenemos la siguiente inscripción: “*Tetrius hoc nihil est príncipe pulchrius illo. Sic fit amore sui, sic ficta more Dei*” que significa “Tetris, esto no es el príncipe más hermoso que él. Y lo que es el amor a sí mismo, por lo que de esta manera el amor de Dios”.



El Vencimiento del Diablo, Marten de Vos, 1584-1585

Tomando en cuenta las similitudes entre las obras podemos tener esta pintura como referencia de la importancia de los grabados en América y en la pintura colonial, ya que a través de estos y utilizándolos como guías, los artistas quiteños pudieron plasmar a su

¹⁰⁴ Ernst Gombrich, *Historia del Arte*, Ediciones Phaidon, New York, 2007, p. 563.

manera lo que estas establecían sin alejarse demasiado del modelo original, lo cual enriquece la obra y hace de esta un baluarte dentro del arte colonial quiteño.

4. Reflexiones acerca de la Obra

Tenemos la imagen de San Miguel triunfante sobre el demonio e intrínsecamente leemos a través de la obra el triunfo de la Iglesia sobre sus enemigos y opositores, es por esto que la imagen de San Miguel cumple varios papeles: *encarna por tanto el Bien en la lucha contra el Mal, y como capitán de las milicias celestiales protege a la Iglesia contra sus enemigos.*¹⁰⁵

Es precisamente, la imagen de San Miguel un emblema contrarreformista por su lucha y su victoria sobre el mal, en este caso la lucha de la Iglesia en contra de la Reforma Protestante y de enemigos como Lutero.

¹⁰⁵ Juan Carmona Muela, *Iconografía de los Santos*, Ediciones AKAL, Madrid, 2008, p. 328.



4.2.4 EL INFIERNO

1. Datos Técnicos de la Obra

Título: El Infierno

Autor: Alejandro Salas (copia de la obra de Hernando de la Cruz - 1629)

Época: Siglo XVIII

Técnica: Óleo sobre Lienzo

Ubicación: Iglesia de la Compañía de Jesús

2. Descripción Formal

Obra rectangular compuesta por una gran cantidad de planos en los que se representan a figuras humanas y demoniacas en medio de una incesante tortura. En los primeros planos de la imagen tenemos figuras humanas tanto masculinas como femeninas en las que apreciamos diferentes torturas e inscripciones con diferentes pecados, tenemos demonios que devoran sus cabezas, serpientes que carcomen sus entrañas, fuego que quema sus partes pudendas, un caldero en el que podemos personajes que gritan y miran directo hacia el espectador, otros en los que colocan en máquinas de tortura como las ruedas con espinas o los traspasan con estacas o los hacen beber de grandes contenedores, atraviesan sus cabezas con cuchillos.

En la parte superior central de la imagen tenemos un personaje de color oscuro, montado sobre una bestia de tres cabezas con cuatro patas y alas de murciélago. El personaje posee rasgos monstruosos, cuernos y ojos amarillos, Sobre él se leen tras palabras: ETERNIDAD, LUCIFER, ETERNIDAD. En el fondo de la pintura en la que dominan los tonos negros y rojos tenemos un fondo paisajístico en el que aun se pueden ver figuras humanas siendo torturadas. En la parte inferior izquierda se lee la siguiente inscripción: *“Fiel copia del cuadro que en 1529 pintó el H. Hernando de la Cruz director de la B. Mariana de Jesús, 1879”*.

3. Descripción Iconográfica

Claramente tenemos ante nosotros la imagen del Infierno, relatada muchas veces en los relatos bíblicos como un lugar oscuro lleno de sufrimiento llamas y muerte. Tenemos como se menciona en el texto inicial acerca del Infierno, varias versiones dadas acerca de éste, pasando por el Tártaro Griego, si queremos referirnos a concepciones anteriores a las cristianas, una de las más importantes la de Santa Teresa de Ávila quien nos introduce a través de su visión en este lugar oscuro de condenación eterna para los pecadores. Tenemos los primeros textos en los que se menciona el lugar destinado para los pecadores, en la tradición judaica podemos tomar en cuenta los textos del Libro de Henoc en su capítulo 22:

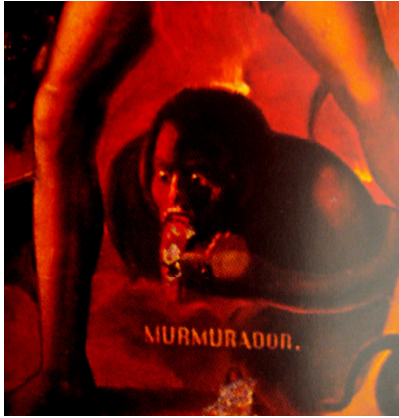
*Dijo Henoc: - ¡Qué lisas son esas cavidades, profundas y oscuras a la vista! Respondió el ángel Rafael: - Esas cavidades son para que se reúnan en ellas los espíritus, las almas de los muertos... Se ha hecho un lugar para los pecadores cuando mueren y son sepultados en la tierra sin que hubiera juicio contra ellos en vida. Allí son apartadas sus almas, en un gran tormento, hasta el día del Gran Juicio, para venganza, tormento y castigo de esas almas de los que eternamente maldicen. Aquí los atará Dios por la eternidad...*¹⁰⁶

Con la instauración del Cristianismo se continuará con este lugar para las almas condenadas, este abismo en el que deben morar pagando sus culpas, y tenemos los textos que describen de manera más completa para la época este lugar, nos referimos a los textos del *Apocalipsis de Pedro* y la *Visión de Pablo* del siglo VI, en las que de manera gráfica se describen las diferentes penas a las que son sometidos los pecadores: “Y les colgarán de la lengua, órgano con el que blasfemaron contra el camino de la justicia...”¹⁰⁷; en el caso de aquellos que han cometido asesinato tenemos la condena siguiente: “Y los asesinos, que han perpetrado cosas comunes con aquellos, son arrojados al fuego, a un lugar lleno de animales venenosos. Y son torturados sin descanso, sintiendo muchos dolores...”¹⁰⁸

¹⁰⁶ Antonio Piñero, *El Retorno del Infierno*, en *La Aventura de la Historia*, Año 10, No. 116, Arlanza Editores S.A., Madrid, 2008, p. 32.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁸ *Ídem.*



Murmurador (Detalle)



Homicida (Detalle)

Posteriormente la idea del Infierno asoló las mentes y la imaginación de los escritores medievales, posteriormente consagrada en la Divina Comedia de Dante, compuesta a principios del siglo XIV. En el relato, el poeta visita el Infierno y es guiado por Virgilio, en este divide el infierno en nueve círculos, cada uno de los cuales castigará un pecado específico.

4. Reflexiones acerca de la Obra

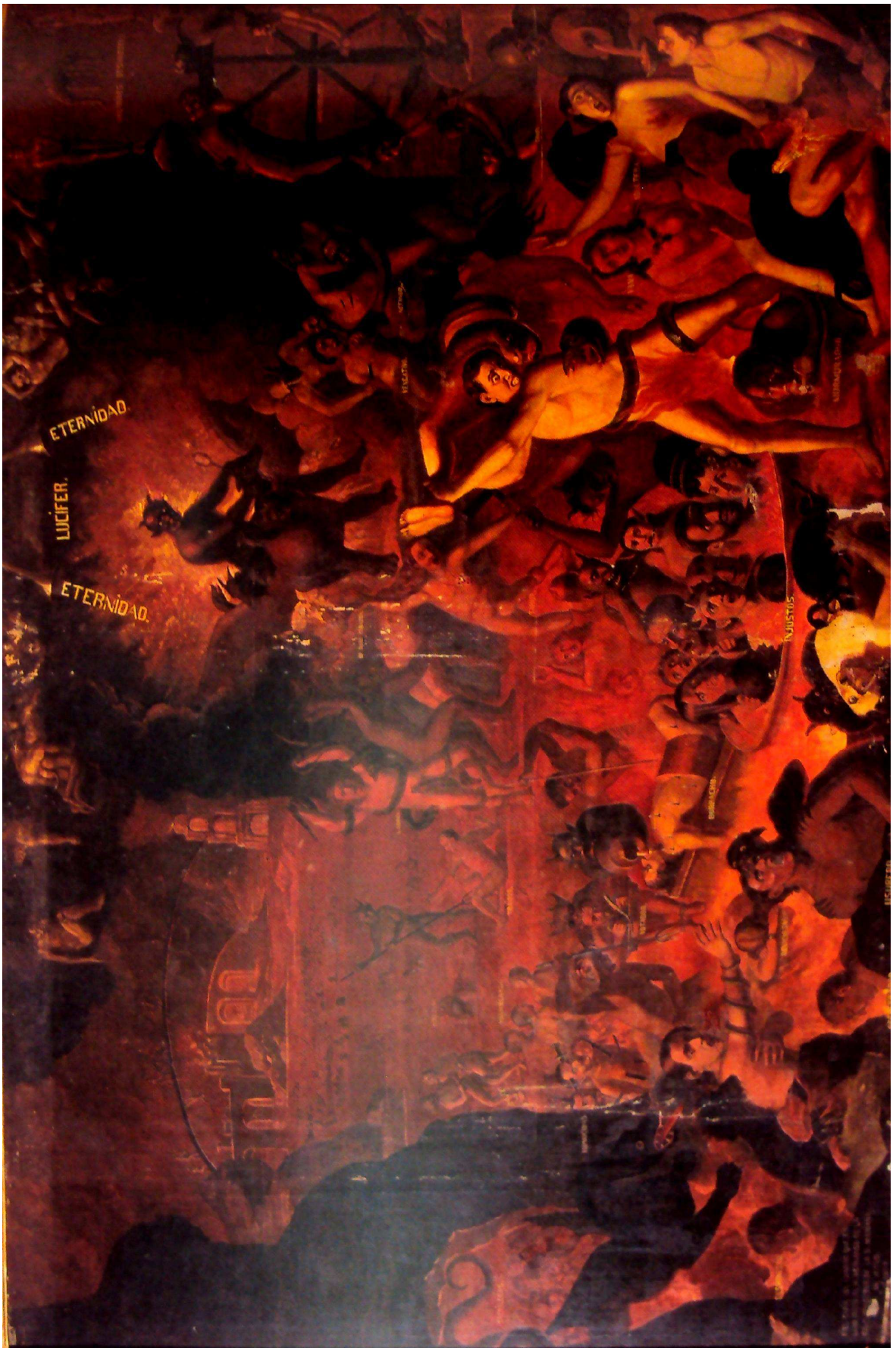
Tomando en cuenta la crudeza con la que se describe cada uno de los pecados que se castigan en el cuadro y que además son resaltados con rótulos, podemos tomar en cuenta a este cuadro, tal y como menciona Buchón que *se trata de una grave catequesis moral en imágenes de gran efecto*¹⁰⁹, es entonces que podemos considerar que esto junto con los sermones que se pudieron haber dado en torno al tema causaron el arrepentimiento de muchos y enderezaron los caminos de otros que se encaminaban a la perdición.

Durante la Contrarreforma continuará utilizando la imagen del Infierno para poder ejercer una especie de poder sobre las acciones de los fieles, ya que aplicado para este caso, el rebelarse contra el dogma de la Iglesia era lo mismo que rebelarse contra Dios. Esta imagen no solo será utilizada por los contrarreformistas, sino también por los reformistas:

¹⁰⁹ J.L. Micó Buchón, S.J., *La Iglesia de la Compañía de Quito*, Fundación Pedro Arrupe, Quito, p. 42.

Los reformadores protestantes, a pesar del ataque furioso contra la ética y la disciplina eclesial del papado de Roma, asumieron plenamente la doctrina del infierno eterno. Martín Lutero, sin embargo, luchó contra la idea “católica” de utilizar las amenazas de las penas del infierno para mejor controlar a los fieles.¹¹⁰

¹¹⁰ Antonio Piñero, *El Retorno del Infierno*, en La Aventura de la Historia, Año 10, No. 116, Arlanza Editores S.A., Madrid, 2008, p. 35.



4.2.5 EL JUICIO FINAL

1. Datos Técnicos de la Obra

Título: El Juicio Final

Autor: Alejandro Salas (copia del cuadro de Hernando de la Cruz - 1620)

Época: Siglo XVIII

Técnica: Óleo sobre Lienzo

Ubicación: Iglesia de la Compañía de Jesús

2. Descripción Formal

Obra de formato rectangular que se encuentra dividida en tres planos, en el primero de los cuales observamos varias figuras humanas que observan hacia el cielo, algunas de ellas llevan coronas y ropas de reyes, otros usan vestimentas religiosas, y otros se encuentran semidesnudos. Otros se encuentran emergiendo de la tierra, algunos con las carnes desgarradas, por lo que se observa cuerpos sin piel, en su lugar se ven los músculos. El segundo plano se divide en dos partes, en la de la izquierda vemos una gran cantidad de personas que caminan sobre una nube, y son guiadas por personajes con alas y túnicas blancas, que guían a una multitud que se encuentra de espaldas, pero de ellos se distinguen vestimentas antiguas; sobre ellos se encuentra un mensaje que dice: VENID BENDITOS DE MI PADRE A POSEER EL REINO DEL CIELO. Por otra parte en el otro lado vemos una multitud siendo empujada hacia unas llamas y torturas por personajes monstruosos, los empujan con varas que expulsan fuego por uno de los lados, con masas y con trinchas; sobre ellos se encuentra escrito: APARTAOS DE MI MALDITOS AL FUEGO ETERNO. En medio de ambas escenas tenemos a dos personajes, uno de ellos se encuentra vestido con hábito blanco y negro tiene la cabeza rapada, el toro, al que empuja hacia el lado izquierdo de la composición, está cubierto solamente por un velo sobre su vientre.

El tercer plano, se divide en tres segmentos, en los segmentos extremos de la izquierda y la derecha encontramos una multitud de personajes sentados sobre un conjunto de nubes, mirando directamente hacia el centro de la composición, la mayoría de ellos llevan túnicas de hermosos colores y sostienen hojas de palma o azucenas. En el centro

de este plano encontramos la figura de un hombre sentado, con un manto azul que deja descubierto su torso, con la mano derecha señala hacia arriba, lleva el cabello y la barba largos, y su cabeza se encuentra rodeada por un halo. A la derecha de este personaje encontramos una mujer, en posición sedente que lo mira y extiende sus manos hacia abajo, está vestida con túnica roja y un manto azul un velo blanco cubre su cabeza, en la que brilla también un halo. Bajo estos dos personajes encontramos varios seres con largos cabellos, alas y que visten túnicas blancas; cada uno de ellos lleva un objeto, el de la izquierda, sostiene una escalera, el que se encuentra a su derecha sostiene una cruz en la que se lee en una pancarta INRI, bajo este se encuentra un personaje con una trompeta de la cual sale este mensaje hacia la parte baja de la composición: LEVANTAOS MUERTOS, VENID A JUICIO. A la derecha de este el personaje sostiene un martillo, clavos y un látigo. A su lado, el otro personaje sedente, sostiene una columna, que por su composición parece dórica, pero solo tiene base, su capitel ha sido omitido. Y junto a él encontramos al último de estos personajes, que sostiene un libro abierto en el que señala una parte de él mientras mira hacia la parte inferior derecha de la composición.

3. Descripción Iconográfica

La obra representa claramente el Juicio Final en el que encontramos varios elementos de los que nos habla San Juan en su Evangelio, llamado también Libro de las Revelaciones, ya que muestra el fin de los tiempos y en el que la humanidad será juzgada y hallará su camino a la perdición o la redención. Tenemos entonces varios escenarios que han sido tomados en cuenta de estas Revelaciones y que han sido plasmados en esta obra, el primero de ellos es el de los personajes de la parte inferior de la obra que emergen del suelo y los que son llevados hacia la Salvación, se refiere claro a los mártires que murieron en nombre de la religión:

Vi tronos, y sentándose en ellos, y fueles dado el poder de juzgar, y vi las almas de los que habían sido degollados por el testimonio de Jesús y por la palabra de Dios, y cuántos no habían adorado a la bestia ni a su imagen y no habían recibido marca sobre su frente y sobre su mano; y vivieron y reinaron con Cristo mil años. Los restantes muertos no vivieron hasta terminados los mil años. Esta es la primera resurrección; sobre ellos no

*tendrá poder a segunda muerte, sino que serán sacerdotes de Dios y de Cristo y reinarán con Él por mil años.*¹¹¹

Encontramos referencias a esta partición dentro de la obra acerca de la partición entre los que son salvos y los que se condenan a arder en el fuego eterno del Infierno:

*Vi a los muertos, grandes y pequeños, que estaban delante del trono; y fueron abiertos los libros, y fue abierto otro libro, que es el libro de la vida. Fueron juzgados los muertos según sus obras, según las obras que estaban escritas en los libros. Entregó el mar los muertos que tenía en su seno, y asimismo la muerte y el infierno entregaron los que tenían, y fueron juzgados cada uno según sus obras. La muerte y el infierno fueron arrojados al estanque de fuego; ésta es la segunda muerte, el estanque de fuego, y todo el que no fue hallado escrito en el libro de la vida fue arrojado en el estanque de fuego.*¹¹²

4. Reflexiones acerca de la Obra

Tenemos entonces en esta obra, al igual que en la del Infierno, un mensaje aleccionador, en la que el espectador puede tener en cuenta tanto la salvación como la condenación de su alma cuando el tiempo del Juicio Final llegue. Y es precisamente durante la Contrarreforma en la que se pone especial interés en las Postrimerías de los tiempos, en las que llegará la segunda venida Cristo y se juzgará a la humanidad. En cuanto a esto se debe tomar en cuenta el papel de las palabras acerca de este tema y podemos tomar en cuenta los sermones, ya que estos son el punto de partida hacia el arrepentimiento por los pecados y la reivindicación del camino hacia Dios, y el descanso eterno:

*Esto mismo os digo yo, Cathólicos, al acabar una materia tan terrible. En vosotros consiste el elegir, y declaraos. Aquí está la diestra, y la siniestra; las promesas y las amenazas; las bendiciones y las maldiciones: vuestra suerte camina sobre esta terrible alternativa; o estaréis al lado de Satanás, y sus ángeles, o al de los escogidos, con Jesu-Christo, y sus santos. No hay medio, Cathólicos; yo os he manifestado el camino que conduce a la vida, y el que lleva a la perdición. ¿Por cuál de los dos camináis? ¿A qué lado os pondríaís si en este instante hubieras de parecer ante el terrible tribunal?*¹¹³

¹¹¹ *La Sagrada Biblia: Versión Directa de las Lenguas Originales*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1974, Ap 20:4-6.

¹¹² *Ibid.*, Ap 20:12-15.

¹¹³ Parte de un sermón acerca del Juicio Final encontrado en *Sermones del Ilmo. D. Juan Bautista Masillon*, Presbítero de la Congregación del Oratorio, uno de los Cuarenta de la Academia Francesa y Obispo de Clermont, Tomo 1, Adviento, Segunda Edición, 1778.

Tenemos entonces, incluso en los sermones de la Iglesia la puesta sobre la mesa de los dos aspectos, la salvación y la condenación, esto llama al arrepentimiento de los fieles y al camino de la rectitud cristiana, a través de los santos, quienes como intercesores e Dios en la tierra nos dejaron sus vidas como modelos de fe y entrega hacia Cristo, y es a los santos a quienes se ve con mayor influencia dentro de esta obra, ya que se encuentran a la diestra de Jesús y muchos de ellos son guiados por los ángeles hacia la salvación.



4.2.6 INMACULADA EUCARÍSTICA

1. Datos Técnicos de la Obra

Título: Inmaculada Eucarística

Autor: Miguel de Santiago

Época: Siglo XVII

Técnica: Óleo sobre Lienzo

Ubicación: Museo Franciscano “Fray Pedro Gocial”

2. Descripción Formal

Esta composición se divide en dos planos que podrían denominarse espacio celestial “Gloria Abierta” y espacio terrenal. Los espacios están distribuidos de dos maneras en el primer plano los temas están organizados de manera triangular y de forma inversa; en el primer plano se encuentra la figura central y tras ella tres figuras. Las cuales se encuentran sobre lo que se denomina “Gloria Abierta”, con un fondo pictórico; en la parte inferior se nota solamente un fondo paisajístico. La obra se encuentra equilibrada gracias a la figura central a través de la cual se equilibra tanto los personajes de la parte superior como el paisaje de la inferior. En el centro de la composición se encuentra una mujer de cuerpo entero, de pie, con la pierna izquierda levemente flexionada, mirada hacia arriba con la cabeza ligeramente ladeada, lleva aureola y cabello largo; sostiene con ambas manos y al lado izquierdo del pecho un ostensorio dorado, se encuentra parada sobre la luna con las puntas hacia arriba, está vestida con túnica blanca y un manto azul que cubre su hombro izquierdo y parte de su pierna derecha.

En el segundo plano, es decir detrás de la mujer se encuentran tres personas masculinas de cuerpo entero, sedentes, las tres fisonómicamente iguales, con cabello largo y café a la altura de los hombros y con barba; cada una se distingue de la otra por su vestimenta la de la derecha utiliza una túnica que le cubre el hombro izquierdo y las piernas con la mano izquierda sostiene una cruz delgada que apoya sobre su hombro, con la mano derecha sostiene la mano izquierda de la otra persona vestida con túnica y manto de un color ocre claro, casi gris, ésta sostiene con su mano izquierda la mano derecha de la tercera persona vestida con túnica del mismo color de las anteriores prendas y usando

algo parecido a una capa pluvial. Todos los personajes se encuentran sobre una enorme nube y rodeados de ángeles. En el fondo pictórico puede distinguirse a la derecha un enorme árbol y detrás de él lo que parece un bosque, para equilibrarlo a la izquierda y mucho más lejos se distingue una cascada.

Para objeto de este estudio tenemos otra imagen similar, realizada por el mismo autor, pero que será trabajada a la par por su significado iconográfico:



4.2.7 INMACULADA EUCARÍSTICA

1. Datos Técnicos de la Obra

Título: Inmaculada Eucarística

Autor: Miguel de Santiago

Época: Siglo XVII

Técnica: Óleo sobre Lienzo

Ubicación: Museo del Convento de Santo Domingo

2. Descripción Formal

En esta obra se representan seis figuras, la luz dentro de la obra se proyecta desde el lado derecho, los colores son un poco opacos pero sobresalen el azul y el rojo que son parte de las vestimentas de los personajes de esta composición. Se divide en dos planos que podrían denominarse espacio celestial “Gloria Abierta” y espacio terrenal. Los espacios están distribuidos cada uno en forma triangular el primero con un fondo pictórico y el segundo con un fondo paisajístico. Cada uno opuesto al otro a manera de triángulos y el vértice central es el tema den centro. La obra se encuentra equilibrada gracias a la figura central de la cual se desprenden las otras dos. En el centro de la composición se encuentra una mujer de cuerpo entero, sedente, con la pierna derecha ligeramente hacia fuera, Mirada hacia el frente con la cabeza ligeramente ladeada, lleva aureola, sostiene con ambas manos y a la altura del pecho un ostensorio dorado, a sus pies se encuentran un grupo de ángeles, está vestida con túnica de un color rojo pálido y un manto azul que cubre su hombro izquierdo y sus rodillas. Por encima de ellas se encuentran tres personas: a la derecha se encuentra una figura masculina de cuerpo entero, inclinada sobre su costado derecho, tiene una aureola en la cabeza, cabello largo a la altura de los hombros y barba, se encuentra con la mirada hacia el tema central; su mano izquierda se encuentra sobre su corazón y con la derecha sostiene una esfera celeste con una cruz sobre ella. Se encuentra vestido con un manto rojo.

Detrás del tema central se encuentra otra masculina, fisonómicamente igual a la anterior, sedente y de cuerpo entero, tiene una aureola en la cabeza, la mirada se proyecta hacia arriba, las manos se encuentran cruzadas sobre un corazón en llamas a la

altura del pecho; viste túnica y manto blancos. En la parte superior izquierda se encuentra la tercera figura, masculina anciana, sedente, posee un nimbo triangular sobre su cabeza, su cabello es gris así como su barba, la mirada se encuentra también hacia la figura central, con la mano derecha se encuentra en acción de bendecir y con la izquierda sostiene una esfera celeste con un cetro sobre ella, viste túnica celeste y manto blanco. Todos estos temas se encuentran con querubines alrededor y a sus pies.

En lo que se denomina espacio terrenal encontramos dos temas: a la derecha se encuentra una figura masculina de medio cuerpo, con un nimbo sobre su cabeza, lleva el cabello corto y su mirada se dirige hacia el tema central, con su mano derecha sostiene un corazón atravesado por una flecha a la altura de su pecho y con la izquierda señala hacia la tierra. Se encuentra vestido con un hábito color pardo, u con un rosario de cuentas grandes alrededor de su cuello. A la izquierda se encuentra otra figura masculina de medio cuerpo, con un nimbo sobre su cabeza, cabello corto y gris, y barba; su mirada se dirige hacia la figura central, las manos se encuentran juntas a la altura del pecho; viste un hábito rojo en su parte superior y blanco en la inferior.

3. Descripción Iconográfica de las obras

Claramente tenemos la imagen de la Inmaculada pero con un anexo a la obra que no se hace común en otras representaciones, un ostensorio o custodia, en la que se observa en su interior una ostia con una paloma en el centro. Si bien la Inmaculada Concepción fue una de las imágenes quizá más populares del arte español tenemos esta variante, pero podemos tomar en cuenta los antecedentes de esta para un análisis mucho más profundo. No se tiene una fecha exacta en la que se data el apareamiento de este imagen, pero las primeras representaciones marianas de este tipo se dan alrededor del siglo VIII, posteriormente se irán trabajando diversas imágenes con el tema de la pureza de María hasta llegar a los pintores españoles, quienes serán los que la doten de mayor riqueza pictórica.

Para representarla se establecerá una serie de lineamientos básicos para unificar la obra y de esta manera no errar en este tipo de representación mariana; esto se muestra en las pautas dadas por Fray Juan Interián de Ayala, quien se basa a su vez en el Tratado de Pintura de Francisco Pacheco:

*El que pintare mejor y con más viveza la señal (mujer) que describe el evangelista San Juan, éste será también el que pintará mejor y más propiamente la Inmaculada Concepción de la soberana Señora. Esta imagen no debe ni puede pintarse según la fe de la historia, porque la sacratísima Virgen en aquel primer instante en que fue animada y santificada plenísimamente, no fue vestida con alguna vestidura o adorno corporal, sino adornada de gracia y dones celestiales. Píntesela, pues, con una túnica blanca y resplandeciente, bordada, si así se quiere, con flores de oro y con un manto cerúleo (azul), ancho y brillante cuanto sea posible. Pues de esta manera se apareció la purísima Señora, como lo notó el referido pintor (Pacheco), a la nobilísima virgen portuguesa Beatriz de Silva, fundadora de la Orden de la Purísima Concepción, que confirmó el Papa Julio II, el año 1511.*¹¹⁴

Es de esta manera que se empieza a representar a la Inmaculada Concepción con estos parámetros y quien mejor la representará será el pintor español Bartolomé Murillo con su representación de la *Inmaculada Concepción*, en la que se muestra el cumplimiento de los parámetros dados anteriormente. Este tipo de representación será representada y copiada por otros afamados pintores de la época.



*Inmaculada Concepción, Bartolomé Murillo
Siglo XVII, Museo del Prado, Madrid*

¹¹⁴ Manuel Trens, *María: Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1946, p. 170-171.

Como se mencionó anteriormente era común representar a la Inmaculada Concepción sola y sin mayores adornos ni atributos, pero la Inmaculada Eucarística de Miguel de Santiago nos lleva a preguntarnos la razón de ser de la obra en la que la Virgen pasa a ocupar un nuevo papel dentro de la religión, el de guardiana del cuerpo de su Hijo representado en la Eucaristía y el cual representa para los fieles el medio de la salvación eterna.

4. Reflexiones acerca de las Obras

Se puede establecer entonces, a partir de lo trabajado anteriormente y con la inclusión de estos dos elementos importantes, la Inmaculada Concepción y la Sagrada Eucaristía dos preceptos por los que luchaba la Iglesia y el Concilio de Trento. Por un lado los protestantes y los anglicanos más radicales negaban la pureza de María: “*No estaba limpia de pecado –decía Brencio-; no fue virgen afirmaba Lucas Strenberg*”.¹¹⁵ Tenemos también comentarios nacidos de las obras de Constantino Coprónimo: “*Cuando llevaba a Cristo en su seno, se parecía a una bolsa llena de oro, pero después del parto no era ya más que una bolsa vacía*”.¹¹⁶ Es este precisamente uno de los temas más discutidos y analizados por la Reforma Católica y el Concilio de Trento quien defiende la virtud de la Virgen y le otorga un nuevo título que es tomado de un verso de una antífona de la Edad Media: “*Gaude, Maria Virgo, quae cunctas haereses sola interemisti*” // *Regocíjate tú, Virgen María, decíase, eres tu sola la que ha destruido todas las herejías* //.¹¹⁷ Podemos tomar en cuenta entonces a la Virgen como una imagen enteramente contrarreformista ya que en este caso tenemos dos elementos condensados dentro de la misma imagen como ya se mencionó, la unión de la Inmaculada Concepción y la custodia representando el cuerpo de Cristo o Corpus Christi, estos dos elementos fueron defendidos y promulgados por el Concilio de Trento.

¹¹⁵ Émile Male, *El Arte Religioso del Siglo XVI al Siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1952, p. 159.

¹¹⁶ Ídem.

¹¹⁷ Emile Male, *El Arte Religioso de la Contrarreforma*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2001, p. 66.



*Adoración de la Eucaristía, Matthaus Greuter,
Missale Romanum, Madrid, 1595*

Además de esto tenemos a la imagen de la virgen como una de las principales representaciones en América y una de las más populares dentro de la devoción posterior a la llegada española a los territorios americanos:

*Uno de los símbolos que más predicamentos tuvo en América tras la conquista fue la imagen de la Virgen María. De presencia incluso más extendida que Cristo en representaciones y oraciones, la Inmaculada fue pronto una abogada entre Dios y los pueblos indígenas.*¹¹⁸

¹¹⁸ Natalia Fortuny, *Siete Demonios para un Cuerpo: mujer, penitencia y culpa en la obra de Antonio Bermejo*, en *Revista de Ciencias Sociales*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2006, p. 2.



4.2.8 INMACULADA CONCEPCIÓN

1. Datos Técnicos de la Obra

Título: Inmaculada Concepción

Autor: Miguel de Santiago

Época: Siglo XVII

Técnica: Óleo sobre Lienzo

Ubicación: Museo “Miguel de Santiago” – Convento de San Agustín

2. Descripción Formal

Tenemos dentro de la composición un solo personaje femenino, que se encuentra de pie, en actitud de descender con el pie derecho, sus cabellos son largos y caen detrás de sus hombros, sus brazos de balancean armoniosamente al lado izquierdo de su cuerpo, con el pie derecho se encuentra descendiendo y con el izquierdo se encuentra sostenida en una luna creciente. Sus vestiduras se componen de una túnica blanca y un manto azul oscuro. Tenemos un fondo pictórico que en su mayor parte se compone de nubes que proveen a la obra de abundante luz y en la parte inferior encontramos el espacio terrenal en el que podemos apreciar un paisaje lejano. Sobre la figura desciende un halo de luz desde la parte superior izquierda de la composición y sobre su cabeza encontramos un delicado halo. Alrededor de la figura encontramos varios elementos como una estrella, una escalera, una fuente, lirios, un espejo, un rosal, una torre, un cedro, un pozo, una fortaleza.

Bajo esta figura, como ya se mencionó se encuentra la luna creciente, y la figura central se encuentra pisando con el pie derecho a una serpiente que en su boca sostiene una manzana.

3. Descripción Iconográfica

Tenemos la descripción de una Inmaculada Concepción realizada a la manera de los grandes artistas españoles y en un momento de transición en el que se le agregan emblemas. Esta imagen es comúnmente llamada Tota Pulchra, debido a que en la

mayoría de representaciones de este tipo se anexan leyendas como: “*Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te (Toda eres hermosa, amiga mía, y mancha no hay en ti), Cant. De los Cant., IV, 7*”¹¹⁹, pero a esta imagen se le han anexado ciertos símbolos que podemos analizar y que nos hablan acerca de la magnificencia del dogma mariano, a cada uno de los símbolos se refiere a distintas cualidades que se le atribuyen a la Virgen, algunos de los cuales no han sido utilizados en la obra analizada:

Alrededor de la Virgen se agrupan los siguientes símbolos, de izquierda a derecha: el sol, Electa ut sol (Escogida como el sol: Cant. De los Cant., IV, 9); Pulchra ut luna (Hermosa como la luna: ídem, ídem); una puerta murada, Porta Coeli (Puerta del cielo: Gen., XXVIII, 17); un cedro, Cedrus exaltata (Alta como cedro: Eccles., XXIV, 17); un rosal, Plantatio rosae (Planta de rosa: Íd., 18); un pozo, Puteus aquarum viventium (Pozo de aguas vivas: Cant. De los Cant., IV, 15); un árbol, Virga Jesse floruit (Floreció la vara de Jesé: Ezech., VII, 10); un jardín cerrado, Ortus conclusus (Jardín cerrado: Cant. de los Cant., IV, 12); una estrella, Stella maris (Estrella del mar: Himno Litúrgico); un lirio, Sicut liliun inter spinas (Como lirio entre espinas: Cant. de los Cant., II, 2); un olivo, Oliva speciosa (Oliva vistosa: Eccles., XXIV, 19); una fortaleza, Turris David cum propugnaculis (Torre de David con baluartes: Cant. de los Cant., IV, 4); un espejo, Speculum sine macula (Espejo sin mancha: Cant. de los Cant., IV, 15); una ciudad, Civitas Dei (Ciudad de Dios: Salmo LXXXVI, 3).¹²⁰

Apreciamos una imagen de la Inmaculada Concepción con elementos de la Tota Pulchra, en este caso la imagen es mucho más delicada, toma lo mejor de ambas representaciones y las amalgama de tal manera que se conviertan en una sola obra, cada uno de los emblemas que encontramos en la obra se adhieren de forma armoniosa a la composición y al fondo, de alguna manera los artistas tratan de humanizar la figura de la Virgen dentro de la obra ya acercarla más al espectador.

¹¹⁹ Manuel Trens, *María: Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1946, p. 153.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 154.



*Virgen Tota Pulchra, Giuseppe de Arpino,
Iglesia Parroquial de Santo Domingo, Huelva, Siglo XVI*

4. Reflexiones acerca de la Obra

Tenemos nuevamente la imagen de la Inmaculada Concepción que aunque con ciertas variantes continúa siendo un fuerte motivo de discusión teológica ya que se le han atribuido nuevos emblemas propios de sus virtudes, tenemos entonces una obra que no solo se refiere a la pureza de la Virgen, sino que nos los muestra por medio de símbolos. Un elemento importante dentro de esta representación es el de la Virgen pisando la serpiente, y la imagen toma una nueva referencia, la de la Mujer Apocalíptica¹²¹ y la Nueva Eva:

María aparece sobre el fondo de una aureola solar, con doce estrellas alrededor de su cabeza, y la luna a sus pies. Pero al mismo tiempo, María es identificada como la mujer anunciada desde el mismo paraíso, que había de aplastar la cabeza de la serpiente, María, representada como Inmaculada, es la nueva Eva que reparará los estragos de la primera... Para caracterizar a esta nueva Eva se pone debajo de sus pies no ya el

¹²¹ Este término se refiere a una cita del Apocalipsis en la que se menciona a una mujer que ha sido tomada en cuenta por sus atributos como la Virgen María: “Apareció una grandiosa señal en el cielo: una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y con una corona de doce estrellas en la cabeza, estaba encinta y gritaba por los dolores del parto. Entonces apareció en el cielo otra señal: un enorme dragón de color de fuego, que tenía siete cabezas y diez cuernos; y sobre sus cabezas sendas diademas...” en *La Sagrada Biblia: Versión Directa de las Lenguas Originales*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1974, Ap 12:1-3.

*dragón apocalíptico, sino la serpiente paradisiaca, que continúa ofreciendo entre sus mandíbulas el fruto de la perdición.*¹²²

Podemos a partir de esto, entender la Inmaculada Concepción no solamente como un conjunto de imágenes con varios dogmas plasmados en él sino como la unión de todos estos elementos para llevar a un solo pensamiento la intervención divina por los pecados humanos, en este caso el pecado de Eva que es resarcido por la Virgen al pisar la cabeza de la serpiente.

¹²² Manuel Trens, *María: Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1946, p. 170.



4.2.9 DULCE NOMBRE DE JESÚS

1. Datos Técnicos de la Obra

Título: Dulce Nombre de Jesús

Autor: Anónimo

Época: Siglo XVIII

Técnica: Óleo sobre Lienzo

Ubicación: Museo del Convento de Santo Domingo

2. Descripción Formal

Composición rectangular compuesta por varios elementos. En el centro de la misma tenemos una figura infantil de pie, cabellos largos hasta los hombros que mira de frente al espectador, tiene la mano derecha extendida con los dedos pulgar, índice y anular en señal del bendición; en la mano izquierda sostiene un orbe azul oscuro con bandas doradas y con una cruz en la parte superior; se encuentra vestido con una túnica roja adornada con detalles en dorado y un manto azul oscuro de borde dorado. Detrás de su cabeza sobresale un brillante nimbo. Bajo sus pies encontramos unas pinzas, una jarra en un charola de plata y unos clavos de gran tamaño; en la parte superior izquierda de la composición encontramos una figura de perfil, de la cual solo se distingue la mitad del cuerpo, posee alas, cabellos largos y sostiene en su mano derecha un cáliz dorado que dirige hacia la figura central; se encuentra apoyado sobre una gran nube. Bajo este encontramos varios elementos como una escalera, una columna con un gallo sobre ella. Un manto con un rostro de largos cabellos y barba coronado por espinas. Bajo estos encontramos varias coronas y mitras papales y un orbe azul oscuro. Tenemos además la imagen de un esqueleto sosteniendo en su mano derecha una hoz pequeña y en la izquierda sostiene un reloj de arena. A su lado, podemos apreciar una especie de cueva de la que sale un grupo de personas que por sus yelmos y banderas pueden ser denominados como un ejército, poseen lanzas y arcabuces, además de estandarte rojos con cruces doradas sobre ellos y de sus bocas sale el nombre JESÚS; sobre a ellos encontramos el siguiente texto:

*Al apacible fornido
deste nombre soberano
todo este ejército vano
quedará bajo y vencido
ninguno al temor rendido
ponga en duda el vencimiento
pues deste nombre el acento
el abysmo reverencia
y aun adore su Excelencia
el poder del firmamento.*

En la parte inferior de la composición cerca del centro encontramos una serpiente verde, con grandes dientes, que tiene junto a ella una manzana. En la parte derecha de la composición encontramos una cruz en la que encontramos una pequeña filacteria con la inscripción INRI en ella, además en la cruz encontramos elementos como un martillo, una corona de espinas, un látigo, una lanza, una espada, un garrote. A los pies de la cruz encontramos una urna con una vela encendida, del otro lado tenemos una bolsa de la que salen monedas. Bajo esta aparece una figura de aspecto casi humano, de color rojo oscuro, con cuernos, cola, garras y alas negras, en sus partes pudendas y a manera de vestidura tiene una serpiente enroscada de cuya cola y boca se desprenden llamas; de sus oídos, su boca y sus pies se desprenden las mismas llamas. Sostiene en la mano derecha el texto siguiente:

*Con aparentes verdores
echiza el mundo los ojos
pero la muerte ne depojos
convierte todas sus flores:
serán a quesos soldados,
que de la muerte enseñados
pisan quanto da la tierra,
y á Lucifer le hacen guerra
del nombre de Dios armados.*

De su costado derecho emerge una cueva similar a la que se encuentra en el otro lado, pero de esta aparecen personajes oscuros, deformes y con facciones monstruosas, con lanzas y que se dirigen hacia el otro grupo, los envuelve una atmósfera roja. La luz en la imagen se encuentra en la figura del centro y la composición posee un fondo paisajístico en el que se pueden divisar algunos nevados y montañas lejanas.

3. Descripción Iconográfica

Tenemos claramente una composición en la que el personaje central se refiere a Cristo Niño, el orbe que sostiene en su mano representa la esfera celeste es decir, el mundo. Debido a la gran cantidad de elementos los ordenaremos en una lista y analizaremos el significado de cada uno para de esta forma obtener una mejor lectura de la imagen:

- * *Ángel con cáliz.*- Este ángel entrega el cáliz que representa el sacrificio divino que debe hacer Jesucristo por la salvación de las almas.
- * *Escalera.*- Recuerda la escalera que se comunica con el cielo, según el sueño de Jacob.¹²³
- * *Columna.*- Recuerda la columna romana en la que Cristo fue azotado.
- * *Gallo.*- Atributo de la pasión de Cristo que recuerda las tres negaciones de Pedro.¹²⁴
- * *Santa Faz.*- Paño en el que según la tradición quedó grabado el rostro de Cristo cuando una piadosa mujer llamada Verónica le limpiara el rostro con este en su camino al Calvario.¹²⁵
- * *Coronas y Mitras.*- Representan a los Papas y Reyes que han pasado por el mundo.
- * *Esqueleto.*- Representa a la Muerte, con la hoz y el reloj de arena, que mide el fin del tiempo.
- * *Serpiente y manzana.*- Representaciones del pecado original que produjo la expulsión de Adán y Eva del Paraíso.¹²⁶

¹²³ *La Sagrada Biblia: Versión Directa de las Lenguas Originales*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1974, Ge 28:12-22.

¹²⁴ *Ibid.*, Mt 26:69-75; Mc 14:66-72; Lc 22:56-62; Jn 15:25-27.

¹²⁵ Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007, p. 622.

¹²⁶ *Ibid.*, Gen 3.

- * *Demonio/Lucifer.*- Representado con varios de sus atributos como los cuernos, la piel roja, y las alas representa al mal.
- * *Cruz.*- Representa la cruz en la que murió Cristo.
- * *Corona de Espinas.*- Instrumento de la Pasión de Cristo.
- * *Martillo.*- Instrumento de la Pasión, utilizado para clavar a Cristo en la Cruz.
- * *Lanza.*- Es uno de los instrumentos de la Pasión de Cristo, tiene relación con la Lanza de Longinos o Lanza del Destino.¹²⁷
- * *Látigo.*- Instrumento de la Pasión de Cristo, puede aludir a la penitencia.¹²⁸
- * *Espada.*- Elemento que representa al poder romano.
- * *Jarra de Plata.*- Representa la jarra en la que Poncio Pilatos se lavó las manos por la muerte de Jesús.¹²⁹
- * *Clavos.*- Elementos de la Pasión, representan los clavos con los que fue sujeto a la Cruz.
- * *Bolsa con Monedas.*- Representa la Traición, corresponden a las treinta monedas que se le fueron entregadas a Judas Iscariote por entregar a Cristo.¹³⁰
- * *Urna con Vela.*- Generalmente representa la esperanza, en este caso la esperanza de la resurrección.

¹²⁷ Ibid., Jn 19:31-34.

¹²⁸ Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007, p. 351.

¹²⁹ *La Sagrada Biblia: Versión Directa de las Lenguas Originales*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1974,

¹³⁰ Ibid.,

4. Reflexiones acerca de la Obra

Con respecto a esta obra tenemos varios elementos importantes y que enfatizan en las premisas contrarreformistas, el primero es el de la Figura del Niño Jesús con los instrumentos de la Pasión. Esta imagen es común dentro de la iconografía cristiana, ya que se mezcla la infancia de Jesús con los objetos de su Pasión. Tenemos entonces la imagen de Cristo, que desde niño se encontraba preparado y asumía el dolor que tenía que sufrir por la redención de las almas. Tenemos otro tema importante y que cobró especial importancia en la Contrarreforma, nos referimos por supuesto al Vanitas o Vanidad, este nombre nace en el Eclesiastés “*Todo es vanidad, y nada más que vanidad.*”¹³¹

El personaje que representa el Vanitas es el esqueleto con características como la guadaña, la columna derribada, el reloj de arena y se le agrega elementos como coronas, monedas, libros, etc. Es aquí donde se toma en cuenta el tema de las Postrimerías, es decir, el final de la vida o del tiempo de existencia, aduce además que nadie escapa de esta, sin importar el poder o estatus social que posea. Este tema trata de crear una moral de desapego del mundo terrenal a los cristianos después de la Contrarreforma, ya que los bienes materiales que poseen en este mundo no les servirán en día de su muerte.

*Será a partir de 1570, es decir, tras el Concilio de Trento, cuando la tumba se nos aparezca de otra forma. Vemos el sepulcro como la fachada de un templo, que encuadra el busto de un difunto; entre los símbolos que hay junto a la cabeza están unas alas, para expresar la rapidez con que llega la muerte, y una corona de laurel, la imagen del triunfo que supone la muerte. Pero pronto se extenderá una imagen muy común: un esqueleto sobre o al lado de la tumba o calaveras y tibias, con el fin de infundir en el espectador el temor, y ésta será la tónica dominante.*¹³²

Estas imágenes proceden de las ideas de uno de los santos que quizá vivió más de cerca el proceso Contrarreformista, San Ignacio de Loyola, y que además promovió el nuevo espíritu de esta época, en sus Ejercicios Espirituales, en las que, si bien no habla abiertamente de la muerte establece una especie de *Meditación de Nuestras*

¹³¹ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 95.

¹³² *Ibid.*, 93.

Postrimerías en las que se debe pensar que se ha hecho y que se deja en este mundo antes de que la muerte llegue a nosotros.

*El discurso eclesiástico, mediante la pedagogía del miedo y conforme la moral católica, convierte el arte de bien morir en arte de bien vivir, pues Trento eliminó el argumento humanista basado en un arrepentimiento final e independientemente de una vida, sin dejar de ser meritoria, no acorde a la fe que se profesa. En la Contrarreforma, por tanto, la muerte educa y canaliza los comportamientos del hombre, al que se pretenderá alejar de las glorias terrenas y, con el fin de anular su cara terrorífica, abocarlo hacia la meditación de un paso tan trascendental.*¹³³

Llama la atención también dentro de la pintura la imagen del demonio, hasta ahora diferente de las que comúnmente se han visto o se han trabajado.¹³⁴ Ésta es pequeña y personalmente considero que las facciones de su rostro semejan un rostro indígena.



Otro elemento importante dentro de la obra es el de la confrontación de los dos ejércitos, uno que claramente lucha con el estandarte rojo con una cruz en el centro, representando claramente a quienes lucha por Cristo y el otro que representa las fuerzas del mal. Si miramos esta pintura desde el punto de vista Contrarreformista tenemos los ejércitos de la Iglesia luchando en este caso con sus opositores: protestantes, luteranos y anglicanos.

¹³³ Carlos González Sánchez, *Barroco y Contrarreforma. Entre Europa y las Indias*, en *Revista DESTIEMPO*, Año 3, Número 14, México D.F., 2003, p. 13.

¹³⁴ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 326.



4.2.10 SANTA CATALINA

1. Datos Técnicos de la Obra

Título: Santa Catalina de Alejandría

Autor: Nicolás Javier Goríbar

Época: Siglo XVII

Técnica: Óleo sobre Lienzo

Ubicación: Museo “Miguel de Santiago” – Convento de San Agustín

2. Descripción Formal

La composición se encuentra en un formato rectangular, posee un fondo paisajístico, en el centro tenemos una imagen femenina de pie, que mira hacia el cielo, con su mano derecha sostiene una espada y con la izquierda sostiene una hoja de palma. Posee el rostro de una joven y los cabellos largos y de color marrón. Se encuentra vestida con ticos atuendos como una túnica verde oscura con brocados dorados en el filo y un manto rojo que cubre su espalda y cae por su brazo izquierdo.

De su cuello pende una joya y en su corona se encuentra una corona dorada; a su lado se encuentra una rueda dentada. En la esquina superior izquierda de la composición tenemos dos personajes con alas, que emergen de una nube; uno de ellos se encuentra en acción de colocar una corona de laurel en la cabeza del personaje central.

3. Descripción Iconográfica

Tenemos claramente a Santa Catalina de Alejandría quien según los relatos expresados en la Leyenda Dorada en el que fue decapitada después de destruir la rueda en la que iba a ser martirizada.¹³⁵

... el emperador la amenazó con torturarla si no renegaba de su fe, para lo cual hizo construir un artefacto consistente en unas ruedas cuajadas de agudísimos clavos y pequeñas sierras dentadas. Pero cuando las ruedas se

¹³⁵ Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 765.

*pusieron a girar, se rompieron y salieron desprendidos sus trozos, matando a una multitud de paganos.*¹³⁶

Como su principal atributo tenemos la rueda dentada y la espada símbolos de su martirio.

4. Reflexiones acerca de la Obra

En esta obra podemos tomar en cuenta, y en cuanto se refiere al Concilio de Trento lo que tiene que ver con los Mártires, quienes fueron tomados en cuenta como defensores de la fe e intercesores entre Dios y la humanidad; además sus vidas servían como modelos de conducta y de fe para todos los cristianos que buscasen la eternidad:

*“La Edad de la Contrarreforma fue para la iglesia católica la edad de los mártires. Los hubo en Inglaterra y en Alemania, en Asia y en América”.*¹³⁷

Son todas estas virtudes como la fe y la obediencia las que enlazan al mundo terrenal con el de los santos, ya que son ellos quienes por su fe entregaron su vida al servicio de la religión, tal y como lo hicieron quienes luchaban en contra del avance y las afrentas del luteranismo.

¹³⁶ Juan Carmona Muela, *Iconografía de los Santos*, Ediciones AKAL, Madrid, 2008, p. 74.

¹³⁷ Emile Male, *El Arte Religioso del Siglo XII al siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1952, p. 167.



4.2.11 LA CORONACIÓN DE LA CRUZ ESTANDARTE

1. Datos Técnicos de la Obra

Título: La Coronación de la Cruz Estandarte

Autor: Anónimo

Época: Siglo XVII

Técnica: Óleo sobre Lienzo

Ubicación: Museo del Convento de Santo Domingo

2. Descripción Formal

Obra de formato rectangular, en la que encontramos dos planos bien definidos, en el primero de ellos tenemos a cinco personajes como niños, con alas y cintas volando alrededor de sus cuerpos, sostiene la base de una cruz, aparentemente de madera, la misma que apoyan sobre una nube. El segundo plano que podemos llamarlo Gloria Abierta se encuentra representado por dos personajes, el de la derecha es una figura masculina, sedente, con el cabello largo hasta los hombros, con alas y una corona y un halo dorado en su cabeza; viste una túnica blanca y un manto rojo; con la mano izquierda sostiene uno de los vértices superiores de la cruz y con la otra sostiene una corona que se encuentra en acción de ser colocada en la cruz. El personaje de la derecha se encuentra también sedente, con alas y cabellos largos, se encuentra vestido con una túnica celeste y un manto rojo que cae por su hombro derecho, el nimbo que posee en su cabeza es triangular y de la misma manera que el otro personajes sostiene con una mano la cruz y con la otra la corona que va a colocar sobre ella. Sobre la corona podemos observar una paloma que toca con el pico la punta de la corona. Bajo cada una de estas figuras encontramos tres rostros infantiles con alas que miran en dirección de la corona. Este cuadro se encuentra enmarcado con flores pintadas a manera de margen de la composición.

3. Descripción Iconográfica

El emblema de la Cruz es la representación más sencilla del sacrificio de Cristo, su pasión y muerte, acerca de la trascendencia de la cruz podemos decir que ésta *es una*

realidad viviente que acompaña a Cristo en el descenso a los infiernos y en la ascensión. De la misma forma este símbolo representaría la unión entre el cielo y la tierra, y en este caso se corona a la Cruz como símbolo emblemático del Cristianismo y se la levanta vencedora ante cualquier intento de herejía. Las figuras que la coronan son claramente la Trinidad, pero esta vez se hace la diferenciación de cada uno de los personajes con sus diferentes atributos, en el caso de Espíritu Santo ya se toma en cuenta a la paloma como la forma para representarlo y para diferenciar a Cristo del Padre Eterno al uno se le dota de una corona, que representa su victoria y al Padre Eterno se lo distingue gracias al halo triangular de su cabeza.

4. Reflexiones acerca de la Obra

Como se menciona antes tenemos a la cruz como un emblema de las creencias cristianas del Sacrificio de Cristo, pero además se debe tomar en cuenta a la Cruz como un escudo contra las herejías y los ataques que se hacían a la Iglesia durante la Reforma Luterana; ya que al hablar de la cruz no solamente nos referimos a la Cruz de Cristo, sino también a la cruz que a cada uno de los fieles tiene que cargar para la salvación de su alma. Se crearán cofradías que honrarán a la Cruz y al camino que Cristo siguió con esta:

“Desde principios del siglo XIV la Santa Cruz era venerada en una ermita del Monte Espinho, en las cercanías de Braga. Al fundarse en 1629 la cofradía del Bom Jesus del Monte.”¹³⁸

Incluso en los territorios americanos, podemos dar fe que la Cruz continuó representando el triunfo de Cristo y su doctrina; se puede observar la importancia que tiene en este caso el triunfo de la Cruz y el valor devocional que causó dentro de la sociedad.

¹³⁸ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 331.



El Seguimiento de la Cruz, Benedictus van Haeflen

Valladolid, 1721

Podemos señalar incluso dentro del Sínodo Quitense, que seguía los parámetros dictados por Trento se dota de especial importancia a la Cruz y se la coloca como estandarte a la entrada de los pueblos y propiedades:

... porque generalmente en esos lugares hay guacas y adoratorios de los indios, lo cual nos pareció porque donde Dios fue ofendido, ahora sea bendito y reverenciado. También mandamos poner cruces a los caciques y señores en sus patios para que allí rezasen las noches y se encomendasen a Dios y a toda su familia para que por la virtud que tiene la Cruz fuesen amparados de los espantos y temores nocturnos que el demonio les pone.¹³⁹

¹³⁹ José María Vargas O.P., *El Primer Sínodo de Quito*, en *Los Sínodos de Quito del Siglo XVI*, Revista del Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana, Nos. 3 y 4, Facultad de Teología de la PUCE, Quito, 1978, p. 14.



4.2.12 ALEGORÍA AL CORAZÓN DE JESÚS

1. Datos Técnicos de la Obra

Título: Alegoría al Corazón de Jesús

Autor: Anónimo

Época: Siglo XVII

Técnica: Óleo sobre Lienzo

Ubicación: Iglesia de la Compañía de Jesús

2. Descripción Formal

Obra de formato rectangular en la que encontramos en el centro de la composición un corazón con llamas, que en la parte superior tiene una cruz y se tiene una corona de espinas a su alrededor; sobre él se puede observar una paloma blanca volando sobre él. En la parte superior de la imagen tenemos la figura de un hombre viejo y de cabellos blancos, se aprecia solamente la mitad superior de su cuerpo, sostiene en su mano derecha una esfera azul oscuro. A la izquierda de este personaje tenemos varios personajes alados, vestidos con túnicas y mantos rojos y marrones; todos se encuentran mirando hacia el centro o con actitud de adoración. El primero de ellos se abre el pecho y dentro de él se observa un corazón en llamas. Debajo de éste uno de ellos levanta y una corona en actitud de coronar al corazón que se encuentra en el centro. Bajo este personaje encontramos a otro que sostiene en su mano derecha un estandarte rojo con una cruz dorada que cruza por él. En la esquina inferior izquierda encontramos otro personaje alado, pero este vuelve la mirada directamente hacia el espectador, en sus brazos sostiene a un personaje más joven y más pequeño que levanta sus manos juntas en pos de oración hacia el centro. Al lado de estos personajes encontramos otro personaje alado vestido con un peto militar, su cabeza está coronada con laureles; en la mano derecha sostiene una espada y una rama de laurel mientras que en la izquierda apoya una cadena con la que sostiene a una bestia de la que solamente se observa la bota y los dientes y de la que salen unos rayos rojos. Sobre esta imagen tenemos otro personaje enteramente vestido con armadura que mira de forma solemne hacia el centro de la composición. Sobre este tenemos tres personajes más con las mismas características que los anteriores: hermosos rostros, alas, y hermosas vestimentas. El primero de ellos,

el que se encuentra más abajo lleva en un cojín una corona, el segundo ofrece una seda y el tercero sostiene en su mano sostiene un libro abierto y de este sale un triángulo. Toda la composición tiene como fondo un espacio celestial tan solo completado por nubes.

3. Descripción Iconográfica

Encontramos Varios elementos importantes dentro de la imagen, uno de ellos es la forma en la que se encuentra estructurada la imagen; tenemos en el centro de la imagen al Padre eterno, bajo el se encuentra la representación del Espíritu Santo en forma de paloma y bajo esta se encuentra el Corazón de Jesús, ya que posee los atributos de éste, la corona de espinas y las lenguas de fuego. Este tema ha sido altamente tomado en cuenta dentro de la religión católica por el misticismo y la forma en la que se le ha sabido dotar a este símbolo como el representante de Cristo:

*“... se trata de hacer patente el inmenso amor de Jesús hacia los hombres, si bien dentro del gusto y la sensibilidad de la piedad contrarreformista y barroca”.*¹⁴⁰

De la misma forma y tomando al resto de personajes de la composición encontramos interesantes similitudes iconográficas como el color rojo de las vestiduras de la mayoría de ellos. El color rojo sin duda, representa en este caso el Triunfo del Corazón de Jesús y la alabanza que los ángeles hacen a él. En el primer ángel de la parte izquierda superior de la composición, se encuentra con el pecho abierto y son su corazón en llamas ofreciéndolo al Sagrado Corazón de Jesús. El ángel que se encuentra bajo este sostiene la corona que va a colocar en el corazón. El tercero señala con la mano izquierda el estandarte rojo con la cruz dorada, representante de la fe católica.

Los tres ángeles que se encuentran en la base enfocan el mensaje triunfalista con el vencimiento del mal, el primero de ellos eleva un alma que implora hacia el Sagrado Corazón. El personaje de la derecha de este personaje encontramos la figura de San Miguel Arcángel reconocido por varios de sus atributos como la espada, la vestimenta y la cadena con la que sostiene al demonio, eleva su espada a través de la cual asciende

¹⁴⁰ Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007, p. 156.

una rama de laurel símbolo de la victoria.¹⁴¹ Esta pintura posee una variación de la imagen del demonio, en este caso se observa que San Miguel no solo sostiene su cuello con una cadena, sino que pisa una de sus alas, por lo que la figura se asemeja más a un dragón que a una serpiente, claro que se lo representaba de ambas formas. A su lado tenemos al arcángel Gabriel hermosamente vestido con armadura y que sostiene su emblema característico, el lirio.¹⁴² En la parte de arriba de San Miguel Arcángel tenemos la imagen de otro ángel que de la misma manera sostiene una corona ricamente adornada, la cual no solo representa la victoria sino también el poder.¹⁴³ El otro ángel ofrece la cortina del altar también roja al Corazón de Jesús. Y finalmente sobre este se encuentra un ángel que sostiene en su mano lo que parece un libro abierto y sobre este un triángulo, que representaría el misterio de la Trinidad.¹⁴⁴

4. Reflexiones acerca de la Obra

Tenemos no solo la imagen triunfalista del Sagrado Corazón de Jesús, sino el trasfondo de una imagen de devoción que fue iniciada por Santa Margarita de Alaonte (1647-1690) quien se encargará de establecer las bases para una larga línea piadosa. Literariamente y para dar en este caso voz a los que trata de plasmar la obra tenemos una plegaria propuesta por la santa:

*“O CORAZÓN SAGRADO,
HAZ QUE ARDA MI HELADO CORAZÓN
TU AMOR INFLAMADO”¹⁴⁵*

Es así que la imagen del Sagrado Corazón de Jesús será altamente difundida dentro de las creencias cristianas; además tenemos un importante papel dentro de esta obra de la orden Jesuita para quienes *la gloria de Jesús*¹⁴⁶ era el estandarte con el cual promovieron y apoyaron la Contrarreforma y plasman en las obras de sus templos sendas representaciones de su victoria ante el protestantismo, y se puede retomar el tema de la pedagogía por medio del arte:

¹⁴¹ Ibid., p. 401.

¹⁴² Ibid., p. 259.

¹⁴³ Ibid., p. 158.

¹⁴⁴ Ibid., 595.

¹⁴⁵ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 326.

¹⁴⁶ J.L. Micó Buchón, S.J., *La Iglesia de la Compañía de Quito*, Fundación Pedro Arrupe, Quito, p. 34.

*De nuevo la Iglesia Católica hizo realidad el pensamiento de un santo padre del siglo IV, San Basilio Magno de Capadocia, quien dijo sobre la pintura sabia que, gracias a los colores, representa la forma artísticamente idealizada de manera mucho más certera de cuanto es capaz de hacer un orador elocuente con su discurso.*¹⁴⁷

¹⁴⁷ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 275.



4.2.13 VIRGEN DE LA CORREA

1. Datos Técnicos de la Obra

Título: Virgen de la Correa

Autor: Anónimo

Época: Siglo XVIII

Técnica: Óleo sobre Lienzo

Ubicación: Iglesia de la Compañía de Jesús

2. Descripción Formal

Composición de formato rectangular en la que podemos diferenciar claramente dos espacios, uno de ellos podemos calificarlo como espacio celestial y el otro como espacio infernal. En el espacio celestial tenemos una figura central de una mujer cuya cabeza se encuentra levemente ladeada, la mirada se encuentra direccionada hacia la parte inferior de la composición; posee el cabello largo y oscuro. Sobre su cabeza se encuentra una gran corona con un halo del que sobresalen 12 estrellas. Su cuello está adornado con un collar de perlas. La postura de su cuerpo es sedente, con la mano derecha sostiene una correa y con la izquierda sostiene a un niño. Se encuentra ataviada con una túnica roja y un manto azul que envuelve su espalda y su brazo izquierdo. El niño que lleva en el brazo ladea la cabeza hacia la esquina inferior derecha de la composición, y sostiene entre las manos un cordón con varios nudos en él. Se encuentra desnudo, tan solo cubierto con un paño. Estas dos imágenes se encuentran enmarcadas por un halo brillante alrededor del cual se observan los rostros infantiles con alas.

A la izquierda de la composición encontramos tres figuras, la primera, de la que se ve solo la parte superior del torso y la cabeza, se encuentra mirando hacia la imagen central, viste una capa pluvial de color dorado y su cabeza se encuentra ceñida con una mitra dorada. Junto a esta se encuentra una figura masculina de rodillas, tiene la cabeza rapada y una barba larga, viste un hábito negro con una capa blanca; la mano izquierda la sitúa en su pecho y con la derecha alarga una correa hacia abajo. A su derecha encontramos una figura femenina de la que se divisa solamente parte de su brazo y su rostro. Lleva una toca y un hábito, se puede apreciar que extiende la mano derecha con

una correa. Del otro lado tenemos tres personajes, el primero de los cuales es una figura masculina de rodilla, posee también la cabeza rapada, un hábito adornado con puntos dorados en medio del cual encontramos un emblema parecido a un sol; con la mano izquierda sostiene una correa y la derecha se extiende para tomar la mano de otro personaje que se encuentra en la parte inferior. Tras esta figura tenemos la de dos mujeres, la primera posee hábito y toca negras y de la misma forma extiende una correa hacia abajo, la otra de la cual solo se observa el hombro y el rostro posee una toca con filo blanco u hábito negro; se encuentra con la mirada hacia la figura central. En la parte inferior o denominado espacio infernal tenemos precisamente eso, un espacio en el que domina el color rojo, y de este ascienden cueros suplicantes, todos miran hacia arriba y algunos tiene las manos extendidas, otros las tienen unidas en pos de súplica, pero todos ellos poseen expresiones sufrimiento en sus rostros y en la parte inferior podemos observar algunas lenguas de fuego.

3. Descripción Iconográfica

Tenemos claramente a la Virgen María en una de sus advocaciones, en este caso el de la Virgen de la Correa, a su lado encontramos a varios santos a los que ubicamos por sus vestimentas como San Fermín, San Juan de la Cruz, Santo Tomás de Aquino, Santa Clara, Santa Teresa. Todos acompañan a la virgen con correas para sacar las almas que se encuentran concadenadas al fuego eterno claro que esta imagen se asemeja a otras advocaciones como la Virgen del Carmen, La Virgen del Sufragio o la Virgen de la Luz, las cuales también se encargan de interceder por aquellos que se encuentran condenados al fuego del Infierno o se hallan en el Purgatorio.



*Nuestra Señora de la Consolación y Correa, José Bergara Jimeno,
Colección Juan J. Gavara, Valencia, 1760*

A pesar de que la advocación original de la Virgen de la Correa no haga mención a sacar las almas condenadas, tenemos una amalgama de nuevos elementos que dotan a esta obra de una veneración aun mayor de la que otorga su origen. Debemos tomar en cuenta el papel que juega en este caso el Purgatorio, que es reconocido como aquel lugar y estado donde *con fuego transitorio se purgan ciertamente los pecados, pero no los criminales o capitales que no hubieran sido antes perdonados por la Penitencia, sino los pequeños y menudos que pesan aun después de la muerte.*¹⁴⁸

4. Reflexiones acerca de la Obra

Tenemos entonces una obra que no solo resalta por su piedad hacia las almas del purgatorio, sino que contempla algo que no se había visto en otras obras, la unión de las diferentes órdenes al servicio, en este caso de la Virgen. Es precisamente el orar por las almas del Purgatorio uno de los principales preceptos Contrarreformistas y altamente defendido por los jesuitas:

¹⁴⁸ Antonio Piñero, *El Retorno del Infierno*, en *La Aventura de la Historia*, Año 10, No. 116, Arlanza Editores S.A., Madrid, 2008, p. 34.

... pues los jesuitas defendían el dogma del Purgatorio contra los protestantes con un ardor muy particular. Lainez tenía la costumbre de decir que la devoción a las almas del Purgatorio era uno de los fines de la Compañía de Jesús, e Ignacio de Loyola ordenó que a mediodía se hicieran sonar las campanas en su honor.¹⁴⁹



¹⁴⁹ Emile Male, *El Arte Religioso de la Contrarreforma*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2001, p. 66.



4.2.14 VIRGEN DE LA LUZ

1. Datos Técnicos de la Obra

Título: Virgen de la Luz

Autor: Anónimo

Época: Siglo XVIII

Técnica: Óleo sobre Lienzo

Ubicación: Iglesia de la Compañía de Jesús

2. Descripción Formal

Composición de formato vertical en la que encontramos una sola figura central que domina la composición; es una figura femenina de pie sobre siete rostros infantiles con alas, su mirada se encuentra hacia el espectador, tiene la cabeza ligeramente ladeada y posee un halo dorado tras esta. Con su mano derecha sostiene a un pequeño personaje de la muñeca y con la izquierda carga a un niño pequeño que también mira directo al espectador. Se encuentra ataviada con una túnica blanca con mangas largas y un velo azul oscuro con borde dorado.

El niño sostiene en una mano un corazón con una pequeña llama en la parte superior y con la otra recoge otro que le es ofrecido en un gran recipiente por un personaje alado que se encuentra de rodillas y cubierto por un velo que parece flotar a su alrededor. Ambas figuras centrales, el niño y la mujer, se encuentran rodeados por nubes. En la parte superior de la composición encontramos dos infantes con alas que sostienen una corona que están en acción de colocar sobre la cabeza de la mujer, cada uno sostiene un lirio y una rosa respectivamente.

La figura que se encuentra sujeta por la muñeca por la mujer del centro se encuentra con la cabeza y la mirada direccionados hacia la esquina inferior izquierda de la composición en la que aparece una imagen monstruosa de ojos rojos, grandes dientes y de cuya boca emergen lenguas de fuego. En la parte inferior derecha de la composición observamos un fondo paisajístico.

3. Descripción Iconográfica

Esta obra claramente habla de la Virgen de la Luz, una advocación mariana que tiene su origen en la orden jesuita, debido a que un misionero de la Compañía de Jesús comunicó su pensamiento a una sierva de Dios, encargándole que rezara porque este hallase una imagen *con cuya visión se enfervorizaran los fieles y se movieran a penitencia*¹⁵⁰, ante estas palabras la sierva de Dios accede a su pedido y reza por él en la misa:

*... estando una mañana en cierta iglesia de Palermo, dando gracias después de la comunión, vio venir hacia sí a la Virgen, más resplandeciente que el sol y rodeada de ángeles. La Señora le expresó cuánto le agradaba el deseo de aquel religioso, y en prueba de ello venía en la forma y disposición con que quería saliera la imagen protectora de sus Misiones. Y así encargó que la mirase con atención y observase bien el traje en que venía. Y, al decir esto, le hizo advertir en el alma que sacaba con su diestra de la boca del abismo, esto es, el pecado.*¹⁵¹

Tenemos en esta imagen varios símbolos que podemos interpretar para facilitar la lectura de la misma. El primero de estos es el de la Virgen sacando un pequeño cuerpo de una boca monstruosa, se trata claramente de la salvación de un alma cautiva del mal o del pecado. Otro elemento es el de los corazones inflamados o en llamas que sostiene Jesús y que le son ofrecido por el ángel de la derecha, que representan el símbolo más puro del amor, profundo y sincero hacia él.

En esta representación el ángel no cumple el papel de mensajero, sino de portador del amor de los hombres hacia Dios. Podemos observar también la imagen monstruosa que trata de devorar a la representación del alma, podemos hacer referencia con esta imagen de una gran boca de cuyo interior brotan llamas, como la boca de Leviatán, monstruo originario de la mitología fenicia que simboliza el caos; es considerado como la encarnación del mal.¹⁵²

¹⁵⁰ Manuel Trens, *María: Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1946, p. 349.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 349-350.

¹⁵² Rosa Giorgi, *Ángeles y Demonios*, Editorial Electra, Barcelona, 2004, p. 257.

4. Reflexiones acerca de la Obra

Esta imagen es realmente dinámica y no solamente por la estructura de su composición sino por su contenido y el mensaje que esta transmite. Encontramos aquí una imagen que no se había hallado con facilidad dentro del arte cristiano, el de María como salvadora de las almas, claro que esto generó toda una discusión teológica alrededor de si la Virgen tenía el poder suficiente para realizar esta acción acreditada solamente a Dios o a Cristo; por lo que se prohibió su difusión, tal como lo señala el catedrático Carrete Parrondo:

... es significativa la real orden de 24 de julio de 1770, en la que, apoyándose en el decreto de 27 de enero de 1742 de la Congregación de Ritos, se prohíbe la devoción propagada por los jesuitas y en la que se mantenía que la Virgen tenía poder para sacar las almas del Infierno, cuya formulación iconográfica consistía en la imagen de la Virgen sacando a un condenado de las fauces de un dragón, tal y como lo representa la estampa grabada en 1753 por Juan Bernabé Palomino.¹⁵³

A pesar de ser una imagen prohibida su culto y devoción traspasó los mares y llegó a los territorios americanos, se cree en representaciones hechas en grabados como los que nos ofrece Bustamante; y pasó a convertirse en una obra de gran importancia para la sociedad quiteña, además ocupa un altar y un lugar propio dentro de la Iglesia de la Compañía de Jesús.

¹⁵³ Juan Carrete Parrondo, *El grabado en el siglo XVIII. Triunfo De la Estampa ilustrada*, en Summa Artis. Historia General del Arte, TOMO XXI, 1987, P. 429.



Virgen de la Luz
Grabado de Bustamante, 1758



CAPÍTULO V

5 CONSIDERACIONES FINALES

El presente trabajo, me ha llevado a varias conclusiones. En primer lugar tenemos que recalcar la importancia que tuvo el concilio de Trento no solo a nivel teológico, sino histórico, político y social dentro de las sociedades europeas y posteriormente americanas, ya que a partir de éste se crearán nuevos parámetros dogmáticos importantes. Se ha establecido históricamente que las pinturas y las esculturas fueron en tiempos coloniales elementos pedagógicos para el aprendizaje de la religión católica, y que a través de ellas era mucho más fácil la enseñanza del dogma cristiano a los indígenas al desconocer el idioma de éstos. Son entonces las imágenes como grandes libros que narran historias acerca de Dios, la Virgen y los Santos, y educan a quienes las miraban en temas como la fe, la obediencia, la penitencia, y el amor de Dios.

Podemos además establecer el importante aporte de estas obras para la Historia del Arte, no solo ecuatoriano, sino también latinoamericano y mundial ya que a pesar de que la Contrarreforma se dio como un movimiento europeo tuvo importantes repercusiones dentro de la religión y el arte quiteños, de esta forma podemos manejar imágenes en las que leemos claramente la mentalidad contrarreformista traída desde Europa. En cuanto a las obras trabajadas, se ha podido demostrar en cada una de las mismas el influjo contrarreformista y la forma en la que estas poseen el profundo espíritu dogmático de Trento; a pesar de que dentro del imaginario colonial no se tenía tan presente la lucha contra el protestantismo, son estas pequeñas luces a través de las obras de arte las que dan fe de que la Iglesia seguía atentamente las reformas que se iban generando con relación a este tema.

Además se puede tomar en cuenta la forma en la que estas imágenes, cada una en su época, sirvieron como elemento pedagógico de la doctrina cristiana y para guardaban dentro de ellas no solamente el mensaje de la Palabra de Dios, sino de la lucha de sus religiosos por la fe. Es ahora cuando se puede establecer una relación directa entre las obras y el proceso contrarreformista en Europa, ya que se plasmaba en ellas, de manera intrínseca, la lucha y el triunfo de la Iglesia sobre el Protestantismo.

Este trabajo ha sido realizado con gran esfuerzo y espero sea un aporte para la Historiografía Ecuatoriana y la Historia del Arte, claro que es una pauta para trabajos mucho más profundos que puedan realizarse a partir de las obras o de su contenido, así como de las lecturas iconológicas que se puedan realizar de las mismas.

FUENTES PRIMARIAS

MUSEO FRANCISCANO “FRAY PEDRO GOCIAL”

- * *Inmaculada Eucarística*

Miguel de Santiago

Siglo XVII

- * *La Anunciación*

Mateo Mejía

Siglo XVII

- * *La Tentación de San Francisco*

Anónimo

Siglo XVII

MUSEO “MIGUEL DE SANTIAGO” – CONVENTO DE SAN AGUSTÍN

- * *Inmaculada Concepción*

Miguel de Santiago

Siglo XVII

- * *San Miguel Arcángel*

Anónimo

Siglo XVII

- * *Santa Catalina de Alejandría*

Nicolás Javier Goríbar

Siglo XVII

MUSEO DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO

- * Dulce Nombre de Jesús

Anónimo

Siglo XVIII

- * *Inmaculada Eucarística*

Miguel de Santiago

Siglo XVII

- * *La Coronación de la Cruz Estandarte*

Anónimo

Siglo XVII

IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

- * *Alegoría al Corazón de Jesús*

Anónimo

Siglo XVIII

- * *El Infierno*

Hernando de la Cruz

Siglo XVI

- * *El Juicio Final*

Hernando de la Cruz

Siglo XVII

- * *Virgen de la Correa*

Anónimo

Siglo XVIII

* *Virgen de la Luz*

Anónimo

Siglo XVIII

BIBLIOGRAFÍA

1974 *Sagrada Biblia – Versión Directa de las Lenguas Originales*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

ABÁD MERCHÁN, Andrés

2002 *Ángeles, enigma y belleza*, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito.

BASTERO, Juan

2001 *Síntesis Histórica de las Letanías Lauretanas*, Biblioteca Católica, Sevilla.

BUHLER, Johannes

2005 *La Cultura en la Edad Media – El Primer Renacimiento de Occidente*, Círculo Latino, Barcelona.

CARMONA MUELA, Juan

2008 *Iconografía de los Santos*, Ediciones AKAL, Madrid.

CARRETE PARRONDO, Juan

1987 *El grabado en el siglo XVIII. Triunfo De la Estampa ilustrada*, en Summa Artis. Historia General del Arte, TOMO XXI.

CARRETERO, Rebeca

2000 *San Francisco de Asís en la Sillería Coral de su Convento de Tarazona*, TVRIASO, No. 17, Tarazona, 2000

CERVANTES, Fernando

1994 *The Devil in the New World*, Yale University Press, London.

DE LA VORÁGINE, Santiago

1982 *La Leyenda Dorada*, Alianza Editorial, Madrid.

DELEMEAU, Jean

1989 *El Miedo en Occidente*, Editorial Taurus, Madrid.

ECHEVERRÍA, Bolívar

2002 *El Ethos Barroco*, UNAM, México D.F.

ECHEVERRÍA, Bolívar

1994 *Modernidad, Mestizaje Cultural. Ethos Barroco*, UNAM, México D.F.

ESTEBAN, Juan F.

2002 *Tratado de Iconografía*, Istmo Ediciones, Madrid.

FELIU, Ricardo

1956 *Lutero en la España y en la América Española*, Ediciones Aldecoa, Burgos.

FORTUNY, Natalia

2006 *Siete Demonios para un Cuerpo: mujer, penitencia y culpa en la obra de Antonio Bermejo*, en *Revista de Ciencias Sociales*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

FROST, Cecilia

2002 *La Historia de Dios en las Indias: Versión Franciscana del Nuevo Mundo*, Tusquets Editores, México D.F.

GIORGI, Rosa

2004 *Ángeles y Demonios*, Editorial Electra, Barcelona.

GISBERT, Teresa

1980 *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*, Ediciones Gisbert y Cía., La Paz.

2000 *El Paraíso de los Pájaros Parlantes: La Imagen del Otro en la Cultura Andina*, Plural Editores, La Paz.

GOMBRICH, Ernst

2007 *La Historia del Arte*, Ediciones Phaidon, New York.

GONZÁLEZ, Justo

1990 *La Evangelización de la Religiosidad Popular Andina*, Ediciones Abya-Yala, Quito.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos

2003 *Barroco y Contrarreforma. Entre Europa y las Indias*, en Revista DESTIEMPO, Año 3, Número 14, México D.F.

GRUZINSKI, Serge

2001 *La Colonización de lo Imaginario*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

2000 *La Guerra de las Imágenes*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

INSTITUTO DE HISTORIA ECLESIAÍSTICA DEL ECUADOR

1978 *Primer Concilio de Quito (1570)*, en Los Sínodos de Quito del Siglo XVI, Revista del Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana, Nos. 3 y 4, Facultad de Teología de la PUCE, Quito.

JIMÉNEZ, Miguel

2003 *Apocalipsis según Juan el Evangelista*, Grupo Editorial GRM, Barcelona.

JONES, Martin D. W.

2003 *La Contrarreforma – Religión y sociedad en la Europa Medieval*, Ediciones Akal, Madrid.

KENNEDY, Alexandra

2000 *Notas sobre las Relaciones Artísticas entre Ecuador y Perú (Siglos XVI al XIX)*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

LE GOFF, Jacques

1989 *El Nacimiento del Purgatorio*, Editorial Taurus, Madrid.

2003 *San Francisco de Asís*, Akal Ediciones, Madrid.

LÓPEZ DE AYALA, Ignacio

- 1788 *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, 3ra. Edición, Imprenta Real, Madrid.

MALE, Emile

- 1952 *El Arte Religioso del Siglo XII al siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México.
2001 *El Arte Religioso de la Contrarreforma*, Ediciones Encuentro, Madrid.

TRENS, Manuel

- 1946 *María: Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Editorial Plus-Ultra, Madrid.

MICÓ BUCHÓN, J. L.

- 2003 *La Iglesia de la Compañía de Quito*, Fundación Pedro Arrupe, Quito.

MINCHOM, Martin

- 2007 *El Pueblo de Quito 1690-1810*, FONSA, Quito.

MINOIS, Georges

- 1994 *Historia de los Infiernos*, Paidós Editorial, México D.F.

MORENO YÁNEZ, Segundo

- 1997 *Cosmos, Hombre y Sacralidad: Lecturas dirigidas de Antropología Religiosa*, Editorial Abya-Yala, Quito.

NAXERA, Manuel de

- 1654 *Sermones Panegíricos predicados en las Festividades de Varios Santos por el Padre Manuel de Naxera*, Catedrático antes de Sagrada Escritura en el Colegio de la Compañía de Jesús, de la Universidad de Alcalá, después de Políticas en los Estudios Reales del Imperial Madrid, Tomo II, Madrid.

PACHECO, Francisco

- 1982 *El Arte de la Pintura*, Las Ediciones del Arte, Madrid.

PANOFSKY, Erwin

1998 *Introducción al Método Iconográfico*, Editorial Ariel S.A., Barcelona.

PHELAN, John

1995 *El Reino de Quito en el Siglo XVIII*, Banco Central del Ecuador, Quito.

PIÑERO, Antonio

2008 *El Retorno del Infierno*, en La Aventura de la Historia, Año 10, No. 116, Arlanza Editores S.A., Madrid.

REVILLA, Federico

2007 *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Ediciones Cátedra, Madrid.

RICARD, Robert

1999 *La Conquista Espiritual de México*, Fondo De Cultura Económica, México D.F.

SÁENZ, Minerva

2000 *Los Temas Iconográficos de la Anunciación, Coronación y de la Asunción en la Escultura de los Siglos XII y XIII en la Rioja, y sus relaciones con Álava*, Serie de Cuadernos Seccionales, No. 15

SÁNCHEZ, Sebastián

2002 *Demonología en Indias. Idolatría mimesis diabólica en la obra de José de Acosta*, en Revista Complutense de Historia de América, Volumen 28, UCM, Madrid.

SCHENONE, Héctor

1992 *Iconografía del Arte Colonial-Los Santos*, Vol. 1, Fundación Tarea, Buenos Aires.

SEBASTIÁN, Santiago

1981 *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Editorial, Madrid.

SENTILLANGES, A.D.

1960 *El Problema del Mal*, Ediciones y Publicaciones Españolas S.A., Madrid.

2007 *Sermones del Ilmo. D. Juan Bautista Masillon*, Presbítero de la Congregación del Oratorio, uno de los Cuarenta de la Academia Francesa y Obispo de Clermont, Tomo 1, Adviento, Segunda Edición.

SULAVIK, Anthony

2007 *Todo sobre los Ángeles*, Consejo Supremo de los Caballeros de Colón, Bilbao.

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

2009 *Catálogo de la Exposición: Arte Colonial Cuzqueño*, Gráficas Algorán, Lima.

VARGAS José María

1960 *El Arte Ecuatoriano*, Editorial J.M. Cajica Jr. S.A., Quito.

1978 *El Primer Sínodo de Quito*, en Los Sínodos de Quito del Siglo XVI, Revista del Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana, Nos. 3 y 4, Facultad de Teología de la PUCE, Quito.

1978 *La Evangelización en el Ecuador*, Gráficas Ortega, Quito.

VILLEGAS, Juan

1975 *Aplicación del Concilio de Trento en Hispanoamérica (1564-1600) – Provincia Eclesiástica del Perú*, Instituto Teológico del Uruguay, Montevideo.

WALSH, William Thomas

1960 *Santa Teresa de Ávila*, Espasa Calpe S.A., Madrid.

WARD, Laura

2007 *Demonios: Visiones del Diablo en el Arte*, Edilupa Ediciones, Madrid.

WEBSTER, Susan

2007 *Las Órdenes Religiosas*, en Ecuador: Tradición y Modernidad, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid.