



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Maestría en Estudios del Arte

Análisis descriptivo e interpretativo de los símbolos y temáticas presentes en las pinturas religiosas de la Iglesia Matriz de Zaruma

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Magíster en Estudios del Arte.

Autor:

René Miguel Torres Castillo

CI: 0704786185

Correo electrónico: renemiguel1990@gmail.com

Director:

Dr. José Luis Crespo Fajardo

CI: 0151366523

Cuenca, Ecuador

12 de marzo de 2021



RESUMEN

El presente estudio propone un acercamiento al análisis iconográfico de las simbologías presentes en las pinturas religiosas de Zaruma. Se trabajará con un análisis de los niveles pre-iconográfico, iconográfico e iconológico propuesto por Panofsky en cuatro pinturas religiosas ubicadas en la Iglesia Matriz de Zaruma (El Oro, Ecuador). El objetivo de esta investigación es generar una línea de análisis que permita identificar los elementos simbólicos y representaciones iconográficas de las pinturas seleccionadas, para comprender la relación de estas con la cultura de Zaruma y con el contexto del arte religioso en general. Estas relaciones se establecerán a través de la conexión con los relatos bíblicos y sus representaciones en el arte, para identificar conceptos e ideas claves de este tipo de representaciones artísticas y cómo estas se han convertido en símbolos de la cultura cristiana.

PALABRAS CLAVES

Iconografía. Iconología. Arte religioso. Historia. Zaruma. Símbolo. Alegoría. Cultura. Representación.

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN CON LAS QUE APORTA ESTE TRABAJO:

1. Conservación y salvaguardia del legado patrimonial
2. Estudios de teoría, estética, crítica e historia del arte y el diseño



ABSTRACT

The actual study it's regarding an approach of the iconographic analysis of the symbols found in the religious paintings of Zaruma. We will work with an analysis of the pre-iconographic, iconographic and iconological levels proposed by Panofsky in four of the religious paintings located in the Main Church of Zaruma. The main goal of this proposal ("project") is to generate an analysis line that allows to identify the symbolic elements and iconographic representations of the selected paintings, to understand their relationship with the Zaruma culture and with the context of religious art in general. Therefore, these relationships will be established through the connection with stories from the Bible and their representations in art, to identify concepts and main (principal) ideas of this artistic representation and how they have become the symbols of the Christian culture.

KEYS WORDS

Iconography. Iconological. Religious art. History. Zaruma. Symbols. Allegory. Culture. Representation.

LINES OF RESEARCH THAT CONTRIBUTE IN THIS WORK:

1. Conservation and safeguarding of the heritage legacy
2. Studies of theory, esthetics, criticism and history of art and design.



ÍNDICE DEL TRABAJO

Cláusula de propiedad intelectual	2
Cláusula de derechos de autor	3
Índice	4
Índice de imágenes	6
Cláusula de propiedad intelectual	8
Cláusula de derechos de autor	9
Introducción	11
Capítulo 1. Zaruma, arte y religión	14
1.1. Marco Histórico y Cultural de Zaruma.....	14
1.1.1. Primeros años	16
1.1.2. Época colonial	16
1.1.3. Época de Independencia y República	18
1.2. Descripción geográfica	19
1.2.1. Zaruma, cabecera cantonal	20
1.2.2. Parroquias rurales	20
1.3. Arquitectura	22
1.3.1. Iglesia Matriz	23
1.4. Gastronomía.....	24
1.5. Turismo	25
1.6. Arte y religión.....	26
Capítulo 2. El arte religioso	28
2.1. ¿Qué es el arte religioso?.....	28
2.2. Elementos y características del arte religioso	30
2.3. Estética y contexto del arte religioso en Ecuador.....	32
2.3.1. Estética del arte religioso ecuatoriano.....	35
Capítulo 3. Análisis Iconográfico de las pinturas religiosas de la Iglesia Matriz de Zaruma	38
3.1. Metodología de análisis: Iconografía e Iconología	38
3.2. La tentación y caída en el pecado	40



3.2.1. Nivel pre-iconográfico	40
3.2.2. Nivel Iconográfico.....	40
3.2.3. Nivel Iconológico.....	44
El tema del pecado original en el arte	44
La iconología del pecado original	45
3.3. Agonía en el huerto de Getsemaní	47
3.3.1. Nivel pre-iconográfico	47
3.3.2. Nivel Iconográfico.....	48
3.3.3. Nivel Iconológico.....	51
La iconografía de Cristo en el arte	51
La iconografía de los ángeles	58
Las jerarquías de los ángeles	60
Primera jerarquía	60
Segunda jerarquía (Dominaciones, Virtudes y Potestades).....	62
Tercera jerarquía (Principados, Arcángeles y Ángeles)	63
3.4. El Juicio Universal	65
3.4.1. Nivel pre-iconográfico	65
3.4.2. Nivel Iconográfico.....	66
3.4.3. Nivel Iconológico.....	68
El tema del juicio final en el arte.....	68
La figura del diablo en el arte	72
3.5. El Juicio Final	79
3.5.1. Nivel pre-iconográfico	79
3.5.2. Nivel Iconográfico.....	80
3.5.3. Nivel Iconológico.....	83
Construcción iconológica del Paraíso en el arte.....	83
Construcción iconográfica del Infierno en el arte.....	86
3.6. Relación de la cultura de Zaruma y el arte religioso estudiado en este trabajo	89
Conclusiones	91
Recomendaciones	96
Bibliografía	97



Índice de imágenes

Ilustración 1. Iglesia Matriz de Zaruma (exterior).....	23
Ilustración 2. Iglesia Matriz de Zaruma (interior).....	23
Ilustración 3. Virgen de la Inmaculada Concepción.....	36
Ilustración 4. Sábana santa.....	36
Ilustración 5. La tentación y caída en el pecado.....	40
Ilustración 6. Adán y Eva. Iglesia de San Andrés.....	46
Ilustración 7. Adán y Eva. Iglesia de Santa María.....	46
Ilustración 8. El pecado original.....	46
Ilustración 9. Adán y Eva.....	46
Ilustración 10. El pecado original, mural de la Ermita de Vera Cruz.....	46
Ilustración 11. Agonía en el huerto de Getsemaní.....	47
Ilustración 12. Ángel.....	49
Ilustración 13. Ángel de la guarda.....	49
Ilustración 14. Ángel adorador.....	49
Ilustración 15. La transfiguración.....	53
Ilustración 16. El buen pastor.....	54
Ilustración 17. Moscóforo.....	54
Ilustración 18. Cristo sanando al paralítico en el estanque de Betesda.....	55
Ilustración 19. Frontal del altar de san Clemente.....	56
Ilustración 20. Multiplicación de los panes y los peces.....	56
Ilustración 21. Agnus Dei.....	57
Ilustración 22. El Cordero místico.....	57
Ilustración 23. Eros y Psique.....	59
Ilustración 24. Serafines y Querubines.....	62
Ilustración 25. Tronos.....	62
Ilustración 26. Dominaciones.....	63



Ilustración 27. Arcángel San Miguel	64
Ilustración 28. Arcángel San Rafael	64
Ilustración 29. Arcángel San Gabriel	64
Ilustración 30. El juicio universal	65
Ilustración 31. El juicio final. Alejandro Salas	70
Ilustración 32. El juicio final. Hans Memling	71
Ilustración 33. Psicostasis	71
Ilustración 34. Aquelarre	74
Ilustración 35. Cristo separa las cabras de las ovejas	76
Ilustración 36. Las tentaciones de San Antonio	76
Ilustración 37. El ángel caído	78
Ilustración 38. El juicio final	79
Ilustración 39. El jardín del Edén con la caída del hombre	84
Ilustración 40. El paraíso	85
Ilustración 41. El infierno	87
Ilustración 42. El juicio final. Fra Angélico	87
Ilustración 43. Infierno. Hernando de la Cruz	87



Cláusula de Propiedad Intelectual

René Miguel Torres Castillo, autor/a del trabajo de titulación "Análisis descriptivo e interpretativo de los símbolos y temáticas presentes en las pinturas religiosas de la Iglesia Matriz de Zaruma", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 12 de marzo de 2021

René Miguel Torres Casillo

C.I: 0704786185



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

René Miguel Torres Castillo en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Análisis descriptivo e interpretativo de los símbolos y temáticas presentes en las pinturas religiosas de la Iglesia Matriz de Zaruma", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 12 de marzo de 2021

René Miguel Torres Castillo

C.I: 0704786185



DEDICATORIA

Cada letra que está escrita en este trabajo, es un granito de arena que contribuyeron todos quienes confiaron en mí desde el inicio. Este trabajo va dedicado a todos ustedes, familiares y amigos, madre y en especial a mi esposa que ha sido el pilar fundamental para culminar con éxito esta etapa.

Finalmente, una dedicatoria especial a mi padre Fulvio Torres y mis abuelitos Miguel y Otilia, que desde el cielo me han guiado en todo momento para vencer las dificultades.

AGRADECIMIENTO

A mi esposa Tatiana, por cada una de las largas horas y semanas en las cuales me brindó su apoyo incondicional que ha sido trascendental para lograr la culminación de este trabajo. A mi madre y a mis hermanas, que han estado siempre para sacarme una sonrisa en momentos de debilidad. A mi tutor, por su valiosa guía y orientación en este trabajo.

A todos ustedes, infinitas gracias por contribuir de diferente manera a la realización de este trabajo.



INTRODUCCIÓN

La pintura religiosa ha sido, a lo largo de los años, una de las manifestaciones artísticas que mayores simbologías pueden aportar para el estudio de la cultura. Esto puede deberse a que existe en las religiones, pero en especial en el catolicismo, una fuerte necesidad de evangelizar a través de la imagen, y para ese cometido el arte cumple un papel fundamental. Partiendo de esta premisa, se propone este estudio, que tiene como fin acercarnos a la identificación de varias formas iconográficas y su correspondencia simbólica en la cultura católica. De este modo, con este trabajo se espera contribuir al estudio del arte religioso no solo de Zaruma, sino de Ecuador. Además, se propone dar mayor importancia al arte zarumeño, que no ha sido completamente visibilizado fuera de la provincia y el país.

El estudio iconográfico permitirá establecer de manera clara y precisa aquellos elementos que componen la obra de arte y se convierten en recursos para desarrollar el discurso artístico. Este tiene una fuerza muy importante, debido a que todos reconocemos el poder comunicativo de las imágenes y su relación en el desarrollo cultural de las sociedades, es por eso que las pinturas religiosas tienen muchos conceptos que confluyen a través de la iconografía y responden a modelos culturales propios de cada país. Estos se transforman en simbologías y alegorías que representan formas de vivir, creencias y hasta modos de actuar, y para cada uno de ellos hay un modelo iconográfico establecido que puede tener ciertas variantes, pero que en su mayoría se reiteran constantemente.

Las ideas y conceptos de la religión en el arte resultan muy interesantes de analizar, debido a que nos presentan un abanico de posibilidades de interpretación en el marco de la historia del arte. Las representaciones del bien y del mal, las formas en que se presentan los pecados, las maneras que la cultura ha representado al demonio y a Dios, son, entre otros, los temas más importantes que se presentan de manera constante en el arte religioso. Siempre escuchamos decir que una imagen vale más que mil palabras, estamos de acuerdo con esa idea, pero en este trabajo se pretende



diseminar la imagen para poder explicarla a través de palabras y conceptos, en ese sentido se habla de análisis iconográfico.

Por lo tanto, este trabajo comprende tres capítulos que se van articulando para presentar un contexto que englobe el análisis iconográfico de las obras seleccionadas. En el primer capítulo se establecerá un contexto social y cultural de Zaruma, con el objetivo de ubicar al lector en el conocimiento de la ideología y los aspectos culturales de la ciudad, pues estos van a ser importantes para la construcción artística y religiosa. En el segundo capítulo se abordará el tema del arte religioso, para establecer sus características, elementos y temáticas más representativas, además de identificar la producción del arte religioso ecuatoriano.

Finalmente, en el tercer capítulo se realiza el análisis iconográfico de las pinturas religiosas de la Iglesia de Zaruma. Este estudio se realizará colocando el foco en cuatro obras del pintor zarumeño Servio Gallardo, que se encuentran ubicadas en el interior del templo. Este autor es contemporáneo y actualmente realiza su labor artística en la misma ciudad donde se encuentran las obras analizadas, no obstante, para este trabajo nos interesa centrarnos más en las obras que en el autor. Por consiguiente, este análisis se dividirá en tres niveles, los cuales se trabajarán en cada una de las obras: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico. La primera parte del análisis será netamente descriptiva, para identificar a través de esta descripción todos los elementos que componen la imagen y sus aspectos formales. En la segunda parte, se tomarán aquellos elementos identificados en la descripción para analizar qué representan, sus simbologías y su función dentro de la obra. Para este paso, el análisis estará apoyado con teorías del arte religioso, simbologías de la cultura e incluso relatos bíblicos reflejados en las pinturas. Para la tercera parte se realizará un análisis iconológico, a través del cual se identificarán las figuras y simbologías desde una mirada global del arte, lo que permitirá establecer coincidencias, conceptos e ideologías que forman parte del arte religioso.

Todo este análisis será complementado con un apartado en el cual se establecerá la relación de las obras estudiadas con la cultura de Zaruma. En este caso, la religión católica que se profesa en esta ciudad está estrechamente relacionada con



aspectos culturales y sociales que se viven día a día, como el cultivo del café, la minería, las leyendas y la ferviente devoción hacia la Virgen del Carmen.

Nota al lector

Para este trabajo he decidido utilizar el término arte religioso y en otras ocasiones arte católico, debido a que existen manifestaciones religiosas que no están encasilladas necesariamente en el cristianismo y para referirme toda la producción artística con temática religiosa emplearemos el primer término y para la producción desarrollada en el contexto del catolicismo se empelará el segundo término. Es importante señalar también que, en el primer capítulo, las fuentes de información histórica sobre Zaruma eran escasas, se recurrió al archivo municipal, donde nos facilitaron la información respectiva, la misma que al ser archivos sueltos de muchos años atrás no tenían referencias bibliográficas y en muchos casos se desconocía al autor. Por consiguiente, y al ser información que considero valiosa para este trabajo, las he utilizado como referencias, citando al final como “Archivos Municipales”, y en otros casos la referencia solo presentará autor y obra.



CAPÍTULO 1. ZARUMA, ARTE Y RELIGIÓN

1.1. Marco histórico y social de Zaruma

Zaruma es una ciudad que se encuentra ubicada en la parte alta de la Provincia de El Oro. Limita al Norte con los cantones Pasaje, Girón y, por el Sur, con Loja. Por el Este linda con Saraguro y por el Oeste con los cantones Piñas y Santa Rosa. En cuanto a su población, según el último censo realizado en el 2010, se indica que el cantón cuenta con aproximadamente 24.097 habitantes (INEC, 2010). Su nombre proviene de dos raíces quechuas: *Sara*, que significa maíz y *Uma*, que significa cabeza. Por consiguiente, se denomina Cabeza de Maíz. Este nombre se le dio a Zaruma, porque, cuando se observa desde lejos, su apariencia se asemeja mucho a una mazorca de maíz (Paladines, 2012). El enclave fue fundado por el capitán Alonso de Mercadillo en 1549, y varios caudillos españoles que llegaron a la ciudad en busca de riqueza, pues, como señala Toro: “Zaruma contribuyó, principalmente con sus enormes e inagotables riquezas auríferas, al bienestar de la Corona Española” (Toro, 1948, p. 12).

Zaruma fue conocida oficialmente como “Villa del Cerro de Oro de San Antonio de Zaruma”, debido a su gran producción de metales y piedras preciosas, como oro, cuarzo y plata. Tras centurias sirviendo a la Corona, la Villa buscó su autonomía, y así fue como el 26 de noviembre de 1820 proclamó su independencia (Romero, s.f.). Posteriormente, Zaruma, junto con los cantones de Machala y Santa Rosa, proclaman una provincia nueva a la cual llamaron El Oro, aludiendo a toda la riqueza mineral que



existía en esa parte de Ecuador. De este modo, Zaruma se convirtió en la primera capital de la novel provincia de El Oro hasta el 23 de Abril de 1884, donde se otorga a Machala el título de capital (Prefectura de El Oro, 2019).

Zaruma cuenta con varias actividades productivas que sostienen la economía del cantón, y de entre ellas destacan la agricultura, minería y turismo. Entre los aspectos agrícolas más relevantes del cantón destaca el cultivo y manufactura del café, producto que se ha convertido en uno de los principales elementos de exportación en Ecuador, lo cual ha dado a Zaruma un reconocimiento a nivel nacional e internacional, a tal punto que la Asociación Nacional de Exportadores de Café, en mayo de 2008, realizó un taller de fortalecimiento de la calidad del café en Zaruma, como una distinción a la calidad del producto que se cultiva y produce en el cantón (Anecafé, 2014). Por otro lado, podemos destacar la minería, que desde las épocas de la colonia ha sido el pilar económico fundamental para los pobladores de la ciudad. Esta actividad ha sido considerada como un sello en la identidad de Zaruma, especialmente ligada a sus leyendas y a construcciones identitarias. Además de estos aspectos, en la actualidad ha tomado mayor relevancia el turismo. Sin duda, en los últimos años las autoridades del cantón se han preocupado por promover muchas actividades turísticas, en especial en los meses de julio y noviembre, que es cuando Zaruma celebra sus festividades y realiza un sinnúmero de actividades religiosas y sociales.

En cuanto a su arquitectura, la ciudad cuenta con varios lugares importantes que son visitados por los turistas cada año. Entre ellos destacan las casas con balcones de madera con estilo de la época republicana, que adornadas con diferentes colores y luces dan un aspecto propio y mágico a las principales calles. Por otra parte, se



encuentra la Iglesia Matriz, que sin duda es el elemento arquitectónico más importante de la ciudad. Esto se debe al apego religioso tan grande que profesan los zarumeños y a la belleza de esta construcción, que suscita que los habitantes se sientan orgullosos de ella.

1.1.1. Primeros años

Existen muy pocos datos que informen acerca de la articulación social de Zaruma durante sus inicios, pero se considera que una de las principales actividades productivas era la agricultura. Las evidencias arqueológicas que datan de sus primeras épocas se encuentran en los complejos arqueológicos de Guayquichuma, Yavicuña, San Antonio, Chepel y Plan Grande, entre otros (Romero, s.f.). En dicho lugar se evidencian restos de terrazas lineales, muros de piedra y petroglifos, lo que hace pensar que la actividad agrícola era la fuente principal de sustento.

1.1.2. Época colonial

Durante la época colonial, la historia de Zaruma estuvo marcada por el predominio español. España se instaló en los territorios de mayor riqueza y Zaruma fue uno de ellos, debido a la gran cantidad de oro que había en el territorio oreense. Esta colonización española tiene pocos registros en la historia. De lo que se puede obtener de los documentos antiguos, se evidencia que los primeros asentamientos territoriales por medio de campamentos fueron la base para la fundación del Asiento Real de Minas, que fue concedida a Alonso de Mercadillo en 1549 y la llamó Vizcaya (Romero, s.f.).

Por consiguiente, la mayoría de los escritos que reposan en los archivos municipales hacen referencia a la época colonial como la del principal florecimiento de



la producción minera, que fue la base de la actividad económica del cantón, si bien era una actividad que beneficiaba directamente a las tropas españolas.

Es interesante destacar dos periodos en la época colonial: auge y crisis.

Durante el periodo de auge, que va desde 1575 a 1630, la producción aurífera estuvo en florecimiento, a tal punto que se dio la fundación oficial de Zaruma con el nombre de “Villa del Cerro de Oro de San Antonio de Zaruma”. La fundación estuvo a cargo del capitán Damián Meneses el 8 de diciembre de 1595 (Romero, s.f.). De esta manera, Zaruma fue gobernada de manera administrativa, política y judicial por los colonizadores provenientes de España.

El segundo periodo, que se considera como el de crisis de la producción minera, inicia a partir de 1630. Este decrecimiento en la producción fue producto de un cúmulo de situaciones sociales y de maltrato que los obreros sufrieron durante los años anteriores. Ya no existían muchas personas que trabajasen extrayendo el oro, y esto se sumó a los altos gastos que los materiales requerían, las técnicas no apropiadas y la dificultad que les presentaba a los mineros el explorar yacimientos más profundos (Romero, s.f.). Es decir, no había una maquinaria adecuada y obreros lo bastante capacitados para buscar yacimientos de oro en lugares más distantes a los que ya habían agotado. No obstante, aunque en menor cantidad, la actividad minera continuó.

Las actividades mineras, cada vez más escasas, obligaron a las autoridades de la época a buscar vías alternativas para el desarrollo económico del cantón. Por eso es que se realizaron cambios orientados a mejorar la agricultura y ganadería, para de esa manera consolidar las actividades productivas en la región (Romero, s.f.). Por



consiguiente, durante la Colonia Zaruma se caracterizó por ser una región que impulsó varias actividades económicas, ya que no solo dependían de la minería.

1.1.3. Época de la Independencia y República

Los ideales de emancipación de Zaruma truncaron los intentos españoles de continuar con la reactivación del sector minero a inicios del siglo XIX. Como hemos dicho anteriormente, Zaruma proclamó su independencia el 26 de noviembre de 1820. Posteriormente, la Ley de División Territorial del 23 de junio de 1824 eligió a Zaruma como cantón de la Provincia de El Oro (Toro, 1948). En esta época se pueden distinguir tres períodos.

El primero de ellos, que va desde 1830 a 1895, estuvo marcado por el estancamiento económico de Zaruma debido al escaso trabajo productivo que el cantón realizó durante la Guerra de Independencia. En cuanto a la infraestructura del centro urbano, no se realizan cambios ni reformas a las principales calles y casas. Las calles principales nacían de la plaza central, donde se encontraba ubicada la Iglesia Matriz, el Municipio y la cárcel. En otras palabras, toda la zona urbana se limitaba a estas pocas edificaciones que, sin duda, eran las principales de Zaruma, y que concentraban a los pocos pobladores de ese entonces en espacios reducidos.

En el segundo periodo se le brindó mucha importancia a la minería como fuente económica. Efectivamente, desde 1896 a 1950 se lleva a cabo un proceso de reactivación de la actividad minera, motivado porque una empresa norteamericana llamada SADCO (South American Development Company, por sus siglas en inglés), se instaló en el territorio para realizar las actividades de explotación (Romero, s.f.). De



esta manera, se crearon nuevas fuentes de trabajo y, por ende, la población comenzó a aumentar en número. Es importante señalar que, con este proceso, el territorio de Zaruma fue descentralizándose y abriéndose paso a las vías exteriores, donde también se realizaron actividades mineras. Entonces comenzó a marcarse una estructuración entre el centro urbano y lo que posteriormente serían las parroquias rurales.

En el tercer periodo, de 1950 al 2000, comenzó a decaer nuevamente el auge minero. La empresa norteamericana que hasta ese entonces explotó el metal, dejó de trabajar, y esto, evidentemente, provocó que la economía decreciera de nuevo, y muchas familias se quedaron sin trabajo. Esto obligó a los pobladores a buscar alternativas para poder subsistir. De ese modo, comenzaron a realizarse actividades mineras por sociedades conformadas por mineros independientes, acciones que lograron reflotar algo la economía del cantón, aunque debido a la falta de insumos y maquinarias técnicas, se realizaron de manera incorrecta y provocaron un deterioro de la naturaleza y de la salud de los pobladores. Finalmente, en los últimos años la actividad minera individual ha continuado, aunque en menor cantidad, debido a las nuevas empresas mineras que se han establecido en el cantón, eliminando las fuentes de trabajo para los mineros independientes.

1.2. Descripción geográfica

Zaruma, al pertenecer a la parte alta de la provincia de El Oro, se encuentra ubicada entre latitud: 3°41'28" S y longitud: 79°36'42" O. Está asentada en la cordillera de Vizcaya, que proviene de la Cordillera de Chilla y en la Hoya de su mismo nombre. (Visita El Oro, 2018). De este modo Zaruma, al pertenecer a la parte alta de la provincia



de El Oro, cuenta con un clima muy agradable y fructífero para la vegetación y la fauna. Cuenta con nueve parroquias rurales y la cabecera cantonal conformada por la parroquia urbana que le da su nombre. Además, Zaruma por su arquitectura y bagaje cultural se encuentra como candidata a Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO desde el año 1998.

1.2.1. Zaruma, cabecera cantonal

La parroquia urbana o cabecera cantonal es la que le da su especial atractivo a Zaruma. Aquí se encuentran los elementos arquitectónicos y culturales que realzan la identidad del cantón. Entre ellos destaca la Iglesia Matriz, también denominada Santuario de la Virgen del Carmen, conjunto arquitectónico del cual se hablará más adelante. Esto, sumado a sus casas construidas con estilo republicano, y sobre todo a sus leyendas, gastronomía e historia, le otorgaron el 26 de noviembre del 2019 el título de “Pueblo Mágico del Ecuador” (Ministerio de Turismo, s.f.)

1.2.2. Parroquias rurales

Zaruma cuenta con nueve parroquias rurales, las cuales tienen sus propias características y destacan por su gastronomía. Entre las más importantes, por su aporte a la cultura y al patrimonio de Zaruma, están:

Guanazán: es la principal parroquia rural del cantón, puesto que es la más grande en su territorio, aunque es la más alejada de la zona urbana. Su nombre proviene de “la conformación de dos palabras Kichwas: Guana, que significa descanso y Zan, que quiere decir cabeza” (GAD Parroquial Guanazán, s.f.). Uniendo estas voces significaría descanso de la cabeza o del jefe de la tribu. Esto puede tener significado en la época aborígen, cuando se utilizaba este lugar como paradas de descanso durante el trayecto de Perú a Quito (GAD Parroquial Guanazán, s.f.). Esta parroquia



se caracteriza por su extensa vegetación y parajes turísticos, debido a su favorable clima y altitud. Muchos de estos atractivos turísticos poseen un alto valor histórico. Por ejemplo, el Cerro de arcos, las ruinas de Wuiñazho o el Camino del Inca.

Guizagüiña: es sin duda la parroquia con mayor tradición para el pueblo zarumeño, especialmente dentro del ámbito religioso. Su nombre se debe a que, en la época pre incásica, habitó este territorio una tribu llamada Güizhagüiña (GAD Parroquial de Guizagüiña, s.f.). La tradición de esta parroquia se debe a las fiestas religiosas que se realizan en honor a la Santísima Virgen de los Remedios. Todos los años, cada 25 de agosto, cientos de zarumeños realizan la romería caminando alrededor de cuatro horas desde el centro urbano hasta la gruta de la Virgen ubicada en la parroquia, para de esta manera dar gracias por los milagros obtenidos. Esta tradición se remonta al año 1600, aproximadamente, cuando por primera vez se observaron milagros, y desde entonces la fe y las procesiones han sido una de sus características fundamentales. Entre los principales atractivos turísticos que tiene Guizagüiña destaca su fauna y su vegetación. Es así que los turistas pueden visitar lugares como la cascada La Chorrera, la Gruta de la Virgen de los Remedios, el Corral de Piedras, y los jeroglíficos Terrazas y piedras onduladas (GAD Parroquial de Guizagüiña, s.f.).

Malvas: es reconocida por el cultivo del café, que es el elemento agrícola y económico más importante de Zaruma. Además, es muy visitada por turistas debido a la elaboración de dulces propios a base leche y maní. El nombre de esta parroquia proviene de la planta llamada malva: “arbusto de tallo espinoso de dos metros de altura, hojas acorazonadas y flores amarillas, la misma que posee propiedades curativas” (GAD Parroquial de Malvas, s.f.). Como se dijo anteriormente, Malvas



destaca por ser la parroquia que mayor cantidad de cultivo de café presenta en el año. Este grano de café, que posteriormente es procesado, ha ganado fama a nivel nacional, e incluso ha traspasado las fronteras de nuestro país, para convertir a Zaruma en uno de los mejores productores de café del Ecuador.

1.3. Arquitectura

Zaruma cuenta con una arquitectura singular, provista de calles angostas y empinadas, que hacen que sea una de las ciudades con mayor grado de dificultad para conducir. Esto se debe a que Zaruma está construida sobre un cerro. Además, las casas, construidas con madera al estilo republicano, dan al casco urbano una imponente belleza patrimonial. Estas se encuentran conformadas por balcones de madera, puertas y ventanas de gran tamaño que permiten una gran iluminación, y faroles que alumbran la entrada y dan un color particular a las calles durante la noche. Entre los elementos arquitectónicos más importantes de Zaruma destaca la Plaza de la Independencia y la Iglesia Matriz, sobre la que profundizaremos enseguida. Respecto a la Plaza de la Independencia, es uno de los símbolos de Zaruma pues está compuesta por el Parque Central, que tiene una combinación entre vegetación y arquitectura, y está rodeado por casas elaboradas con madera al estilo republicano, junto a la Iglesia Matriz. Este es el espacio principal para los eventos religiosos y culturales de Zaruma, así como también es uno de los más visitados por los turistas.

1.3.1. Iglesia Matriz



Ilustración 1. Iglesia Matriz de Zaruma (Exterior). Fotografía. Fuente: <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/ministro-vallejo-convoco-a-una-reunion-de-alto-nivel-para-tratar-la-emergencia-de-zaruma/>



Ilustración 2. Iglesia Matriz de Zaruma (Interior). Fotografía. Fuente: <https://www.diariocorreo.com.ec/16644/portada/iglesia-matriz-de-zaruma-riqueza-cultural-de-los-orenses>

Una de las joyas de la arquitectura zarumeña es la Iglesia Matriz, también denominada Santuario de la Virgen del Carmen. Esta iglesia tiene un valor estético y emocional para la población del cantón, además de ser el atractivo turístico más importante que tiene la ciudad y el más visitado. Su construcción está apegada al estilo gótico en su exterior, por la forma de su chapitel de forma piramidal, mientras en su interior cuenta con ventanales de vidrio de diferentes colores, junto al altar mayor, que está revestido en oro, y decorado alrededor por varias pinturas religiosas creadas por artistas zarumeños. La iglesia tuvo una de sus primeras remodelaciones hacia 1906, cuando se reconstruyeron sus paredes y sus altares menores de madera. Según los archivos Municipales la torre también se vio alterada, creándose entonces la forma



actual, terminada en punta y rematada con la cruz, y rodeada de cuatro ventanas a cada lado de la pirámide. Otro elemento fundamental de la Iglesia Matriz es el reloj público, constituido en su interior por campanas: dos de ellas traídas desde España y una de ellas fabricada en la ciudad (Archivos Municipales, s.f.).

Finalmente, en el año 2018 se dio inicio a la última remodelación de la parte exterior. Este trabajo concluyó a mediados del 2019, y entre sus principales cambios destacan los colores de la fachada externa y la iluminación, que la engalanan y deslumbra al paseante que la observa en la noche. Esta remodelación se dio como parte de la colaboración entre familias adineradas de la ciudad y el Municipio.

1.4. Gastronomía

Zaruma es una ciudad que tiene una variada gastronomía debido a su clima templado, que favorece la siembra y cosecha de diferentes comestibles. Entre los principales elementos destacan el verde, el café y variedad de granos. Anualmente se recolectan grandes cantidades de estos alimentos, lo que ha dado como resultado la elaboración de una amplia variedad de platos típicos de la ciudad. Entre los principales destacan el bolón de maní, el tigrillo y el café tinto pasado. Los dos últimos son los más apreciados y han hecho que Zaruma sea reconocida a nivel nacional. De esa manera, encontramos cuantiosa información sobre la gastronomía zarumeña en diferentes páginas y sitios web del Ecuador. En la página del Ministerio de Turismo, por ejemplo, se destaca la historia del porqué de la elaboración de estos alimentos:

En Zaruma, el café y el tigrillo tienen su propia historia. Sus habitantes cuentan que los trabajadores de las minas debían ir “bien comidos”. Por ello, se elaboró un plato contundente que brindara energía a los trabajadores: el tigrillo. Su nombre se debe a que, en el proceso de elaboración, el verde toma ciertas pintas cafés similares a las de un tigre. Además, quien se alimenta de él adquiere fuerza y vigorosidad. Por otro lado, el café zarumeño, sembrado entre árboles frutales, es incomparable por su aroma, textura y sabor, que son atribuidos a la altura en la que se encuentra sembrado (1.200 msnm).



Longevos de este pueblo encantado atribuyen su calidad de vida al consumo de esta deliciosa bebida caliente (Ministerio de Turismo, s.f.).

1.5. Turismo

Zaruma es una ciudad muy visitada por turistas, especialmente durante los meses de noviembre y julio, cuando se celebran sus festividades. Cuenta con varios atractivos que se pueden visitar, y así conocer un poco más de la historia de la ciudad. Todas estas características históricas y atractivos que evocan el pasado, han llevado a Zaruma a ser declarada Pueblo Mágico del Ecuador, y también Patrimonio Cultural del Ecuador. Entre los atractivos turísticos más importantes destacan las fiestas en honor a la Virgen del Carmen, que se realizan en el mes de julio de cada año, y duran aproximadamente dos semanas entre actos religiosos, deportivos y culturales. Son también un atractivo para los turistas las comparsas de pueblo mágico, que cada año organizan las autoridades, llenando de colores las principales calles de la ciudad, en tanto que las diferentes instituciones educativas representan con bailes y comparsas los diferentes aspectos culturales de Zaruma. En estas celebraciones se recuerdan las leyendas, costumbres y cosmovisión de la ciudad, convirtiéndose en un espectáculo de historia y cultura que permite que los turistas conozcan y revivan la memoria zarumeña.

Además, es importante destacar que durante estas festividades también se realizan actividades religiosas en honor a la Virgen del Carmen, con novenas y procesiones de la sagrada imagen alrededor de las diferentes calles y barrios, así como la tradicional serenata a la Virgen que se realiza en la Plaza de la Independencia, donde los zarumeños le cantan a su patrona, y en especial la Misa Campal, que se celebra en el mismo lugar el 16 de julio, a la cual acuden la mayoría de lugareños.

Otro elemento turístico importante de Zaruma, tiene que ver con la minería, que como se ha dicho anteriormente, fue durante décadas el elemento económico fundamental para las familias que viven en esta ciudad. Para este fin, los turistas visitan la mina “El Sexmo”, donde pueden tener la experiencia propia de estar dentro de una mina. Este lugar recrea la sensación de recorrer el interior de los túneles, conocer las actividades más importantes que realizaban los trabajadores, y sobre todo saber más sobre la historia minera de Zaruma.



En cuanto a la parte ecológica, también el cantón cuenta con lugares naturales que son visitados por los turistas. Entre ellos destaca el Cerro de Arcos, que está ubicado en la parroquia Guanazán, y que es un paisaje amplio, compuesto de mucha vegetación, cuevas y peñascos construidos en época pre-colombina. Este sector es famoso entre los turistas por el significado histórico que tienen estos recorridos. Asimismo, podemos mencionar el bosque de Huayquichuma, que se encuentra ubicado cerca de la parroquia rural Huertas. Este lugar es un bosque que tiene una agradable vegetación y una fauna compuesta por diferentes especies. En él los turistas pueden observar cascadas, especialmente la que le da el nombre, de manera que se convierte en un destino turístico destacado para quienes tienen gusto por explorar la naturaleza.

1.6. Arte y religión

En Zaruma el arte y la religión han ido siempre de la mano. Muchos de los artistas de la localidad han realizado obras con temáticas religiosas, especialmente sobresaliendo la pintura. La mayor parte de las pinturas realizadas por los creadores zarumeños se encuentran ubicadas en la Iglesia Matriz, y tienen temática religiosa. El principal exponente en cuanto a la pintura es Servio Gallardo, quien por encargo realizó varios cuadros y retablos con alusión a las escrituras del Antiguo y Nuevo testamento. Según algunos archivos proporcionados por el Municipio, se han podido recolectar los siguientes datos sobre los principales personajes destacados en el arte zarumeño.

Como hemos dicho, Servio Gallardo es el pintor más reconocido. Nacido en Zaruma el 15 de enero de 1953, cursó estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Central del Ecuador y en el Colegio de Bellas Artes Juan José Plaza de Guayaquil. Ha sido profesor de artes de los principales colegios de la ciudad y la provincia. Su obra más importante ha sido la realización de pinturas y murales en el interior de la Iglesia Matriz. Lo que más destaca en su producción artística es la pintura religiosa que muestra los pasajes más relevantes de las escrituras bíblicas, que se encuentran decorando cada área del templo y que fueron realizadas en 1995. Es importante señalar, que estas obras artísticas si bien representan textos del Antiguo y Nuevo Testamento, tienen un sello característico del autor y sobretodo, en ellas se ve



representada la cultura de Zaruma, especialmente a través de las imágenes que muestran a la Virgen del Carmen, patrona de la ciudad. Por otro lado, es importante destacar su grupo de obras con temática paisajística, donde se retrata cada una de los rincones más representativos de la ciudad. Finalmente, es necesario mencionar que este artista contemporáneo actualmente realiza su trabajo artístico desde su taller ubicado en Zaruma.

Por otra parte, en la literatura y la música han destacado importantes nombres de zarumeños, como Guillermo Maldonado Valencia, escritor de un sinnúmero de poemas en honor a los paisajes de la ciudad; Ernesto Antonio Castro, quien fuera el autor del himno a Zaruma, y finalmente el exponente más importante de la música en Zaruma, José Antonio Jara, quien compuso varias canciones en honor a la ciudad que hasta el día de hoy forman parte de su Patrimonio (Archivos Municipales, s.f.).

En el aspecto religioso, Zaruma se considera una de las ciudades con más adeptos al catolicismo en el Ecuador, esto debido a sus costumbres muy arraigadas en la fe cristiana, especialmente en la figura de la Virgen del Carmen. La religión, para los zarumeños, es un elemento central de la cultura. Tanto es así que la Iglesia Matriz se ha convertido en el símbolo que despierta más orgullo en sus habitantes. Para este trabajo de tesis se pretende evidenciar esta relación entre el arte y la religión con la cultura de Zaruma pues, efectivamente, cada acto cultural que se realiza en la ciudad está matizado por la religión.



CAPÍTULO 2. EL ARTE RELIGIOSO

2.1. ¿Qué es el arte religioso?

Cuando hablamos de arte religioso pensamos necesariamente en un tipo de expresión artística con temática referente a Dios o a las escrituras bíblicas; o también a obras que se encuentran ubicadas en templos o iglesias. Sin embargo, es importante destacar que una obra de arte religiosa es aquella que tiene simbologías y temáticas encaminadas a buscar una forma de expresión acorde a un sentido teológico. En ese sentido, podemos encontrar un sinnúmero de obras artísticas que buscan dicho objetivo. Según Jacques Maritain existen varios tipos de obras de arte y “no todos los estilos son igualmente favorables al arte sagrado” (Maritain, 1924, p. 4). No obstante, el arte religioso se adapta al paso de los años y el uso de la tecnología sin desprenderse de su esencia. Por otro lado, Radoslav Ivelic, considera que el arte cristiano es aquél que necesariamente define el origen y naturaleza divina de Jesús. Por lo tanto, considera que todo arte, para ser definido como cristiano, debe exaltar las acciones humanas desde la figura de Cristo (Ivelic, 1999).

Otro aspecto importante que se debe tomar en cuenta cuando se habla de arte religioso, es que no toda expresión artística que tenga un tema teológico puede ser considerada dentro de esta clasificación. En ese sentido, Maritain expone dos condiciones básicas para entender a una obra de arte como religiosa: la primera es que la obra de arte debe ser “legible” (Maritain, 1924, p. 4), es decir, que su intención teológica debe estar clara, debe portar un mensaje bíblico establecido y que sea fácil de interpretar por el espectador. Por otro lado, este autor afirma que la segunda condición es que la obra sea “acabada” (Maritain, 1924, p. 4), lo cual tiene que ver con el apego a lo sagrado de una obra, pues considera que todo lo inacabado es impuro y que no tiene la misma validez que una obra completa.

Por otro lado, Rombold considera, además de las dos condiciones anteriores, tres dimensiones que se aplican al arte religioso: “teológica, antropológica y cosmológica” (Rombold, 1995, p. 54). La teológica, porque como hemos dicho



anteriormente, tiene como fundamento revelar un mensaje divino, la palabra de Dios. Antropológica, porque debe representar a los seres humanos y al destino de la humanidad desde la venida de Cristo al mundo y, finalmente, cosmológica porque en las obras de arte se reflejan todas las formas de vida creadas por Dios y cómo estas deben seguir sus mandatos.

Con estas condiciones básicas, podemos entender que el arte sagrado no se puede alejar de su intención fundamental, que es transmitir un mensaje teológico claro y contundente para el imaginario religioso de la sociedad. De esta manera, deberá estar completamente relacionado con la verdad teológica que se representa en las escrituras bíblicas (Maritain, 1924). En consecuencia, se dejan de lado aquellas obras que no reflejan fielmente las escrituras y las que deforman la figura de Dios que la religión ha construido a través de los años. Pese a todo, estas representaciones, al provenir de seres humanos, tienen en ellos, a través de la imaginación, el recurso para comunicar los mensajes divinos de las escrituras hacia el mundo.

En definitiva, podemos decir que no todas las obras artísticas que representen a la figura de Jesús o de algún personaje divino tienen que ser consideradas sagradas, pues quedarían exentas de llamarse así aquellas que presentan “ciertas deformaciones plásticas, cierto aspecto degenerado del contorno, porque adquieren el valor de una ofensa a la Humanidad del Salvador, y como de un desconocimiento doctrinal de la soberana dignidad de su alma y de su cuerpo” (Marita (Maritain, Algunas reflexiones sobre el arte religioso, 1945)in, 1924, p. 6).

Lo que significa que la obra artística sagrada debe tener un motivo fundamental esencialmente teológico, pero que este debe estar ajustado fielmente a los escritos bíblicos, y sobre todo no debe exagerar los rasgos de los elementos representados, especialmente aquellos que hacen referencia al dolor y sufrimiento de la crucifixión, pues para los críticos del arte las representaciones de los hechos bíblicos no deben ser deformados. De este modo, las obras que generen una impresión ajena al propósito enaltecedor de las figuras divinas, no podrán considerarse sagradas.



2.2. Elementos y características del arte religioso

Continuando esta teorización, y una vez establecido un concepto de arte religioso, nos ocupa hablar de los elementos y características principales que destacan en este género de arte, con respecto a las demás formas de representación artística. De manera tradicional se considera que toda obra de arte debe estar precedida de belleza, en el sentido formal y estético. El arte es un camino en el que el autor explora e irradia su interioridad, dándole a través de la técnica esa estética que requiere la obra. En otras palabras, la belleza del arte recae en la reproducción que el autor hace del mundo, donde convergen la ideología, la habilidad del artista y el orden teológico de la naturaleza, todo lo cual se plasma en la idea artística que finaliza con la obra de arte (Padilla, 2006). Tomando en cuenta esto, podríamos decir que el arte religioso, principalmente, utiliza la belleza como recurso para describir los planes de Dios con el mundo. Esto convertiría a la belleza en el elemento fundamental que caracteriza al arte religioso, además de que se considera que la belleza es la reproducción de lo espiritual.

La belleza como condición del arte religioso no se refiere solamente al ámbito estético. Se habla de belleza “ante una experiencia donde sentimos la irradiación del espíritu sobre lo sensible” (Ivelic, 1999, p. 11). Lo bello está dado en cuanto el artista enaltece el mensaje divino en su recreación artística, y ese mensaje divino puede estar incluido no solo en las representaciones de la bondad de Cristo, sino incluso en la iconografía escatológica del arte, como en los castigos del Juicio Final, donde el mensaje moral de salvación se convierte en ese destello de belleza para la obra.

Una segunda característica que vamos a encontrar en el arte religioso, y sobre todo en las obras que se analizarán en este trabajo, es la relación de oposición entre lo sagrado y lo profano. Esta relación de antítesis ha tenido lugar a lo largo de los años, se ha visto representada en los discursos teológicos, y de la misma manera ha sido trasladada al discurso artístico. La concepción del bien y el mal, según Dupre, no se ha dado de manera establecida, sino que ha sido un constructo discursivo del ámbito religioso que ha durado muchos años. Así pues, aunque “lo sagrado no determina ya todos los aspectos de la vida, [...] el ámbito de lo estético y el de lo religioso



permanecen íntimamente relacionados” (Dupre, 1984, p. 99). Dicho de otro modo, la religión y el arte están íntimamente conectados por la presencia de oposición entre el bien y el mal, de tal modo que se considera como una característica principal de las obras de arte con temática religiosa. Como hemos dicho anteriormente, la belleza se establecía desde la creación de las virtudes divinas de Cristo. Por consiguiente, el arte debía oponerse constantemente a los conceptos de maldad, que estaban relacionados con la fealdad.

En este sentido, el arte, para expresar esa relación entre el bien y el mal, ha utilizado el recurso de la luz. La iluminación contrastada con la oscuridad ha sido tomada como un elemento importante que más adelante se analizará a profundidad, pues el uso de este permitirá expresar de manera explícita la intención del arte sagrado. Desde esta perspectiva, al usar este recurso de manera reiterada, se podrá fortalecer el mensaje teológico (Dupre, 1984). Es por esto que durante muchos años se ha considerado a la luz como un elemento relacionado con el bien y a la oscuridad con el mal.

Por ejemplo, encontramos en las escrituras bíblicas constantes alusiones a la luz como símbolo de lo divino. Así, Juan, en sus versículos, escribe: “Dios es luz, y en Él no hay tiniebla alguna” (Jn 1: 1-5, 2005); o cuando se describe a Dios de la siguiente manera: “Su resplandor es como la luz; tiene rayos que salen de su mano, y allí se oculta su poder” (Hb 3: 4, 2005).

Así pues, tomando este símbolo tan importante para el discurso religioso, el arte utiliza este recurso como elemento fundamental para sus expresiones. De tal modo, las obras de arte religiosas casi siempre tendrán colores claros y una gran iluminación en su aspecto técnico.

De esta manera apreciamos cómo los artistas, especialmente en el Renacimiento y Barroco, comenzaron a utilizar la luz como símbolo fundamental del bien en el arte religioso:

Caravaggio inundó de luz sus figuras sagradas rodeadas de oscuridad. Pero fue Rembrandt quien utilizó esta nueva técnica con su mayor efecto religioso. Con él la luz, como el mármol en manos del escultor barroco, deja de ser una entidad material; se torna totalmente espiritual (Dupre, 1984, p. 108).



En este caso, la luz le da a la obra esa característica espiritual que necesita para considerarse sagrada, y sobre todo buscar la belleza en términos religiosos, que no es más que destacar la importancia de un mensaje sagrado que tiene el objetivo de acercar a los seres humanos a Dios, y para este cometido la iconografía juega un papel fundamental. En conclusión, valdría la pena cuestionarnos cómo la belleza, la estética y el arte se alinean para generar un discurso que busca un objetivo teológico. En ese sentido, las obras que analizaremos en este trabajo presentan todos estos elementos constitutivos y, por lo tanto, se clasifican dentro de esta categoría de arte religioso. Encontraremos, así pues, elementos iconográficos que representan símbolos importantes para ese objetivo de evangelizar a las personas a través del arte.

2.3. Estética y contexto del arte religioso en Ecuador

Para entender el papel que cumple el arte y la religión en Ecuador, es importante pensar en la ideología y la importancia de la iglesia en el camino a la conquista hispánica, y definirlo como lo que realmente fue: una especie de pacto entre la Corona y la iglesia. En los inicios del periodo de conquista el poder lo ostentaba la Corona, pero al haber heredado durante muchos años la ideología católica, se consideró firmemente la posibilidad de unir los objetivos del Estado y de la iglesia (Dussel, 1967). Por consiguiente, para los ibéricos era muy importante mantener el control del poder político y religioso, ya que de esta manera se edificaría una nación que se haría poderosa con el tiempo, y que se constituiría como “el instrumento elegido por Dios para salvar el mundo” (Dussel, 1967, p. 39).

Por tanto, la iglesia toma un papel fundamental en las políticas de los países colonizadores, especialmente España y Portugal. En ese pacto Iglesia-Estado ambas instituciones obtienen beneficios: la Corona tiene la libertad y poder absoluto de las tierras descubiertas, mientras que la iglesia tendría evangelizadores que se encargarían de sembrar la religión en esos nuevos pueblos. El pacto se hace explícito en el siguiente fragmento, reproducido por Dussel, de un Privilegio Papal a Portugal:

La Santa Sede reconoce la *possessio* de Portugal sobre las tierras descubiertas y por descubrir [...] En segundo lugar dicho poder es exclusivo [...] también económico, es decir, fundamento del colonialismo que nacía lentamente. [...] El Papado daba a la corona



portuguesa un derecho y el deber de la propagación de la fe entre los pueblos descubiertos. (Dussel, 1967, p. 39).

Como vemos, la Iglesia realizaba este tipo de pactos para cumplir con su objetivo fundamental de expandir la religión católica hacia los nuevos territorios conquistados, ya que sin las fuerzas políticas de los países colonizadores hubiera sido muy difícil lograr este cometido. Los sacerdotes, y en especial el Papa, entregaban el poder y dominio de todos los territorios descubiertos a la Corona, y en contrapartida, la Corona los hacía “participar, como miembros de la Iglesia, de los beneficios del Evangelio” (Dussel, 1967, p. 43). Desde todo punto de vista era un trato que beneficiaba a ambas partes, y de esta manera la Religión Católica se fue apoderando poco a poco de los territorios americanos conquistados, llegando a considerarse como una Iglesia americana.

Esta Iglesia americana estaba compuesta por las principales fuerzas militares, políticas y religiosas de los países ibéricos, y tenían el total control de las actividades religiosas, y especialmente de los diezmos, que ingresaban a la iglesia. De este modo se creó, en España, el Supremo Consejo de Indias, que desde 1524 “poseía plena autoridad en todos los asuntos de la colonia: religiosos, económicos, administrativos, políticos y guerreros” (Dussel, 1967, p. 43). Ellos tenían la autoridad para designar a los sacerdotes, pontífices y obispos. Hasta ese momento la evangelización estuvo al mando de este Consejo que, generalmente, estaba compuesto por los cargos más altos en la política de la Corona. No obstante, posteriormente las fuerzas religiosas comenzaron a necesitar su propia independencia a la hora de evangelizar, para que la religión estuviera alejada de los aspectos militares y comenzara una independencia de la Iglesia respecto a la Corona.

Una vez iniciada la conquista, los pueblos americanos fueron exterminados poco a poco por los españoles, acabando con todo lo que les parecía extraño y diferente, especialmente la religión autóctona, pues la Corona, “no pudiendo comprender las causas últimas de la cultura y civilización indias, en vez de mostrar y demostrar su sin-sentido, arremetió globalmente contra la civilización americana pre-hispánica” (Dussel, 1967, p. 46). En este mismo camino de aniquilar la cultura que antecedió a ellos, comenzó también la tarea evangelizadora y el papel fundamental de



la Iglesia. Esta función evangelizadora tenía como objetivo fundamental que todos y cada uno de los sobrevivientes pertenecientes a la cultura americana se convirtiera al cristianismo.

No obstante, para que esta conversión al cristianismo estuviera completa, los misioneros debían considerar una separación de los fines de la Iglesia con respecto a los que tenía la Corona y el poder político, pues no se podía tener una evangelización justa en los caminos del cristianismo si apoyaban las crueldades que los militares españoles realizaban a la civilización india. De tal manera, se encargó a los misioneros jesuitas –subordinados al Papa y con relativa independencia de la Corona- que fueran “a los indios antes que las armas”. (Dussel, 1967, pág. 50).

Entonces el papel decisivo de la Iglesia tomó forma. Debía estar en el medio del conflicto para criticar, por un lado, los medios que los militares españoles utilizaban para la extracción de las riquezas, y por otro lado tratando de proteger y evangelizar al indio. Comenzaron a crearse las primeras sedes episcopales que serían las entidades que lucharían por la injusticia que se realizaba contra los indios. Además, algunos sacerdotes inician viajes desde España para luchar por los derechos de los indios, y sobre todo reafirmar los procesos de evangelización. Uno de los más conocidos fue Bartolomé de las Casas.

A partir de ese momento el catolicismo se constituyó en la religión oficial de todos los americanos, y también del Ecuador. La Independencia del poder militar y el papel de la iglesia, constituyeron medios para mitigar los atropellos que se realizaban a los pueblos americanos. No obstante, en Ecuador la iglesia ya constituida usaba la fe en Dios para aprobar el control que ejercía a partir de ese momento la clase terrateniente. La ideología cristiana sostenía que las prácticas políticas y sus acciones se consideraban dentro del proyecto de Dios, y todo lo que se hacía estaba legitimado en gracia de la divinidad (Ayala, 1994).



2.3.1. Estética del arte religioso ecuatoriano

El arte religioso ecuatoriano estuvo marcado, desde sus inicios, por una clara tendencia al reflejo de la interculturalidad como elemento fundamental de las creaciones. Tomando en cuenta que Ecuador es un país pluricultural, se utilizaban las expresiones artísticas religiosas para representar aquellas características más relevantes de los pueblos de la Costa, Sierra y Amazonía. El arte religioso llega a Quito aproximadamente en 1535, con los frailes Fray Jodoco Ricke y Fray Pedro Gosseal, quienes iniciaron con la didáctica del arte que, hasta ese momento, prácticamente se desconocía. Los primeros en instruirse en este tipo de talleres fueron los indígenas, pues la clase terrateniente le dedicaba poco espacio al arte (Vera Bravo, 2017)

Uno de los objetivos fundamentales de la creación de obras artísticas religiosas era la estética. Se consideraba que los templos recién construidos debían ser adecuados con obras artísticas para resaltar la belleza de estas construcciones (Vera Bravo, 2017). En otras palabras, la principal utilidad del arte religioso era exclusivamente de ornato y contemplación desde la estética. Más adelante en el tiempo, el arte comenzó a tomar una función evangelizadora, y para lograr este objetivo las imágenes artísticas debían tener rasgos culturales propios de nuestro país. De este modo, los artistas ecuatorianos utilizaron varios elementos y recursos que permitieron identificar una estética marcada en las obras de arte. La mayoría de las representaciones artísticas tenían una fuerte influencia española, y especialmente predominaba la estética barroca.

Se considera como uno de los principales artistas del arte colonial ecuatoriano a Bernardo de Legarda, quien fue un artista quiteño mestizo, reconocido por haber tallado la advocación de la Virgen Inmaculada que se encuentra ubicada en la iglesia de San Francisco (Ilustración 3). Esta imagen de la Virgen se caracteriza por tener un sincretismo entre el Barroco y los elementos culturales propios de los pueblos indígenas, dando como resultado una imagen llena de ornatos y elementos que la hacen única, como las alas, elementos que hacen alusión a la Virgen Apocalíptica mencionada en el Apocalipsis 12: 1-15 (Bolaños, 2012).



Ilustración 3. Virgen de la Inmaculada Concepción
Bernardo de Legarda, Inmaculada Concepción,
Quito, Iglesia de San Francisco.
Fuente:
https://cvc.cervantes.es/img/quito/Paseo/igl_franco9.jpg

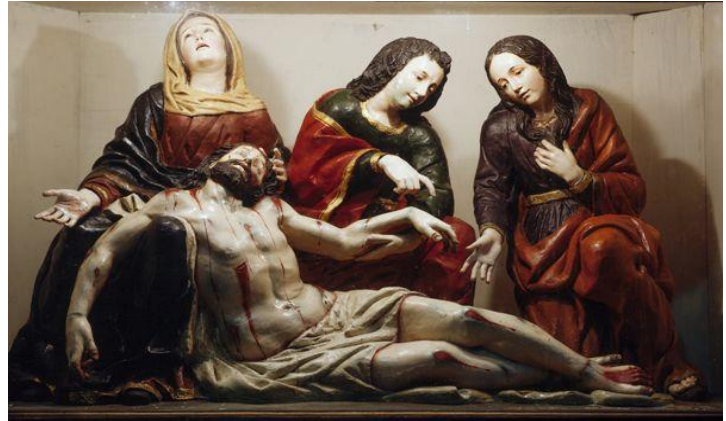


Ilustración 4. Sábana Santa
Manuel Chili, Sábana Santa, Quito, Catedral de Quito.
Fuente:
https://cvc.cervantes.es/artes/ciudades_patrimonio/quito/paseo/catedral.htm

Otro de los artistas reconocidos en la época colonial del Ecuador fue Manuel Chili, conocido como *Caspicara*. Fue un indígena que destacó en la escultura, creando varias obras religiosas que van desde figuras de Cristo hasta ángeles y pasajes bíblicos. Una de las obras más importantes de este autor es el conjunto escultórico denominado *Sábana Santa*, que muestra a Cristo yacente de la crucifixión y se encuentra ubicada en la Catedral de Quito (Ilustración 4). Esta obra también se conoce como *El descendimiento de Cristo desde la cruz*. Se trata de una talla que muestra características interculturales, destacando el trabajo en la anatomía de las figuras, dando relevancia a los cuerpos (Avilés Pino, s.f.).

Durante los siguientes años, comenzaron a surgir un sinnúmero de artistas que emplearon su trabajo para decorar las diversas iglesias del país. El arte ya no solo se centró en Quito, sino que se extendió hasta las demás ciudades del Ecuador. En Cuenca, por ejemplo, se considera que la mayor cantidad de obras artísticas se conservan en monasterios como el Museo de las Conceptas, siendo ya su apreciación no solo exclusividad del clero, sino que han pasado a ser expuestas para que el público



en general pueda ver la riqueza artística que contienen (Martínez, Ugalde y Cordero, 1997).

En definitiva, en Ecuador el arte religioso, especialmente católico, ha evolucionado con el paso de los años, comenzando por ser una herencia del arte hispano con características clasicistas y barrocas, a pasar, con el tiempo, a un sincretismo con las culturas indígenas y mestizas de los pueblos y comunidades ecuatorianas. Este tipo de arte se ha considerado de gran valía en el país, debido a que muchas de las representaciones artísticas se encuentran ubicadas en templos y conventos importantes, como la Iglesia de la Compañía de Jesús y la Iglesia de San Francisco, en Quito, el museo del Monasterio de las Concepciones y la Catedral de la Inmaculada Concepción, en Cuenca, o el museo del Convento de la Concepción en Riobamba, entre otras ciudades. Cada una de las iglesias tiene su propia historia y sus creencias, y en parte las obras de arte que allí se encuentran responden a esos elementos culturales propios de cada ciudad. Uno de estos casos es la Iglesia Matriz de Zaruma.



CAPÍTULO 3. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LAS PINTURAS RELIGIOSAS DE ZARUMA

3.1. Metodología de estudio: Iconografía e Iconología.

Cuando hablamos de Historia del Arte y de análisis de obras artísticas es imprescindible mencionar a Panofsky. Este autor trabajó con cada uno de los aspectos importantes de la obra de arte, desde su concepción estilística hasta sus significados y conceptos. Por lo tanto, este trabajo de tesis se propone emplear el método de análisis iconográfico de Panofsky en el análisis de las pinturas religiosas ubicadas en la Iglesia Matriz de Zaruma. Nuestro objetivo es estudiar cada uno de los elementos iconográficos presentes en las obras elegidas en los tres niveles que propone el autor.

El método iconográfico tiene su origen en su terminología, compuesta por dos términos griegos: *eikon*, que significa imagen, y *graphein*, descripción o escritura. Así que podríamos decir que este método se trata en un principio de la descripción de imágenes (Rodríguez López, 2005). No obstante, Panofsky establecería el análisis en tres niveles: pre- iconográfico, iconográfico e iconológico. Este análisis permite explorar cada uno de los elementos que aparecen en las pinturas: colores, simbologías y contrastes, entre otros, para ponerlos en contexto con las características de la religión y cómo estas se reflejan en el arte. Este trabajo partirá del primer nivel de análisis (pre-iconográfico), que es un estudio descriptivo de la obra y sus aspectos formales, y elementos que se observan en las obras, para pasar al segundo nivel (iconográfico) de identificación de las simbologías que esos elementos representan en cada una de las pinturas para, finalmente, abordar el nivel iconológico, que comprende una contextualización de dichos elementos dentro del arte religioso. De esta manera la estructura del análisis quedaría de la siguiente manera:



1. Nivel pre-iconográfico: donde se realiza un análisis estilístico de la obra, destacando los aspectos formales, periodos de creación, así como también se describirá cada una de las imágenes que se observan en las pinturas.
2. Nivel iconográfico: se realiza un análisis simbólico de aquellas imágenes que se encontraron en el anterior nivel, para identificar qué motiva su utilización, a qué alegoría hace referencia y qué significado se puede extraer a partir de las posturas, colores y símbolos, entre otros.
3. Nivel iconológico: se analizan todos los símbolos y se pondrá en contexto los símbolos encontrados a partir de los conceptos e ideologías que el arte religioso ha empleado en la historia del arte, y en especial en el contexto de su creación.

Una vez aclarado el método de análisis es importante identificar las obras que se han seleccionado para esta investigación. Estas pinturas, como se ha dicho antes, se encuentran ubicadas en la Iglesia Matriz de Zaruma, y han sido elaboradas por el artista zarumeño Servio Gallardo, quien por encargo de los párrocos y del Municipio las creó para decorar el interior de la iglesia. Las obras que se han seleccionado son las siguientes:

1. La tentación y caída en el pecado.
2. Agonía en el huerto de Getsemaní.
3. El Juicio Universal.
4. El Juicio Final.

3.2. La tentación y caída en el pecado

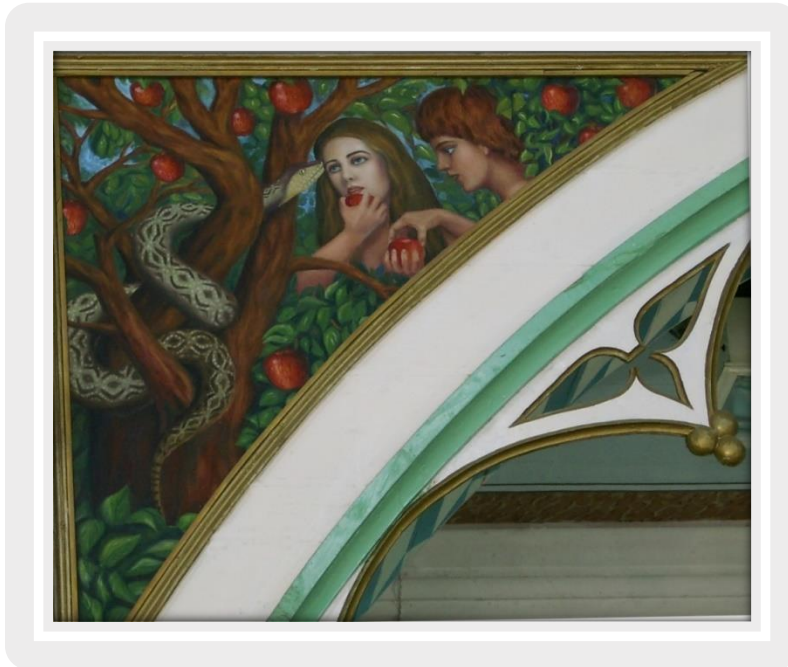


Ilustración 5. La tentación y caída en el pecado.
Servio Gallardo, La tentación y caída en el pecado, Zaruma, Iglesia Matriz.

Título: La tentación y caída en el pecado

Género: Pintura Religiosa

Autor: Servio Gallardo

Fecha: 1995

Técnica y soporte: Mural en pechina

Ubicación: Iglesia Matriz de Zaruma

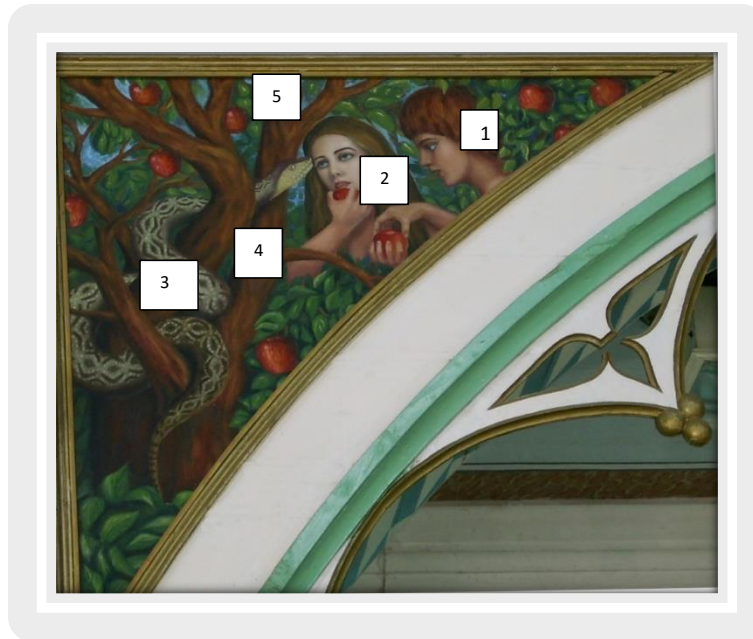
3.2.1. Nivel Pre-iconográfico

Esta obra artística es un mural pintado en la pechina izquierda de la entrada de la iglesia. Aquí se pueden observar a dos personas: un hombre y una mujer comiendo manzanas. Están rodeados por un árbol frondoso y lleno de manzanas (once en su totalidad). Junto a ellos se encuentra una serpiente rodeando el árbol.

3.2.2. Nivel Iconográfico

En esta obra se representa la escena de la tentación, en el Génesis 3:6, donde Adán y Eva son tentados a comer el fruto prohibido por una serpiente, principal representación del mal. Se puede observar a la serpiente mirando de manera muy cercana y directa a Eva, lo que se podría interpretar como que es Eva la principalmente

tentada por la serpiente. Si se observa, es ella quien, con su mano izquierda, le entrega la manzana a Adán. Podríamos interpretar que Eva es quien cae en la tentación en un principio, y posteriormente lleva al pecado a Adán.



En esta imagen se observa uno de los pasajes más importantes del Génesis 3:6, en la Biblia. El número 1 representa a Adán y el número 2 a Eva, quienes son considerados en el contexto religioso como los primeros seres humanos creados por Dios, así como se afirma en el Génesis 2:7: “entonces Dios, el Señor, formó al hombre de la tierra misma, y sopló en su nariz y le dio vida. Así el hombre se convirtió en un ser viviente” (Gn 2: 7, 2005). A la mujer la creó de la costilla del hombre, pues en el Génesis 2:21 se afirma que: “Dios, el Señor, hizo caer al hombre en un sueño profundo y, mientras dormía, le sacó una de las costillas” (Gn 2: 21, 2005). En este sentido, estas dos personas, Adán y Eva, se encuentran en el jardín del Edén, en el principio de los tiempos.

Además, junto a ellos se encuentra una serpiente, representada con el número 3, pues para ese momento Dios ya había creado a los demás seres vivos, y entre ellos se encontraba la serpiente. Este animal tiene un simbolismo importante, pues es considerado como un ser rastroso y traicionero. En el Génesis 3:1, se describe a la serpiente como un animal astuto, capaz de embaucar y engañar. En este sentido, la serpiente, desde los inicios de la religión cristiana, se ha considerado como un



instrumento del pecado. No obstante, en la escena descrita en la pintura, la serpiente puede estar asociada metafóricamente a la figura del demonio, sin embargo, no necesariamente se trata de él.

Se utiliza precisamente una serpiente en este contexto religioso debido a que la iconografía de la serpiente durante siglos ha sido utilizada y empleada con un “sentido negativo” (González, 1945, p. 44), ya que es estimada como símbolo del mal. Su iconografía ha sido la clave fundamental en la cultura religiosa, pues no solo se la considera como representación del pecado, sino incluso del demonio, aunque no dicho explícitamente. Cirlot, en su Diccionario de Símbolos, piensa que todos los significados que se le atribuyen a este reptil están relacionados con sus rasgos dominantes “avance reptante, asociación frecuente al árbol y analogía con sus raíces y ramas, muda de la piel, lengua amenazante, esquema ondulado, silbido, forma de ligamento y agresividad por enlazamiento de sus víctimas” (Cirlot, 1997, p. 407). Dentro del cristianismo, además se considera a la serpiente como una aproximación a lo femenino, y en este caso en particular, al observar a la serpiente enroscada en el árbol, se consideraría la representación del hombre (el árbol), y la mujer (la serpiente). En consecuencia, y generando una relación con la pintura, “el árbol y la serpiente prefiguran míticamente a Adán y Eva” (Cirlot, 1997, p. 409).

Continuando con la iconografía que encontramos en la pintura, vamos a analizar el punto 4: el árbol de manzanas que se encuentra en el Paraíso. En este sentido, podemos destacar al símbolo universal del árbol, que ha sido utilizado por diferentes culturas, casi siempre simbolizando la vida, la naturaleza, el bien y la regeneración. La primera simbología que podemos encontrar es que este puede ser considerado como el árbol de la vida, y precisamente la imagen de la serpiente enroscada en su tallo, según Cirlot, representaría una relación de oposición entre el bien y el mal, pues este hecho daría inicio al origen del mal, según los relatos bíblicos, y en la estrecha relación de unión entre el árbol y la serpiente estaría la metáfora de la relación entre la vida y el pecado. En cuanto al arte religioso, el árbol ha sido considerado como representación de la vida, e incluso se considera dentro de la iconografía religiosa al árbol (de la vida) como símbolo de la cruz, representación de la redención de los



pecados (Cirlot, 1997). En este contexto, en los relatos bíblicos se habla de estas tres simbologías del árbol. Primero el árbol de la vida, que brinda sus frutos y está enlazado con el centro del universo y que posteriormente, debido a la desobediencia de Adán y Eva, se transforma en el árbol del bien y del mal. Una segunda acepción aduce que el comer su fruto significaría la vida eterna o el castigo, por lo que en ese momento nos presenta una elección: la vida o la muerte, Dios o el demonio, el bien o el pecado. Finalmente, y relacionando la afirmación de Cirlot y los escritos del Apocalipsis, se encuentra una tercera simbología del árbol como la Cruz de la salvación, en la cual se dice que “las hojas del árbol eran para la sanidad de las naciones. Y no habrá más maldición” (Apocalipsis, 22: 1-3, 2005).

Tomando en cuenta estos conceptos y simbologías, podemos decir que la pintura utiliza intencionalmente el árbol como instrumento para atraer a los seres humanos hacia el pecado (Adán y Eva), y decimos intencionalmente porque la serpiente, que sería el mal, utiliza paradójicamente un elemento asociado con el bien y la vida, justamente porque no se esperaría que dicho elemento, al ser asociado con la vida, sea la causa de la perversión. Incluso en la actualidad esta alegoría toma significado para el imaginario cristiano, pues muchas veces un aspecto que debería ser bueno, como el poder, se transforma y pervierte a quien realiza un abuso de él.

Ahora bien, el quinto y último elemento a analizar son las manzanas. Estas se convierten en un símbolo muy importante, un símbolo de juzgamiento, en este caso. Al comer esa manzana, Adán y Eva están decidiendo el futuro de la humanidad, al granjearse la expulsión del Paraíso. En ese sentido, la manzana es “símbolo de los deseos terrestres, de su desencadenamiento” (Cirlot, 1997, p. 197). Por tal motivo, en la imagen que observamos aquí, en la pintura, la fruta prohibida tiene que ser la manzana, porque implicaría la prohibición de caer en el pecado carnal. Esta representación de la manzana como simbología de los deseos terrenales ha sido tomada a lo largo de la historia y la cultura, por ejemplo, en la mitología griega. De la misma manera, en el mito de la Discordia, se utiliza una manzana como símbolo de la belleza suprema, que debía ser entregada por Paris a la más hermosa de las Diosas.



En ese momento la manzana también pasa a ser un elemento de juzgamiento, al igual que las manzanas prohibidas del Edén.

3.2.3. Nivel Iconológico

El tema del pecado original

Este ha sido un tema de mucho debate y controversia. El significado del pecado original, tal como lo explica la religión católica, es que, a partir del pecado cometido por los seres humanos en el Génesis, toda la humanidad hereda esa “deformidad moral” (Franck, 2009, p. 179), y por lo tanto se transforma en responsable de los actos que le preceden, aunque no haya sido parte de esa falta. De hecho, la humanidad debe buscar la manera de redimir ese pecado para buscar su salvación divina (Franck, 2009, p.179).

En este sentido filosófico y moral, se entiende al pecado como la antítesis al buen comportamiento y la obediencia de las leyes divinas. En esa relación de oposición se debe destacar la conciencia del ser humano al momento de cometer pecado. Puede existir, desde el punto de vista filosófico, la tendencia a un comportamiento amoral, sin intencionalidad. Por consiguiente, Franck destaca tres aspectos fundamentales para entender este mito: “pecado y culpa, voluntad y libertad, y naturaleza y persona” (Franck, 2009, p. 179).

Si analizamos la primera dualidad, entre pecado y culpa, diríamos que todo pecado produce culpa. Por ejemplo, cuando se dice una mentira, generalmente esta produce culpa en la persona que la dice, porque esa persona está consciente de lo que hace. No es el mismo caso el de una persona que no tiene consciencia de sus actos, como por ejemplo un niño que tira del cabello de su madre. Ese es un hecho voluntario que está relacionado con la libertad de acción del niño, pero no tendrá culpa porque desconoce la noción de dañar. Tomando en cuenta lo anterior, Franck sostiene que todo pecado es un acto de voluntad, pero en el pecado no siempre hay libertad. Por consiguiente, no se puede atribuir la culpa a un individuo que no posea la capacidad de realizar actos libres (Frank, 2009). De esta manera, tomando en cuenta los razonamientos anteriores y relacionándolos con las escrituras, llegamos a la



conclusión de que Adán y Eva cometieron pecado a partir de la libertad que Dios les entregó:

Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió. Entonces se les abrieron a ambos los ojos, y se dieron cuenta que estaban desnudos; y cosiendo hojas de higuera se hicieron unos ceñidores. (Gn 3: 6-7,2005).

Esta libertad de elección que tuvieron Adán y Eva deviene en culpa por su falta en el pecado original, y en consecuencia toda la especie humana hereda esa falta. No obstante, esta no debe producir culpa en toda la especie humana, pues quien nace con el pecado original no tuvo la libertad de elegir sus actos. De este modo, Santo Tomás afirma que “el pecado original no es un pecado de esta persona, sino en cuanto que esta persona recibe su naturaleza del primer padre. De allí que se llame también pecado de la naturaleza” (Aquino, 1988, p. 438). En otras palabras, existe un pecado que fue cometido por un ser humano, que hace que se degrade toda su naturaleza, alcanzando la dimensión de toda la especie, al punto de hacer que cada persona sea considerado pecador y tenga que redimirse frente a la divinidad.

La iconología del pecado original

El pecado original fue tratado por el Concilio de Trento de 1545, en el cual se debatía su verdadera concepción e importancia para la iglesia católica. ¿El pecado original solo tendría consecuencias en los principales infractores, Adán y Eva? Para los sacerdotes, el pecado original era una falta cometida por Adán que se trasmitía a su descendencia, incluso en los niños, por lo que resaltaron la importancia del bautismo. En el Concilio de Trento se concluyó que debía existir un pecado original “porque Cristo ha venido como salvador para todos los hombres sin la menor excepción. Esto significa que toda la humanidad tiene necesidad de ser salvada por Él: ¿de qué, sino del pecado?” (Vanneste, 1976, p. 236). Desde entonces, el tema del pecado original ha sido una herramienta muy utilizada en el arte, especialmente católico. No obstante, su representación data de siglos atrás, al menos desde el arte románico. Podemos destacar las representaciones en la Iglesia de San Andrés de Valdebárcana, en Asturias (España), donde se pueden ver las figuras de Adán y Eva junto al Árbol del Bien y del Mal (Ilustración 6); o los capiteles de la Iglesia de Santa

María de Bareyo, en Cantabria (España) (Ilustración 7). En cuanto a pintura, también se realizaron muchas obras relacionadas con este tema, entre las que podemos destacar la de Frans Francken, titulada “El pecado original” (Ilustración 8), la pintura de Tiziano “Adán y Eva” (Ilustración 9), y un mural de la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo (Ilustración 10), todas expuestas en el Museo del Prado.



Ilustración 6. Adán y Eva. Iglesia de San Andrés.

Fuente:

<https://www.astumatura.com/iconografia-bestiario-romanico/adan-y-eva-el-pecado-original.html#:~:text=La%20representaci%C3%B3n%20del%20pecado%20original,por%20la%20falta%20de%20espacio.>



Ilustración 7. Adán y Eva. Iglesia de Santa María de Bareyo

Fuente:

<https://www.astumatura.com/iconografia-bestiario-romanico/adan-y-eva-el-pecado-original.html#:~:text=La%20representaci%C3%B3n%20del%20pecado%20original,por%20la%20falta%20de%20espacio.>



Ilustración 8. El pecado original
Francken II, Frans: El pecado Original. Óleo sobre lámina de cobre. S. XVI-XVII, 68cmx86cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. No expuesto.
Fuente:<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pecado-original/3c9a2c27-19d2-4a14-a534-dad61c305c8f>



Ilustración 9. Adán y Eva
Tiziano: Adán y Eva. Óleo sobre lienzo. Hacia 1550, 240cmx186cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fuente:<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/adan-y-eva/e0ca4331-fb89-47a7-9ba0-be0ece23426b>

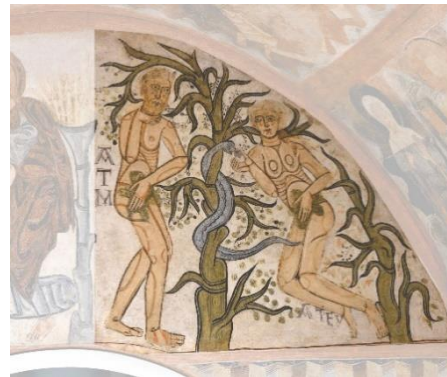


Ilustración 10. El pecado original. Pintura mural de la Ermita de la Vera Cruz de Maderuelo.
Anónimo: El pecado original. Pintura mural de la Ermita de la Vera Cruz de Maderuelo. Fresco sobre revestimiento mural. S. XII, 203cmx207cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fuente:<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pecado-original-pintura-mural-de-la-ermita-de/b9067a97-703f-4f71-9955->

3.3. Agonía en el Huerto de Getsemaní

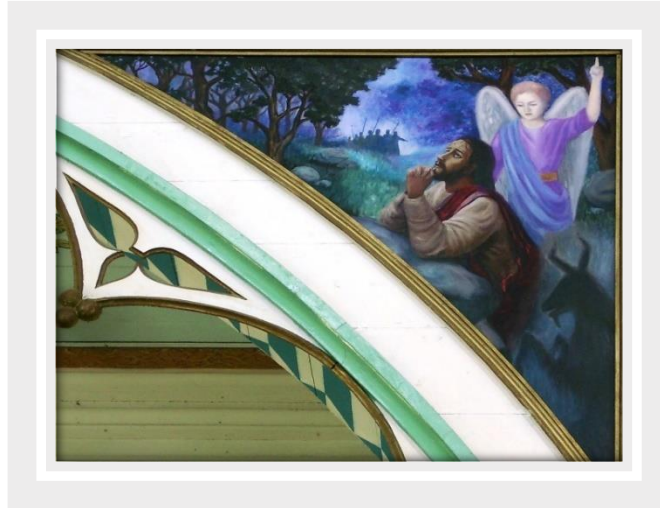


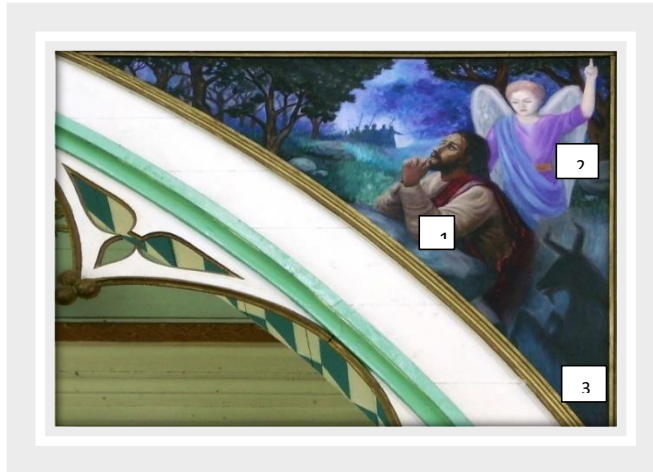
Ilustración 11. Agonía en el Huerto de Getsemaní
Servio Gallardo: Agonía en el Huerto de Getsemaní. Mural.
Zaruma, Iglesia Matriz.

Título: Agonía en el Huerto de Getsemaní **Género:** Pintura Religiosa
Autor: Servio Gallardo **Fecha:** 1995
Técnica y soporte: Mural en pechina
Ubicación: Iglesia Matriz de Zaruma

3.3.1. Nivel pre-iconográfico

Esta obra artística es un mural pintado en la pechina derecha de la entrada de la iglesia. En su escena se aprecia, en el centro, a un hombre con las manos juntas y con su mirada fija hacia arriba. Detrás de él se encuentra la figura de un ser alado levantando su mano derecha e indicando hacia arriba. En la parte inferior se observa la sombra de un ser con características de animal. En la parte superior de la pintura se observa mucha vegetación y entre ellos la sombra de un grupo de personas con armas. Los colores en esta pintura son fríos, con predominación de azul y negro.

3.3.2. Nivel Iconográfico



En esta obra se observa a Jesús en el huerto de Getsemaní previo a su captura. En la parte central de la imagen se encuentra la figura solitaria y triste de Jesús, arrodillado frente a una piedra y orando. El evangelio de Mateo expresa así la escena: “Padre, si quieres, pasa de mí esta copa; pero no se haga mi voluntad, sino la tuya. Y se le apareció un ángel del cielo para fortalecerle” (Mt, 26: 36-46, 2005). La postura de Jesús invita a imaginar un escenario melancólico y lleno de angustia. En esta escena es importante la iluminación que se emplea, especialmente en el centro de la imagen y alrededor de Jesús, pues esto debe estar motivado por el principio bíblico de la transfiguración, en la que Jesús se representa irradiando luz. El mismo Mateo expresa al respecto: “A la vista de ellos su aspecto cambió completamente: su cara brillaba como el sol y su ropa se volvió blanca como la luz” (Mt 17: 2, 2005). Siguiendo este mismo razonamiento, el color que más predomina en la escena es el azul, que si bien es un detalle que puede derivarse de la transfiguración en el contraste de la luz de Jesús y la oscuridad de la noche, también es cierto que, al ser un color frío, transmite a la escena una connotación de melancolía y angustia que puede estar relacionada con el tema de la pintura, y que podría ser percibida por el espectador. Es importante señalar la gestualidad en la imagen de Jesús. Su mirada se dirige hacia el cielo, en señal de súplica. Está representado con una túnica blanca y roja, y su rostro es delgado, con barba y cabellera larga.

El segundo elemento importante es el ángel. Lo que podemos destacar de esta figura, en primer lugar, es su representación con un rostro delicado, que según Cirlot proviene del arte gótico, con aspecto “sublime y protector” (Cirlot, 1997, p. 68). Sin embargo, en este caso la iconografía de esta pintura está un poco más apegada a las tradiciones de nuestro país, pues según Abad Merchán se trata de una característica propia de los ángeles quiteños: rostro de niño, con mirada inocente, dulce y generalmente cabello rizado (Abad Merchán, 2002), como se muestra en las ilustraciones 12, 13 y 14.



Ilustración 12. Ángel.
Ángel María Figueroa: Ángel. Madera encarnada y pan de plata. Siglo XIX. 78x39x44cm. Cuenca, Museo de las Conceptas.
Fuente: Abad Merchán, Andrés. (2002). *Ángeles, enigma y belleza*. Cuenca, Banco Central del Ecuador.



Ilustración 13. Ángel de la guarda.
Manuel de Jesús Ayabaca: Ángel de la guarda. Madera encarnada y pintada. Siglo XIX-XX. 27x12x11cm. Colección particular.
Fuente: Abad Merchán, Andrés. (2002). *Ángeles, enigma y belleza*. Cuenca.



Ilustración 14. Ángel adorador.
Daniel S. Alvarado: Ángel adorador. Madera encarnada y policromada. Siglo XIX-XX. 217x72x33cm. Cuenca, Curia Arquidiocesana.
Fuente: Abad Merchán, Andrés.

Se puede concluir con los ejemplos anteriores, que existe una tendencia a representar iconográficamente a los ángeles en Ecuador con facciones delicadas y rostro juvenil. Continuando con el análisis de la pintura, también podemos observar que el ángel tiene alas blancas, como normalmente la iconografía cristiana lo representa. En este sentido, las alas constituyen un símbolo importante en la pintura, pues entendemos que el ángel es un mensajero y que las alas “simbolizan la intermediación entre lo bajo y lo alto” (Abad Merchán, 2002, p. 15). Iconográficamente, y basándonos en lo anteriormente dicho, las alas convierten a los ángeles generalmente en emisarios. Esto se replica constantemente en la religión católica, y de eso podemos encontrar varios ejemplos, siendo el más representativo el ángel de

la anunciación a la Virgen María. En otras palabras, los ángeles son los únicos seres que alternan entre la tierra y el cielo para llevar anuncios de las entidades sagradas superiores a los seres humanos. En este caso, el ángel se encuentra detrás de Jesús, y con sus manos expresa la intención de transmitir una respuesta a las oraciones de Cristo, cumpliéndose así esa simbología de mensajero en esta pintura.

El tercer elemento a analizar es la sombra con forma de animal que se encuentra en el lado inferior derecho de la pintura. Lo primero que se distingue es la sombra de un mamífero caprino, posiblemente un macho cabrío. A simple vista se podría considerar una simbología y representación del mal, es decir, del demonio. Esta representación iconográfica puede verse motivada por la idea histórica de la religión de representar al demonio como un ser desprovisto de la naturaleza humana y con figura de animal. En ese sentido, la cabra y el macho cabrío vendrían a convertirse en una alegoría del diablo. Desde el punto de vista de Barral, se emplea, la representación del demonio con apariencia monstruosa y bestial proviene del Románico, y “hunde sus raíces en esa concepción platónica según la cual la deformación implica perversidad” (Barral Rivadulla, 2003, p. 221). Por esta razón, en la iconografía del arte católico la figura del diablo pasa a tener características de bestia (estatura pequeña, cuernos, cola y pezuñas), para reafirmar su naturaleza de maldad.

Además, es importante esta representación iconográfica del diablo debido a que marca una cierta relación con las imágenes de los personajes de la mitología clásica, especialmente la mitología griega (Barral Rivadulla, 2003). Por ejemplo, tenemos la representación de Dionisio, el dios del vino y la fiesta en la mitología griega, que la tradición clásica ha representado como un ser antropomorfo, mitad ser humano y mitad bestia, con rabo y pezuñas de cabra. Incluso los rituales de adoración a esta deidad comprendían el sacrificio de un macho cabrío. No es una coincidencia que el diablo, en la actualidad, tome características similares a Dionisio, ya que esto puede ser una consecuencia de la relación de perversión que existen entre las dos figuras: el concepto de Dionisio, el dios de la fiesta, el alcohol y las orgías, se traslada a la perversión y el pecado que comprende la figura del diablo en el imaginario religioso, y ese punto de unión de ambos conceptos es la figura del macho cabrío.

Otro aspecto importante para resaltar es que este animal aparece en la pintura proyectada como una sombra. Se emplean colores sombríos con la intención de relacionar a la oscuridad con el mal y a la claridad con el bien. Es por ello que en esta pintura observamos ese contraste entre la figura de Jesús, que se encuentra en la parte más iluminada de la obra, y el diablo, que se proyecta con tonalidad oscura y en color negro. El color, en este caso, es un símbolo importante para definir la naturaleza del diablo. Iconográficamente lo podemos encontrar constantemente representado por “un tono oscuro, sobre todo el negro, aunque en ocasiones, y como manifestación de la diversitas, exhibe tonalidades rojizas (color de la sangre y del fuego), pardas o grises (color de la enfermedad y la muerte)” (Barral Rivadulla, 2003, p. 222).

3.3.3. Nivel Iconológico

La iconografía de Cristo en el arte

La figura de Cristo en el arte ha sido un tema de interés universal, en especial dentro de las representaciones católicas. En la historia del arte han existido muchas imágenes de Cristo, y cada una de ellas busca destacar elementos iconográficos especiales. Quizá uno de los temas más controversiales ha sido su apariencia, ya que ha sido representado de diferentes maneras y con distintos rasgos, pero es importante cuestionarnos cuál es el origen de su representación física actual y cómo su iconografía ha ido evolucionando a través del tiempo.

A propósito de esto, cabe convenir, primero, que todas las representaciones iconográficas que el arte ha hecho de Cristo son creaciones recogidas de los relatos tradicionales que la iglesia ha realizado, las cuales han sido matizadas con detalles e imaginación de cada autor y época. No obstante, ¿quién se atrevería a afirmar que representa una exacta figura de Jesús? Fermín Labarga, en su artículo “El rostro de Cristo en el arte” (2016), afirma que el problema de representación de Cristo en la Historia del Arte proviene de los inicios del catolicismo, debido a la complicada idea de dar forma humana a un ser supremo, lo que conllevaba un trasfondo de problema moral.



Durante los primeros años del cristianismo eran escasas las representaciones de otros seres divinos aparte de Dios, e incluso representarlo a él era un dilema. Se creía que “Dios es completamente trascendente y está más allá de cualquier posibilidad de ser representado por el hombre” (Labarga, 2016, p. 268). A nuestro entender, en los primeros pasos del arte cristiano existían varios problemas de interpretación y representación, debido a que la imagen por antonomasia era Dios, que se consideraba como el ser supremo y cualquier representación iconográfica debía girar en torno a él. En ese momento surgía la dificultad de incorporar una figura humana en el arte diferente a la de Dios. Posteriormente, el catolicismo atribuyó las características de Dios a una figura humana, que sería Cristo.

Los autores sentían que podría considerarse una profanación colocar rasgos terrenales y humanos al Hijo de Dios (Labarga, 2016). Uno de los ejemplos más gráficos fue el de Leonardo Da Vinci al pintar La Última Cena (1495–1498), pues se afirma que el artista no concebía finalizar el rostro de Cristo porque consideraba que “no podía buscar modelo en la tierra, y él se sentía incapaz de concebir la belleza y la gracia celestial de esa divinidad encarnada” (Vasari, 2000, p. 265). Así pues, podríamos concluir que una de las características de la iconografía de Cristo en las primeras representaciones debió ser su naturaleza divina. Partiendo de esa premisa, se consideró a su representación como incompleta e incluso banal.

Por consiguiente, los elementos iconográficos de su representación tenían que resaltar esa condición divina, y no tener simplemente rasgos humanos. Por esa razón encontramos de modo constante elementos que se han convertido en símbolos de lo sagrado al momento de plasmar la imagen de Cristo. Tal es el caso de la pintura que estamos analizando, donde la iluminación aporta a la figura una conexión a lo divino. Así, comienza a convertirse en una característica habitual el uso de la cruz, la aureola y la transfiguración, que simboliza la iluminación celestial (Labarga, 2016). Esto lo vemos en la Ilustración 15, un ejemplo de que Rafael Sanzio utiliza la iluminación como técnica para representar la trasfiguración y aportar la característica celestial a la figura de Cristo. En este caso, al observar la pintura se destaca el resplandor divino,

utilizando con el recurso de la luz para transmitir esa característica sagrada que no lo tienen los demás personajes.



Ilustración 15. La transfiguración
Rafael Sanzio: La transfiguración. 1516. Óleo sobre tabla.
405x278 cm. Museo del Vaticano.
Fuente: <http://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/es/collezioni/capolavori/pinacoteca.html#&gid=1&pid=7>

Ahora bien, una vez explicado el tema de los atributos externos que aportan características divinas a la iconografía de Jesús, es necesario hablar acerca de sus rasgos físicos. Estos han sido un tema debatido durante mucho tiempo, y en parte ello se debe a que todas las culturas que han caracterizado a Cristo le han aportado diferentes rasgos propios de su folclore. Quizá una de las representaciones más importantes a lo largo de los años ha sido la figura de “el pastor” y “el filósofo” (Labarga, 2016, p. 270). Estas representaciones, que fueron tomadas de la cultura clásica, han sido adaptadas al cristianismo para dar figura a Cristo. En el primer caso (Ilustración 16), no es inusual leer en las escrituras el nombre de Jesús metaforizado en el Buen Pastor, aquel hombre que se encarga de cuidar de su rebaño –los fieles- y enseñarles el camino del bien. De igual manera sucede con el símbolo del filósofo, pues se consideraba a Jesús como el maestro, quien era el encargado de enseñar a sus seguidores la palabra de Dios. Así se describe en el libro de Juan 8:2: “Y al amanecer, vino otra vez al templo, y todo el pueblo venía a Él; y sentándose, les enseñaba” (Jn 8: 2, 2005). En ambos casos la iconografía de Cristo nos presenta la figura de un hombre joven con características físicas propias del canon de belleza greco-romano, esto se debe a que los primeros artistas que dibujaron la figura de Cristo similar a la que tenían los dioses griegos, pues se consideraba en el arte greco-romano al cabello largo y la juventud del rostro, como un sello de divinidad, entonces agregar estas

características a Cristo lo diferenciaban de las representaciones comunes de otros personajes religiosos.

En ese sentido, las particularidades físicas que adopta su iconografía responden a usos del mundo clásico: cabello rizado, joven, vestimenta de estilo romano. En esta representación no se observa la barba que posteriormente se añadiría a su figura. Esta representación de Cristo como el buen pastor, tiene su origen en la figura del Moscóforo (Ilustración 17), representación del periodo arcaico griego, conformada por un hombre con un ternero en sus hombros que fue creada como una ofrenda a los dioses griegos. De ahí se establece una similitud entre la figura del Moscóforo y El Buen Pastor.



Ilustración 16. El Buen Pastor.
Anónimo: El Buen Pastor. Siglo: IV. Museo del Vaticano.
Fuente:<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/buon-pastore-e-giona/statuetta-del-buon-pastore.html>



Ilustración 17. Moscóforo.
Anónimo: Moscóforo. Aprox. 570 a.C. Mármol. 1,65 cms altura. Museo de la Acrópolis, Grecia.

Más adelante la figura de Cristo fue cambiando a la que conocemos actualmente, como en el caso de la pintura de Murillo (Ilustración 18), donde se puede observar en su etapa adulta, con cabellera larga y barba. Incluso la vestimenta cambia, portando una túnica que le da un carácter sacerdotal. En este caso la barba le aporta un significado de madurez y sabiduría. Se cree que esta tipología representacional “se originó en Siria y de allí pasó a Egipto y a Mesopotamia, llegando finalmente también a Roma” (Labarga, 2016, p. 271). A su vez, la iconografía fue adoptada por la religión católica en Latinoamérica, y en especial en Ecuador. De este modo, las características físicas descritas en la pintura de Murillo pueden verse reflejadas en la obra que se

encuentra en la Iglesia Matriz de Zaruma. Esto nos demuestra que la iconografía del catolicismo europeo e hispano, fue poco a poco adaptada al contexto latinoamericano.



Ilustración 18. Cristo sanando al parálítico en el estanque de Betesda.

Bartolomé Murillo. Óleo sobre tela. Entre 1667-1670. 237x261 cm. Galería Nacional de Londres.

Fuente:<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bartolome-esteban-murillo-christ-healing-the-paralytic-at-the-pool-of-bethesda>

Por otro lado, en las obras católicas también se suele identificar a Cristo con atributos externos, además de los rasgos físicos descritos anteriormente. Estos funcionan como simbologías para destacar su naturaleza divina, muchas veces se emplean de manera individual en otros contextos y sirven como alegoría de la religión católica. Entre estos elementos tenemos “el crismón o el pez, pero también el cordero, que prolifera especialmente en el siglo V, situado sobre un montículo (en referencia al Calvario) y con el nimbo crucífero” (Labarga, 2016, p. 272). El crismón es considerado uno de los símbolos más antiguos de Cristo. Consiste en un anagrama conformado “por la superposición de las dos primeras letras del nombre de Cristo en griego – Χριστος–, ji (X) y ro (P). Es símbolo de Cristo y emblema de victoria, tanto militar como espiritual –triunfo de la fe y triunfo sobre la muerte–.” (García García, 2010, p. 21). El crismón fue un elemento muy utilizado en el arte románico para representar la majestuosidad de Cristo. Suele verse pintado en la parte posterior a la figura de este, y se asemeja a un emblema o escudo de los militares romanos (ilustración 19).



Ilustración 19. Frontal de altar de San Clemente de Estet. Anónimo: Frontal de altar de San Clemente de Estet. Temple sobre tabla con relieves de estuco, hoja metálica y corladura. SIGLO XIII. 98x132 cm. Iglesia de San Clemente de Estet. Fuente:<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/frontal-de-altar-de-san-clemente-de-estet/anonim/003909-000>

El símbolo del pez tiene la misma utilización que el caso anterior. También es considerado un anagrama debido a que en el cristianismo primitivo se utilizaba la palabra «Ichthys», que significa pez en griego, como símbolo de Cristo, ya que sus iniciales representan la frase: “IESOUS XRISTOS THEOU YIOS SOTER (Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador)” (Galán Caballero, 2018, p. 10). Es también un símbolo muy cercano a Jesús, debido a que en pasajes bíblicos se habla de la multiplicación milagrosa de peces (Ilustración 20), lo cual aportaría a este animal el significado de pureza, bondad y generosidad:

Jesús les dijo: ¿Cuántos panes tenéis? Y ellos dijeron: Siete, y unos pocos pececillos. Y mandó a la multitud que se recostase en tierra. Y tomando los siete panes y los peces, dio gracias, los partió y dio a sus discípulos, y los discípulos a la multitud. Y comieron todos, y se saciaron; y recogieron lo que sobró de los pedazos, siete canastas llenas. Y eran los que habían comido, cuatro mil hombres, sin contar las mujeres y los niños (Mt 15: 34-38, 2005).



Ilustración 20. Milagro de los panes y los peces.

Giovanni Lanfranco. Milagro de los panes y los peces. Óleo sobre tela., 1620-1623. Galería Nacional de Irlanda.

Fuente:https://es.wikipedia.org/wiki/Multiplicaci%C3%B3n_de_los_panes_y_los_peces#/media/Archivo:Giovanni_Lanfranco_-_Miracle_of_the_Bread_and_Fish_-_WGA12454.jpg

Finalmente, los dos últimos símbolos son mucho más contemporáneos. Nos referimos a la cruz y al cordero. Estos han sido utilizados en las representaciones iconográficas con mayor frecuencia y los podemos encontrar en la mayoría de las obras ubicadas en las iglesias de Ecuador. El cordero ha sido empleado como una comparación de la personalidad de Jesús, pues en varios pasajes bíblicos se habla metafóricamente de Jesús como un cordero: “Angustiado él, y afligido, no abrió su boca; como cordero fue llevado al matadero; y como oveja delante de sus trasquiladores, enmudeció, y no abrió su boca” (Is. 53: 7, 2005). Así, podemos encontrarnos con varias representaciones artísticas del cordero como símbolo de Cristo, y sobre todo del catolicismo. Una de las principales representaciones es “*Agnus Dei*”, que se encuentra ubicada en el Museo del Prado (Ilustración 21).



Ilustración 21. Agnus Dei.
Francisco de Zurbarán: Agnus Dei (Cordero de Dios).
Óleo sobre lienzo. Entre 1635-1640. 37,3x62 cm. Museo del Prado.
Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/agnus-dei/795b841a-ec81-4d10-bd8b-0c7a870e327b>



Ilustración 22. El cordero místico, centro de la obra
Jan Van Eyck. El cordero místico. Óleo sobre tabla. 1432. 350x223 cm. Catedral de San Bavón, Gante
Fuente: <https://visit.gent.be/es/el-simbolismo-del-poliptico-de-gante>

En las ilustraciones 21 y 22 se puede observar que la representación de Jesús ha sido cambiada totalmente por la del cordero. No obstante, se mantiene esa conexión con la divinidad a través de su figura. La obra “*Agnus Dei*”, de Zurbarán, presenta el cordero listo para ser sacrificado, a la manera de alegoría del juzgamiento de Jesús ante Pilato, en tanto que en la pintura de Van Eyck se puede observar al cordero en el centro de la escena junto a la cruz, siendo iluminado por un resplandor



divino mientras una copa se llena con su sangre, lo que simbolizaría la figura de Jesús resucitado.

Finalmente, podemos subrayar que la iconografía de Cristo en el arte ha evolucionado a través de los años, sufriendo una serie de cambios que responden al contexto social y cultural de su creación. En cualquier caso, hemos podido rescatar elementos simbólicos que destacan y perduran en el arte católico actual, y que sin duda alguna dan forma a la figura de Cristo. Estas representaciones corresponden a un imaginario cristiano que se ha mantenido firme a través de los años, pasando así desde Europa a América Latina, y en el caso que nos ocupa, a Ecuador y Zaruma.

La Iconografía de los Ángeles

Lo primero que cabe mencionar es que los ángeles son considerados como parte de los seres celestiales, y por lo tanto tienen su importancia en el arte católico. Su representación ha sido variada y muchas veces tiende a confundirse por sus características diversas, y sobre todo porque no todos los ángeles tienen la misma clasificación. No obstante, en este apartado nos centraremos en destacar las características iconográficas que tienen los ángeles y posteriormente se profundizará en las diversas clasificaciones y sus significados.

Quizá en lo primero que se piensa cuando se habla de ángeles es en las alas. Estas son uno de los elementos principales que la tradición católica ha destacado y el arte ha empleado en su iconografía. Las alas son un elemento que aporta a los ángeles su característica celestial, pues estas sirven para estar más cerca del cielo. Según Abad Merchán, las alas se agregaron a la iconografía de los ángeles por herencia de la tradición griega, especialmente por los seres divinos de la mitología que eran portadores de alas (Abad Merchán, 2002). Así pues, tenemos ejemplos de las representaciones de Eros, que era considerado uno de los dioses menores, y Hermes, dios mensajero, que tenía sandalias aladas, lo que le permitía estar entre los humanos y los dioses. Como ejemplo tenemos la escultura de Antonio Canova “Eros y Psique”, en la que se representa al dios del amor con alas y con una apariencia muy similar a la de los ángeles (Ilustración 23).



Ilustración 23. Eros y Psique
Antonio Canova: Eros y Psique. Mármol.
1793. 1.55x1.68 cm. Museo de Louvre.
Fuente: <https://historia-arte.com/obras/eros-y-psique-de-canova>

La representación de personajes mitológicos griegos con alas fue adoptada por la tradición cristiana para personificar a los ángeles. Es importante mencionar que esta selección no fue al azar, debido a que las alas serían un puente importante entre “lo bajo y lo alto” (Abad Merchán, 2002, p. 14). Las alas son ese símbolo que los acerca a los dioses y también a los humanos. De este modo, al igual que Hermes, a los ángeles, en su mayoría, se los considera mensajeros. Por consiguiente, los ángeles están unas veces en el cielo, junto a Dios y otras veces en la tierra, anunciando mensajes. Desde esta perspectiva los ángeles pueden realizar dos acciones: ayudar portando mensajes y venerar a santos, todo lo cual da lugar a dos tipologías iconográficas “ángeles en acción y ángeles en adoración” (González Hernando, 2009, p. 3). Ya hemos detallado, de manera amplia, la primera clasificación anteriormente. Respecto a los ángeles en adoración, son aquellos que forman parte de la corte de los seres divinos y se pueden observar en las representaciones artísticas junto a Dios, Jesús o los Santos. Ahora bien, sus representaciones iconográficas también van estar supeditadas a las funciones que desempeñan. En ese caso entra en discusión la vestimenta utilizada por los ángeles. Así, en muchos casos se presentan ángeles vestidos con túnicas, semejantes a Dios y Jesús, por lo general de color blanco, que simbolizan pureza; otras veces, en cambio, aparecen como soldados, usando faldones e incluso botas, y también, en algunas ocasiones, aparecen con el torso desnudo.



Las jerarquías de los ángeles

Un elemento importante que puede causar confusión al momento de analizar la iconografía de los ángeles, y sobre todo al diferenciar a cada uno de ellos, es su jerarquía y clasificación. No todos los ángeles son iguales ni tienen las mismas características y funciones, de la misma manera que no todos tienen la misma tipología iconográfica. En base a Abad Merchán, se presentan en la Tabla 1 las diferentes jerarquías angélicas.

1era Jerarquía	2da Jerarquía	3era Jerarquía
1. Los serafines	4. Dominaciones	7. Principados
2. Querubines	5. Potestades	8. Arcángeles
3. Tronos	6. Virtudes	9. Ángeles

Tabla 1. Creación del autor. Fuente: Abad Merchán (2002).

Primera Jerarquía

Esta primera jerarquía está constituida por los serafines, querubines y tronos. Estos son considerados los seres de orden más alto debido a su cercanía a Dios. Son los encargados de conformar la corte y están contagiados por un aura de pureza. Por esta razón suelen ser representados en la parte más superior de los paisajes, en el cielo, y formando una corte celestial alrededor de los santos y Dios. A continuación, reproducimos una explicación, por parte de Pseudo Dionisio Areopagita, quien considera que en esta primera jerarquía están los seres más importantes en rango debido a su cercanía a Dios:

Sobre los seres primeros, aquellos que tienen su lugar junto a la Deidad a la que deben su ser y que se hallan, por así decir, en su vestíbulo, sobrepasan todo poder creado, visible e invisible, hay que pensar que constituyen una jerarquía particular y totalmente homogénea (Areopagita, 2007, p. 128).

Es importante la concepción de estos primeros seres como elementos totalmente inmaculados, y por tanto casi en el mismo orden que las deidades. Esto



también puede responder a la iconografía que el arte cristiano ha hecho de los querubines y serafines, que en su mayoría son retratados con características infantiles, estableciendo esa conexión de inocencia y pureza que se les atribuye a los niños, especialmente en las escrituras, cuando se asegura que los niños son aquellos que tienen asegurado el reino de los cielos: “Jesús dijo: «Dejen que los niños vengan a mí, y no se lo impidan, porque el reino de los cielos es de quienes son como ellos.» (Mt 19: 14, 2005).

Una característica importante de los serafines, querubines y tronos, es que al estar cerca de Dios poseen los conocimientos más importantes sobre los planes celestiales, y eso les hace merecer una jerarquía suprema, a tal punto que es casi imposible observar representaciones artísticas donde figuren en contacto con los humanos, pues no degradan su rango ni bajan de la cercanía de Dios, lo cual sí sucede con ángeles de otras jerarquías, que son considerados mensajeros. También se puede comprobar esto en ciertos pasajes bíblicos sobre la cercanía de los querubines a Dios: “Oh Señor de los ejércitos, Dios de Israel, que estás sobre los querubines, solo tú eres Dios de todos los reinos de la tierra. Tú hiciste los cielos y la tierra” (Isa 37: 16, 2005).

Todos estos elementos del primer orden celestial tienen su iconografía y su forma de representación artística. Los serafines son representados en el arte católico con forma antropomorfa, con tres pares de alas y en ellas ojos. Los querubines, por su parte, comparten características similares a los serafines. La diferencia radica en que se representan con dos pares de alas. Finalmente están los tronos, que se representan con alas y portando ruedas. Como ejemplo tenemos una de las imágenes más interesantes del arte religioso, que es el mosaico de la cúpula del Baptisterio de San Juan, en Italia (Ilustración 24 y 25). En esta gran obra se pueden observar todas las órdenes celestiales representadas iconográficamente de acuerdo a lo descrito anteriormente.



Ilustración 24. Serafines y Querubines
Anónimo: Mosaico de la cúpula del Baptisterio de san Juan, Florencia.
Hacia S. XIV.
Fuente: <https://viajarconelarte.blogspot.com/2017/06/angeles-y-demonios-en-el-arte.html>



Ilustración 25. Tronos
Anónimo: Mosaico de la cúpula del Baptisterio de san Juan, Florencia.
Hacia S. XIV.
Fuente:

Segunda Jerarquía (Dominaciones, Virtudes y Potestades)

Estas representaciones celestiales se encuentran en el segundo orden, debajo de los querubines y por encima de los ángeles. También se hallan cerca de Dios y, por lo tanto, tienen a su cargo a las demás jerarquías inferiores. A partir de su nombre entendemos que son aquellas que, al estar cerca de Dios, reciben la purificación y los dones de la primera jerarquía, pero a su vez los transmiten a las órdenes inferiores. Las dominaciones, virtudes y potestades aparecen descritas también en los pasajes bíblicos, como por ejemplo en el libro primero de Pedro, donde se los reconoce como seres sobrenaturales que se encuentran en el cielo: “(...) el cual está a la diestra de Dios, siendo subido al cielo; a quien están sujetos los ángeles, las Potestades, y Virtudes” (1 Pe 3: 22, 2005).

Estos elementos del segundo orden han tenido poca representación iconográfica en la historia del arte, ya que resulta complicado plasmar una imagen de estas fuerzas etéreas que difiera de los seres del primer y tercer orden. Por consiguiente, en ocasiones se han figurado con un aspecto similar al de los ángeles, con cetos y vestimenta real. Las dominaciones (ilustración 26), por ejemplo, como su nombre indica, representan el señorío absoluto de Dios, y por lo general se representan “con alba blanca, estola verde, cetro y espada como símbolo de poder divino” (Maldonado y García, 2003, p. 190). Por otro lado, las virtudes simbolizan los regalos de Dios que, por su intermedio, nos entregan: las bendiciones y favores que de Él vienen. Finalmente están las potestades, que simbolizan el poder absoluto de Dios y son los ángeles encargados de guiar a la humanidad por el camino del bien.



Ilustración 26. Dominaciones.

Anónimo: Mosaico de la cúpula del Baptisterio de san Juan, Florencia.

Hacia S. XIV. Fuente: <https://viajarconelarte.blogspot.com/2017/06/angeles-y-demonios-en-el-arte.html>

Tercera Jerarquía (Principados, Arcángeles y Ángeles)

Esta es la jerarquía inferior de la corte celestial de Dios, aunque paradójicamente es una de las más conocidas y representadas en el arte católico. Los principados, como su nombre sugiere, ejercen funciones de orden celestial a la manera de la realeza. Además, se representan con vestimenta de guerreros o soldados. Por otro lado, los arcángeles son quienes se encargan de transmitir los mensajes de Dios a los ángeles para que ellos, a su vez, los comuniquen a los humanos (Areopagita, 2007). Finalmente, como último elemento de las jerarquías divinas tenemos a los ángeles, que son, al igual que los anteriores, los seres que más contacto tienen con los humanos pues, como habíamos dicho anteriormente, las dos primeras órdenes se encuentran más cerca de Dios, y por lo general no tienen contacto terrenal. Sin embargo, los principados, arcángeles y ángeles desempeñan esa función de guía y comunicadores de los humanos; funcionan como mensajeros de las jerarquías superiores y de Dios, y a través de ellos se establecen conexiones entre el cielo y la tierra. En otras palabras, son los ángeles quienes se encargan de velar por los humanos. De todos ellos, a los únicos que se les ha atribuido un nombre ha sido a los arcángeles. En un pasaje bíblico de Tobías se menciona la existencia de siete: "(...) yo soy Rafael, uno de los siete ángeles que están al servicio del Señor" (Tb 12: 15, 2005). Posteriormente se nombran tres como los principales: Miguel, Rafael y Gabriel (Ilustración 27, 28 y 29).

Las representaciones iconográficas de los arcángeles y los ángeles guardan mucha similitud entre sí. Son presentados con alas y en el caso de los arcángeles:

Usualmente, tienen faldones y vestidos en forma de armadura; seguramente, para mostrar su (jerarquía superior y, paralelamente, se puede admirar los atributos específicos de un San Miguel, por ejemplo, en el que se destaca la posición del cuerpo con la espada y en posición bélica; de San Rafael, con una banderilla en una de sus manos, mientras sostiene los peces en la otra; o San Gabriel, en posición de anunciar la buena nueva, generalmente con un rodilla flexionada, el índice de la mano derecha levantado y un nardo en la otra mano (Abad Merchán, 2002, p. 63).



Ilustración 27. Arcángel San Miguel Anónimo. Madera encarnada y policromada. Siglo XVIII. 52x36x20 cm. Cuenca, Banco Central del Ecuador.
Fuente: Abad Merchán, Andrés. (2002). *Ángeles, enigma y belleza*. Cuenca, Banco Central del Ecuador.



Ilustración 28. Arcángel San Rafael Joel Espinoza. Óleo sobre lienzo. 2017. 75x100cm. Colección particular.
Fuente: <https://www.artelista.com/obra/5772195537005733-arcangel-san-rafael.html>



Ilustración 29. Arcángel San Gabriel Isabel de Santiago. Óleo sobre tela. Entre 1690-171. Quito, Museo Fray Pedro Gocial.
Fuente: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/4299>

3.4. El Juicio Universal



Ilustración 30. El juicio Universal
Servio Gallardo. El juicio Universal. Mural. Zaruma, Iglesia

Título: El juicio universal

Autor: Servio Gallardo

Técnica y soporte: Mural sobre muro.

Ubicación: Iglesia Matriz de Zaruma

Género: Pintura Religiosa

Fecha: 1995

3.4.1. Nivel pre iconográfico

Esta obra es un mural elaborado en el muro superior del arco apuntado en la nave central. En la escena se aprecia, en el centro, a un hombre de pie delante de un trono y con los brazos levantados. Está vestido con una túnica roja y gris. En torno a él, a manera de una corte, se observan seis pequeños niños con alas que tienen, cada uno, sus manos juntas. En la parte inferior del cuadro se encuentran dos escenarios. A la derecha se distingue un grupo de cabras, y a la izquierda un rebaño de ovejas. Las ovejas miran fijamente hacia la parte superior, donde se encuentra la figura del hombre. Las cabras, en cambio, no parecen prestar especial atención.

3.4.2. Nivel Iconográfico



Esta escena representa el Juicio Final, que todos conocemos por las lecturas del Apocalipsis 20:11-12, donde se narra la llegada de Cristo al mundo para llevarse a los que han sido buenos en su vida al Paraíso, y condenar a los malos a sufrir el castigo eterno. La obra cuenta con varios elementos importantes para el análisis iconográfico, los cuales detallaremos en el siguiente orden: 1. Cristo, 2. Los ángeles, 3. Las ovejas y 4. Las cabras. Cada uno de estos elementos tiene su propia identificación simbólica y responden a un tipo iconográfico del arte religioso.

Partiremos desde el primer elemento. Podemos identificar fácilmente al personaje central con Cristo, pues de acuerdo a la iconografía que de él se construye en el arte, como hemos dicho anteriormente, existe una estrecha relación con la representación de Dios. Presenta las características de la figura helénica que, en un principio, se reconstituyó en el arte románico: barba, cabellera larga y aspecto señorial. En este caso, su figura se encuentra en el centro de la escena, en lo alto, denotando superioridad sobre los demás seres porque va a ser el encargado del juzgamiento de la humanidad. En este sentido, es importante observar su ubicación central en la



pintura, con los brazos levantados, lo que sería una señal de poder que le conferiría la simbología de juez.

La figura de Cristo como juez omnipresente y omnipotente se encuentra muy arraigada en el imaginario colectivo del pueblo católico, y tiene su base en las escrituras bíblicas, donde constantemente se hace alusión al juicio final, en el cual Cristo intervendrá directamente para decidir el futuro de la humanidad. En este caso, su imagen muestra rasgos que sugieren autoridad, como por ejemplo el rostro y su mirada fija hacia un punto particular, sin tener contacto visual con ninguno de los seres que se encuentran por debajo suyo, denotando grandeza. Asimismo, se observa detrás de Cristo su trono, “solemne y glorioso, inspirando respeto, pero, especialmente, terror” (Pascual Álvarez, 2019, p. 160). La iluminación también es reseñable, ya que se crea un contraste entre la figura de Cristo- Juez, iluminado, con un aura de luz resplandeciente a su alrededor, y los tonos oscuros en las otras figuras que aparecen en la pintura (las cabras y corderos). Esto significaría el poder de la luz y su victoria sobre la oscuridad.

Ahora bien, Cristo –Juez, que se encuentra en el centro de todo, generalmente se representa en las escrituras, rodeado de una corte o tribunal celestial, que está conformado en algunas iconografías por los apóstoles, y en otros casos por la primera jerarquía celestial. En este ejemplo se observan a los ángeles. Ya hemos hablado anteriormente de los ángeles y de su función en los planes celestiales. En esta iconografía se los puede observar alrededor de Cristo, con sus manos haciendo una señal de respeto porque son parte del tribunal celestial y participarán en los planes divinos.

Finalmente, en la parte inferior se encuentran los seres que han muerto y se encuentran frente a Cristo para ser juzgados. Es interesante notar que han perdido la naturaleza humana y han sido agrupados en dos tipos de animales: los corderos –a la derecha de Cristo- y las cabras – a su izquierda-. Como ya se ha explicado en los anteriores apartados, los corderos, al ser un símbolo de Cristo, representarían a las personas buenas que están camino al Paraíso. Los corderos simbolizan la obediencia y el respeto hacia las leyes divinas y la palabra de Dios, lo que tendría relación con las

escrituras, cuando se habla de Cristo-Dios como pastor de almas: “(...) tengo otros corderos que no son de este corral. A éstos también los llevaré; escucharán mi voz, y habrá un solo rebaño con un solo pastor” (Jn 10:16, 2005). En este contexto, la representación iconográfica de los corderos funciona como el nexo que une la obediencia de las personas con el carácter dócil y apacible que tienen estos animales, y por esas características han sido agrupados a la derecha y conducidos hacia el Paraíso.

Por otro lado, y en contraste, se encuentran a la izquierda de Cristo las cabras. Al igual que en la pintura “Agonía en el Huerto de Getsemaní”, se establece una relación entre la cabra y el macho cabrío con el demonio. Por consiguiente, y manteniendo el mismo razonamiento realizado con los corderos, las cabras de esta imagen se encuentran separadas del rebaño de ovejas debido a sus acciones negativas, y por lo tanto representan a las personas que serán conducidas al Infierno. Aquí se establece una relación estrecha entre las cabras, la figura del mal y el demonio. Esta analogía proviene de la concepción de relacionar el mal con la deformidad. De tal modo, son usuales las representaciones del diablo asociadas a la bestialidad, y en esa conexión ingresa la figura de la cabra: “Una de las imágenes más conocidas del Diablo es la del macho cabrío [...] rodeado de repulsivas brujas, preside el aquelarre o sabbath. Esta figura se repite en pinturas y grabados, cuyo paradigma es "el Aquelarre" de Goya” (Cabanillas, 1998, p. 23). Por tanto, la figura de la cabra o el macho cabrío es el trasunto del diablo.

3.4.3. Nivel Iconológico

El tema del Juicio Final en el arte

El Juicio Final en el arte ha sido un tema muy trabajado a lo largo de los siglos. Existen varias representaciones iconográficas del tema que están estrechamente relacionadas con las escrituras. En la mayoría de los casos se presenta un escenario apocalíptico, estableciendo las diferencias entre el cielo y el Infierno, presentando el castigo para los malos y la salvación para los buenos. El Juicio Final presenta sus propias características iconográficas, partiendo de la figura del juez, que es Cristo, ubicado generalmente en el centro superior de la escena, en su trono, y rodeado del

jurado, una especie de intercesores, conformado por los apóstoles, los ángeles, y a veces la figura de María como la abogada de los humanos.

Uno de los principales elementos que aparecen en la representación del Apocalipsis y del Juicio Final es la figura de Cristo – Juez Supremo. La escena se basa en la representación de Cristo desde dos perspectivas, según los escritos bíblicos. Primero tenemos los del Apocalipsis, donde se presenta la figura de Cristo como el juez todopoderoso encargado de castigar a los pecadores, al punto que su presencia infunde temor:

Y vi un gran trono blanco y al que estaba sentado en él, de cuya presencia huyeron la tierra y el cielo, y no se halló lugar para ellos. Y vi a los muertos, grandes y pequeños, de pie delante del trono, [...] y los muertos fueron juzgados por lo que estaba escrito en los libros, según sus obras (Ap. 20: 11-12, 2005).

En esta visión apocalíptica del Juicio Final, descubre a Cristo en toda su magnificencia y poder. Iconográficamente se le puede representar vestido con una túnica roja, con los brazos levantados y sentado en su trono, a la manera de un juez. Esta versión de Cristo es una de las más utilizadas en el arte religioso, debido a que ha sido empleada como elemento moralizador, personificando a un juez celestial que, aunque tiene misericordia de los buenos, también castiga con severidad a los pecadores. No obstante, también se menciona la existencia de un “Cristo Evangélico, caracterizada porque “muestra a Cristo con el pecho descubierto y las manos levantadas, mostrando las heridas de la Pasión” (Pascual Álvarez, 2019, p. 160). En este sentido, podríamos decir que existen dos representaciones de Cristo en el juicio final, una de ellas mostrando la autoridad y el poder absoluto, al punto de infundir temor, y por otro lado una caracterización de Cristo como un ser misericordioso que irradia bondad pero que ejerce justicia. La diferencia entre los dos es la iconografía empleada para representarlos. Como ejemplo de esto tenemos la pintura ubicada en la iglesia de la Compañía de Jesús, en Quito (ilustración 31), donde se muestra la figura de Cristo Evangélico con el torso desnudo y las manos levantadas en señal de misericordia, contrastando con la imagen de Cristo ubicado en la iglesia de Zaruma, que nos presenta la figura de Cristo Apocalíptico, emplazado en su trono con las manos levantadas. Incluso la mirada en ambas representaciones es diferente (ilustración 30). El Cristo misericordioso dirige sus ojos hacia las personas que se

encuentran en espera de su juicio, mientras que el Cristo apocalíptico mantiene una mirada indiferente, denotando supremacía y poder.



Ilustración 31. Juicio final (parte superior).
Alejandro Salas: Juicio final. Óleo sobre lienzo. S. XIX.
317x488 cm. Quito, Iglesia de la Compañía de Jesús.
Fuente:<https://www.vivenciasdemigracion.com/2017/02/el-jardin-de-las-delicias-y-el-juicio.html>

La idea de presentar una figura de Cristo más humano surgió de la necesidad de enseñar un plan de salvación por parte de la Iglesia Católica. Esto motivó no solo a representar un Cristo compasivo con los fieles, sino también a figurarlo junto a los intercesores o abogados de la humanidad, que muchas veces recae en la imagen de la Virgen María o de algún santo en particular (Pascual Álvarez, 2019). Generalmente, los intercesores aparecen iconográficamente representados junto a Cristo en una posición jerárquica respecto a los demás personajes, y tienen una participación directa en el juicio. Es común encontrarlos sentados en expresión de súplica y con las manos juntas dirigiendo su mirada a Cristo-Juez.

Estos abogados, como hemos dicho anteriormente, en la mayoría de los casos son la Virgen María y los santos, pero en la pintura que estamos analizando se presentan también ángeles, quienes se muestran suplicantes, todos alrededor de Cristo con las manos juntas, intercediendo por quienes se han arrepentido de sus pecados. Estos personajes cumplen una función evangelizadora por parte de la Iglesia Católica, que lo que intentaba era demostrar la importancia del arrepentimiento de los pecados y destacar la posibilidad de salvación:

El mensaje no era que existía la posibilidad de ser salvado en el último momento después de haber llevado una vida repleta de pecados gracias a la intercesión de estos personajes, sino que existía la posibilidad de que estos actuaran como abogados de aquellas personas que se hubieran arrepentido y, finalmente, elegido el buen camino (Pascual Álvarez, 2019, p. 163).

En otro escenario ya un poco más distante de Cristo, se encuentran todas las almas que serán conducidas al Paraíso y al Infierno. Comúnmente el arte religioso ha ubicado a los ángeles y arcángeles como los guías de estas almas, quienes transportan y separan a la derecha a los buenos y a la izquierda a los malos. En otras representaciones artísticas se muestra a los arcángeles pesando con una balanza las acciones negativas y positivas de las almas para definir su camino. Un ejemplo de esto son las siguientes pinturas (Ilustración 32 y 33), donde aparece el arcángel San Miguel con una báscula en la que se encuentran dos almas, una salvada y un condenado.



Ilustración 32. Juicio final (parte inferior-central)
Hans Memling. Óleo sobre tabla. 1466-1473.
242x180.8 cm. Polonia, Museo Nacional de Gdansk.
Fuente:<http://lamemoriadelarte.blogspot.com/2013/05/el-juicio-final.html>



Ilustración 33. Psicostasis. Frontal de San Miguel
Maestro de Soriguerola. Temple sobre tabla. S. XIII.
Barcelona, Iglesia de Sant Miquel de Soriguerola.
Fuente: Rodríguez Peinado, Laura. (2012). La Psicostasis. *Revista digital de iconografía Medieval*, 4 (7), 11-20.

Es importante mencionar que, tras el pesaje de las almas, estas son conducidas por los ángeles a su destino. Un elemento importante para destacar es la representación de los condenados en las diferentes obras artísticas. En unos casos, como en las referencias bíblicas, pierden su naturaleza humana y aparecen con forma de animales; en otros casos mantienen la forma humana, pero se presentan en completa desnudez como símbolo de la impureza de sus acciones. En ciertas iconografías aparecen lamentándose, arrepentidos o simplemente torturados por los demonios.



La figura del diablo en el arte

En el arte religioso de la tradición cristiana se ha trabajado constantemente en los conceptos de oposición del bien y del mal. En este sentido, como ya se ha explicado anteriormente, la figura de Cristo ha sido empleada como emblema del bien y para lograr un efecto moralizador. El bien debe verse amenazado por una fuerza opuesta pero similar, para que en su lucha el bien triunfe sobre el mal y le otorgue sentido a la religión. A raíz de esto surge la figura del diablo como el opositor de los planes divinos. Su participación en la religión ha sido decisiva, a tal punto que se han realizado innumerables representaciones acerca de su naturaleza y su iconografía, lo que nos lleva a pensar que se ha convertido en un elemento importante para la construcción del imaginario cristiano.

Para analizar la figura del diablo resulta cardinal conocer el génesis de su aparición como principal antagonista de los planes celestiales. Se cree que su culto nace al mismo tiempo que la religión católica, pero su representación alrededor del año mil carecía de fuerza, y no llegaba a causar especialmente miedo. En palabras de Orellana, “hasta ese entonces se le representa con características de diversos animales y las personas pueden incluso burlarlo, chantajearlo o no obedecer los pactos contraídos con él” (2013, p. 191). Esta imagen debilitada del diablo se extendería aproximadamente hasta la Edad Media, cuando comenzaría a tomar fuerza y despertar el interés en los artistas y pensadores de ese entonces. La presencia del diablo comenzó a asociarse a la rebeldía y la necesidad de explorar y satisfacer nuevas sensaciones y sentimientos que no eran bien vistos en la sociedad. Por tal motivo, no es de extrañar que los grupos que principalmente fueron relacionados con el satanismo serían los artistas.

La cultura y el arte utilizaron la figura del diablo para representarlo de diferentes maneras: unas veces asociado a la depravación de los deseos y la belleza, otras veces representado como un hermoso ángel, como en la obra *El ángel caído*, de Alexandre Cabanel (Ilustración 37), o simplemente como un ser grotesco lleno de fealdad y asociado a la figura animal. Todas estas formas de representación llevaron a definir



cinco maneras diferentes de concebir la figura del diablo y que Orellana describe de la siguiente manera:

1. “Mito ideológico”. Esta es una de las concepciones más utilizadas del diablo, en la que su construcción se basa en atemorizar a las personas (Orellana Felipe, 2013, p. 193). Se representa como un ser lleno de maldad y perversidad, y que como responsable del mal en la humanidad puede causar el mayor de los sufrimientos a los pecadores. Iconográficamente esta representación suele figurar al diablo con características desproporcionadas y grotescas, tendiendo a la monstruosidad y con características de animal. Un ejemplo es la obra *El aquelarre*, de Francisco de Goya, que representa una figura de demonio completamente transformado en animal (Ilustración 34). Afirma Eco que el diablo, por tradición, tiene que ser feo, pero que no había sido representado en toda su monstruosidad sino hasta el siglo X, “donde comienza a aparecer como un monstruo dotado de cola, orejas de animal, barba de cabra, garras, patas y cuernos [...] y más tarde adopta las alas de murciélago” (Eco, 2007, p. 92).

Sobre la fealdad del diablo, conviene decir que nace relacionada con el concepto teológico del mal, traduciéndose la carga negativa en la desproporción de los rasgos físicos que conforman la figura del maligno. Esto nos lleva a pensar que las representaciones monstruosas del diablo en el arte, en general están relacionadas con este concepto de mito ideológico, a tal punto que en el subconsciente de las personas la principal figura que se construye del diablo es aquella relacionada con la bestialidad. En esa conexión que se establece entre la figura del diablo y la fealdad, se obtiene un símbolo importante que ha sido heredado de las mitologías clásicas, como la cabra. Es frecuente encontrar obras artísticas en las que el demonio tiene mucha similitud con este animal: “alas, como recuerdo de su carácter angélico; y los cuernos, zarpas,

pezuñas o garras que remarcan su carácter animalesco” (Barral Rivadulla, 2003, p. 222).



Ilustración 34. Aquelarre
Francisco de Goya: Aquelarre. Óleo sobre lienzo. 1797-1798. 43x30cm. España, Museo Lázaro Galdiano.
Fuente:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/GOYA_El_aquelarre_%28Museo_L%C3%A1zaro_Galdiano%2C_Madrid%2C_1797-98%29.jpg

La figura de la cabra o macho cabrío, como se dijo anteriormente, tiene conexión con la mitología griega, especialmente por las representaciones de Dionisio o Pan, conocido como el símbolo del apetito sexual. Por lo tanto, no es extraño que la figura del diablo haya heredado la apariencia de Pan, especialmente por considerarse a la sexualidad como una depravación por parte del cristianismo, que implicaba considerarla como un acto diabólico. En base a esto, sumado a las características de las bacanales y orgías llenas de alcohol que presidían estos personajes mitológicos, se fue construyendo la figura del diablo.

Las formas animales utilizadas para representar a la figura del diablo, se relacionan “de algún modo con lo considerado maligno, en tanto que simbolizan los bajos instintos del hombre” (Golabert, 2018, p. 332). Por consiguiente, es común encontrar la figura del demonio vinculada a animales que representan los pecados: serpiente, dragón, lobo y cabra, entre otros. Esto también puede estar conectado con la construcción que hizo Dante del Infierno, donde en cada uno de los círculos se encontraban atormentando a los condenados todo tipo de bestias con formas



zoomorfas, que en definitiva pueden ser consideradas como una extensión de la figura del demonio.

2. “Funcionario celestial de Dios”. El diablo tiene cierta característica divina, pues pertenecía al ejército de Dios, pero se volvió maligno. No obstante, sigue siendo un funcionario de Dios, por cuanto es el encargado de castigar y torturar a los malos, librando de ese modo a Dios de ser quien se ocupe de los castigos (Orellana Felipe, 2013, p. 193). Este concepto del diablo surge con la teología ante la necesidad de buscar un ser que absorba la carga negativa del pecado para que Dios sea considerado como un ser lleno de amor, a diferencia de su opositor. Esta visión del diablo suele representarse con ciertas características humanas, pero siempre por debajo de Dios.

Un ejemplo se presenta en la obra artística ubicada en la Basílica de San Apolinar el Nuevo, en Ravena (Italia), donde se muestra la figura del demonio, a la izquierda de Jesús, cuando este separa las ovejas de las cabras (Ilustración 35). En esta escena el demonio es representado con características humanas, con una belleza similar a la del ángel que se encuentra en el lado opuesto. Se puede ver que en esta representación el diablo posee cierta belleza física y se encuentra como un ayudante de Jesús, y se entiende es el encargado de llevar las cabras al infierno. En este caso existen elementos importantes que definen al demonio. Señala Elvira: “su túnica, su manto, su nimbo, sus alas y hasta su carne son de color azul, símbolo de las tinieblas” (Elvira Barba, 1994, p. 134). En consecuencia, tenemos una representación del demonio con vitalidad, fuerza, belleza y juventud, que quizá no es una de las representaciones más conocidas del demonio. Sin embargo, como queda dicho, el color lo relaciona con lo maligno. En cualquier caso, no es extraño que el demonio, representado como un ayudante y funcionario de Jesús, tenga apariencia humana y cierta belleza, pues implicaría que este comienza a perderla a partir del alejamiento y su posterior oposición a Jesús.



Ilustración 35. Cristo separa las cabras de las ovejas
Anónimo: Cristo separa las cabras de las ovejas. Italia- Ravena, Basílica de San Apolinar el Nuevo.
Fuente:
[https://es.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_de_San_Apolinar_e_l_Nuevo#/media/Archivo:Ravenna,_sant'apolinare_nuovo_cristo_di_vide_le_pecore_dai_capretti_\(inizio_del_VI_secolo\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_de_San_Apolinar_e_l_Nuevo#/media/Archivo:Ravenna,_sant'apolinare_nuovo_cristo_di_vide_le_pecore_dai_capretti_(inizio_del_VI_secolo).jpg)

3 “Proyección del mal humano”. En este caso, el diablo se fortalece de la maldad que se encuentra en los seres humanos, de la mentira, lujuria, herejía, entre otros pecados. Esto lo lleva a consolidarse como una propia deidad, que nace de las entrañas del mal y que puede ser derrotado en cuanto mejore el comportamiento de los seres humanos (Orellana Felipe, 2013, p. 193). En representaciones artísticas, esta versión del diablo no tiene muchas veces una imagen definida, como en los casos anteriores, sino que se representa con elementos simbólicos a él, como el fuego, la oscuridad e incluso en la imagen de los pecados capitales. En este tipo de concepción del diablo suele establecerse la comparación entre su perversidad y las acciones negativas de las personas inspiradas por él. Uno de los ejemplos más populares que podemos encontrar ha sido el de *Las tentaciones de San Antonio*, especialmente la obra de Joos van Craesbeeck, donde no se representa al demonio como tal, sino que aparecen una serie de elementos satánicos en forma de tentaciones que simbolizan el deseo del demonio de atraer al personaje hacia el pecado (Ilustración 36).



Ilustración 36. Las tentaciones de San Antonio
Joos van Craesbeeck: Las tentaciones de San Antonio. Óleo sobre lienzo. 1650. 78x116 cm. Alemania, Museo Nacional Kunsthalle.
Fuente: <https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=7648>



En el arte, y en especial en la literatura, se pueden recoger varios ejemplos donde se proyecta la imagen del diablo en la perversidad de las personas. Uno de los más importantes ejemplos que tenemos es la novela de Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray*, en la que la maldad del protagonista, Dorian Gray, se convierte en un elemento asociado al demonio, que a su vez estaría representado con la fealdad que va apoderándose, poco a poco, del retrato, como metáfora de cómo el demonio se adueña del alma del protagonista a través del sinnúmero de maldades que este comete: “lo que los gusanos eran para el cadáver, serían sus pecados para la imagen pintada en el lienzo, destruyendo su apostura y devorando su gracia. Lo mancharían, convirtiéndolo en algo vergonzoso” (Wilde, 2013, p. 222). En este caso, la relación que se establece entre la maldad del protagonista y el demonio se refleja en la corrupción que va apoderándose del retrato de Dorian, y en este caso, el retrato sería una simbología de su alma. Otros ejemplos de esto se observan en Goethe, con su obra *Fausto*, e incluso en *Cumbres Borrascosas*, de Emily Brontë, con el personaje de Heathcliff, que todo el tiempo está siendo comparado con el demonio por la oscuridad que proviene de su alma.

4 “La metáfora del ángel caído”. Nos revela la imagen del diablo desde su cercanía a Dios y su posterior separación, presentado como un ser que se corrompe por la maldad y se separa del bien, que es Dios (Orellana Felipe, 2013, p. 193). Este concepto del diablo es rescatado en el arte, destacando la belleza primigenia que tenía este ser, al punto de hacerlo acreedor del nombre Lucifer, que significa “portador de luz”. De este modo podemos observar que, iconográficamente, suele representarse como un ángel hermoso, que brilla por sí mismo, pero también a su vez lleno de ira y resentimiento hacia su creador por haberlo expulsado del paraíso. La obra de Alexandre Cabanel (Ilustración 37), representa esta figura del ángel caído. Mantiene sus alas como su origen divino, aunque estas van tomando un color oscuro, asociándolo poco a poco a las tinieblas.



Ilustración 37. El ángel caído
Alexandre Cabanel. Óleo sobre lienzo. 1849. 120.5x196.5 cm. Francia, Museo Fabre. Fuente: <https://steemit.com/art/@paulinaana/the-fallen-angel-el-angel-caido-alexandre-cabanel>

5. “Un oponente equivalente a Dios”. Es la quinta y última conceptualización que se realiza del demonio, que relacionada con las anteriores, a partir de su separación de Dios se convertirá en el principal opositor del bien, tratando de atraer al pecado a las personas (Orellana Felipe, 2013, p. 193). A partir de este concepto teológico las fuerzas del bien y el mal estarán constantemente enfrentadas y el demonio buscará la manera que sea necesaria para tratar de ganar esta batalla. Esta construcción le da el nombre de diablo, que proviene del griego *diábolos*, que significa el calumniador, porque está todo el tiempo intentando atacar y difamar a las espaldas de Dios. Generalmente se lo representa iconográficamente buscando la manera de embaucar a las personas para llevarlas al mal.

En este caso, es importante mencionar que para el constructo teológico del catolicismo se ha establecido constantemente una disputa entre el bien y el mal. Esta es la base en la cual se erigen las creencias católicas y a través de la cual se justifica el triunfo de la luz sobre la oscuridad. Si consideramos que la luz y la claridad son símbolos que se identifican con la divinidad, de la misma manera la oscuridad estará relacionada con el mal, y por ende con el demonio. Valorando este concepto del diablo como opositor de Dios, su figura toma al color negro como un elemento fundamental para identificarlo con el mal.

Estas apreciaciones del demonio en la historia del arte y la cultura siguen muy vigentes en la actualidad debido a que el concepto del bien y del mal está arraigado en nuestro imaginario teológico. Si bien los conceptos y la aparición del diablo surgen con mayor fuerza en el Medioevo, hoy no se han debilitado. Al contrario, se han fortalecido debido a la globalización, al punto que nos encontramos con diferentes alusiones a su figura, no solo en el arte sino en la literatura y sobre todo en el cine.

3.5. El Juicio Final



Ilustración 38. El Juicio Final
Servio Gallardo. Óleo sobre lienzo. Zaruma, Iglesia Matriz.

Título: El Juicio Final

Autor: Servio Gallardo

Técnica y soporte: Óleo sobre lienzo

Ubicación: Iglesia Matriz de Zaruma

Género: Pintura Religiosa

Fecha: 1995

3.5.1. Nivel pre iconográfico

Esta obra artística es un óleo ubicado en la entrada izquierda de la iglesia. Se aprecia en el centro la imagen de una mujer sosteniendo en sus brazos a un niño. En la parte superior se observan dos cabezas con alas, una a cada extremo del cuadro.

A la derecha de la mujer se encuentran dos personajes: uno vestido de negro y con alas, y el otro vestido de blanco. A la izquierda, un personaje alado tomando en brazos a una mujer con vestido blanco. Más abajo se encuentra, frente a una puerta, un hombre vestido con la capa pluvial de un sacerdote. En la parte inferior del cuadro se observa una escena interesante: entre llamas se hallan varios personajes, mujeres, jóvenes e incluso un anciano, algunos sin ropa, con expresión de lamento.

3.5.2. Análisis iconográfico

Esta pintura es una visión diferente del Juicio Final. Se puede observar que se divide en dos escenarios que se representan el momento del Juicio: el cielo y el infierno. En este caso, en la parte central de la imagen no se encuentra Jesús adulto, como en la pintura estudiada anteriormente, sino que aparece la Virgen del Carmen junto al niño Jesús. Esto es una referencia clara a la cultura zarumeña, debido a que esta advocación de la Virgen María se ha convertido, por tradición, en la patrona de la ciudad, ya que todas las celebraciones religiosas que se realizan en Zaruma están dirigidas a su honor. En este caso, al ser María la que se encuentra en el juicio, nos deja entrever que tendrá una función conciliadora, pues como se ha dicho anteriormente, ella cumple el papel de intercesora de la humanidad. La podemos observar con una vestimenta generalizada en cuanto a la advocación de la Virgen del Carmen: una túnica y manto de color rojo o café, y blanco, muy parecido a la vestimenta que porta Jesús en las anteriores obras. Esto, igualmente, como elemento sacerdotal propio del imperio romano. Así, señala Quiroga sobre el atuendo de la Virgen del Carmen: “Su túnica de color café significa humildad, pues esta palabra proviene del vocablo latino humus, cuyo significado es tierra” (Quiroga Buitrago, 2017, p. 89).

En cuanto a su rostro, este se representa de forma ovalada, con una expresión de tranquilidad que transmite paz a los fieles que van a ser salvados. Otro elemento importante en su iconografía es la figura del niño Jesús en su regazo, que simboliza el amor maternal. El niño, generalmente, lleva un vestido blanco sinónimo de pureza. Destacamos que su cabello no suele llevar elementos adicionales, a excepción de la corona, lo que se debe a que, históricamente, la doctrina cristiana “identificó la



ostentación del cabello con el pecado” (González Hernando, 2008, p. 3). En ese sentido, se omite todo tipo de arreglo o peinado en su figura para mantener su representación fiel a su calificación de virtud moral. Así pues, fiel a su representación histórica, lleva un peinado sencillo, símbolo de pureza y humildad.

En cuanto a la corona, esta representa su estado de realeza, al ser considerada como la Reina del Cielo, por correspondencia a la afirmación de las escrituras sobre que Jesús, su hijo, heredará el trono: “No temas, María, [...] vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. [...] el Señor Dios le dará el trono de David, su padre; reinará sobre la casa de Jacob por los siglos y su reino no tendrá fin” (Lc 1: 30, 2005). En este sentido, si Jesús heredará la corona, automáticamente se entiende que su madre, María, se convertirá en reina.

En este caso, la corona que porta la Virgen es un símbolo de poder infinito que se les otorgaba, generalmente, a los reyes como una señal de inteligencia y energía celestial, y que se portaba sobre la cabeza de los gobernantes. Es decir, se consideraba un símbolo de sabiduría, que usualmente es uno de los adjetivos más empelados para describir a María. Además, es importante mencionar que junto a la corona se encuentran doce estrellas, que son un símbolo de los doce apóstoles, y en la parte superior de esta se encuentra la cruz de ramos, como elemento de pureza.

Por último, otro elemento al que se le ha brindado mucha importancia en la iconografía de la Virgen del Carmen ha sido al escapulario. Este se considera como un elemento de asociación a la salvación de las almas del purgatorio, y en este caso, al estar en la iconografía del Juicio Final, la Virgen emplea el escapulario como alusión a la salvación de las almas mediante este elemento. Se observa que, en este caso, el escapulario lo lleva también en sus manos el niño Jesús, apropiándose de esta manera de su poder de salvación. Asimismo, el color del escapulario también tiene una simbología importante, relacionada directamente con su función de perdón. Herradón explica: “para ganar las indulgencias se requiere que el color del escapulario del Carmen sea atezado, color café, pardo, negro u otro semejante” (Herradón Figueroa, 2001, p. 155). Este objeto está conformado por dos piezas de forma cuadrada,



generalmente de color marrón, y en su interior porta la imagen de Jesús, la Virgen o algún santo.

En la parte superior, a cada lado, izquierdo y derecho, se encuentran dos figuras representadas como una cabeza con alas. Como hemos destacado anteriormente, esta iconografía se emplea para describir a los querubines, y no es extraño que aparezcan en esta representación artística debido a que ellos, al formar parte de la primera jerarquía, siempre van a aparecer en la parte superior junto a las deidades. En este caso acompañan a la Virgen del Carmen en el Juicio. Junto a ella, además, a ambos costados, se encuentran dos ángeles que se interpretan como puente de salvación entre los fieles y la Virgen, pues se observa que dirigen a dos personas que se remontan de los infiernos e intentan ascender hasta el lugar de la Virgen. Podemos interpretar que estas personas simbolizan a todos aquellos que han sido salvados por la intervención de la Virgen, incluso su vestimenta, de color blanco, representa la pureza de espíritu.

Por otro lado, observamos la figura de un sacerdote que se encuentra brindando la comunión. En este caso aparece frente a una puerta, lo que nos lleva a pensar que esa comunión se convierte en el peaje de las almas hacia el Paraíso. Esto se relaciona con las almas que se encuentran en ascenso junto a los ángeles, pues puede interpretarse como el camino que deben tomar cuando lleguen a las puertas del Juicio. Quienes reciben la comunión y se arrepienten de los pecados son admitidos en el Paraíso, y los que no lo hacen descienden al Infierno.

Finalmente, en la parte inferior se encuentra el Infierno. Lo primero que observamos es que este lugar está lleno de llamas. El fuego se convierte en un elemento muy importante en la recreación del infierno, principalmente porque es considerado como un elemento de purificación que elimina todo a su paso y renueva. Observamos en esta pintura que el fuego está abrasando todo el tiempo a las almas. En ese sentido, se convierte en un “fuego inextinguible que conlleva una purificación inextinguible” (Mora Calvo, 2012, p. 150). Es decir, que el fuego se convierte en un elemento que constantemente busca eliminar el rastro del pecado de las almas, y por lo tanto puede considerarse como un elemento de sufrimiento constante.

En esta imagen observamos que las almas pecadoras han sido representadas con expresiones de angustia y agonía, e incluso elevan su mirada hacia la Virgen en señal de súplica, esperanzados en que su tortura acabe. Es importante destacar que el fuego está relacionado directamente con el alma del pecador. Mora sostiene que es el pecador mismo el que crea las llamas, pues estas nacen desde las entrañas del alma pecadora y están ahí con la función de castigar de manera eterna (Mora Calvo, 2012). Finalmente, es importante destacar que aquí aparecen representadas todo tipo de almas: hay jóvenes y ancianos, mujeres y hombres. Todos ingresan al infierno en señal de que el pecado puede llegar a todas las personas y que el castigo en el día del Juicio es igual para todos.

3.5.3. Nivel Iconológico

Construcción iconológica del Paraíso en el arte

La religión católica desde sus inicios ha considerado importante crear la idea de un lugar donde las almas de los buenos asciendan y las de los malos desciendan. Para esta teoría del bien y del mal era importante considerar la idea de un lugar designado para las personas buenas, como elemento de control al comportamiento moral. Se dice constantemente en las escrituras que todas aquellas personas que durante su vida hubieran obrado bien, se ganarán el derecho a gozar del Paraíso o del Cielo. Por ejemplo, en el libro de Mateo: “Dichosos los perseguidos por causa de la justicia, porque el reino de los cielos les pertenece” (Mt. 5: 10, 2005). Aquí se aprecia la concepción del Cielo como un elemento apelativo a la búsqueda del bien en la humanidad.

Ahora bien, en el arte también se le ha brindado la importancia necesaria, a tal punto que desde el siglo IX comenzaron las principales representaciones iconográficas de la forma y elementos que componen el Paraíso. Cuando se hace referencia al Paraíso constantemente se emplea el término Cielo, como hemos visto en la cita bíblica anterior. No obstante, Dolores Barral identifica tres acepciones claramente diferenciables para determinar el concepto de Cielo: el firmamento con sus estrellas y planetas, la capa superior que rodea a la tierra y, en sentido teológico, el Paraíso (Barral Rivadulla, 2003). Así pues, existen obras artísticas que emplean la iconografía

del Cielo desde estas tres diferentes acepciones, aunque nosotros nos centraremos en la tercera: la forma iconográfica que el Cielo toma desde un punto de vista religioso y que se define como el Paraíso.

Si el Paraíso está creado como recompensa del bien, se entiende que estará habitado por los elegidos por Dios. Entonces, sus características están dadas para que se represente iconográficamente como un lugar lleno de belleza y bondades, a diferencia de su contraparte, que es el Infierno. En este sentido, los teóricos del arte identifican cuatro modelos iconográficos que representan el cielo: “el jardín paradisiaco, el seno de Abraham, la Jerusalén celeste y la imagen de la corte celestial” (Barral Rivadulla, 2003, p. 224). La representación del cielo, desde la perspectiva del *jardín paradisiaco*, contempla la belleza de la naturaleza en una relación similar al Jardín del Edén, donde todo lo que existe ahí está en armonía y tranquilidad. Un ejemplo de este tipo de representaciones es el Paraíso pintado por Rubens y Jan Brueghel el Joven, donde se detalla de manera clara todas las bondades que presenta este lugar (ilustración 39). Observamos mucha vegetación, animales, alimentos, todo tipo de vida en armonía. Sin embargo, todo esto es desperdiciado por Adán y Eva, que al caer en pecado, serán expulsados de este lugar. En este sentido, se reafirma el concepto inicial de Paraíso como el lugar que debe ser habitado por los elegidos, pues Adán y Eva, al cometer el pecado original, no cumplen con la condición de elegidos para vivir en este lugar lleno de belleza.



Ilustración 39. El Jardín del Edén con la caída del hombre
Peter Rubens & Jan Brueghel: El Jardín del Edén con la caída del hombre. Óleo sobre tabla. 1617. 74.3x114.7 cm. Holanda, Galería real de pinturas Mauritshuis. Fuente: <https://www.pinturayartistas.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/03/paraisos/adam-and-eve-in-worthy-paradise-rubens.jpg>

Una de las primeras descripciones que la literatura –no religiosa- ha hecho del Paraíso es la realizada por Dante Alighieri en la *Divina Comedia*, en la que se identifica una construcción del Paraíso constituida por varios elementos que posteriormente fueron rescatados por el arte religioso. Lo principal es la forma que nos presenta Dante en el Paraíso, compuesto como una gran rosa donde cada pétalo encuentra ubicada un alma, y en el centro de todo se encuentra Dios. Es importante esta descripción del Cielo, sobre todo porque coincide con las representaciones teológicas que ubican a Dios en el centro. Además, en este caso, la flor podría ser una alegoría del mundo, el cual gira en torno a Dios. Por lo tanto, el primer elemento que constantemente se encontrará en la iconografía del Paraíso será la divinidad, ubicada siempre en el centro del mismo.

Otro elemento muy importante que complementa la iconografía del Cielo es el constituido por las cortes celestiales: los ángeles y los santos. Todos ellos aparecen rodeando a la deidad, e incluso forman parte de la conducción de las almas hacia sus destinos. Como claros ejemplos de estas representaciones tenemos la obra de Jacopo Robusti Tintoretto, titulada *El Paraíso* (Ilustración 40), donde se puede observar la representación del Cielo como hemos descrito anteriormente, con la imagen de Jesús y María en el centro y rodeados de los ángeles, santos y eclesiásticos que conforman la corte celestial. Cada uno de ellos tiene su propia ubicación, desde la cual observan las acciones de las deidades.



Ilustración 40. El Paraíso

Jacopo Robusti Tintoretto. El paraíso. Óleo sobre lienzo. S. XVII. 168x544 cm. España, Museo del Prado. Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-paraiso/707dedca-044a-4a9e-90db-a2ed21350dc9>



Construcción Iconológica del Infierno en el arte

Si bien se ha dicho antes que el Cielo se identifica como un lugar agradable y armonioso que recibe a los elegidos, la contraparte, el Infierno, se convierte en un lugar de lamentos y torturas constantes para todos aquellos que han sido despojados de la gracia de Dios. Conviene partir por la identificación del término. La palabra Infierno proviene del latín *Infernum*, que los griegos utilizaban para referirse a todo lo que se ocultaba bajo la tierra. En este sentido, se consideraba que todo lo que provenía del cielo y las estrellas tenía la connotación de sagrado, mientras que todo lo que se depositaba o permanecía bajo la tierra era indecente y escabroso. Por consiguiente, se comenzó a utilizar el término Infierno para identificar al lugar donde se conducían las almas envilecidas, generalmente un lugar oculto bajo la tierra (Mora Calvo, 2012).

Así pues, se establece una relación importante entre el Infierno y el castigo. Estas ideas nacen a partir de las escrituras bíblicas en el libro de Mateo, por ejemplo, donde se advierte que el pecado tendrá como consecuencia el Infierno: “Y si tu ojo derecho te es ocasión de pecar, arráncalo y échalo de ti; porque te es mejor que se pierda uno de tus miembros, y no que todo tu cuerpo sea arrojado al Infierno” (Mt. 5: 29, 2005). En este sentido, la religión católica comienza a construir a través de sus relatos la imagen del Infierno como aquel lugar destinado al castigo.

Esta concepción del Infierno como lugar de tortura ha dado origen a una serie de elementos iconográficos que se establecieron desde la Edad Media, y lo relacionaban con un sitio de tormentos, donde las almas deambulaban sufriendo la condena eterna. No obstante, más adelante en el tiempo su imagen comienza a concretarse a partir de las representaciones de los castigos que reciben los pecadores (Barral Rivadulla, 2003). Así, un elemento importante que se va a ver constantemente en las representaciones artísticas del Infierno es la presencia de Lucifer en el centro, generalmente infringiendo torturas a los condenados. Es interesante esta forma de figurar al demonio, debido a que se intenta establecer ese juego de poderes entre el bien y el mal, demostrando que si Dios se encuentra en el centro del Paraíso, dueño del trono del cielo, el demonio se convierte en el príncipe de la oscuridad, reinando en el Infierno (Ilustración 41 y 42).

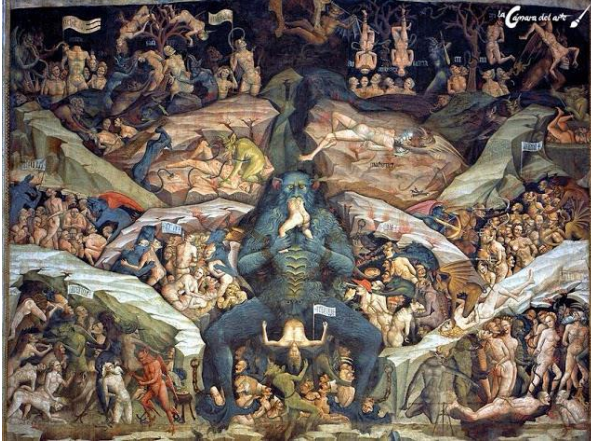


Ilustración 41. El Infierno
Giovanni da Módena. Fresco. 1410. Italia, Basílica de San Petronio, Bolonia. Fuente: <https://3.bp.blogspot.com/-OLCDQdkN65k/WtUtAHHerPI/AAAAAAAAAErI/ra-2hK1EiO8WQwmncWB0boMkox1vHWXHQCLcBGAs/s1600/b075e1dcded64fa7db7ec6f3171edc9d%2B-%2Bcopia%2B%25282%2529.jpg>



Ilustración 42. El Juicio Final (Parte izquierda)
Fra Angélico. Témpera sobre tablero. 1430. 105cmx210cm. Italia, Museo Nacional de San Marcos, Florencia. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/El_Juicio_Final_\(Fra_Angelico\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Juicio_Final_(Fra_Angelico))

Además, otro elemento importante que suele aparecer en la iconografía del Infierno es el fuego. Este, como ya se ha dicho en apartados anteriores, se establece como un elemento con doble funcionalidad: castigo y purificación. Existen en Ecuador algunas representaciones artísticas donde el fuego se encuentra consumiendo a los condenados en una agonía perpetua. Por ejemplo, en el cuadro de Hernando de la Cruz (Ilustración 43) se observan cuerpos desnudos consumidos por las llamas, mientras son torturados por demonios.



Ilustración 43. Infierno
Hernando de la Cruz: Infierno. Óleo sobre lienzo. 1620. Quito, Iglesia de la Compañía de Jesús. Fuente: <https://www.vivenciasdemigracion.com/2017/02/el-jardin-de-las-delicias-y-el-juicio.html>



En la pintura que estamos analizando se observa a los condenados lamentándose de sus pecados; se evidencia el sufrimiento en sus rostros, que gesticulan de dolor. Estos rasgos iconográficos representan la condición en la que estas almas llegan al infierno, y desde este aspecto se construye el símbolo del fuego, pues, como apunta Mora, “la huella de los pecados hiere a la conciencia y desde sus remordimientos se construye el fuego de su castigo” (Mora Calvo, 2012, p. 151). En otras palabras, el fuego nace desde el interior del alma condenada a través del remordimiento por los pecados cometidos, y por esta razón resulta imprescindible la utilización de este recurso para identificar la magnitud del castigo que los pecados pueden ocasionar.

En otra consideración del fuego como elemento de castigo, encontramos su representación como una especie de “descuartizamiento espiritual” (Mora Calvo, 2012, p. 151). Es decir, que el fuego, con sus llamas, va a destruir poco a poco lo que resta de humanidad en las almas castigadas, produciendo una tortura eterna y espiritual, debido a que el abrasamiento se inicia desde el interior del alma considerada corrupta y es la huella del pecado la que aviva ese fuego, que a la vez es inextinguible y constante, lo que motiva la denominación de estas almas como almas “condenadas”.

En todos estos casos queda claro que el fuego se convierte en un elemento icónico constitutivo del infierno en el arte, muy estrechamente relacionado con el pecado y el castigo. Es importante mencionar que en su representación predomina el rojo y el negro, colores que se identifican con el demonio y sus territorios. Queda dicho, por tanto, que la constitución del fuego como elemento del Infierno tiene una función teológica, pues establece, en la relación pecado-castigo y fuego-castigo, la idea de causa-efecto, con la finalidad de estimular el comportamiento moral adecuado en las personas.



3.6. Relación entre la cultura de Zaruma y el arte religioso estudiado en este trabajo.

Este apartado permitirá cerrar el análisis de las pinturas religiosas y cumplir con uno de los objetivos del trabajo. Puede parecer un ejercicio hasta cierto punto subjetivo, pero establecer esta relación entre los elementos simbólicos y la cultura de Zaruma permitirá entender la influencia que la sociedad ha tenido sobre las obras de arte y viceversa. Zaruma es una ciudad con tradiciones culturales muy singulares y propias con respecto a las demás ciudades del país. Por ejemplo, la mayor parte de la actividad productiva está relacionada con la minería, lo que ha generado que gran cantidad de aspectos culturales y religiosos estén vinculados a esta.

La ciudad de Zaruma es considerada por sus habitantes una de las más católicas del país, debido a que constantemente las personas acuden al santuario de la Virgen del Carmen a elevar una oración con devoción. Si bien la religión católica, en un principio, fue una imposición de la conquista española, esta ha sido asumida y considerada como propia con el pasar de los años. Las pinturas religiosas que se encuentran en el interior de la Iglesia y que hemos analizado en este trabajo, representan ese bagaje cultural y artístico con que cuenta Zaruma. Son consideradas un patrimonio material que llena de orgullo a sus habitantes. En ellas se puede ver reflejado un conocimiento importante en la técnica pictórica por parte de su creador, Servio Gallardo, además de una gran destreza en el empleo de los colores, la iluminación y la oscuridad, a la hora de plasmar los pasajes bíblicos más representativos. Asimismo, cabe mencionar su profundo conocimiento en cuanto a los elementos iconográficos que forman simbologías propias del arte religioso. Sin embargo, como hemos visto, en estas obras existen elementos acogidos de Zaruma, como por ejemplo la presencia de la Virgen del Carmen.

El arte y la religión en Zaruma se encuentran estrechamente ligados, y como dijimos anteriormente los aspectos religiosos rigen muchas de las actividades que realizan sus habitantes. Cuando mencionamos la advocación de la Virgen del Carmen, por ejemplo, podemos remitirnos a las celebraciones que en su honor se realizan cada año en el mes de julio. En esta fecha, la religión se complementa con actividades



sociales, culturales y artísticas; tales como: la serenata que los artistas zarumeños realizan a la Virgen en la víspera al día de fiesta, las comparsas que cada una de las instituciones educativas presentan y las ferias artísticas que se exponen en el parque central, donde desde pequeños a los niños se les inicia en el camino del arte. Todas estas expresiones artísticas y culturales tienen su génesis a partir de las fiestas religiosas.

La figura de la Virgen del Carmen se ha considerado un símbolo cultural y espiritual para los zarumeños. Incluso el santuario principal fue edificado en su honor y lleva su nombre: Santuario de la Virgen del Carmen (Iglesia Matriz). Esta devoción a la Virgen, según las leyendas contadas por los habitantes, surge desde las primeras actividades mineras de Zaruma, pues se creía que la Virgen velaba por la seguridad de los mineros, a tal punto que es habitual encontrar la advocación de la Virgen del Carmen al ingreso en las minas, o cerca de ellas. Esto confluye en las obras de arte estudiadas, especialmente en aquella dedicada al Juicio Final donde se encuentra la figura de la Virgen en el centro de la escena, pues para los zarumeños, ella se convierte en la intercesora de los devotos.

Además, se dice que, en 1941, mientras se desarrollaba la guerra entre Ecuador y Perú, fue la Virgen quien defendió el territorio de un posible ataque. La leyenda apunta que cuando los aviones peruanos intentaron bombardear Zaruma, esta se cubrió de espesas nubes que impidieron el ataque. A partir de ese momento se atribuyó esta acción milagrosa a la patrona de Zaruma (Diario Correo, 2017).

Parte del patrimonio arquitectónico de Zaruma es la Iglesia Matriz, que a lo largo de los años ha sufrido varias remodelaciones y que hoy es apreciada como una de las edificaciones de mayor belleza y valor cultural por parte de los turistas que visitan la ciudad. Estos elementos llenan de orgullo y devoción a los zarumeños, y esa religiosidad se puede ver reflejada en las obras de arte estudiadas.

CONCLUSIONES

Este estudio iconográfico sobre las obras de arte religiosas de la Iglesia Matriz de Zaruma nos ha permitido encontrar varios aspectos interesantes sobre la concepción del arte religioso. La iconografía permite extraer elementos y simbologías que a simple vista no pueden ser identificados por los espectadores, en ese sentido, se han estudiado elementos recurrentes en el arte religioso y que con su reiteración se convierten en alegorías universales que aportan su significado a la realidad cultural de las sociedades. La imagen se convierte desde nuestra perspectiva, en un puente que permite unir elementos alegóricos que responden a un contexto social y cultural. Estas obras seleccionadas tienen en su composición varios conceptos propios del arte religioso y que se pueden encontrar en cada una de sus iconografías. Quizá uno de los elementos más importantes en este tipo de representaciones artísticas es el concepto de oposición entre el bien y el mal. Constantemente vamos a encontrar, dentro de estas pinturas, figuras y representaciones que aluden a este enfrentamiento entre las fuerzas de la luz contra la oscuridad. Por ejemplo, localizamos la figura de la serpiente y el árbol, que, en la obra: La tentación y caída en el pecado (Ilustración 3), figuran ese enfrentamiento. La serpiente, asociada al mal, se enrosca en el árbol, símbolo de la vida y el bien, para a través de este, atraer al pecado a la humanidad. Esto puede representar la constante búsqueda del mal, de embaucar y vencer a las fuerzas del bien. También en la obra: Agonía en el huerto de Getsemaní (Ilustración 9), se observa a Cristo rodeado por una sombra en forma de animal, que se puede interpretar como el mal y el demonio, pero junto a él, un ángel anunciador de las noticias sagradas, esto puede aludir a esa pugna entre el mal, que intenta seducir a Cristo que a través de la oración y con la presencia del ángel oponen resistencia. En las obras del Juicio Final (ilustraciones 27 y 35) también se observa el concepto de oposición entre el bien y el mal. Primero, se representan iconográficamente diferenciados las figuras del bien y del mal, las cabras y las ovejas, las ovejas blancas y las cabras negras; las almas salvadas vestidas de blanco y las almas condenadas desnudas. Todos estos elementos y colores denotan esa distinción entre lo sagrado y lo profano, lo que es digno del bien y lo que debe ser degradado por el mal.

Esto, a nuestro entender, tiene una función teológica muy importante, debido a que a través de este dualismo se pueden establecer las consecuencias del bien y del mal. En este sentido, la iconografía religiosa de las obras estudiadas nos presenta varios escenarios de castigos, torturas y sufrimiento que el mal puede producir, mientras que, por otro lado, también se identifican las recompensas que se obtienen del buen accionar. Es importante señalar, que esta función teológica aparece en cada una de las obras de arte estudiadas y todas se relacionan iconográficamente con la deformación que el mal produce en los distintos seres. Es frecuente entonces, encontrarnos con personajes con características bestiales, desnudos, o deformados. Todo esto implica desde un constructo religioso la putrefacción del alma pecadora que deviene en la deformidad física como castigo divino.

En este contexto, la figura iconográfica del demonio resulta importante porque le da forma al mal y al pecado. En la cultura general, la presencia del demonio como un eterno opositor del bien y de Dios se manifiesta como un elemento regulador del comportamiento, es decir, se fomenta el temor hacia un castigo divino mediante su figura. En ese sentido se maneja la imagen de Dios como la de un ser lleno de bondad, debido a que desvía toda esa carga negativa del castigo hacia las actividades de su opositor. Es también muy interesante hablar de la iconografía que, con el pasar de los años, ha adoptado el demonio. Desde el Génesis, el mal ha sido representado de varias formas, y algunas de las más utilizadas han sido las zoomórficas, asociándose la figura del mal y del demonio con diferentes animales, como la serpiente o la cabra (representaciones en las obras estudiadas). Esto, a nuestro entender, está relacionado con el oprobio al que, mediante el catolicismo, se somete al demonio. Evidentemente el arte religioso debe establecer un rostro y una figura al mal, y eso se encuentra plasmado en las obras de arte estudiadas.

Por ejemplo, resulta muy interesante las diferentes formas iconográficas que se le atribuye al demonio: como mito ideológico, que representa al demonio con formas grotescas y bestiales, esto ejemplificado en las obras *Agonía en el Huerto de Getsemaní* (Ilustración 9) y en el *Juicio Universal* (Ilustración 27). En ambos casos, el demonio es representado con formas de animales, especialmente la cabra, que como



dijimos anteriormente tienen mucha relación con la mitología griega, y quizá la mayor parte de estos elementos contruidos en la religión católica provienen del arte clásico. Esto está muy relacionado con la idea que se quiere plasmar del demonio: una figura desproporcionada y que tiene la intención de causar temor en las personas, recurso muy utilizado por la religión católica para buscar un modelo de comportamiento moral entre las personas y que a través del arte se puede ver plasmado.

Por otro lado, la imagen del bien representado en la figura de Cristo también tiene varios aspectos representativos. A veces aparece como un ser justo, lleno de bondad y amor por los demás, e incluso se lo representa tan dócil y vulnerable, como en la pintura *Agonía en el huerto de Getsemaní* (Ilustración 9), que puede ser tentado por el demonio y torturado por el hombre. Esto con el objetivo de mostrar esa visión de Cristo más humano, apegado mucho a los seres humanos y, por lo tanto, que reafirma ese concepto de un Cristo bondadoso y compasivo con la humanidad. Otras veces tiende a mostrarse como un ser superior, con autoridad sobre todos los demás seres que habitan en el mundo. Esto se puede observar en las representaciones del Juicio Universal (Ilustración 27) donde Cristo se muestra como el juez supremo, con bondad, pero a la vez con determinación. Esta forma de ver a Cristo, puede responder a la idea de evitar demostrar debilidad, y que al igual que la figura del demonio, también presentar una figura ejemplificadora, que pueda producir temor a un castigo divino y por ende comprometer a las personas a cumplir los mandatos divinos. Desde esta perspectiva la presencia de Cristo es imprescindible en el arte religioso, por eso es que constantemente se ve representado en las diferentes obras artísticas; su función es moralizadora, pero también alegórica para la religión. Así como se necesita poner una figura al mal, también el bien debe estar figurado de tal manera que se convierta en el emblema más importante que porta ese mensaje de salvación.

El tema angélico en el arte también es de suma importancia, debido a que sus iconografías, a través de los años, han permitido identificar las diferentes jerarquías, y así poder explicar varios fenómenos culturales importantes como la anunciación, los mensajes y la conexión entre la tierra y el cielo. Es a través de los ángeles, los arcángeles y sus iconografías que la religión estableció un orden de las cortes



celestiales. Los ángeles han tenido varias representaciones en el arte y sobre todo una función principal, que tiene relación con el cuidado y protección de los seres humanos. Esto explica por qué los artistas han dado tal importancia a la representación de estos seres divinos, porque entendemos que se convierten en ese punto de encuentro entre el cielo y la tierra. Los ángeles en las obras de arte estudiadas en este trabajo, aportan ese significado de mediadores entre los humanos y las divinidades. Por ejemplo, en la obra El Juicio Final (Ilustración 35), los ángeles aparecen como los encargados de informar a las almas condenadas su camino al cielo o al infierno. Ellos, en sus diferentes jerarquías aportan información e inclusive pueden también convertirse en abogados de los humanos, por ejemplo, en la obra El Juicio Universal (Ilustración 27), figuran junto a Cristo los querubines y con sus manos en señal de súplica se interpreta que interceden por las almas que llegan al día del juicio.

Es importante reconocer también, la figura de la Virgen del Carmen en la iconografía religiosa de Zaruma, debido al apego emocional y espiritual que tiene la población con respecto a su imagen. La Virgen representa mucho más que un símbolo cristiano que se adora en el altar: ella es la piedra angular que fomenta la historia de la ciudad y en la cual se erige el funcionamiento cultural del día a día. Descubrimos en estas obras cómo este aspecto cultural se traslada al arte, a través del concepto de la Virgen Escatológica, colocándose a María en el Juicio Final (Ilustración 35) con el objetivo de desempeñar la función de protectora y abogada de los fieles, al tiempo que ejecuta los designios divinos en lo referente al camino que deben tomar las almas buenas y las malas.

El tema del pecado es otro aspecto importante en las representaciones artísticas, y a nuestro entender es uno de los más explotados en el arte religioso. Esto puede deberse, como se mencionó anteriormente, a la función evangelizadora de la iglesia y las imágenes, pero también el tema del pecado sirve para mostrarnos que, como seres humanos, somos proclives al mismo en diferentes maneras. El pecado aparece en cada una de las obras estudiadas de manera directa o indirecta. En la primera obra analizada en este trabajo, por ejemplo, se presenta la escena del pecado original, que tiene muchas representaciones iconográficas y que sirve según la religión



como un recordatorio de la marca que la humanidad ha heredado de sus antecesores. El pecado, sobre todo aparece identificado en las obras que representan el Apocalipsis y el fin de los tiempos, donde se figuran iconográficamente a los pecadores como seres impuros, desnudos, torturados e incluso despojados de sus características humanas. Todo esto con el objetivo evangelizador, demostrando que el pecado en todas sus formas, tiene consecuencias para la humanidad.

En conclusión, las representaciones artísticas de este trabajo y el arte religioso en general nos enseñan las características y acciones que coexisten entre los seres humanos. Tienen un objetivo didáctico, buscan evangelizar a través de la imagen, por consiguiente, resulta importante ir más allá de esa imagen, desentrañar su significado, intención y función. Pues consideramos que el espejo en el que nos reflejamos como sociedad puede encontrarse en la religión, la literatura y el arte. Estas formas de expresión nos permiten, en cierta medida, desnudar esos aspectos sociales que otras formas de expresión nunca lograrían. En eso consideramos que radica la importancia del estudio del arte, en la manera de indagar, exponer y tocar temas neurálgicos para la sociedad; temas que, de otra manera, seguirían considerándose tabú, mucho más en nuestra sociedad actual donde se ha dado tanta importancia a la imagen.



RECOMENDACIONES

1. Este trabajo espera contribuir a la puesta en valor del Patrimonio de Zaruma, para que se realicen este tipo de proyectos, centrados en la revalorización de la Iglesia y el Patrimonio a partir de las obras de arte estudiadas.
2. Se recomienda que, a partir de este trabajo, se puedan plantear en la praxis proyectos de promoción del arte y la cultura de Zaruma, con la elaboración de dípticos, paneles que puedan contribuir a la información de los turistas, y así revalorizar las pinturas con relación al turismo y arte.
3. Es importante que se realicen más investigaciones sobre el arte y la cultura de Zaruma, debido a que es un campo muy poco explotado y sobre el cual se posee gran cantidad de recursos que pueden contribuir al estudio académico del arte.
4. Se considera también que, a partir de la presentación de estas obras de arte y del autor Servio Gallardo, se puedan contemplar futuras investigaciones centradas en toda la creación artística del mencionado pintor, por poseer características interesantes y rasgos particulares que coinciden en su producción.



Bibliografía

- Abad Merchán, A. (2002). *Ángeles, enigma y belleza*. Cuenca: Banco Central del Ecuador.
- Anecafé. (2014). Curso teórico de los cafés arábicos en la provincia de El Oro. *Anecafé.org*. Recuperado de <http://www.anecafe.org.ec/noticias/curso-teorico-de-los-cafes-arabigos-en-la-provincia-de-el-oro>
- Anónimo. (s.f). *Historia de Zaruma*. [Archivo Municipal]. Departamento de Cultura del Municipio de Zaruma, Zaruma.
- Aquino, S. T. (1988). *Suma de Teología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Areopagita, P. D. (2007). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Avilés Pino, E. (s.f.). *Enciclopedia del Ecuador*. Recuperado de: <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/caspicara/>
- Ayala, E. (1994). La relación Iglesia-Estado en el Ecuador del S.XIX. *Procesos*, (6), 91-115.
- Barral Rivadulla, M. D. (2003). Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval. *Cuadernos del CEMyR*, (11), 211-235.
- Bolaños, J. (12 de julio de 2012). *Genialidad del Arte*. Recuperado de: <https://historiadelartejuanb.wordpress.com/2012/07/18/la-virgen-de-legarda-y-sus-figuras-totemicas/>
- Cabanillas, V. F. (1998). El bestiario del Averno: sobre animales y demonios. *Alma Mater*, (15), 19-36.
- Cirlot, J. E. (1997). *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Ed. Siruela.
- Diario Correo. (14 de julio de 2017). En honor a la Virgen del Carmen, hoy es el día mayor de las fiestas. *Diario Correo*. Obtenido de <https://www.diariocorreo.com.ec/8097/cantonal/en-honor-a-la-virgen-del-carmen-hoy-es-el-dia-mayor-de-las-fiestas>
- Dupre, L. (1984). El enigma del arte religioso. *Ideas y valores*, (64), 99-115.
- Dussel, E. (1967). *Hipótesis para una historia de la iglesia en América Latina*. Barcelona: Estela.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Elvira Barba, M. Á. (1994). De Hades a Satán, un problema iconográfico en la Anastasis bizantina. *Codex Aquilarendis* (11), 131-150.



- Franck, J. (2009). La filosofía y el pecado original. *Studium. Filosofía y Teología*, 12 (23), 173-185.
- GAD *Parroquial de Guizagüña*. (s.f.). Web institucional. Recuperado de <http://guizhaguina.gob.ec/index.php/ct-menu-item-13/ct-menu-item-15>
- GAD *Parroquial de Malvas*. (s.f.). Web institucional. Recuperado de <http://malvas.gob.ec/index.php/ct-menu-item-14/ct-menu-item-16>
- GAD *Parroquial Guanazán*. (s.f.). Web Institucional. Recuperado de <http://guanazan.gob.ec/index.php/ct-menu-item-18/ct-menu-item-22>
- Galán Caballero, M. (2018). *Los símbolos cristianos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- García García, F. de A. (2010). El crismón. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2(3), 21-31.
- Golabert, B. (2018). Las caras del maligno. Apuntes para la iconografía del demonio en México virreinal. *Históricas*, 81, 321-338.
- González Hernando, I. (2008). Iconografía de la virgen y grandes temas marianos II. Figuras aisladas. *Liceus*, 1-22.
- González Hernando, I. (2009). Los ángeles. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1(1), 1-9.
- González, E. F. (1945). *Sobre la serpiente: Aproximaciones a un tema iconográfico universal*. Asturias: Museo de Bellas Artes de Asturias.
- Herradón Figueroa, M. A. (2001). El escapulario: insignia de devoción mariana. *Anales del museo de antropología*, (8), 145-198.
- INEC. (2010). "Resultados del censo 2010 de población y vivienda en Ecuador. Fascículo provincial de El Oro". Quito, Ecuador. Recuperado de: https://www.ecuadorencifras.gob.ec/wp-content/descargas/Manu-lateral/Resultados-provinciales/el_oro.pdf
- Ivelic, R. (1999). La esencia del arte cristiano. *Aisthesis*(32), 9-16.
- Labarga, F. (2016). El rostro de Cristo en el arte. *Anuario de Historia de la Iglesia*, 25, 265-316.
- Maldonado, A., y García, A. (2003). *Estampa vs Estampa* (Tesis de pregrado). Universidad de las Américas Puebla, Puebla, México.
- Maritain, J. (1945). Algunas reflexiones sobre el arte religioso. En J. Maritain, *Arte y escolástica* (págs. 133-143). Buenos Aires: La espiga de oro.
- Martínez, J., Ugalde, C., y Cordero, J. (1997). *De lo divino y lo profano. Arte cuencano de los siglos XVIII y XIX*. Cuenca: Banco Central del Ecuador.



- Ministerio de Turismo. (s.f.). Zaruma: Joya preciosa de los cuatro mundos del sur. *Ministerio de Turismo*. Recuperado de <https://www.turismo.gob.ec/zaruma-joya-preciosa-de-los-cuatro-mundos-del-sur/>
- Mora Calvo, H. (2012). Orígenes: del concepto del infierno y algunos dilemas. *Espiga*(23), 145-168.
- Orellana, F. (2013). El diablo y su posicionamiento en la Postmodernidad: Una reflexión desde la teoría social. *Universum*, 2(28), 189-208.
- Padilla, M. Á. (2006). *El arte y la belleza*. Madrid: Editorial N.A.
- Paladines (2012). *Identificación del territorio del Cantón Zaruma*. Loja: Universidad Nacional de Loja .
- Pascual Álvarez, I. (2019). Iconografía del juicio final en las portadas góticas Hispánicas. *Revista digital de Iconografía Medieval*, 11(21), 157-187.
- Prefectura de El Oro. (2019). *Historia de la Provincia de El Oro*. Recuperado de <https://www.eloro.gob.ec/historia-de-la-provincia-de-el-oro>
- Quiroga Buitrago, N. C. (2017). Construcciones simbólicas: forma y contenido en el escapulario de la Virgen del Carmen. *Designia*, 5(1), 85-113.
- Rodríguez López, M. I. (2005). Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología. *Liceus*, 1-19.
- Rombold, G. (1995). Signos de la trascendencia en el arte moderno. *Arte y Fe*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- Romero, M. (s.f.). Síntesis Histórica de la región [Archivo Municipal], Departamento de Cultura del Municipio de Zaruma.
- Santa Biblia. (2005). Madrid, España: Editorial Verbo Divino.
- Toro, H. (1948). Breve monografía del Cantón Zaruma, premiada por el I. Concejo de 1944. *Revista Zaruma*(3-4-5), 11-15.
- Vanneste, A. (1976). El dogma del pecado original. *Erudit*, 32(3), 227-336.
- Vasari, G. (2000). *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, Barcelona, España: Océano.
- Vera Bravo, Á. (11 de Agosto de 2017). La interculturalidad en el arte religioso ecuatoriano. *El Mercurio*. Recuperado de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/1628/1/La%20interculturalidad%20en%20el%20arte%20religioso%20ecuatoriano.pdf>
- Visita El Oro. (2018). Zaruma. *Visita El Oro.com*. Recuperado de <https://visitaeloro.com/turismo/ecuador/destinos/provincia-el-oro/zaruma/>



Wilde, O. (2013). *El retrato de Dorian Gray*. Quito: Velásquez y Velásquez.