

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**  
**FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTES**  
**CARRERA DE ARTES VISUALES**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE**  
**LICENCIADA EN ARTES VISUALES**

**“ICONOGRAFÍA Y PINTURA: CRUCE ENTRE IMAGEN Y TEXTO”**

**DANIELA EMILIA EGAS MAGGIORINI**

**DIRECTOR: JAIME SANCHEZ SANTILLÁN**

**QUITO, 2016**

## Índice

DEDICATORIA.....	3
AGRADECIMIENTOS .....	4
INTRODUCCIÓN .....	5
CAPÍTULO I.....	1
1.    ICONOGRAFÍA Y PINTURA: CRUCE ENTRE IMAGEN Y TEXTO .....	1
1.1.    Barroco en la Pintura de la Escuela quiteña.....	1
1.2.    Contrarreforma: Culto a las Imágenes .....	5
1.3.    Iconografía: Construcciones narrativas a partir de la simbología.....	7
1.3.1.    Método de análisis iconográfico según Erwin Panofsky: .....	11
1.4.    Visualidad-Imagen .....	14
1.5.    Lo fotográfico y lo pictórico .....	17
CAPÍTULO II .....	21
2.    Metodología: Tránsito entre fotografía-pintura y pintura-iconografía.....	21
CAPÍTULO III .....	34
3.    Algunas reflexiones sobre “Iconografía y Pintura: cruce entre imagen y texto” y el Montaje:.....	34
CONCLUSIONES .....	42
BIBLIOGRAFÍA.....	43

## **DEDICATORIA**

Dedico este trabajo a mis padres quienes me apoyaron y alentaron durante todo este proceso, a mis hermanos por su ayuda incondicional y a mi novio compañero de vida quien me ha dado la fuerza para mantenerme constante

## **AGRADECIMIENTOS**

En primer lugar agradezco a mis padres quienes me brindaron su apoyo incondicional durante todo el transcurso de la carrera, sin dudar en ningún momento.

En segundo lugar agradezco a mi director de tesis Jaime Sánchez por su colaboración y por brindarme su conocimiento que fue un aporte fundamental para el proceso investigativo y artístico. A mis lectores Carlos Buitrón y Pamela Cevallos.

Para finalizar agradezco a Anaí Garzón por su ayuda incondicional en el proceso artístico y en el montaje, Anahí Pérez y a Michael Reich quienes me ayudaron durante la producción de las obras.

## INTRODUCCIÓN

La pintura es un medio expresivo que se ha transformado a lo largo de la historia, ha sido objeto de análisis hasta nuestros días. En el caso específico de la pintura barroca quiteña, este proceso se ha visto respaldado debido al interés de comprender su carácter compositivo y simbólico, que embarga connotaciones históricas, sociales y religiosas muy importantes para la historia del arte ecuatoriano.

Este proyecto procura ahondarse en los códigos compositivos y simbólicos de la época, para situarlos en una visualidad contemporánea, sin distorsionar el significado propio de cada elemento iconográfico, pero si con la finalidad de crear un juego entre los significados propios del catolicismo y la simbología de la pintura al óleo.

Para hablar de imagen y la visualidad, fue necesario también tomar a la fotografía como método de construcción visual contemporánea que se asemeja a la pintura, pero que en ella interpelan otro tipo de dinámicas para su construcción gráfica. Con la finalidad de expresar la sensibilidad representativa que posee este medio al adecuarla a otro, la pintura.

“Iconografía y Pintura: cruce entre imagen y texto” es una propuesta artística que procura que el espectador se conecte con el barroco quiteño de distinta manera, que pueda asociar el lenguaje iconográfico, con una nueva propuesta visual centrada en el simbolismo de lo sacro, a través de pinturas, fotografías y objetos. Y se situé mentalmente en los espacios que acogen esta simbología.

## CAPÍTULO I

### 1. ICONOGRAFÍA Y PINTURA: CRUCE ENTRE IMAGEN Y TEXTO

#### 1.1. Barroco en la Pintura de la Escuela quiteña

Esta investigación surgió a partir del interés de vincular las formas de representación de un periodo histórico específico del Ecuador con el arte contemporáneo. La reflexión sobre la historia del Arte Colonial, que impartió una normativa representativa que aflora hasta el día de hoy en varios rincones de la ciudad de Quito y del país. El barroco influyó en la cultura ecuatoriana y la hizo partícipe de uno de los periodos más representativos de la Historia del Arte.

Este análisis investigativo comprende el periodo artístico desde el siglo XVII hasta finales del siglo XVIII en el Quito colonial, centrada en las pinturas al óleo, técnica principal de la época y su constitución iconográfica como método evangelizador y simbólico. Al seleccionar a la pintura como elemento de análisis, se procuró la comprensión de su flexibilidad al momento de su ejecución compositiva, y cómo el manejo técnico permite dinamismo, además de que posee una capacidad única de crear luces, sombras, encarnaciones, pliegues, atmosferas, etc., con la combinación y comprensión del color.

En el libro “Historia y crítica del Arte Hispanoamericano, Real Audiencia de Quito (Siglos XVI, XII y XVIII)” (2000) de Ximena Escudero y José María Vargas O.P, se cita al antropólogo brasilero Darcy Ribeiro (1976) con el fin de comprender los procesos culturales y artísticos que se dan en el periodo colonial de la Real Audiencia de Quito.

Según Ribeiro “la conquista y colonización de América por España, determinaron la formación de tres “configuraciones histórico-culturales”; a) pueblos testimonios (civilizaciones aborígenes altamente desarrolladas que sufrieron influencia occidental a partir del siglo XVI), b) pueblos nuevos (tribus habitantes o trasladadas a territorios dominados), y c) pueblos trasplantados (grupos humanos que llegaron a América desde Europa con posterioridad a la colonización española). De acuerdo con esta clasificación las raíces ecuatorianas se encuentran en el grupo que Ribeiro denomina “pueblos testimonios”, que marcaron su impronta en toda y cada una de sus producciones”. (p. 7)

Estas producciones artísticas que se dan en este periodo se denomina barroco quiteño, que a decir del teólogo Aquilino de Pedro en su “Diccionario de términos religiosos y afines” (1990), el barroco es un estilo artístico proveniente de Europa derivado del humanismo, que dominó en el siglo XVII y primera parte del XVIII, época de exaltación católica frente al protestantismo. Se caracteriza por la exuberancia recargada que expresa “triumfalismo” y seguridad, alegría de vivir. (p.24)

En Latinoamérica el Barroco se caracterizó por el uso de imágenes con un propósito de persuasión, como lo menciona la historiadora del arte Alexandra Kennedy<sup>1</sup>, en su libro “Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX” (2002), donde argumenta lo siguiente: “(...) la imagen, como sabemos, se utilizaba como un apoyo central para el acercamiento personal al cristianismo, y por ello debía ser conmovedora e inducir a la devoción”. (p.17)

---

<sup>1</sup> Alexandra Kennedy Troya: doctora en Historia (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito) y magíster en Historia del Arte Latinoamericano (Universidad de Tulane, Nueva Orleans). Ha realizado una extensa labor de investigación en el arte y la arquitectura colonial y republicana de Ecuador y los países andinos. (<http://alexandrakennedy-troya.weebly.com/>, (05/04/2016)

El barroco se manifestó a través de un realismo sensorial, que según Ximena Escudero (2000) era lo elocuente del nuevo lenguaje figurativo de la religión católica. “Expresa lo definitivo del sentir tridentino en el que la presencia de Dios es obvia y es así como el arte se transforma en didáctico y devoto, que atrae por su fuerza de penetración en el espíritu y por su poder de persuasión sobre los sentidos”. (p.13)

Es por ello que al observar las obras producidas en la época podemos ver como emana de ellas una espiritualidad, que estremece los sentidos, pues la atmósfera de cada pintura era inigualable, debido al éxito en la representación de las expresiones faciales, las cuales potenciaban a las obras, y hacían que el espectador pueda experimentar el estado del personaje, incluso identificándose con el mismo. Y no solo a nivel representativo hubo tal éxito, sino que técnicamente la exploración con el óleo hizo posible una persuasión visual y sensorial, por el manejo meticuloso de este medio para lograr crear todo un ambiente que envolviera al feligrés, y se apodere de su percepción hacia el mundo.

Lo que influyó, sobre todo, fue que la imagen era el principal recurso de acercamiento que poseía la Iglesia Católica ante los nativos en la Real Audiencia de Quito (1534), y esto la convertía en una realidad impuesta, resuelta gráficamente con fines de evangelización. Esto dio paso a la construcción de un imaginario social, es decir, una forma de pensamiento, regido por los cánones morales de esta institución. Para el filósofo e investigador Bolívar Echeverría este “realismo” impuesto por la iglesia estuvo a cargo principalmente por parte de los jesuitas, mencionando lo siguiente: “La estrategia jesuita está dirigida centralmente a una vivificación de la existencia secular y cotidiana a los individuos mediante su organización en torno a una especial experiencia mística”. (Echeverría, 2000, p.98)

La llegada de artistas europeos provenientes de España e Italia implicó una fuerte y decisiva influencia para los artistas indígenas, criollos y mestizos, que serían formados al estilo europeo. Luego de la llegada de los franciscanos durante la segunda mitad del siglo XVI a tierras quiteñas, se instaura la primera escuela de artes “Escuela de San Andrés” en Quito donde surge el término Escuela Quiteña, que es utilizado para referirse a este periodo de producción artística, que estuvo dirigido por esta orden religiosa. Según el historiador Ángel Justo Estebanz: “Los franciscanos para entonces fueron los principales en enseñar a los indígenas las distintas labores artesanales y artísticas en la Escuela de San Andrés”. (Estebanz, 2009, p.23)

Las creaciones en estos talleres pretendieron mostrar una unidad dentro de la producción artística local, esto fue posible gracias a la copia que permitió la dominación de la pintura mediante este ejercicio, que consistía en tomar obras clásicas de los artistas europeos tanto en pintura como grabados para la práctica.

La pintura en la Escuela Quiteña fue muy particular en este periodo, pues el barroco en América tuvo un cierto retraso temporal, se forjó en el siglo XVII y se desarrolló durante todo el siglo XVIII; y a pesar de la fuerte influencia europea, “... sus características son singulares por su relación directa con la realidad humana y ecológica diversificando su expresión según sea la religión en que se desarrolla”. Las principales tendencias artísticas que influyen la pintura barroca son el Manierismo (s. XVI) palabra exclusivamente relacionada con las formas figurativas, que define el inicio de la disolución de la estructura renacentista del espacio. Y el Rococó (1730-1780) tendencia artística ligera, frívola y eminentemente cortesana, que hace uso de una policromía de gran delicadeza tonal, con marcada inclinación a lo mundano inclusive en los asuntos devotos. (Escudero, 2000, p. 13)

La pintura fue el principal medio técnico debido a su flexibilidad para obtener composiciones dinámicas y equilibradas, que encajaban adecuadamente con el propósito representativo, también la experimentación esencialmente del óleo, que proveyó a los artistas de distintas posibilidades técnicas para alcanzar dramatismo en las escenas y un profundo naturalismo en la representación de la figura humana.

El éxito en la representación gráfica, se ve reflejada hasta el día de hoy en la cultura latinoamericana, que es partidaria del catolicismo, pero a su vez, también genera un impacto en aquellos que no lo son, cuestionándonos en relación al poder de la imagen y su capacidad narrativa.

En contexto con el arte contemporáneo, el barroco ha permitido ampliar los debates en relación a la estética ornamental y la capacidad de comunicación a través de lo visual. La construcción de lo sacro por medio de la iconografía, desata cuestionamientos sobre la simbología en la actualidad. Entonces ¿cómo es posible vincular la simbología sacra del catolicismo con la iconografía propia de la pintura? Y a su vez ¿cómo generar una propuesta fotográfica que dialogue con la estética y temática del barroco quiteño?

## **1.2. Contrarreforma: Culto a las Imágenes**

La Contrarreforma católica fue un movimiento eclesial que surgió como reacción ante la Reforma protestante.

“se dio en los campos de la doctrina, la vida o moral, la institucionalidad y organización, etc., por su mismo origen tuvo un carácter polémico que endureció

algunos aspectos doctrinales<sup>2</sup>, al tiempo que daba seguridad frente a la anarquía doctrinal que se difundió con la Reforma protestante. Tuvo grandes figuras de santidad y de doctrina, donde su carácter triunfalista quedo plasmado en el barroco”. (Aquilino, 1990, p.50)

Estos cambios en el campo doctrinal estuvieron directamente ligados con el arte, pues se oficializó la forma de representación artística católica, donde se tomó las bases ya establecidas por el arte clásico, dando énfasis al realismo, que en el mundo latinoamericano contemporáneo según Echeverría (2000) estaría organizado por el “socialismo real”, que fue el estilo oficial de la Iglesia Católica después del Concilio de Trento<sup>3</sup> (1545-1563), “(...) un elemento clave de la propaganda fide<sup>4</sup> de la Compañía de Jesús y su proyecto de renovación del catolicismo y de modernización católica de la sociedad”. (p.95)

Entonces el arte de la Contrarreforma es decir el barroco, según la historiadora de arte Ximena Escudero<sup>5</sup> (2009) estaba plagada de espiritualidad que redescubre el papel de la imaginación en el ejercicio de la fe, este encontró en Quito un terreno fértil para su

---

<sup>2</sup> **Doctrinal:** Es la enseñanza de la Escritura en términos teológicos. Difiere del dogma en que no connota una afirmación eclesiástica autoritativa sino más bien en el material de la palabra de Dios que los concilios usan en la formulación de la verdad teológica en formas que a veces son polémicas y definitivas. (Harrison, F. (1985), Diccionario de Teología. Michigan: T.E.L.L., pág. 176)

<sup>3</sup> **Concilio de Trento:** Su objetivo principal fue la determinación definitiva de las doctrinas de la Iglesia en respuesta a las herejías de los protestantes; un objetivo ulterior fue la ejecución de una reforma a fondo de la vida interior de la Iglesia, erradicando numerosos abusos que se habían desarrollado en ella. Enciclopedia Católica Online: [http://ec.aciprensa.com/wiki/Concilio\\_de\\_Trento](http://ec.aciprensa.com/wiki/Concilio_de_Trento), 19/11/15

<sup>4</sup> **Propaganda Fide:** Es el Dicasterio (Congregación) de la Santa Sede fundado en 1622 por el Papa Gregorio XV con la doble finalidad de difundir el cristianismo en las zonas en las que aún no había llegado el anuncio cristiano y defender el patrimonio de la fe en los lugares en donde la herejía había puesto en discusión el carácter genuino de la fe. Museos Vaticanos: <http://mv.vatican.va/>, 03/04/2016

<sup>5</sup> **Ximena Escudero:** Licenciada en Historia del Arte en la Facultad de Ciencias de la Educación, en la Pontificia Universidad Católica de Quito. Directora Nacional de Catalogación de bienes culturales (INPC). Escudero preparó la documentación completa y el estudio histórico-artístico del casco histórico quiteño. Esta documentación fue enviada a la UNESCO, a París, el 20 de marzo de 1978, y sirvió de fundamento a la gloriosa Declaración de Quito como Patrimonio Cultural de la Humanidad, que se produjo en la sesión efectuada en Washington D.C. por el mencionado organismo de la ONU, el 8 de septiembre del mismo año. (<http://www.academianacionaldehistoria.org.ec/index.php>, 05/04/2016)

germinación. Esta historiadora consideraba que el arte debió defender todo lo que el protestantismo atacaba, transformando lo abstracto en tangible, adoptando a los dogmas de fe como temas de fácil explicación gráfica, representando lo irrepresentable. A su vez el historiador de arte Ángel Justo Estebaranz (2011) en su libro “Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII” el Concilio tridentino (1545-1563) dio forma a la espiritualidad, sirviéndose de la Inquisición para la vigilancia de un imaginario más popular que canónico, el cual comenzó a evadir las posturas oficiales y a enriquecerse con leyendas, datos apócrifos, mitologías, formas paganas y animales monstruosos tomados del bestiario, tergiversando el papel trasmisor de la “Doctrina de Cristo” que la Iglesia había reservado para el arte.

El Concilio de Trento para aquel entonces sirvió como una forma de conducir al mundo socialmente, religiosamente, económicamente y políticamente, hacia una normatización encabezada por la Iglesia, descartando todo aquello que estuviera fuera del dogma católico. La regulación por parte de este Concilio sobretodo en el campo del arte, hoy en día ha generado varios debates en torno a la originalidad de las producciones artísticas de dicha época, debido a la regulación en cuanto a la representación.

### **1.3.Iconografía: Construcciones narrativas a partir de la simbología**

Para definir el término el catedrático e historiador del arte Rafael García (2008) menciona lo siguiente:

“El vocablo *iconografía* deriva de los étimos griegos εἰκών (imagen, figura, representación y γράφειν (escribir, componer, designar, registrar). La

iconografía es la disciplina que nos permite conocer el contenido de una figuración en virtud de sus caracteres específicos y su relación con determinadas fuentes literarias”. (p.21)

Ximena Escudero (2009) menciona en su libro “Historia y Leyenda del Arte Quiteño”, que a partir del siglo XVII cuando la Iglesia comenzó hacer énfasis en la representación plástica de aquellas visiones sobrenaturales, el propósito único y principal era persuadir al espectador (feligrés) con una narrativa clara y concreta, manteniendo viva la conexión entre la visión contemplativa, la creación estética y la religiosidad popular. Con esto el artista intervino, dinamizó el arte y apuntó hacia nuevas formas de devoción presentadas con vigor, su participación fue mayor a la de un místico, pues debió perennizar el momento de exaltación piadosa, y al explicar esa fugaz aparición sobrenatural, su lenguaje plástico fue más allá de lo pictórico en la mayoría de los casos.

El artista de la época como lo menciona Escudero, en el papel de místico capaz de mantener viva la imagen gracias a su manejo técnico y estético, hace evocar y comprender las funciones primordiales que tenía el artista, donde se revelaba una encantadora paciencia para la creación, pues no se trataba específicamente del tiempo, en cuanto al proceso, sino de eternizar una imagen mediante la exaltación de lo contemplativo. Una comprensión de la materia, que hacía posible que un simple valor técnico, revitalizara la mirada del espectador cada vez que una pintura era expuesta. (Escudero, p.42)

El artista también estableció un doble enlace, lo celeste y lo terrenal, el principio antropológico de la verticalidad que identifica a lo terrenal, mortal, profano y humano con lo de abajo, y a lo celestial, inmortal, sagrado y divino con lo de arriba. Además, la suma importancia en relación a los “códigos gestuales” que, por ejemplo, expresaba al cuerpo en

éxtasis o en una postura devota, que implicaba la posición de rodillas, cabeza levantada, mirada fija en la visión, brazos semi-doblados y manos con las palmas hacia arriba. (García, 2008, p.32)

El cuerpo sería una forma de representación evocadora de una simbología única y específica, que permitiría al feligrés comprender el estado del personaje. Estos métodos de representación permitían adoptar también las lógicas del cuerpo dentro de las normas cristianas, puesto que cada estado del cuerpo comunicaría la acción del individuo ante el mundo. El cuerpo en éxtasis, el cuerpo penitente, el cuerpo en oración, el cuerpo compasivo y devoto, el cuerpo virtuoso, el cuerpo santificado, el cuerpo virgen, el cuerpo en pecado, el cuerpo castigado, etc., constituyeron la noción del ser ensimismado en un estado real de devoción o de castigo, lo cual generaba mayor impacto en el espectador, porque se vinculaba y lo percibía como real. (Escudero, 2009, p.21)

Para Escudero estos símbolos estructuraron el compendio metafórico preciso para trasladar lo conceptual al plano material, con ello se lograba atrapar al espectador en una atmosfera que parecía verdadera. Y al captar lo sacro figurativamente se transformaba en un documento visual, hábil para el adoctrinamiento, cambiando lo esotérico a exotérico<sup>6</sup>. (p.23)

No solo fue la gestualidad del cuerpo una de las connotaciones iconográficas dentro de la representación, la incorporación de distintos elementos simbólicos, fue lo que hizo posible la narración visual, elementos tales como animales, flores, objetos, ropaje, textos, incluso la iluminación correspondía a un significado específico.

---

<sup>6</sup> **Exotérico:** Común o accesible al vulgo. Real Academia Española, <http://lema.rae.es/>, 25/04/2016

La simbología del color al igual que el cuerpo fundamentaban una lógica de comprensión pedagógica, estas formas de relación hacían que el mensaje cada vez más se acentuara en las creencias cristiana, volviéndose incluso parte de las tradiciones festivas cristianas, dicho dato se muestra en la exposición permanente del Museo Fray Pedro Bedón convento de Santo Domingo, en fichas informativas de carácter lúdico, donde se puede conocer la significación de los colores tanto en vestidura como en las representaciones pictóricas de la Escuela Quiteña. Algunos de los colores más importantes fueron: Rojo (color del martirio, evoca la sangre y el fuego), Negro (ausencia total de la luz, signo de pecado, desolación y tristeza profunda), Morado (color penitencial, pero también simboliza la preparación espiritual para la venida de Cristo) este color por ejemplo es muy característico en la Procesión, Blanco (color de la verdad, simboliza la luz que es Dios mismo, pureza, gracia, gozo y la gloria), Verde (simboliza la esperanza y la espera por la venida del Mesías).

A continuación, realizaré un pequeño análisis de la obra Dulce nombre de Jesús de autor Anónimo, realizada en el siglo XVIII en óleo sobre lienzo que mide 2.50 x 1.72 x 0.08 y se encuentra ubicada en el museo Fray Pedro Bedón convento de Santo Domingo, esta obra fue seleccionada debido a que posee una amplia iconografía dentro de su composición.

Este análisis que realizaré a continuación, se basa en la metodología de análisis iconográfico creada por Erwin Panofsky<sup>7</sup>, con el objetivo de mostrar cómo cada elemento

---

<sup>7</sup> Erwin Panofsky: Alemania, 1892, profesor de historia del arte en Hamburgo (1921- 1933), trabajo también en el Institute of Advanced Studies de Princeton. Se dio a conocer como teórico de la estética en 1915 con un estudio sobre la teoría del arte de Durero. En su formación fueron esenciales las influencias de Alois Riegl (el historiador de arte más «filosófico» del siglo xix) y Aby Warburg, propulsor de los estudios iconológicos. Es autor de obras clásicas como *Estudios sobre iconología* (1939), *El significado de las artes visuales* (1953) y

dispuesto en la obra posee una simbología y una razón de ser ubicada en el contexto de la temática.



Anónimo, Dulce nombre de Jesús, S. XIII

### 1.3.1. Método de análisis iconográfico según Erwin Panofsky:

Según Panofsky en su libro “Estudios sobre iconología” (1998), existe un método de análisis iconográfico que se divide en tres niveles:

- 1) Nivel pre-iconográfico: Contenido temático natural o primario, subdividido en fáctico y expresivo, es la identificación de las formas puras, reconocidas así como portadoras de significados primarios o naturales, puede ser llamado el mundo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos sería una descripción pre-iconográfica de la obra de arte. Ejemplo: personajes, animales, plantas, instrumentos, objetos, etc. (p. 4)

- Descripción del nivel pre-iconográfico de la Obra “Dulce nombre de Jesús”:  
En la parte superior ángel que sujeta en sus manos un cáliz, cruz de madera con la inscripción “INRI” además en ella se encuentran una cruz de espinas, una cuerda, herramientas de tortura y guerra tales como una lanza, un látigo, y una espada con una oreja cortada, al lado izquierdo de esta cruz está el niño Jesús que sujeta en sus manos una esfera azul con una corona, a sus pies se ven los siguientes objetos: una vela, un guante, tres estacas, un martillo, pinzas, un cáliz plateado, un saco de monedas, una columna con la inscripción “ Dios sobre todo, y la muerte sobre él” sobre esta columna un gallo y el santo sudario. Otros objetos que se ven en la parte superior son otra esfera azul con una corona, un demonio sujetando una inscripción, la representación de una batalla entre dos bandos, un esqueleto sujetando un reloj de arena, una serpiente y una manzana; estos son algunos de los objetos que componen la obra.

2) Nivel iconográfico: Contenido secundario o convencional, es la relación entre motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) con temas o conceptos. Los *motivos* son reconocidos como portadores de un significado secundario o convencional pueden ser llamados imágenes y estas combinaciones se llaman “historias y alegorías”. La identificación de tales imágenes, historias y alegorías constituye el campo de la Iconografía. (p.4)

- Descripción nivel iconográfico: En esta obra podemos ver como personaje principal al niño Jesús, quien se quién se encuentra rodeado de elementos iconográficos asociados a su vida pasada, presente y futura, entre los

elementos más representativos podemos ver a la cruz, símbolo de salvación y pasión para catolicismo, debido a la crucifixión que para los feligreses simboliza ese amor de Jesús por los hombres y como este entrega su vida por los pecados del hombre, en un acto de salvación. También tenemos la inscripción “Dios sobre todo, y la muerte sobre él”, esta frase engloba todo el sentido simbólico de esta obra, donde se procura mostrar a Jesús como un hombre que vuelve inmortal sus enseñanzas a través de sus acciones y sacrificios en vida. Esto se visualiza en la representación de los elementos de la crucifixión como los clavos, las lanzas y látigos, elementos que fueron utilizados para ser torturado.

Es muy claro el interés de tomar a la muerte como un eje central de la narrativa de esta imagen, con la representación de un esqueleto, utilizado para simbolizar a la muerte, y este además sujeta en sus manos un reloj de arena objeto que se lo alude al tiempo.

Otros aspectos importantes y muy notorios en la iconografía de esta obra, es la representación del mal y la tentación. Como símbolo histórico del mal en el catolicismo tenemos al demonio, que suele ser representado por una cabra o en este caso por una especie de hombre con cuernos de color rojo. Para la representación de la tentación se grafica a la serpiente y a la manzana, que aluden al relato del Génesis de la Biblia, donde el ser humano se rinde ante el pecado de la tentación.

Esta obra posee un sin número de connotaciones iconográficas que se entrelazan entre sí, y es lo que gráficamente hace de esta obra sea muy

interesante puesto que de la mayoría de obras creadas en la Escuela Quiteña, esta es la que posee mayor iconografía dentro de una composición.

3) Nivel iconológico: Significado intrínseco o contenido, este nivel se refiere al significado determinado ya sea por una creencia religiosa o filosófica donde se esclarecen sus principios representativos en los “métodos compositivos” y por la “significación iconográfica”, es decir, en términos generales el esquema compositivo de la obra, triangular, rectangular o circular. Desde el punto de vista iconográfico la incorporación de elementos que se constituyen a través de su significación previamente establecida por contextos históricos, el análisis iconográfico, es un análisis concreto de objetos y acciones. (p.5)

- Descripción nivel iconológico: En la representación católica el niño Jesús posee una devoción muy grande, por ello siempre al representarlo se toma en cuenta específicamente cual iconografía lo acompañara según la simbología que se quiere mostrar en conjunto con la narrativa visual. Esta obra está claramente centrada en la religión católica. Donde los elementos compositivos están relacionados con la vida y muerte de Jesús, una representación del pasado, presente y futuro, según los relatos principales de la Biblia.

#### **1.4. Visualidad-Imagen**

Rafael García en su libro titulado “Iconografía e Iconología” (2008) hace un paréntesis muy importante para poder analizar estos dos elementos. Según el autor las composiciones artísticas cumplan con las dos funciones establecidas de antemano por la

Iglesia, la primera “de engarce o fática” (público-imagen) y la segunda la meta discursiva (desarrollo de la visión), estas dos con fines pedagógicos, dando paso al término de la visualidad, como un elemento formal y social dentro de la construcción iconográfica.

José Luis Brea (2005) considera que en la visualidad existen varias reglas que comprenden a este término, pero es en su tercera regla, mencionada en su libro “La epistemología de la visualidad en la era de la globalización”, donde podemos rescatar los puntos que convergen en conjunto con los términos mencionados anteriormente. Dice que lo visual está entre lo cultural y lo social, es decir, “la visión es un modo de expresión cultural y de comunicación humana tan fundamental y tan generalizada como el lenguaje. Y esta cultura visual no sólo se alimenta de la “interpretación de las imágenes” sino del campo social de la “mirada”. (p.65)

Entonces la visualidad del Barroco se define por el uso iconográfico en el que existe una relación entre la imagen formal y la literatura: por literatura utiliza como fuente escrita a la biblia, y su narración en conjunto con sus elementos simbólicos permiten la recreación de estas narrativas convirtiéndolas en imágenes.

García (2008) profundizó la reflexión sobre los conceptos: imagen, motivo, esquemas compositivos y estereotipos iconográficos, que se dan a partir de la visualidad. Estas características para el autor fueron la base para la comprensión iconográfica. Definiendo lo siguiente:

“La imagen es algo que comprende una gran variedad de cosas, y que todas estas cosas no necesariamente tienen algo en común, pero en el caso de una composición iconográfica los elementos no pueden estar aislados entre sí,

pues deben comunicarse entre ellos, y de esta manera la lectura de la misma será óptima”. (p. 26)

Con esto se refiere a que las imágenes además pueden registrarse como algo permanente a una gran familia de agrupaciones o tipologías, en cada una de las cuales operan una o distintas disciplinas. Dentro de estos ámbitos está lo gráfico o plástico, lo óptico, lo mental, verbal y el sentido perceptivo.

Entonces, la visualidad del individuo para García (2008) en relación a estas imágenes es mediada por su conducta, mientras que las imágenes creadas como la pintura poseen un grado de mediación exterior y cuando son imágenes registradas tienen un gran impacto comunicativo, como en el caso de la fotografía. Se debe identificar la diferencia entre la visión que es un proceso físico/fisiológico, y la visualidad que se refiere a un desarrollo mental debido a la percepción de los conceptos o significados por medio del sentido de la vista. Según Norman Bryson en su libro “Visión y pintura: lógica de la mirada” (1991) la visualidad es la visión socializada debido a convenciones que se determina por los códigos culturales, llamado también imaginario social. La forma de mirar no se reduce simplemente a la forma de ver, pues los elementos que percibe la mirada se ven atrapadas en una red de significados, marcados por la construcción cultural.

Del mismo modo J. Walter y S. Chaplin en su libro “Introducción a una cultura visual” (2002) mencionan que cuando se “ve socialmente”, se empieza articular la experiencia retiniana con códigos de reconocimiento que provienen de los propios medios; la conciencia del individuo media en la acción de ver convirtiéndose así en un mirar que implica un interpretar significados. Las representaciones visuales no difieren de las

percepciones de la naturaleza, en que son comunicaciones intencionales, codificadas, porque son representaciones de algo.

Esta visualidad generada por la construcción cultural a través de la imagen y su simbología, permitirán asociar todos los términos mencionados anteriormente, como el barroco y su definición dentro de la pintura y la iconografía como herramientas visual narrativa. Que en relación a mi propuesta encajan en la reflexión sobre pintura e historia, texto e imagen, iconografía y simbolismo, y la construcción de un imaginario social a partir de la gráfica o lo visual.

### **1.5. Lo fotográfico y lo pictórico**

La pintura con la aparición de la fotografía se vio respaldada de varias formas, puesto que artistas desde el siglo XV comenzaron hacer uso de la cámara oscura, como un método para la composición de las pinturas y al mismo tiempo como ayuda para captar de manera más real lo que se quería representar.

David Hockney en el documental sobre su libro “El conocimiento secreto”, relata sobre esta relación entre la cámara oscura y la pintura. La pintura utilizó este medio como un método técnico para captar imágenes extremadamente realistas sobre el lienzo. Con el descubrimiento de la cámara oscura, era posible generar proyecciones sobre distintas superficies, y con ello surge la idea de utilizar este medio para crear imágenes muchos más realistas, con mayor complejidad compositiva y lumínica.

Este vínculo no siempre fue positivo debido a que con la aparición de la fotografía se construyó un debate en relación a la legitimación de esta como un lenguaje artístico,

además este debate ponía en crisis a la pintura como medio de representación de la realidad, debido a que la fotografía estaba comenzando a cumplir ese rol.

Philippe Dubois en su libro “El acto fotográfico” (2008) menciona a la fotografía como “espejo de lo real”, un discurso en relación a la fotografía que se planteó en los comienzos del siglo XIX, a partir de varios debates en relación a sus metalenguajes<sup>8</sup>, y sobre la consideración masiva de que es una forma de imitación perfecta de la realidad. En esta época también se consideraba que la mimesis de la fotografía era posible gracias a su naturaleza técnica y a sus procedimientos mecánicos, puesto que la realización de la imagen era de manera automática.

Para Dubois esta facilidad de producir imagen por medios mecánicos, hizo posible un debate mucho más profundo en comparación a la forma de generar imagen a partir de la pintura, y es aquí cuando se menciona a la fotografía contra la obra de arte. En relación a esto Baudelaire en el texto “El público moderno y la fotografía” (1989) menciona que el arte es la forma de representar la naturaleza con exactitud y cualquier medio que haga posible la reproducción exacta de la naturaleza, sería un arte absoluto.

Lo importante es rescatar la construcción social que se comienza a dar, debido a las nuevas formas de representación y en el caso de la fotografía su mecanismo autentico de captar casi a perfección la realidad. Hacía posible que el fotógrafo comenzara a experimentar en cuanto a las representaciones, y ya no solo sería la fotografía impartida como medio de documentación, sino también que las puestas en escena permitían un control dentro de la composición y sobre la temática que se quería tratar.

---

<sup>8</sup> Metalenguajes: Lenguaje o los símbolos utilizados en el lenguaje mismo que se está discutiendo o examinando. (<http://www.ecured.cu>, 2015)

Ya en la era moderna la fotografía tanto como la pintura se expanden, la primera debido a todas las posibilidades que comienzan a surgir a partir de la experimentación tanto con la iluminación, encuadres, puestas en escena, aparte del surgimiento de cámaras digitales y lentes; la pintura es liberada por así decirlo, de lo concreto, real, utilitario y social, comienzan a surgir nuevas propuestas a partir de esta técnica no solo en cuanto a representación sino también en relación a su manejo técnico. La fotografía permite entonces a la pintura ampliar sus horizontes. André Bazin en su libro “¿Qué es cine?” (1975) en relación a este tema menciona lo siguiente: “Pues la pintura, en el fondo, se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión bastaba al arte, mientras que la fotografía y el cine son descubrimientos que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo”. (p.14)

La relación entre pintura y fotografía se ve condensada en varias propuestas graficas que se han planteado con el paso de los años. Así como en un principio la pintura se valía de la fotografía para lograr altos alcances representativos y compositivos, hoy en día esa lógica sobre la realidad y lo pictórico entra en debate con la pintura hiperrealista, y a su vez la fotografía deja de ser tan solo una mera proyección que facilita la elaboración de imágenes, sino que se ahonda en la profundidad temática que era propia de la pintura, y varias propuestas fotográficas procuran relacionarse con el lenguaje dramático y simbólico de la pintura, con trabajos que se ven muy influenciados por este medio, y se reconocen a través del manejo lumínico, compositivo y cromático.

Artistas como David LaChapelle y Pierre Gonnord fotógrafos contemporáneos, generan una relación entre la fotografía y la pintura, de manera en que estas dos se fusionan y manejan un mismo lenguaje. En el caso de LaChapelle, él procura mediante el lenguaje

fotográfico rescatar las composiciones características de ciertos cuadros clásicos,<sup>9</sup> puestas en escena, que están personificadas y adecuadas en lo contemporáneo, incluso hace uso de famosos para recrear estas escenas representadas anteriormente por la pintura, conceptualmente creando nuevos santos y personajes sagrados dentro de la cosmovisión contemporánea de la idolatría.

En cambio, el fotógrafo Pierre Gonnord a través de los retratos y la forma en que estos son iluminados, se puede percibir un interés de crear una atmosfera barroca, en donde es evidente que, al seleccionar a las personas a ser retratadas, estas deben poseer un perfil específico que se asemeja mucho a los rostros pintados por Caravaggio y a la iluminación de Velázquez.



Pierre Gonnord, El Hurgador, 2007

En esta investigación y propuesta artística procura extender las relaciones que se pueden dar entre la imagen y la simbología, partiendo de la construcción de la visualidad característica del barroco, y en este caso del quiteño. Con el fin de proveer a esta propuesta

---

<sup>9</sup> David LaChapelle por ejemplo toma la obra escultórica de Miguel Ángel Buonarroti “La piedad” para elaborar su fotografía llamada “Heaven to hell”.

de distintos matices representativos sin desconectarse de las bases compositivas. En el intento de crear un imaginario social conectado con el mundo pictórico y fotográfico.

## CAPÍTULO II

### **2. Metodología: Tránsito entre fotografía-pintura y pintura-iconografía**

El proceso metodológico inicio con la investigación de un periodo histórico en la historia del arte ecuatoriano, y se decide tomar al barroco quiteño como tema de estudio, debido al interés de comprender la lógica grafica en la producción pictórica realizada en el Quito Colonial desde el siglo XVI al siglo XVIII aproximadamente.

La investigación comenzó con la identificación de un tema central que encamine y sintetice adecuadamente el estudio. Gracias a la visita a varios museos e iglesias en la ciudad de Quito, se pudo ir conociendo las variantes temáticas en la representación pictórica. Lugares como la Iglesia de la Compañía, El Museo Fray Pedro Gocial en la Iglesia de San Francisco, el Museo del Carmen Alto, la Iglesia de Guapulo, entre otros, permitieron encontrar un eje transversal que se planteaba en cada representación, la iconografía, característica principal en la representación de la Escuela Quiteña.

La iconografía se vuelve el tema de estudio y se comienza a sintetizarlo, debido a su extensión temática que posee variantes entre siglo y siglo, siempre estaba bajo un código representativo que provenía de Europa.

En el proceso de estudio sobre la Iconografía e Iconología, se ve la importancia de tomar las temáticas recurrentes en este periodo histórico e ir decodificándolas, para

comenzar a proyectar distintas posibilidades en la elaboración de las obras artísticas para este proyecto. Desde el medio a utilizarse y como entrar en reflexión sobre el pasado y presente a partir de un dialogo con lo barroco.

La propuesta artística se resuelve al querer utilizar dos medios que se relacionen con las ideas que iban surgiendo en el proceso. Fue la fotografía y la pintura, dos medios con los que sentía mayor comodidad y apego para reflexionar en relación a la temática.

Las obras propuestas se dividieron en tres partes; la primera, en una serie fotográfica, que procura generar la representación de personajes contemporáneos en una actitud de solemnidad y majestuosidad, que caracterizan temáticas centrales y concurrentes del catolicismo, acompañadas por sus elementos iconográficos: la penitencia, la pureza, la abundancia, la fortaleza, el éxtasis, la santidad y anacoretismo. Temas como la penitencia, la santidad y el anacoretismo, son los más mencionados y graficados en los cuadros de la Escuela Quiteña, pues la vida penitente era el principal objetivo que tenía la Iglesia, y la santidad debía generar “personajes” por así llamarlos para establecer esta noción de fe, un simbolismo social muy importante para la evangelización.

Seleccionadas las temáticas e iconografías, se trabajó la construcción de la imagen, esta se dispuso a partir de referencias fotográficas de artistas que tienen influencia del barroco, como es el trabajo de la fotógrafa alemana Helen Sobiralski<sup>10</sup>, quien se introdujo en la escena artística de Europa, con su trabajo de tesis universitaria llamado “Cockaignesque”, con un estilo barroco pictórico. Lo que me interesa del proyecto de Sobiralsky era su

---

<sup>10</sup> María Bagé, 2013, Verboten Magazine Cultural, Luces y sombras de Cockaignes Helen Sobiralski y un Berlín barroco, sección Arte, <http://www.verbotenmagazine.es/fotografia/helen-sobiralski-un-berlin-barroco/>, recuperado: 06/05/2016

relación directa con la pintura barroca, por la composición y luz, y como entraban en juego ciertos objetos que le brindaban dinamismo a las fotografías.



Helen Sobiralski, "Cockaignesque", 2012

Otra referencia es el trabajo de Aitor Frías y Cecilia Jiménez, dos fotógrafos españoles, que son reconocidos por mirar a la pintura, se basan en los grandes maestros para comprender a la imagen tal como lo hacían ellos<sup>11</sup>. Y así generar propuestas fotográficas que se asemejan mucho a un trabajo pictórico, sobre todo por el manejo de la luz.



Aitor Frías y Cecilia Jiménez, The clay and the potter, 2014

---

<sup>11</sup> Sonia Martín, 2015, ROOM (Revista de diseño, arquitectura y creación contemporánea), Aitor Frías y Cecilia Jiménez. Dos fotógrafos que miran a la pintura, sección: Arte, <https://www.room-digital.com/aitor-frias-y-cecilia-jimenez-dos-fotografos-que-miran-la-pintura/>, recuperado: 12/05/2016

La iluminación fue un factor muy importante la necesidad de establecer la noción de un claro oscuro muy barroco en las fotos, fue lo que permitió dar ese toque dramático, que enmarca las expresiones en el rostro y da fuerza al personaje, como si este saliera de la oscuridad. Iluminación artificial que fue direccionada desde la parte superior para simular una luz divina proveniente de lo celestial. Cada personaje disponía de un atuendo que estaba asociado con la temática a representar, y los colores en estos fueron pensados específicamente según su simbología.

La selección de los personajes se delimitó a través de un sondeo de personas que cubriesen el perfil adecuado para el personaje a representar, se tomó en cuenta los rasgos físicos, además de que su personalidad encaje dentro de la propuesta representativa, de tal manera que las expresiones y su fisonomía resuelvan el objetivo estético de cada fotografía.

Para la representación de la pureza se utilizó la imagen de la santidad, una virgen, con el atuendo negro como el de Marianita de Jesús, que al igual que ella sostiene lirios blancos que simbolizan la pureza. En su cabeza lleva un halo redondo que asemeja una corona, este halo celestial es un símbolo atribuido a los ángeles y a los santos, como un disco solido que enmarca el rostro. En el fondo un recuadro de pan de oro, que simula una virgen en un altar.



Emilia Egas. PVRITIA (Pureza), 2015

En el caso del Éxtasis que es reconocido por su iconografía gestual, se colocó a la modelo según las normas representativas de este estado, con la mirada fija en la visión y con las palmas de las manos hacia arriba. El éxtasis es un estado del alma enteramente embargada por un sentimiento de admiración o alegría. Sobre sus brazos velas, con la intencionalidad de hacer de su cuerpo un templo de admiración hacia lo sagrado. Su atuendo el hábito como de un franciscano de que simboliza modestia y pobreza.



Emilia Egas, EXSTASIS (Éxtasis), 2015

Para la temática de la Abundancia se tomó como referencia a la pintura anónima del arcángel San Gabriel (XVII, Museo fray Pedro Gocial, Convento San Francisco de Quito), a diferencia del cuadro en la fotografía se representa a una mujer, que mantiene ese carácter angelical pero al mismo tiempo majestuoso, en sus manos sujeta una cornucopia ,

cuerno de la abundancia según la mitología griega, lleno de flores, simbolismo que se lo relaciona también con lo abundante, al igual que los frutos en su cabello.



Emilia Egas, ABVNDANTIA (Abundancia), 2015

La penitencia es una de las temáticas más importantes, representada incesantemente por los artistas de la Escuela Quiteña, en esta fotografía el objetivo es intentar captar el estado del penitente a través de la expresión de la modelo, quien viste un hábito purpura color para la representación de la penitencia, sujeta en sus manos un cordel, que simboliza castidad, mortificación y humildad, tiene como el fin de ayudar a prevenir futuros pecados. La cuerda se puede usar libremente en recuerdo del santo por el que se lleva, o se puede usar apretado lo suficiente para causar dolor, como ha sido el caso de muchos santos de la historia.



Emilia Egas, PAENITENTIA (Penitencia), 2015

La fortaleza casi siempre estuvo representada a través de los arcángeles, pues eran considerados soldados celestiales, como en el caso muy icónico del arcángel Miguel quien sujeta en sus manos una espada símbolo de fortaleza y bajo sus pies o en la parte inferior de la composición se puede ver al mal vencido o siendo atacado, es una clara representación de la victoria del bien sobre el mal. Y para esta fotografía se tomó como referencia a dicho personaje.



Emilia Egas, FORTALITIA (Fortaleza), 2015

El anacoretismo símbolo de entrega a la fe, donde el aislamiento y el desprendimiento material son parte de su vida penitente. Esta fotografía tiene como objetivo captar esa esencia de los anacoretas, seres solitarios aislados en cuevas como ermitaños dedicados a la lectura de la Biblia, en esa búsqueda de la purificación del alma. Es por esto que al representarlos se los muestra usando una vestidura muy sencilla, en cuevas, y mayormente son hombres mayores de barba larga, como símbolo de constancia con el paso del tiempo.



Emilia Egas, ANACHORETAE (Anacoreta), 2015

Para finalizar esta serie fotográfica tomo a una de las temáticas principales y recurrentes del catolicismo, la Santidad, que es la representación de un personaje que dentro de la historia del catolicismo, que inmortaliza a una persona que hizo milagros, que fue un mártir o un fiel devoto, dentro del marco de la fe católica, que posteriormente es nombrado Santo por el Papa. En el caso de esta fotografía se quiso hacer un juego sobre la simbología de las santidades en conjunto con la simbología de la fotografía, tomándose a un fotógrafo como santo, y los elementos que acompañan esta profesión.



Emilia Egas, SANCTVS (Santo), 2016

La segunda y tercera etapa en esta propuesta artística se consolida dentro de la pintura, siendo la técnica en óleo el eje transversal que sitúa y conecta todos los términos planteados en este proyecto. La primera serie consiste de 42 cuadros de 10x10 cm que representan elementos iconográficos tomados de distintas obras de la Escuela Quiteña en distintos siglos, que van acompañados de su definición simbólica de forma textual en los marcos de cada una.



Emilia Egas, Iconografías, 2016

El propósito de esta serie consiste en crear una especie de diccionario iconográfico visual, que servirá como una referencia conceptual para que el espectador pueda asociarlas con las propuestas iconográficas establecidas en la tercera parte de este proyecto.

La tercera etapa está compuesta, de una serie de pinturas que vinculan a la iconografía de la Escuela Quiteña con la Pintura al óleo y su propia simbología, con el fin de sacralizarla y crear una especie de culto a este medio técnico. Con sus respectivos santos basados en sus características, tales como serían la “Santa Grisalla, el San Claroscuro, la Santa Veladura y San Óleo”.



Emilia Egas, San Óleo/ Santa Veladura/ San Claroscuro/ Santa Grisalla, 2016

En esta etapa se encuentran también pinturas que reflexionan entorno a la simbología de la pintura en óleo, a través de texto y objetos sacros, como es el caso de la obra “Polvo eres y en óleo te convertirás”, obra conformada por cuatro lienzos, que vinculan la iconografía con el texto. Y la instalación de objetos propios de la pintura en vinculados a objetos sacros, generando una nueva propuesta simbólica.



Emilia Egas, Polvo eres..., 2016



Emilia Egas, Santo Sudario, 2016



Emilia Egas, Cruxifixus, 2016



Emilia Egas, LINO VNVM, 2016



Emilia Egas, Sacramento Purificador (Trementina), 2016



Emilia Egas; S/Título, 2016

Para finalizar la etapa de la Pintura, se penso en una obra que pudiese conectar todas las obras pictóricas y los objetos, para generar un discurso en relación a la imagen, a lo sacro, a lo iconográfico y simbólico, que va acompañado de mi visión personal sobre lo sacro de esta técnica. La obra titulada “Milagro de la Vigen de la Pintura”, es una apropiación de la imagen de la Virgen de la Dolorosa, una de las santas más representativas en el catolicismo, debido a que es una advocación a la virgen María.



Anónimo, Virgen la Dolorosa,

La idea partio con la reflexión entorno a la representación de dicha virgen, que es representada con un velo azul sobre la cabeza , en su mano izquierda sujeta tres clavos que aluden a la crucifixión de Jesús, y en su pecho se puede ver un corazón en llamas que significa fervor o pasión, con siete dagas encrustadas que simbolizan los "siete dolores" referentes a los siete episodios de la vida de Jesucristo, relatados por los evangelios, que hicieron sufrir a María.

Está obra fue resuelta fotográficamente para poder incorporar los elementos en la composición y ver como se proyectaba esta apropiación al pasarla de pintura a fotografía, y como el cambio de la iconografía acentuaba un nuevo significado en relación a esta

imagen. Se matuvo al corazón como símbolo de pasión y fervor, las dagas fueron sustituidas por pinceles, los clavos en su mano izquierda por tubos de óleo, y su velo por un mandil y un trapo manchado de pintura.



Emilia Egas, Milagro de la Virgen de la Pintura, 2016

### CAPÍTULO III

#### **3. Algunas reflexiones sobre “Iconografía y Pintura: cruce entre imagen y texto” y el Montaje:**

La narrativa visual que se da gracias a la incorporación de iconografía en una composición, fue la reflexión que se volvió la columna vertebral en este trabajo de fin de carrera. Al inicio del planteamiento de este proyecto hubo complejidad para sintetizar las temáticas que se reconocen en el barroco quiteño, y como estos podrían ser evaluados y desarticulados a partir de una visión contemporánea entorno a la imagen.

Cada serie de este proyecto se compuso con la intención de jugar con los matices representativos propios del barroco quiteño, que se constituyeron históricamente como

imágenes evangelizadoras y a su vez manipuladoras. El desarrollo de estas imágenes se dio en un entorno histórico, económico y social muy complejo, que dieron como resultado un debate sobre la originalidad de las obras de la Escuela Quiteña y su propósito “pedagógico” para la evangelización a través del arte. El interés de este proyecto no fue entrar en dicho debate sobre la originalidad, sino sobre cómo se sacralizo a la imagen y como se logró gráficamente generar una narrativa visual a partir de la lógica espiritual del Catolicismo

Esta fuerza simbólica que posee la iconografía hizo que este proyecto comience a reflexionar no solo en la normativa estética del claroscuro barroco y su representación sobre temas eclesiales, sino también como se puede generar tránsitos técnicos y conceptuales a partir de una relación entre pintura, fotografía y lo sacro del barroco quiteño.

Hacer del tránsito una estrategia dialógica donde se enlazan la fotografía y la pintura, la pintura e iconografía, e iconografía y pintura, hizo posible el cruce de estos conceptos con el texto; es decir, se creó a partir de concepción de los términos representativos dados en el barroco quiteño analizados durante el transcurso de la investigación.

Cada obra se sitúa en distintitos aspectos simbólicos tomados del barroco quiteño, en el caso de las fotografías, el retomar ciertas temáticas centrales de la representación católica, es comprender las normas representativas y la esencia mística de esta religión, donde un personaje puede ser reconocido por su atuendo, por los elementos que la acompañan, por el color, y además se pueden descifrar el estado en que se encuentra según su cuerpo por la posición de sus manos y cabeza, y la expresión de su mirada.

En la iluminación se procuró crear una hegemonía a través del claroscuro, donde la fuente de luz se encontraba en la parte superior de los personajes, pues interesaba simular

una luz celestial, fuerte que contrastase con los personajes, que dialogan con las sombras, para dar dramatismo a la escena.

Para la pintura se intentó jugar directamente con la simbología, iconografía y personajes, por este motivo, se creó la serie de los santos de la pintura, con el objetivo de sacralizarla a tal punto de considerar que la pintura tiene sus propios feligreses. Esta idea se da debido a la práctica pictórica, pues siempre en este proceso de creación surgen dificultades técnicas o compositivas, y son las etapas técnicas del óleo para su mejor ejecución las que ayudan a resolver los aspectos gráficos y técnicos, crear un santo para cada etapa, es personificar una técnica para poder invocarla o rezarla de manera metafórica por así decirlo. Por ejemplo al momento de pintar la grisalla permite identificar valores lumínicos y muchas veces la complejidad de la comprensión de la luz genera conflictos en el pintor, tener un santo al cual se acude para que nos cumpla el milagro de lograr esa grisalla exacta, es la idea simbólica de esta propuesta.

Los objetos que se presentan en la muestra, son un dialogo directo con la iconografía material y el simbolismo que el catolicismo les da a ciertos objetos. Tales como el cáliz, el santo sudario, la cruz y las piletas en la entrada de las casas con agua bendita, son algunos ejemplos del poder de lo simbólico ante lo material. Con esta idea relacione al material que se utiliza para pintar en óleo con esta idea del objeto sagrado.

Encontré similitud en objetos tales como el caballete que asemeja una cruz, o el trapo donde se suele limpiar la pintura que podría ser el santo sudario del pintor/a, pues en este objeto se impregna la marca de una herramienta para la creación, el pincel, que deja huella de un proceso. La trementina como agua bendita, pues está limpia y purifica, y ablanda a la pintura, así como el agua bendita purifica el alma y ablanda los corazones de

los feligreses; y el aceite de linaza, como el vino de consagrar, por su capacidad de crear unión y la comunión entre los colores.

Otro objeto expuesto es la paleta que viene a ser un objeto simbólico de la pintura. Esta paleta se encuentra cubierta de óleo, el cual registra los colores que fueron utilizados para la elaboración de las obras pictóricas que se encuentran en la muestra, pero su intención principal con la representación de un corazón en llamas en el centro, es englobar el concepto de la pasión por lo pictórico.

Los cuadros sobre las iconografías tienen la intención de asociar lo gráfico con lo textual, las relaciones entre icono y significado, y cómo es posible una construcción narrativa a partir de estos elementos. La mejor forma de emplear estos significados, fue con la elaboración de un diccionario iconográfico en pintura, donde cada elemento representado se extrajo de distintos cuadros elaborados en la Escuela Quiteña en distintos siglos y de distintos autores, pues lo que importaba era el icono y su significado.

Esta lógica representativa se planteó también en la obra “Polvo eres...” aquí se elaboró un bodegón iconográfico a partir de un juego de palabras, palabras que constituyen una frase muy representativa para el catolicismo, “Polvo eres y en polvo te convertirás”, se sustituyó una palabra, “Polvo eres y en óleo te convertirás” que la ubico a la pintura en el contexto de lo espiritual y lo sagrado.

Para finalizar el autorretrato como la virgen de la Dolorosa titulado “Milagro de la Virgen de la Pintura”, el título de esta obra se dio debido a una coincidencia, la fecha para la exposición estuvo programada para el día 20 de abril, día que en 1906 se dio el Milagro de la Virgen Dolorosa en el Colegio San Gabriel de la ciudad de Quito.

Esta obra es un posicionamiento personal ante la profesión de la pintura, y como esta técnica puede asociarse con una creencia religiosa o espiritual, debido a su forma de empleo, por ser la herramienta para la creación, que para muchos se vuelve un acto sublime, un acto espiritual, donde la pintura puede crear un ambiente espiritual, tan solo con el contacto y percepción de sus materiales.

El retrato de la Virgen Dolorosa, personaje a quien se la conoce también como Virgen de la Amargura, Virgen de la Piedad, Virgen de las Angustias, y que en ella se destaca el sentimiento de dolor de una madre ante el sufrimiento de un hijo. Me hace reflexionar sobre ese sentimiento ante la angustia, que en el caso de la pintura se vuelve un estado latente mientras se está en el aprendizaje y manejo de la técnica. Y cada obra se vuelve un hijo una creación entre el artista y el óleo, que puede desembocar sentimientos de angustia, veneración, actos de penitencia mental, así como para muchos puede ser la religión.

Todas las obras mencionadas anteriormente en la exposición “Iconografía y Pintura: cruce entre imagen y texto”, inaugurada el día 04 de Mayo del presente año, estuvieron distribuidas en dos salas. Con el fin de mostrar dos procesos en la elaboración de la tesis y además se procuró darle a cada medio su espacio, para que se den lecturas individuales sobre la temática.

En la Sala 1 se ubicó a la serie de fotografías, en la pared del fondo estuvieron expuestas cuatro fotografías con las temáticas centrales del catolicismo, y en tres paredes en espacios individuales se colocó a la representación de la Pureza, al Anacoretismo y a la Santidad, en general todas las obras se relacionaban entre sí, y se buscó la mejor manera de

distribuir las en el lugar. Esta sala fue ambientada con velas para generar una conexión con un espacio sagrado, como un templo.



Sala 1: Fotografías: Abundancia, Éxtasis, Penitencia, Fortaleza



Sala 1: Fotografías: Anacoreta, Privia



Sala 1: Fotografía: Sanctvs

La Sala 2 fue el espacio dispuesto para todas las obras relacionadas con la pintura, en cuatro columnas se colocaron a los objetos para que cada uno tenga un análisis individual, las iconografías fueron colocadas en dos paredes conjuntas y estuvieron distribuidas en el espacio arbitrariamente con el único fin de mantener esa estética cargada del barroco. Los Santos estuvieron en la pared central uno alado de otro, estas pinturas además iban dentro de cajas de madera talladas de color dorado, con la intención de simular pequeños retablos como de las Iglesias.



Sala 2: Detalle Caja de Madera Santos



Sala 2: Montaje de los Santos



Sala 2: Detalle Iconografía



Sala 2: Montaje Iconografías

Las obras “Milagro de la Virgen de la Pintura” y “Polvo eres...” estuvieron dispuestas en el mismo espacio, la primera fue ubicada sobre una chimenea en la parte superior con el objetivo de elevar la mirada del espectador, así como cuando se observan las pinturas de ciertos santos dentro de las Iglesias, distintivo de adoración. Y la segunda un bodegón de iconografías, asociadas al texto pintado en tres lienzos que le acompaña.



Sala 2: Montaje “Milagro de la Virgen de la Pintura”



Sala 2: Montaje “Polvo eres...”

Para que la exposición adquiriera un tono barroco clásico de las Iglesias del Centro histórico de Quito, se ambientó el lugar con música sacra, cantico de Monjes Franciscanos y para sensibilizar el olfato y conectar al espectador aún más con estos espacios sagrados, se quemó palo santo.

## CONCLUSIONES

Este proyecto investigativo sustentó las teorías relacionadas a la narrativa visual a partir de la iconografía usada en la escuela Quiteña, a partir del S. XVI al S.XIII, predominante en la gráfica barroca, que además fue una herramienta factible para el adoctrinamiento bajo las normas estéticas, morales y espirituales del catolicismo. Haciendo notar la importancia que tiene las imágenes dentro de la consolidación de conceptos visuales, para la representación de ciertas temáticas y la construcción de un imaginario social.

La propuesta artística que se plantea a partir de este proyecto expresó mi interés personal hacia dos medios gráficos, la fotografía y pintura que permitieron expresar mis nociones estéticas sobre cada medio, y mi total apego hacia estos, poniendo en hincapié a la pintura. Logrando identificar los procesos artísticos y sociales en la Real Audiencia de Quito, que se impartió por parte de la Iglesia católica para la construcción de un imaginario social, generando un dialogo con las percepciones contemporáneas sobre la imagen y lo simbólico.

Trabajar sobre el barroco quiteño en dos medios técnicos, permitió enlazar dos periodos temporales, la pintura como parte de un proceso milenario y la fotografía asociada a la modernidad, conectando así el pasado con el presente. Ampliando mi comprensión sobre las funciones de la gráfica simbólica, que en un inicio surgió del interés estético, conceptual e histórico de un estilo predominante en la historia del arte Ecuatoriano, el barroco. Y esto permitió generar una propuesta grafica que dialogue con distintos términos empleados en la construcción visual de lo artístico-local.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Aquilino, P. (1990). Diccionario de términos religiosos y afines. Madrid: Editorial Verbo Divino.
- Arte Quiteño más allá de Quito, Memorias del Seminario Internacional (2007). Quito: FONSAL.
- Bazin, A. (1975). Qué es el cine. Madrid Ediciones: RIALP.

- Brea, L. (2005). Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Ediciones AKAL.
- Bryson, N. (1991). Visión y pintura: lógica de la mirada. Madrid: ALIANZA EDITORIAL.
- Dubois, P. (1886). El acto fotográfico: de la representación a la recepción. Barcelona: Paidós.
- Echeverría, B. (2000). La modernidad de lo barroco. México: Ediciones ERA.
- Escudero, X. (2009). Historia y Leyenda del Arte Quiteño, Su Iconología. Quito: Fondo de Salvamiento del Patrimonio Cultural.
- Estebaranz, J.Á. (2011). Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador
- García, R. (2008). Iconografía e Iconología. Madrid: Encuentro.
- Harrison, F. E. (1985). Diccionario de Teología. Michigan: T.E.L.L.
- Kennedy, A. (2002). Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Quito: Editorial NEREA S.A.
- Panofsky, E. (1998) Estudios sobre iconología. Madrid: Alianza Editorial.
- Revilla, F. (2007). Diccionario de Iconografía y Simbología. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Santiago, S. (1981). Contrarreforma y Barroco. Madrid: Alianza Editorial.
- Vargas, O.P., Fray, J. M. (1975). Manuel Samaniego y su tratado de pintura. Quito: Editorial Santo Domingo.
- Walter, J. y Chaplin, S. (2002). Introducción a una cultura visual. Barcelona: Ediciones OCTAEDRO.