

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Historia

Maestría de Investigación en Historia

**Mariana de Jesús a través de la mirada de Joaquín Pinto y Víctor
Mideros**

Misticismo patriótico en el arte republicano. 1895-1926

Luis Fernando Carrera Núñez

Tutora: Rosemarie Terán Najas

Quito, 2018



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis/monografía

Yo, Luis Fernando Carrera Núñez autor de la tesis intitulada “Mariana de Jesús a través de la mirada de Joaquín Pinto y Víctor Mideros: Misticismo patriótico en el arte republicano. 1895-1926.”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 9 de noviembre de 2018.

Firma:

Resumen

La presente investigación busca responder a la pregunta sobre ¿Cómo se representan los ideales religiosos de una sociedad moderna en las pinturas de Mariana de Jesús, realizadas por Joaquín Pinto y Víctor Mideros? A partir de este estudio, se explorará acerca de la manera en la cual las representaciones de ambos artistas sobre la beata quiteña, despliegan una reconfiguración de su imagen, y la forma en la que estas nuevas propuestas reflejan los ideales religiosos de una sociedad ecuatoriana moderna. El estudio se realiza en dos épocas distintas, las cuales abarcan un periodo determinado de tiempo que va desde 1876 hasta 1926, años que refieren al nacimiento de ambas obras de arte.

El interés sobre este tema responde a la apreciación de una ruptura con la esquematizada imagen colonial de Mariana de Jesús por ambos artistas en sus pinturas. De igual manera, se podrá explorar la forma en la que ambas propuestas son receptadas por la Iglesia Católica y la manera en la cual esta entidad las legitima dentro de sus propios esquemas conceptuales.

A mis padres por darme educación, el regalo más grande de todos después de la vida.

Quiero agradecer de forma especial a mi tutora Rosemarie Terán por su paciencia, atenta lectura y apoyo constante en la preparación de esta tesis.

De igual manera, quiero agradecer a la Biblioteca Espinosa Pólit, El Museo Convento del Carmen Alto y La Fundación Iglesia de la Compañía por brindarme la oportunidad de acceder a sus archivos y fotografías.

Índice

Introducción	16
Capítulo 1.....	21
Mariana de Jesús en el siglo XIX	21
1.1 Proceso de Beatificación y difusión.....	21
1.2 Una herramienta jesuítica	23
1.3 La hagiografía del Padre González.....	24
1.4 El “Pueblo Católico”	27
1.5 Un modelo ejemplar para la mujer quiteña del siglo XIX	28
Capítulo 2.....	33
<i>Santa Mariana Catequista una visión materializada por Joaquín Pinto.....</i>	33
2.1 Itinerario: Transgresiones morales y reputación artística	33
2.2 De la narrativa a la representación Visual de la Imagen	35
En búsqueda de las versiones de <i>Mariana Catequista</i>	38
Representación propuesta por Joaquín Pinto	40
<i>Mariana Catequista</i> en el altar de la Virgen de Loreto.....	45
2.3 Visión eclesiástica.....	49
Consumo y circulación de la obra.....	50
Capítulo 3.....	53
<i>Mariana de Jesús imaginada por Víctor Mideros.....</i>	53
3.1 Trayectoria artística de Víctor Mideros (1913- 1926).....	53
3.2 Escuela de Bellas Artes y milenarismo.....	54
El Milenarismo y su influencia cultural en las primeras dos décadas del siglo XX.....	56
3.3 Disputas acerca de la representación de Mariana por el arzobispo Pólit.....	59
La genealogía carmelita de Mariana de Jesús.....	59
Inscripciones que causan controversia.....	63
Mariana de Jesús a través de la mirada del artista	64
Mariana de Jesús Milenarista.....	69
Conclusión	77
Bibliografía	81

Tabla de Ilustraciones

Ilustración 1: Joaquín Pinto, Santa Mariana de Jesús impartiendo el catecismo, 1876, óleo/lienzo, Quito, Iglesia de la Compañía de Jesús.....	35
Ilustración 2: Santa Mariana catequista, siglo XIX, oleo/cartulina, Quito, Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.....	38
Ilustración 3: Santa Mariana catequista, siglo XIX, acuarela, Quito, Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.....	38
Ilustración 4: Santa Mariana Catequista, 1895, óleo/lienzo, Quito, MUNA.....	38
Ilustración 5: Santa Mariana Catequista, siglo XIX, óleo/lienzo, Quito, MUNA.....	40
Ilustración 6: Escuela de los Pintores Salas, Santa Mariana de Jesús, siglo XIX, óleo/lienzo, Quito, Iglesia de la Compañía.....	44
Ilustración 7: Joaquín Pinto, Beata Mariana catequista, siglo XIX, óleo/lienzo, Quito, Altar de la Virgen de Loreto, Iglesia de la Compañía.....	46
Ilustración 8: Altar de la Virgen de Loreto, Quito, Iglesia de la Compañía.....	46
Ilustración 9: Victor Mideros, Virgen de las Violetas, 1922, óleo/lienzo, 270cmX230 cm. Quito.....	56
Ilustración 10: Georges Pierre Seurat, La torre Eiffel, 1889, óleo/lienzo.....	56
Ilustración 11: Víctor Mideros, Carmen Antiguo de San José: Casa de la B. Mariana de Jesús, 1927, óleo/lienzo, Quito, Biblioteca Espinosa Pólit.....	61
Ilustración 12: Víctor Mideros, IX ACUERDATE DE TUS POSTRIMERIAS, Y NO PECARAS JAMAS, 1925, óleo sobre lienzo, 127 x 125 cm., Quito, Museo del Carmen Alto.....	66
Ilustración 13: Víctor Mideros, V EN LA CUMBRE DE LA MIRRA CRUCIFICADA CON CRISTO, 1925, óleo sobre lienzo, 199 x 122 cm., Quito, Museo del Carmen Alto.....	66
Ilustración 14: Víctor Mideros, III EN EL VALLE DE LA ORACION ENSEÑANDO EL A, B, C, DE LA CIENCIA DE LA VIDA, 1925, óleo sobre lienzo, 202 x 110,50 cm., Quito, Museo del Carmen Alto.....	67
Ilustración 15: Víctor Mideros, "PINXIT ET DONAVIT VICTOR M. MIDEROS 1925" / POR MI PATRIA MI VIDA OS OFRENDO, DIOS MIO, DECIDIDA", 1925, óleo sobre lienzo, 190 x 461 cm., Quito, Museo del Carmen Alto.....	70
Ilustración 16: Víctor Mideros, "HUBO UN SECRETO, CLAVE DE SU VIDA: PRIMERO MARTIR Y DESPUÉS PRINCESA EN LA NUEVA SION ESCLARECIDA", 1925, óleo sobre lienzo, 192 x 192 cm., Quito, Museo del Carmen Alto.....	71
Ilustración 17: Víctor Mideros, "EN ESPÍRITU Y VERDAD CON JESÚS SE CRUCIFICA, POR ESO LA FORTIFICA UNA ANGÉLICA ENTIDAD", 1925, óleo sobre lienzo, 193 x 640 cm., Quito, Museo del Carmen Alto.....	72
Ilustración 18: Víctor Mideros, "EN EL JARDÍN DE MARIANA ANDA SUELTA GREY PORCUNA; MAS, A LA LUZ DE LA LUNA, DÉJASE VER LA GUARDIANA", 1925, óleo sobre lienzo, 193 x 463cm., Quito, Museo del Carmen Alto.....	73

Aun las representaciones colectivas más elevadas no existen, no son verdaderamente tales sino en la medida en que ellas gobiernan los actos.

Marcel Mauss

Introducción

En la presente investigación analizo las pinturas de Mariana de Jesús, realizadas por Joaquín Pinto y Víctor Mideros entre los años de 1876 y 1926. Con este análisis demuestro cómo las representaciones de ambos artistas proponen una reconfiguración de la imagen de la beata, al presentar un nuevo modelo de ciudadanía devota que se encuentra atravesado por una modernización de sus ideales religiosos.

Para poder desarrollar de forma adecuada el tema de tesis planteo la siguiente pregunta, ¿De qué manera las condiciones de posibilidad, religiosas y culturales, de Joaquín Pinto y Víctor Mideros influyeron en las representaciones de Mariana de Jesús propuestas por ambos artistas?

A partir del estudio de cada pintor, trato de comprender las formas de representación propuestas para Mariana de Jesús y el rol de la Iglesia Católica en la lectura de estas pinturas, de acuerdo a su visión institucional sobre la beata quiteña. Los instrumentos conceptuales para el análisis histórico surgen de estudios académicos previos que tratan el contexto cultural de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, fuentes documentales sobre la vida de Mariana de Jesús y las obras pictóricas de ambos artistas.

Las fuentes documentales primarias que se han logrado rastrear en la investigación, me ayudarán a ubicar la imagen de la beata quiteña desde la colonia hasta la primera mitad del siglo XX.¹ He determinado que la hagiografía del Padre Morán de Butrón sobre la *Azucena de Quito*, es una obra esencial para comprender cómo la imagen barroca de Mariana de Jesús ha trascendido en el tiempo.² De acuerdo con Carlos Manuel Larrea, varios hagiógrafos de la santa como Tomás de Gijón y Sebastián de Eslaba, basaron sus investigaciones en el libro de Morán de Butrón, razón por la cual esta obra se convierte en una guía para comprender cómo la imagen de esta joven beata ha sido retratada a través de los años en el ámbito literario. Para el presente análisis histórico he tomado en cuenta la

¹ El libro que más destaca entre los documentos recopilados es la investigación de Carlos Manuel Larrea, académico y político ecuatoriano que fue testigo del proceso de canonización de la santa quiteña. En su libro crea una línea de tiempo en la cual explica, entusiastamente, cómo la imagen de Mariana de Jesús ha sido manejada a lo largo de la historia por sus diferentes biógrafos, tanto en Europa como América. Carlos Manuel Larrea. *Las Biografías de Mariana de Jesús*. Quito: La Union, 1970.

² Historia de las vidas de los santos. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. s.f. <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=hagiograf%C3%ADa> (último acceso: 5 de noviembre de 2018).

edición del Padre Félix González, realizada en 1854 en Madrid y publicada en Quito en 1856. Por último, he logrado rastrear un folleto escrito por el arzobispo Manuel María Pólit.³ En esta obra el religioso habla de la serie pictórica de Mariana de Jesús por Víctor Mideros y construye relaciones genealógicas entre la santa quiteña y la Orden de Carmelitas Descalzas. Al mismo tiempo, entrelaza las obras de Mideros y Pinto para reivindicar la imagen de *Azucena de Quito* en el imaginario religioso de 1927.

A través de los documentos encontrados, es interesante notar que la imagen de la joven beata ha sido manejada y alterada por agentes eclesiásticos a través del tiempo. En este sentido, me interesa tomar en cuenta el planteamiento de Carolina Larco y Rosemarie Terán, quienes afirman que Mariana de Jesús responde a un proyecto colonial de regulación social manejado por la Iglesia Católica.⁴ Este operativo de crear una representación de acuerdo al contexto de una época se produjo para el caso de Mariana de Jesús nuevamente a mediados del siglo XIX, cuando se reedita la hagiografía de Morán de Butrón por Félix González, lo que permite comprender cómo la imagen de Mariana de Jesús ha sido proyectada por el poder clerical a lo largo de la historia. De la misma manera en los primeros años del siglo XX, la beata quiteña sigue siendo objeto de resignificaciones y nuevas genealogías fabricadas por políticos y académicos religiosos como el arzobispo Pólit.

En diálogo con esta idea, he consultado las investigaciones de Juan Maiguascha y Derek Williams. Ambos historiadores aportan con el concepto de “pueblo católico” en respuesta a las reformas católicas en la república, las cuales definieron los procesos de modernización educacional y clerical en la nación, influyendo en las prácticas culturales y

³ Manuel María Pólit Lasso. *Mariana de Jesús Cuadros de su Vida V.M.* Quito: Editorial Chimborazo, 1926.

⁴ Para profundizar sobre esta hipótesis he recurrido al artículo de Larco titulado “Mariana de Jesús en el Siglo XVII: Santidad y Regulación Social” y a la investigación de Terán, “La ciudad colonial y sus símbolos: Una aproximación a la historia de Quito en el siglo XVII.” En ambas obras se trata con detalle el tema, sentando ejemplos entre la imagen de Santa Rosa de Lima y Mariana de Jesús, además de crear una reflexión en torno al proyecto Jesuita de la contrarreforma, llevado a cabo en la etapa colonial. Rosemarie Terán. “La ciudad colonial y sus símbolos: Una aproximación a la historia de Quito en el siglo XVII.” En *Ciudades De los Andes: Visión Histórica y Contemporánea*, de Eduardo Kingman Garcés, 153-171. Quito: Abya-Yala, 1992. Véase también, Carolina Larco. “Mariana de Jesús en el siglo XVII: Santidad y regulación social *.” *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, 2000.

religiosas de la sociedad.⁵ A partir de este concepto analizo el contexto social en el cual Joaquín Pinto desarrolla su labor de artista en relación a los círculos sociales conservadores y religiosos que consumían su obra.

Otro concepto clave con el que dialogo en la investigación es el “milenario”. El historiador Fernando Hidalgo retrata al milenario como un movimiento espiritual dentro de los círculos conservadores de los primeros años del siglo XX, en respuesta al auge de la cultura liberal. Hidalgo denomina al milenario como una “nueva corriente teológica” y describe a Mideros como un adepto de la “fiebre” milenarista.⁶ Al tomar en cuenta esta idea considero se trata de un movimiento religioso laico, en base a esto, he creado el concepto de “secularismo religioso” para definir las prácticas devotas de la población fuera de la institución eclesiástica.

Para reflexionar por qué se pensó en Mariana de Jesús como una figura digna de ser re-imaginada en etapas posteriores a su vida, acudo a los planteamientos de Natividad Gutiérrez sobre la relación entre Mariana de Jesús y la identidad nacional en el siglo XX.⁷ En este artículo se puede apreciar cómo la figura de la beata quiteña es re-pensada a lo largo de la construcción de la república como un símbolo de unidad ante la destrucción. Al respecto, la autora resalta que “el rol de Mariana es dotar a la nación ecuatoriana de un símbolo de restauración ante el sufrimiento humano, sin distinciones raciales, sociales o étnicas, teniendo como contexto una naturaleza impredecible e incontrolable.”⁸ La investigación de Gutiérrez intenta mostrar la relación de Mariana con el patriotismo católico, el cual refiere a un sentido de responsabilidad ciudadana basado en valores y principios cristianos. Este es un argumento central en la tesis. La investigación de Gutiérrez

⁵ Las principales obras son: Derek Williams. “The Making of Ecuador's Pueblo Católico, 1861-1875.” En *Political Cultures in the Andes 1750-1950*, de Cristóbal Aljovín y Nils Jacobsen. Durham: Duke University Press, 2005, y Juan Maiguashca. “El proyecto garciano de modernidad católicarepublicana en Ecuador, 1830-1875.” En *La Mirada Esquiva. Reflexiones históricas sobre la interacción del estado y la ciudadanía en los Andes (Bolivia, Ecuador, Perú), siglo XIX*, de Martha Irurozqui. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

⁶ Fernando Hidalgo. *La República del Sagrado Corazón: Religión, escatología y ethos conservador en Ecuador*. Quito: Corporación Editorial Nacional, 2013, 224.

⁷ Natividad Gutiérrez. “La construcción del heroísmo de Mariana de Jesús: Identidad nacional y sufrimiento colectivo.” *Íconos: Revista de ciencias sociales*, 2010.

⁸ *Ibíd.*, 153-154.

demuestra que, a través de Mariana de Jesús, se puede hablar de unidad y restauración mediante la enseñanza que promulga la Iglesia Católica.

Para obtener un marco teórico que me permita entender cómo se re-significan en el tiempo las representaciones de Mariana de Jesús, consulto a Roger Chartier. Chartier encuentra que ciertas representaciones se actualizan en el marco de otras matrices culturales.⁹ Mi tesis demuestra, precisamente como se desarrolló este operativo cultural entre el siglo XIX y XX para el caso de Mariana de Jesús. Chartier se desenvuelve en el terreno de la historia cultural y explica cómo las formas de representación ayudan a comprender las dinámicas de una sociedad.

Terminada la revisión de fuentes secundarias es importante preguntarse de qué manera el análisis de las obras de Mariana de Jesús por Mideros y Pinto aporta a los estudios sobre la beata quiteña y la historia del arte en Ecuador. Cabe destacar que este estudio se encuentra en una intersección entre la historia del arte, la historia cultural y la historia social. Mi investigación toma en consideración el contexto histórico de los pintores, resaltando los cambios sociales y políticos que afectaron su percepción con respecto a la imagen de Mariana de Jesús. De igual manera indago en el posicionamiento de la imagen de la mártir quiteña dentro de las proyecciones sociales y religiosas de finales del siglo XIX y principios del XX para poder tener un panorama del proyecto religioso que ese estaba tejiendo en torno a su imagen por miembros de la Iglesia.

He logrado crear conceptos que aparecerán a lo largo del estudio, entre ellos se destacan: secularismo religioso y heroísmo patriota. Ambos conceptos han sido pensados y utilizados a partir de las fuentes consultadas. El concepto de “heroísmo patriota” lo tomo de la edición del Padre Félix González, quien utiliza este denominativo para exaltar la hazaña de Mariana de Jesús de ofrecer su vida a Dios para salvar a Quito.

Con respecto al enfoque de esta investigación, en el primer capítulo se realizará un recorrido histórico que contribuirá a ubicar a Mariana de Jesús dentro del imaginario decimonónico. De igual manera, reflexiono acerca del papel de la beata quiteña y el involucramiento de su imagen en el rol femenino de la mujer moderna. A partir del planteamiento de la imagen de Mariana de Jesús ante la Iglesia y la sociedad del siglo XIX,

⁹ Roger Chartier. “El mundo como representación.” *Aproximaciones teóricas, nociones de prácticas y representaciones*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos , 2002,11.

profundizo sobre Joaquín Pinto y su obra *Mariana Catequista* en el segundo capítulo. A lo largo de esta segunda parte, analizo la propuesta de Pinto con respecto al activismo social que el artista otorga a la *Azucena de Quito*, reflexionando sobre la propuesta del artista en consonancia con la visión doctrinante de la Iglesia. Por último, en el tercer capítulo analizo el acto donativo de Mideros al Convento del Carmen Alto y pongo en diálogo su propuesta sobre Mariana de Jesús con las interpretaciones sugeridas por el arzobispo Pólit. A través de la obra de Mideros exploro el “milenario” como un movimiento secular que incita al individuo a desarrollar su propia espiritualidad a través del diálogo directo con Dios, plasmado en su serie biográfica de Mariana de Jesús. Este análisis contribuye a comprender los nuevos caminos espirituales surgidos en la sociedad conservadora de los primeros años del siglo XX y su comprensión sobre la santidad de la *Azucena de Quito*.

La metodología que adopto para la investigación se basa en indagar los itinerarios de los pintores, las comisiones, los contactos y sus influencias. Examino el proceso de creación de la representación como resultado de negociaciones y disputas entre la experiencia artística de los pintores, los imaginarios religiosos de la época y las lecturas oficiales que impone la iglesia. Luego, proporciono un análisis del contexto cultural y el marco temporal en el cual los pintores crean las representaciones de Mariana de Jesús, dialogando con la bibliografía especializada en el tema. Esto me ayuda a mirar cómo una narrativa colonial se transforma en representación visual y responde a los condicionamientos ya descritos.

Capítulo 1

Mariana de Jesús en el siglo XIX

Introducción

En este capítulo examino la divulgación de la vida de Mariana de Jesús a lo largo de la historia con la intención de contextualizar su imagen dentro del siglo XIX. Identifico los agentes que intervienen en la transformación de la narrativa colonial de la beata para acomodarla a una visión acorde con la idea de patria católica vigente en la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX. Con este objetivo en mente, reflexiono sobre su proceso de beatificación concretado en 1853. A través de las fuentes consultadas, planteo la idea de que la obra del Padre Morán de Butrón ha sido el documento que promocionó a la beata a través del tiempo, desde su creación en 1697 hasta 1854, año en el que esta obra fue reeditada por el Padre Félix González. Con estos elementos, hablo sobre el rol de Mariana de Jesús como un proyecto nacional en la configuración de una república católica por la Iglesia y el estado garciano.

1.1 Proceso de Beatificación y difusión

La beatificación de Mariana de Jesús inició con el Proceso Diocesano o “informativo” por el Obispo de Quito Alonso de la Peña y Montenegro el 23 de septiembre de 1670 a nombre del Cabildo Justicia y Regimiento de la ciudad de Quito, capital de la Real Audiencia. El 20 de noviembre de 1853 Mariana de Jesús es beatificada por el Papa Pío IX. A través de esta acción, la Iglesia da el primer paso para reconocer oficialmente la santidad de *La Azucena de Quito*. Su beatificación fue el resultado de un largo proceso iniciado siglos atrás con el primer envío de los documentos testimoniales de quienes la habían conocido en vida. Debido a una serie de complicaciones acaecidas con respecto al financiamiento y la transportación de la documentación, Carlos Manuel Larrea destaca que la Iglesia en Roma había iniciado este proceso administrativo de manera formal en enero de

1758.¹ De acuerdo con el autor, la figura de quien sería la primera beata ecuatoriana había sido difundida y admirada en la región desde los primeros años de su muerte con el discurso fúnebre del Padre Alonso Rojas. Años más tarde, la vida de Mariana de Jesús fue retratada por el Padre Jacinto Morán de Butrón en 1697.

Tras la pérdida de dos de los manuscritos del Padre Morán de Butrón en su envío a España, un tercer manuscrito fue producido por el sacerdote, el cual llega a salvo a Madrid y es publicado en 1724. Su obra literaria llegó a considerarse como la primera hagiografía oficial que se ha producido respecto a la *Azucena de Quito*. Larrea resalta que posteriormente este libro llegó a publicarse en diversas ediciones y compendios en diferentes regiones de Europa y América, siendo reescrito, acotado y resumido por diversos autores jesuitas en distintos idiomas con el pasar de los años.

La divulgación de la vida de la *Azucena de Quito* logró causar un impacto positivo en los Estados Pontificios. El 19 de Marzo de 1776, el Papa Pío VI declaró que “las virtudes de Mariana de Jesús Paredes y Flores habían alcanzado el grado heroico.”² Este reconocimiento a la beata por ofrendar su vida para salvar a su ciudad representó un gran avance político para la Real Audiencia de Quito por el hecho de tener una heroína cristiana en su región. De igual manera el suceso representó una gran noticia para la Orden Jesuita ya que, de acuerdo con Larrea, la paralización del proceso de beatificación de Mariana de Jesús pudo deberse a la álgida relación que la Iglesia poseía con la Compañía de Jesús en la época, al punto en el cual el Papa Clemente XVI había sido constreñido a decretar su extinción.³

Hasta aquí se ha podido resumir el rastreo biográfico de Larrea con respecto a la travesía de la imagen de Mariana de Jesús a través del siglo XVIII. A lo largo de este resumen se puede ver una especie de idealización del viacrucis de la santificación de

¹ Carlos Manuel Larrera formó parte activa del proceso de canonización de Mariana de Jesús como embajador de Ecuador ante el Vaticano. Es imperativo tomar en cuenta la información que este autor arroja en su investigación ya que se involucró de manera directa en la trayectoria de santificación de *La Azucena de Quito*. Sin embargo, la profunda admiración y devoción de Larrea hacia la figura de la mártir quiteña, genera en su trabajo, una narrativa fantástica en la cual se posiciona a la imagen de Mariana de Jesús dentro de un contexto heroico ancestral. El autor incita al lector a asumir que esta doncella fue admirada, emulada y recordada a lo largo de la historia como un símbolo nacional, cuya imagen trascendió los siglos hasta ser reconocida como Santa Católica por el Vaticano. Carlos Manuel Larrea. *Las Biografías de Mariana de Jesús*. Quito: La Union, 1970.

² *Ibíd.* 87

³ Carlos Manuel Larrea. *Las Biografías de Mariana de Jesús*. 85.

Mariana de Jesús por parte del autor, que culmina con Europa y América admirando a esta doncella a sobremanera.

1.2 Una herramienta jesuítica

A través del trabajo de Carolina Larco se conoce que la figura de la beata quiteña fue promocionada por la Iglesia Católica, en especial la Orden Jesuita, para fomentar el proyecto de Contrarreforma. La autora refiere a la historiadora Rosemarie Terán para explicar que el proyecto de Contrarreforma es utilizado por la Iglesia con el objetivo de generar una utopía mediante la cual la sociedad buscaba la expiación de los pecados a través del ejercicio de las virtudes religiosas.⁴ Larco utiliza esta idea para explicar que el movimiento de contrarreforma utiliza a Mariana de Jesús “como una imagen de santidad fundamental” para sentar los principios de moral y virtud religiosa.⁵ En este sentido, uno de los objetivos del movimiento de contrarreforma en el siglo XVII era regular las conductas cristianas en los feligreses a través de la inculcación de modelos de vida ejemplares como el de Mariana de Jesús. Con respecto a este punto, Larco sugiere que la Orden Jesuita trató de construir una utopía teocrática en América.⁶ Este planteamiento me lleva a pensar que en la imagen de Mariana de Jesús en la colonia como una herramienta jesuítica para promocionar un modelo de moral cristiana basada en el sometimiento de los feligreses a las disposiciones y regulaciones de la Iglesia.

El proyecto de contrarreforma sufrió grandes alteraciones a través del tiempo. Como se ha podido apreciar en la investigación de Carlos Manuel Larrea, la oficialización de la santidad de Mariana de Jesús por parte de la Iglesia Católica atraviesa por un largo proceso que se inició a mediados del siglo XVIII y culminó a mediados del siglo XIX. En este tiempo, la Orden Jesuita fue perdiendo fuerza en América debido a su expulsión de los territorios del Imperio Español en 1767. Este suceso no solo anuló los proyectos jesuíticos

⁴ Terán construye una perspectiva sobre el proyecto jesuítico de Mariana de Jesús poniendo en comparación la figura de la santa quiteña con la imagen de Santa Rosa de Lima en Perú para explicar cómo la vida de los santos se inscribe dentro de un modelo de conducta preestablecido. Rosemarie Terán . "La ciudad colonial y sus símbolos: Una aproximación a la historia de Quito en el siglo XVII." En *Ciudades De los Andes: Visión Histórica y Contemporánea*, de Eduardo Kingman Garcés, comp., 153-171. Quito: Abya-Yala, 1992, 165.

⁵ Carolina Larco . "Mariana de Jesús en el siglo XVII: Santidad y regulación social *." *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, 2000: 54.

⁶ En este fragmento, Larco cita a Salvador Romero Pittari y su libro *Las misiones Jesuíticas en América, los vestigios de un sueño*. *Ibíd.*, 53.

en las colonias españolas sino que también congeló momentáneamente el proceso de beatificación de la santa quiteña. La labor religiosa de la orden se paraliza totalmente en América para el siglo XVIII y con la llegada del siglo XIX la disminuida influencia de la beata quiteña a nivel interregional, deja a la imagen de Mariana de Jesús ante la admiración exclusiva del pueblo quiteño, cuya sociedad empieza a percibir cambios relacionados a la era republicana y la creación del Estado Ecuatoriano.

1.3 La hagiografía del Padre González

La hagiografía de Morán de Butrón fue reeditada por el Padre Félix González, quien omitió su nombre en la nueva edición, reemplazándolo por la frase “UN SACERDOTE DE LA MISMA COMPAÑÍA”.⁷ Como se había mencionado antes, la nueva edición de la obra fue impresa en Madrid en 1854 y reproducida en Quito en 1856 por la imprenta V. Valencia.

En la portada de la obra, el Padre González informa claramente que este trabajo ha sido alterado en “forma y contenido”. Lamentablemente no se ha podido tener acceso al manuscrito del padre Butrón del siglo XVIII y por lo tanto no se sabe con certeza que fragmentos han sido alterados de la obra original. Para este caso se ha analizado la primera acepción de Chartier con respecto a la representación, donde se explica que, “la representación es el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una "imagen" capaz de volverlo a la memoria.”⁸ La imagen que vuelve a la memoria de la población decimonónica es la del culto religioso colonial a través de la narración de la vida santa de Mariana de Jesús de Morán de Butrón, reinterpretada y alterada por el Padre Félix González. El motivo de esta edición en el siglo XIX puede deberse a la celebración de la beatificación de la *Azucena de Quito*, ya que esta obra fue realizada un año después de dicho suceso.

La virtud y santidad de este personaje barroco se basa en el control espiritual que la Iglesia ejerció sobre sus prácticas religiosas y su vida devota. Como se había mencionado

⁷ P. Jacinto Morán de Butrón. *Vida de la B. Mariana de Jesús de Paredes y Flores conocida vulgarmente bajo el nombre de la Azucena de Quito*. Este libro fue adquirido mediante una copia virtual del repositorio en línea de la Biblioteca Flacso Ecuador.

⁸ Roger Chartier. “El mundo como Representación.” *Aproximaciones teóricas, nociones de prácticas y representaciones*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002. 12.

anteriormente, la vida de Mariana de Jesús en la época colonial es utilizada como una herramienta de sometimiento feligrés a las regulaciones clericales. Al editar la obra del Padre Butrón en “forma y contenido” en el siglo XIX, González profesa sus intenciones de revivir el imaginario barroco a través de esta mártir católica. Con la publicación y circulación de su obra, hasta finales del siglo XIX, se puede pensar que la intención de González era la de generar adeptos dispuestos a seguir los pasos de la *Azucena de Quito*, convirtiendo el sacrificio y el patriotismo en una virtud cristiana. Ciertos elementos hallados dentro de la versión de 1856 superponen el patriotismo republicano en la acción milagrosa de la Mariana de Jesús de ofrendar su vida por la ciudad para el cese de las pestes y los terremotos.

La hagiografía editada por González debe ser tomada en cuenta debido a la disponibilidad de adquisición de esta edición por la sociedad quiteña decimonónica. De acuerdo con Larrea, la hagiografía de González era la única obra de Mariana de Jesús accesible en la ciudad.⁹ De igual manera, como se ha dicho anteriormente, en esta última edición se pueden apreciar ciertos elementos que alientan el surgimiento de un sentimiento de heroísmo patriota, relacionado a una vida religiosa dentro de un entorno secular. En este sentido, el concepto de heroísmo patriota que propongo refiere a acciones de sacrificio personal para el bien del prójimo, basadas en una vida de devoción católica practicada fuera del ámbito clerical. Cabe resaltar que el manejo de la identidad religiosa en la población solo puede hacerse efectivo si se lo desarrolla en una región donde la Iglesia es una institución primordial en la vida de su sociedad, como es el caso de Ecuador en la segunda mitad del siglo XIX con el asentamiento del gobierno garciano y su reforma clerical. En cuestión a la *Azucena de Quito*, el ofrecimiento de su vida para salvar el pueblo quiteño de los desastres en 1645 es considerado una hazaña milagrosa que la eleva al grado de heroína patriota por la Iglesia Católica y el Congreso Nacional de 1873.

⁹ Tiempo posterior a la beatificación de Mariana de Jesús, Larrea destaca que la única hagiografía que resultó accesible en Quito sobre Mariana de Jesús fue la del Padre Morán de Butrón. Con respecto a esto el autor alega que, “el presbítero Señor Castro pasó por Quito a fines del año 1874 [...] En Quito sólo pudo conseguir la vida escrita de Morán que publicó el padre González Cumplido, ‘variada en la forma y corregida en el estilo y lenguaje, por un Sacerdote de la misma Compañía.’”

El “heroísmo patriota” de Mariana de Jesús puede ser apreciado en el pronunciamiento el discurso funerario del Padre Rojas que aparece en la hagiografía reeditada de González, donde se relata que Mariana recitó lo siguiente,

Callo de repente, y luego siguió diciendo: en lo interior de su pecho: “Mi confesor es mui necesario para la salvación de las almas: [...] Mi vida está por demás en la ciudad: amo al prójimo como Cristo le amó, a mis paisanos como a hermanos de Jesucristo; pues si este Señor ofreció liberalmente su vida por dar a las almas vida y librarlas de la eterna muerte, yo por imitarla os ofrezco, Dios mío, querido esposo de mi alma, desde luego y al momento mi vida porque cesen en Quito vuestros enojos, se templen vuestros rigores y libréis a mis paisanos y hermanos mui queridos del azote que descargáis con la peste, y de la ruina que se teme por los temblores. Conozco ser de poco valor la oferta, pues soi criatura vil y despreciable; pero suplan mis ansias esta falta. Aceptad mis clamores y deseos, pues en cada uno ofrezco mi corazón: ejecutad en mi vuestras iras; castigadme a mi sola porque no padezca mi patria, ni sientan vuestra justicia sus moradores.”¹⁰

En este fragmento se puede apreciar la forma en que el discurso se altera para la generación de una imagen patriota de Mariana de Jesús. Las palabras “patria” y “paisanos” se insertan en el texto de la beata quiteña para dotar a Quito de un sentido republicano, cuando en el siglo XVII la región se identificaba como una Real Audiencia que formaba parte del Imperio Español. De hecho la narración continúa con el Padre Rojas (en del siglo XVII) diciendo, “hice un apóstrofe a Dios suplicándole templase sus enojos y se sirviese de mi vida, que yo se la ofrecía por la salud del pueblo; que castigase en mi lo que había de perdonar en la república. No admitió Dios mi oferta...”¹¹ Lo que se puede demostrar en estos diálogos es que, la edición del Padre González altera “conscientemente” el relato de Moran De Butrón para encuadrarlos en la realidad del lector republicano. A través de esta adecuación Gonzáles busca otorgar un sentido del deber nacional articulando la constante práctica de la fe cristiana. Este recurso resulta efectivo en llevar a Mariana de Jesús al siglo XIX y proponer su vida como un modelo a seguir para los devotos.

Para la sociedad decimonónica resulta grande el sacrificio realizado por Mariana de Jesús. Por esta razón, en la edición 1856, el autor de la hagiografía resalta lo siguiente,

¹⁰ P. Jacinto Morán de Butrón. *Vida de la B. Mariana de Jesús de Paredes y Flores conocida vulgarmente bajo el nombre de la Azucena de Quito*. 253.

¹¹ *Ibid.*

No pretenderé yo ahora hacer eco á los encomios que mereció Mariana de sus compatricios y á las bendiciones que sin cesar le prodigaron por largo tiempo después de su muerte, porque me reconozco con infinitamente menor capacidad de ensalzar como merece el heroísmo de esta oferta cristiana, que la que tenía el orador romano cuando dijo, sin pasar la esfera de lo natural, no haber cosa más dulce, ni más amada que la patria y que ofrecer liberalmente la vida por socorrida.¹²

Con esta frase González reconoce de manera tangible el heroísmo de la beata quiteña y la naturaleza surreal de su martirio, razón que le mereció la beatificación en 1853. Por medio de esta perspectiva, se podría comprender el motivo por el cual la figura de la *Azucena de Quito* se ubica en la cumbre máxima del cristianismo secular, patrocinado por el gobierno garciano como ser verá más adelante. De igual manera, se sigue apreciando la intervención del editor en pos de generar una relación directa de la vida de Mariana de Jesús con la sociedad ecuatoriana decimonónica. Esto sucede al ubicar su milagro dentro de un contexto de naturaleza republicana con la insistente inserción de la palabra “patria” como medio de referencia para el pueblo quiteño socorrido por la joven beata.

1.4 El “Pueblo Católico”

El regreso definitivo de la Orden Jesuita se da en 1862 bajo el mandato del gobierno de Gabriel García Moreno. La hagiografía escrita por el Padre Butrón, editada por el Padre González lleva cinco años circulando en la ciudad. Derek Williams explica que en 1873 una asamblea dirigida por los altos funcionarios de la Iglesia Católica en el Ecuador consagró a la República al Sagrado Corazón de Jesús. Este acto fue aprobado semanas después por el Congreso Nacional y así el Ecuador se convirtió en el único país de Hispanoamérica en adoptar el culto al Sagrado Corazón como parte de su identidad republicana. De acuerdo con Williams, esta consagración marcó el clímax del proyecto católico-nacional del gobierno de García Moreno.¹³

Este suceso resultó oportuno para insertar con mayor fuerza el culto a Mariana de Jesús y utilizar su vida como ejemplo de virtud y patriotismo para el *pueblo católico* ecuatoriano. Con respecto esto, Larrea narra que, “el Congreso Nacional de 1873 decretó

¹² Ibid. ,262.

¹³ Derek Williams. “The Making of Ecuador's Pueblo Católico, 1861-1875.” En *Political Cultures in the Andes 1750-1950*, de Cristóbal Aljovín y Nils Jacobsen, Durham: Duke University Press, 2005, 1.

honrar con un culto [a Mariana de Jesús] digno de su eminente santidad...”¹⁴ La disposición del Congreso Nacional de honrar a Mariana de Jesús el mismo año que la república es consagrada al Sagrado Corazón de Jesús sugiere un deseo por parte del gobierno de reconocer a la beata quiteña como una heroína nacional cuya virtud cristiana debía ser celebrada y emulada por la comunidad católica republicana. De esta forma la imagen de la *Azucena de Quito* pasa a formar parte activa de una segunda reforma religiosa que, esta vez, se encuentra dirigida por el gobierno republicano en su búsqueda por generar un estado católico que promoviera la moral y la piedad cristiana en la vida cotidiana de su pueblo.

Al indagar sobre el concepto de “pueblo católico”, Williams cita Eyzaguirre, y Liévano Aguirre para explicar que este concepto refiere a un denominativo utilizado para nombrar a la población decimonónica del gobierno garciano, que abarca todo un contexto social y cultural en el cual el feligrés católico se ve definido por su carácter y su labor cristiana. Williams destaca que este concepto se encuentra estrechamente ligado con la idea de la “plebe cristiana”. En este caso el autor cita a Liévano para explicar que el término fue comúnmente utilizado por la Orden Jesuita y que en ella se incorpora la noción de un pueblo católico y soberano basado en el catolicismo.¹⁵ A través del rastreo de los orígenes de estos conceptos por Williams, se puede apreciar que la Orden Jesuita desempeña un papel importante en la segunda reforma católica orquestada por el gobierno. Es importante recordar que su regreso definitivo fue patrocinado García Moreno y que con el decreto del congreso Nacional en 1873, el cual oficializa el culto a Mariana de Jesús, la beata quiteña afín a lo Orden Jesuita, es convertida oficialmente en una figura heroica dentro del imaginario católico-nacional.

1.5 Un modelo ejemplar para la mujer quiteña del siglo XIX

Para el siglo XIX, el catolicismo es visto como un elemento que se ha reinventado para promover una sociedad más inclusiva e igualitaria, lo cual abre un nuevo espectro de posibilidades al sector femenino para participar de forma activa en la iglesia y la

¹⁴ Carlos Manuel Larrea. *Las Biografías de Mariana de Jesús*. Quito, 53.

¹⁵ Derek Williams. “The Making of Ecuador's Pueblo Católico, 1861-1875.”, 14. Este análisis de Williams puede ser encontrado en la sección de notas, en la nota número 11.

educación.¹⁶ Durante el gobierno garciano se generó una apertura a la educación femenina y al sector indígena con el objetivo de construir gente industriosa para la nación. De acuerdo con Williams, ambos colectivos eran vistos como menores de edad por el estado, y por este motivo se consideraba que su falta de carácter podía hacerlos susceptibles de caer en la inmoralidad. Por otro lado se decía que ambos sectores poseían inclinaciones potentes hacia el trabajo duro, la religión y el sacrificio personal. Las mujeres eran vistas como una metáfora de la construcción de la nación, cuyas características patriotas y maternas las hacía el alma de la sociedad republicana.¹⁷

Williams señala que durante el gobierno conservador se buscaba que las mujeres pudiesen inculcar valores y virtudes católicas a las nuevas generaciones a través de su rol de madres o que sirvieran como ejemplo para la sociedad a través de su actitud moral. Durante el gobierno de García Moreno la mujer es considerada un aliado político que defiende y edifica a la nación. La apertura que el gobierno concedió al sector femenino no solo generó cambios importantes en la educación sino que también otorgó al sector femenino un papel preponderante en las celebraciones litúrgicas y las ceremonias religiosas tanto en sociedad como dentro del núcleo familiar.

Con respecto al marcado clima religioso de esta época, Fernando Hidalgo comenta que el país fue testigo de “una nueva edad de oro del fenómeno de las beatas que mueren en *olor de santidad*”.¹⁸ De acuerdo con el investigador, a partir de la segunda mitad del siglo XIX se genera un auge de mujeres devotas que dedican su vida a imitar a Mariana de Jesús. Estas mujeres fueron denominadas como terciarias. El sufrimiento y mortificación de las terciarias refleja el espíritu de caridad y virtud religiosa que promulga la Iglesia Católica. En 1877 González Suárez afirma que el patriotismo es una virtud cristiana que se basa en la práctica del amor al prójimo mediante el sacrificio y la abnegación, en este sentido, sacrificar la vida por el bien común es considerado por González Suarez como un gran acto

¹⁶ María Isabel Mena. *La baronesa de Wilson y las metáforas sobre América y sus mujeres 1874-1890*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2015, 69.

¹⁷ *Ibíd.*, 5.

¹⁸ Fernando Hidalgo . *La República del Sagrado Corazón: Religión, escatología y ethos conservador en Ecuador*. Quito: Corporación Editorial Nacional , 2013, 212.

de virtuosismo cristiano.¹⁹ De acuerdo con Hidalgo Este grupo de terciarias construye una relación tan estrecha con la vida de la *Azucena de Quito* que los milagros que se les atribuyen se asemejan mucho a aquellos realizados por la santa siglos atrás.²⁰

Williams opina que la inclinación de la mujer devota hacia la religión la lleva a un grado de misticismo que le permite obrar el bien en su sociedad a través de acciones milagrosas sobrehumanas. De acuerdo con el autor, el control de la iglesia y el estado es tan intenso en este periodo que existe una condena fuerte contra la mujer liberal que no encaja con los parámetros de religiosidad o maternidad impuestos por la iglesia y el estado. El rol de la madre en la república toma un papel relevante por ser considerada el núcleo del hogar y por ende, la base de la familia y de la nación cristiana que el gobierno y la Iglesia fomentan.²¹

La vida santa de Mariana de Jesús se impone en la construcción de un modelo virtuoso de cristiandad para las mujeres y es emulado por un grupo reducido de devotas en la comunidad. Para finales del siglo XIX, el catolicismo muestra ser esencial para la construcción de una nación que ve en Mariana de Jesús no solo un modelo de santidad y heroísmo patriota sino también una figura que, desde su “secularismo religioso”, puede llegar a implementarse como un símbolo de identidad para la mujer virtuosa del pueblo católico.

En este capítulo he examinado el recorrido de la figura de Mariana de Jesús a lo largo de la historia. Con este estudio se ha podido ver cómo la hagiografía editada del Padre Gonzáles en 1856, contribuyó a la transformación de la narrativa colonial de la vida de Mariana de Jesús propuesta por el Padre Morán de Butrón. He podido apreciar cómo el relato de Gonzáles, de la mano con las campañas reformadoras de la iglesia y el estado, generaron las condiciones propicias para posicionar a la santa quiteña como una heroína patriota del siglo XIX tras su beatificación en 1853. Con estos elementos se demuestra que Mariana de Jesús es considerada un proyecto nacional con gran injerencia en Quito, cuya vida es impuesta a la población como un modelo ejemplar de conducta. Este modelo fue adoptado por la Iglesia y las mujeres terciarias devotas a la beata.

¹⁹ Guillermo Bustos. *El culto a la nación: Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*. Quito: Fondo de Cutlrua Económica, 2017, 90.

²⁰ *Ibíd.*, 212.

²¹ María Isabel Mena. *La baronesa de Wilson*, 60.

Con el nuevo auge del catolicismo reformador en el Ecuador y la vida de las terciarias imitadoras de Mariana de Jesús abarcando el último tercio siglo XIX hasta los primeros años del XX, he podido apreciar que existe una potente cultura católica modernizadora. Como se verá en los siguientes capítulos, esta nueva cultura católica influirá en la reconfiguración de la imagen de Mariana de Jesús en el plano artístico. Joaquín Pinto será el primer artista en re imaginar el rol de la santa quiteña en la sociedad a través de su obra *Beata Mariana de Jesús impartiendo el catecismo*. Con esta idea en mente, en el siguiente capítulo se explorará las negociaciones representacionales que Joaquín Pinto tiene con la imagen de la beata quiteña a partir de la hagiografía de del Padre González y los intereses del pintor en consonancia con la visión social y religiosa de la época.

Capítulo 2

Santa Mariana Catequista una visión materializada por Joaquín Pinto

Introducción

En el presente capítulo examino el proceso de creación de la obra *Beata Mariana de Jesús impartiendo el catecismo* de Joaquín Pinto con el objetivo de entender su propuesta para retratar a la beata quiteña. A partir de este estudio explico que el artista llega a negociaciones con la Orden Jesuita (entidad que comisionó la obra) y la hagiografía de Félix Gonzales para configurar visualmente a Mariana de Jesús en un modelo patriótico-social, donde se plasma una interpretación de los imaginarios nacionales de la época. De igual manera, indago sobre la forma de consumo de esta imagen, las diferentes versiones realizadas sobre la obra *Mariana Catequista* y los discursos que se tejen en torno a ella en la sociedad quiteña de finales del siglo XIX. Mi hipótesis se centrará sobre la idea de que Pinto es un agente creador de representaciones enmarcado en la modernidad católica.

2.1 Itinerario: Transgresiones morales y reputación artística

Para empezar, se puede decir que esta pintura no representa las opiniones del artista con respecto a la Iglesia Católica y el gobierno. Una serie de conflictos políticos y religiosos acaecidos en 1876 pusieron en cuestionamiento la moralidad del matrimonio de Joaquín Pinto, afectando su imagen pública. Los problemas con respecto al escándalo se incrementaron al punto en el cual Fernando Jurado Noboa expresa que Pinto casi abandona la pintura por completo durante los primeros meses de este año.¹

A pesar de esa situación, Joaquín Pinto poseía una buena reputación ante la Iglesia. En 1872 el artista empezó a tejer relaciones estrechas con diferentes órdenes religiosas. Jurado Noboa relata que Pinto era muy devoto de los mercedarios y fue aquella orden la que lo presentó ante los jesuitas y las monjas carmelitas. Los Jesuitas pidieron que pintara los

¹Fernando Jurado . "Tras las Huellas de Pinto (C.A.1840-1906)." En *Joaquín Pinto: crónica romántica de la nación*, de Centro cultural Metropolitano. Quito: FONSA, 2011. 55.

lienzos de la capilla lateral que antiguamente fue dedicada a Mariana de Jesús.² José Gabriel Navarro explica que en la Iglesia de la Compañía se encuentran obras de Pinto que decoran la capilla de la beata, de quien hizo otro cuadro donde se halla rodeada de niñas y niños a quienes enseña.³ Se podría concluir que la Orden Jesuita, guiada por las buenas referencias de la Orden Mercedaria sobre el artista, comisionó a Pinto una cantidad considerable de obra. Entre las pinturas comisionadas, se encontrarían dos versiones de *Santa Mariana de Jesús impartiendo el catecismo*.

De Acuerdo con Ana Rodríguez, durante el gobierno garciano, la demanda de arte por parte de las órdenes religiosas incrementa gracias al proyecto de moralización católica. En este contexto temporal, Pinto es un artista que recibe diferentes comisiones de clérigos y coleccionistas privados.⁴ Con esta idea se pueden apreciar los objetivos de la Iglesia de promocionar su gestión moral y civilizadora en la sociedad a través de la comisión de obras de arte. A pesar de la potente cultura católica instaurada en Quito para el siglo XIX, la autora menciona una crisis de poder experimentada por la Iglesia con la muerte de García Moreno, lo cual genera un escenario preciso para que la Orden Jesuita intente perpetuar su influencia en la población a través de la imagen ejemplar de Mariana de Jesús, encargando la obra *Mariana Catequista*, al artista en 1876.

A pesar de los conflictos personales de Joaquín Pinto, a través de las fuentes analizadas se puede concluir que el artista poseía gran reputación entre las órdenes religiosas de la época y sus obras fueron aceptadas con gran entusiasmo, conservándolas a la vista del público dentro de sus templos.

² Fernando Jurado . "Tras las Huellas de Pinto," En *Joaquín Pinto: crónica romántica* , 54

³ José Gabriel Navarro. *La Pintura en el Ecuador del XVI al XIX*. Bogotá: Dinedicines S.A., 1991, 210.

⁴ *Ibíd.*, 123-124.

2.2 De la narrativa a la representación Visual de la Imagen



Ilustración 1: Joaquín Pinto, Santa Mariana de Jesús impartiendo el catecismo, 1876, óleo/lienzo, Quito, Iglesia de la Compañía de Jesús.

Autor: Joaquín Pinto

Fuente: Iglesia de la compañía

En 1876 una pintura de gran formato, pasó a formar parte de la colección de la Iglesia de la Compañía junto con una versión de formato mediano que ahora se encuentra

exhibida junto al altar de la Virgen de Loreto.⁵ Ambas pinturas retratan una escena de la vida ejemplar de Mariana de Jesús en la cual alimenta e imparte la religión católica a los pobres de la ciudad. La imagen se conecta con un fragmento del “Libro Tercero” de la hagiografía de *la Azucena de Quito* reeditada por González en 1856, donde reza lo siguiente,

[Mariana de Jesús] juntaba cuantos pobrecitos acudían á la piedad de sus hermanos, que eran en gran número y antes de distribuirles ella el alimento con sus propias manos, saciaba sus almas, mas necesitadas que los cuerpos, con la divina palabra. Poníase mui de propósito á explicarles la doctrina cristiana y las fórmulas de que para orar se sirve la iglesia, y sabía hacerlo con tanta claridad y llaneza de palabras y con tan oportuna copia de ejemplos y comparaciones, que impresas insensiblemente en aquellas almas no avezadas al discurso las grandes verdades de la fe, daban a su tiempo el fruto que se proponía la pequeña y hábil maestra...⁶

Es clara la relación de este relato con la manera en la que la beata es retratada en la imagen de Pinto. A partir de la observación de los elementos en la obra he podido apreciar la forma en la que el artista toma en consideración la hagiografía de Mariana de Jesús editada por Gonzáles para construir la imagen de *Mariana Catequista*. En el primer capítulo se pudo ver que el libro se encontraba en circulación por la ciudad hasta finales del siglo XIX, es probable que Pinto haya tenido acceso a esta obra. Sin embargo, es curioso ver la existencia de una negociación entre la narrativa de Gonzáles y la pintura de Pinto ya que parecería que ambas escenas narran un mismo pasaje de la vida de Mariana de Jesús a través de distintos soportes lingüísticos, la literatura y la pintura.

En la pintura se puede ver a Mariana sentada en una poltrona, a su alrededor se encuentran cinco niñas y dos niños. Tres de las niñas son blancas, se puede apreciar que una de ellas está prestando atención a la prédica de la beata, mientras las otras dos niñas están atentas a un libro que probablemente les fue dado por Mariana. Apartadas de las niñas, al lado derecho de la pintura, se encuentra una niña indígena que carga a un niño pequeño en su espalda y al extremo izquierdo resalta una niña negra en vestido blanco que

⁵ Lamentablemente se desconocen las medidas específicas de ambas pinturas.




⁶ P. Jacinto Morán de Butrón. *Vida de la B. Mariana de Jesús de Paredes y Flores conocida vulgarmente bajo el nombre de la Azucena de Quito*. Quito: V.Valencia, 1856, 143.

se encuentra a espaldas de la beata y la mira fijamente. Por otro lado, los dos niños restantes son indígenas, uno de ellos está siendo persignado por Mariana de Jesús y otro se encuentra sentado mirando fijamente a la santa con las piernas cubiertas por su poncho. A sus pies reposa una pizarra con apuntes escritos. Se podría intuir que este niño es dueño de la oveja que carga unos carrizos en su lomo, la cual se encuentra ubicada entre él y la niña indígena. Entre el grupo que rodea a la beata también se identifican dos personas adultas, un mendigo en pose suplicante y una mujer mestiza que se encuentra acompañando a las niñas blancas, instruyéndolas mientras la beata quiteña catequiza al grupo. A los pies de Mariana se encuentra una cesta de pan, la cual está asociada con el “alimento” que esta doncella proporciona al grupo improvisado de *alumnos* después de la enseñanza litúrgica.

Con respecto a la arquitectura presentada en la pintura, se puede apreciar que los personajes en la imagen se encuentran ubicados en un escenario secular que guarda estrecha relación con una casa de costumbres católicas. Esta idea se encuentra respaldada por las características que posee el paisaje en la obra, puesto que se trata de un patio cubierto de techos altos, muros gruesos, vigas de madera y piso de baldosa. No obstante, para guardar coherencia con la humildad de Mariana de Jesús, la casa se muestra empobrecida. El piso de baldosa se encuentra descuidado, las paredes están desgastadas, con telas de araña en sus esquinas y las vigas de madera se presentan rústicas y apolilladas. En la parte central del cuarto resalta una gran cruz de madera con hollín de velas a su alrededor, lo cual sugiere que este objeto sagrado es utilizado a menudo para rituales de culto.

Esta escena representa una imagen diferente de Mariana de Jesús, donde la beata interactúa con la comunidad multicultural dentro de un ambiente hogareño y humilde. El retrato sienta a *la Azucena de Quito* dentro de un contexto social en el cual cumple un rol importante como maestra, enseñando la religión católica a las nuevas generaciones republicanas y reforzando el conocimiento litúrgico en la sociedad decimonónica moderna mediante la presencia de personajes adultos en la escena. En la obra, Mariana de Jesús es retratada como una mujer austera y devota. Este rasgo se relaciona con la pobreza que Pinto plasma en los personajes y la fachada del hogar, lo cual resalta la imagen activa y caritativa de la joven beata.

En búsqueda de las versiones de *Mariana Catequista*

		
<p>Ilustración 2: Santa Mariana catequista, siglo XIX, óleo/cartulina, Quito, Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit</p> <p>Autor: Joaquín Pinto Fuente: Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit</p>	<p>Ilustración 3: Santa Mariana catequista, siglo XIX, acuarela, Quito, Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit</p> <p>Autor: Joaquín Pinto Fuente: Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit</p>	<p>Ilustración 4: Santa Mariana Catequista, 1895, óleo/lienzo, Quito, MUNA</p> <p>Autor: Joaquín Pinto Fuente: <i>200 años de pintura quiteña</i>, Xavier Michelena</p>

Al inicio de la investigación tenía conocimiento sobre el modo de trabajo de Joaquín Pinto, el artista realizaba estudios pictóricos previos para cada obra. Por este motivo intuía la existencia de más de una versión de *Mariana Catequista*, tomando en consideración la lógica del proceso creativo de este pintor. Mi hipótesis se confirmó con el primer acercamiento realizado a la Biblioteca Espinosa Pólit, donde pude encontrar dos pequeñas versiones de esta imagen. De igual manera, tenía conocimiento de un cuadro de formato mediano que reposaba en la reserva del Banco Central, antes de que esta institución decidiera reabrir el Museo Nacional con las piezas de su colección. En una visita improvisada a la Iglesia de la Compañía pude ver dos imágenes más sobre *Beata Mariana de Jesús impartiendo el catecismo*.⁷

Al visitar las reservas, pude constatar que cada una de estas versiones posee ciertas particularidades con respecto a su composición debido a que corresponden a pinturas realizadas por el mismo artista. Por la forma en arco de la gran pintura que se encuentra en

⁷ Este hallazgo confirmó la información proporcionada por el personal de investigación de la Biblioteca Espinosa Pólit que hablaba sobre la existencia de, por lo menos, seis pinturas de *Mariana Catequista* ubicadas en diferentes reservas de la ciudad.

el templo de la Compañía, pude determinar que las imágenes que yacen en la Biblioteca Espinosa Pólit corresponden a bocetos hechos por Pinto para realizar la comisión encargada por la Orden Jesuita, lo cual haría suponer que la imagen en gran formato que posee la Iglesia fue la primera ejecutada por Pinto, mientras que la pintura que reposa en la reserva del Museo Nacional del Banco Central correspondería a una obra posterior. De acuerdo con investigaciones de la biblioteca Espinosa Pólit, una versión más se encuentra en una colección privada y es de formato pequeño, lamentablemente no se ha podido conseguir acceso a aquella pintura.⁸

La datación imprecisa de esta obra resultó un reto para la investigación. Lo curioso sobre las imágenes que se han logrado rastrear en las diferentes reservas es que muy pocas aparecen con una fecha definida. Cuando se ha reparado en los ensayos de diferentes investigadores que las han estudiado, las obras aparecen fechadas en épocas muy distantes. Es por este motivo que he determinado dos fechas de creación para las pinturas de *Mariana Catequista*, las cuales oscilan entre 1876 y 1895. El lienzo de gran formato que se encuentra en la Iglesia de la compañía está datado en 1876, razón por la cual infiero que los bocetos hallados en la Biblioteca Espinosa Pólit fueron creados antes.⁹ Por otro lado, el cuadro de *Mariana Catequista* que cuelga junto al altar de la Virgen de Loreto carece de datación. Al dirigir mi mirada hacia la pintura que es propiedad del Museo Nacional del Banco Central, pude notar que investigadores como Xavier Michelena, Carmen Fernández Salvador y Alexandra Kennedy, datan a esta obra en el año 1895. Desafortunadamente, el Museo proporciona información muy vaga con respecto a la obra, clasificándola dentro del siglo XIX junto con el resto de cuadros que la institución exhibe de Joaquín Pinto.¹⁰

⁸ Esta información fue proporcionada por Gabriela Salazar, coordinadora del Museo de la Biblioteca Espinosa Pólit, quien amablemente guía a los visitantes e investigadores por las diferentes salas de la colección de reliquias jesuitas en todo momento.

⁹ Eduardo Maldonado concuerda con esta idea y agrega en su investigación que el sistema de calcos en el trabajo de Joaquín Pinto es frecuente, poniendo como ejemplo los bocetos de *Mariana Catequista* hallados en la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit. Eduardo Maldonado. "Un acercamiento a la técnica de Joaquín Pinto" En *Joaquín Pinto: crónica romántica de la nación*, de Centro cultural Metropolitano. Quito: FONSA, 2011. 91.

¹⁰ La falta de precisión en las fechas dentro de una institución que pretende construir un Museo Nacional con elementos de libre acceso y conocimiento para la población, genera una ambigüedad preocupante con respecto al estudio de la trayectoria de los artistas nacionales por parte del centro investigativo del museo. Esta gestión contrasta con el catálogo *Joaquín Pinto Exposición Antológica* de 1984 que la misma institución realizó sobre la obra del artista cuando funcionaba como Museo del Banco Central del Ecuador. En el catálogo se encuentra de manera detallada una línea cronológica sobre el trabajo

Ubicación de la obra de Joaquín Pinto dentro del Museo Nacional. La obra se muestra al lado del cuadro de la virgen de Guápulo atribuido a Miguel Zambrano.



Ilustración 5: Santa Mariana Catequista, siglo XIX, óleo/lienzo, Quito, MUNA

Fuente y elaboración propia

Representación propuesta por Joaquín Pinto

Joaquín Pinto recibió una educación de taller, liderada por diferentes maestros pintores. Su constante influencia en la academia, adquirida gracias a los libros a los cuales pudo acceder, hizo que el artista adoptara una línea paisajista y costumbrista.¹¹ A partir de las características presentadas en *Mariana Catequista*, se puede inferir que es una representación imaginada de la casa de Mariana de Jesús. Cada versión de la obra varía en ciertos elementos de su composición. Entre estos elementos destaca el escenario externo donde, en determinadas ocasiones, se presentan montañas y en otras un bosque frondoso. La escena se aleja de un contexto histórico preciso para acercar la imagen de Mariana a un entorno natural, despolitizando la figura de la santa quiteña mediante su enajenamiento de

pictórico de Pinto, sin embargo la ausencia de la obra de *Santa Mariana Catequista* dentro este documento sugiere que la pieza fue adquirida por el Banco tiempo después.

¹¹ Verónica Muñoz. "El genio de un artista incomprendido en su tiempo." En *Academias y Arte en Quito*, de Museo Benjamín Carrión. Quito: Imprenta Mariscal, 2017.

la ciudad y su vida social. De igual manera, se puede apreciar un cuidadoso retrato de los personajes en escena. Casi todos los niños son mestizos e indígenas y se encuentran representados de manera diferente, con atuendos pertenecientes al siglo XIX. Este detalle encaja con el creciente interés de Pinto de incluir al indígena en su pintura.¹² Por la proximidad de las fechas en las cuales el artista genera un interés por el indigenismo y la creación de *Mariana Catequista*, considero que esta pintura es de los primeros cuadros donde el artista muestra una línea costumbrista, posiblemente valiéndose de las ilustraciones de viajeros que circulaban en Quito en el siglo XIX.

Se puede apreciar que las figuras de los niños y los adultos representados en la composición de Pinto se muestran dinámicos en la escena. No obstante, la apariencia de cada figura en esta obra pictórica presenta un estereotipo que pone a cada personaje dentro de un rol y un estatus específico en la sociedad. A diferencia de trabajos posteriores de Pinto, como la acuarela *Orejas de Palo*, la obra *Mariana Catequista* no discute ni pone en cuestionamiento la realidad social republicana. Se aliena a la precepción tradicional de los personajes representados dentro del contexto urbano decimonónico, aislándolos en un paraje imaginario que parecería idealizar la estructura social impuesta por el gobierno conservador. Esta idea se ve reflejada a través de la unidad de los personajes retratados en torno al aprendizaje católico.

Joaquín Pinto transforma la literatura de la vida ejemplar de la santa quiteña en una interpretación visual construida a base de personajes que guardan relación directa con la sociedad decimonónica en la cual el artista transita. Si se sigue la idea que ofrece Chartier sobre las representaciones, se puede apreciar que influyen en las prácticas sociales y las concepciones de lo social, y viceversa.¹³ En base a esta idea, Pinto interpreta a Mariana de Jesús en la sociedad decimonónica como una mujer devota que catequiza a su comunidad. Como se ve en el primer capítulo, el gobierno garciano consideraba a la mujer como el pilar de la sociedad moderna que inculca valores y virtudes a las nuevas generaciones. A partir de esta acción Mariana de Jesús se convierte en un personaje tangible y relevante ante el

¹² José María Vargas, religioso e historiador ecuatoriano alega que, “En cuanto al indio de la región interandina, no hay aspecto folklórico que hubiese evadido la mirada curiosa del artista”. José María Vargas. *El Arte Ecuatoriano*. Quito: Secretaría General de la Undécima Conferencia Interamericana, 1960, 244.

¹³ Roger Chartier. “El Mundo como Representación.” *Aproximaciones teóricas, nociones de prácticas y representaciones*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002, 11.

espectador por su nivel de humanidad y correlación con el rol de la mujer promocionado por el gobierno para finales del siglo XIX. En cuanto a los personajes que la rodean, cada uno está construido a partir del arquetipo encontrado en las acuarelas costumbristas que estudian y clasifican a la población americana de la época. En base a estas observaciones considero que el artista comunica al espectador los parámetros y los deberes morales bajo los cuales la sociedad se encuentra regida.

A continuación se compara los personajes presentados en la obra con las ilustraciones de viajeros del siglo XIX.¹⁴

	 <p>Mendigo</p> <p>El mendigo en la obra de Pinto guarda la misma postura y vestimenta que en la ilustración presentada en el Álbum de Madrid.</p>
	 <p>Bolsicona / Chola</p> <p>Parecería que la mujer retratada en <i>Mariana Catequista</i> se encuentra inspirada en la “Bolsicona”, personaje urbano común en Quito del siglo XIX. La apariencia física e indumentaria de ambas mujeres es visiblemente similar.</p>

¹⁴ Grabados obtenidos del libro *Imágenes de Identidad: Acuarelas Quiteñas del Siglo XIX*, la mayoría de las imágenes presentadas son atribuidas a Ernest Charton. Alfonso Ortiz. *Imágenes de Identidad: Acuarelas Quiteñas del Siglo XIX*. Quito: FONZAL, 2005.



Vendedor de carrizos de Nayón

Aunque el rol del personaje es diferente tanto en la obra de Pinto como en el Álbum de Madrid, ambos niños son retratados con el mismo tipo de vestimenta. Lo cual muestra que Pinto retrató a un niño perteneciente a una clase indígena de comerciantes como parte integrante de la sociedad a la cual Mariana de Jesús catequiza en su obra.

Curiosamente en la pintura también se puede observar a una oveja portando carrizos que puede pertenecer a cualquiera de los dos niños retratados.



Ilustración 6: Escuela de los Pintores Salas, Santa Mariana de Jesús, siglo XIX, óleo/lienzo, Quito, Iglesia de la Compañía

Autor: Escuela de los Pintores Salas
Fuente: Iglesia de la Compañía



Joaquín Pinto, Beata Mariana de Jesús impartiendo el catecismo, 1876, óleo/lienzo, imagen de gran formato, Quito, Iglesia de la Compañía de Jesús – residencia San ignacio.

A partir de los diferentes retratos de Mariana de Jesús realizados el mismo siglo por diferentes artistas, se puede ver que la propuesta de Pinto es retratar a la beata fuera de su rol contemplativo y místico, característico de la colonia. Para lograrlo, el artista representa a la beata quiteña dentro de un modelo moderno femenino que se relaciona con el resto de su comunidad a través de las labores virtuosas del catecismo y la caridad. Esta propuesta fue aceptada por la Iglesia Católica, que en años anteriores ya había promocionado a Mariana de Jesús como un modelo ejemplar de mujer, como se estudió anteriormente en el primer capítulo. Es curioso notar que la simbología que caracteriza a Mariana de Jesús en la época colonial no se halla presente. En la escena retratada por Pinto, Mariana de Jesús se encuentra rodeada de personas y no resalta entre la multitud, los cilicios (símbolos de meditación y penitencia) y la calavera (memento mori) son omitidos, las azucenas (símbolo de pureza) que la acompañan habitualmente en sus retratos desaparecen y la cruz en la pared, si bien resalta en la composición, no es el elemento central en la obra. El

elemento central en esta obra es la comunidad siendo adoctrinada. Al tener una comunidad diversa en la composición se puede pensar en el Catolicismo como una forma de identidad nacional diversa y en Mariana de Jesús como la representante de la cultura cristiana.¹⁵

Mediante este análisis se ha podido observar que Joaquín Pinto retrata a Mariana de Jesús dentro de un contexto terrenal, ignorando la iconografía colonial mística que caracteriza a la *Azucena de Quito*. Parecería que, a través de la exaltación de la humanidad de Mariana de Jesús, el artista reconfigura su imagen para que el espectador decimonónico pueda sentirse identificado con la joven beata. Si bien en esta composición, Pinto destaca la labor social de la santa quiteña mostrando a Mariana de Jesús interactuando de manera cercana con la gente que la rodea, en especial con los niños, la imagen no cuestiona la realidad política ni religiosa de la época. Al alejarse de esta realidad, la obra de Pinto puede acoplarse con mayor facilidad al discurso eclesiástico manejado por la Orden Jesuita, aunque la composición carezca de elementos iconográficos que resalten las cualidades místicas de Mariana de Jesús. Resulta difícil determinar si la propuesta de Pinto está pensada como una representación negociada entre el artista y la Orden Jesuita, sin embargo, si se puede afirmar que la obra del artista presenta una estructura social republicana fomentada por el gobierno, la cual se encuentra basada en una cultura cristiana promovida por la iglesia en el siglo XIX.

Mariana Catequista en el altar de la Virgen de Loreto

Como se ha dicho anteriormente, en la Iglesia de la compañía existen dos versiones de *Mariana Catequista*. En base a este punto he generado la hipótesis de que el posible

¹⁵ En esta investigación, el historiador Maiguascha destaca que la ideología garciana no se basaba en el catolicismo colonial sino un catolicismo reinventado que se pone en diálogo con los valores de la república. En este sentido, García Moreno utilizó el catolicismo como base para construir el nacionalismo ecuatoriano. Las bases católicas del gobierno conservador perduraron aún después de la muerte de García Moreno. Juan Maiguashca. "El proyecto garciano de modernidad católicarepublicana en Ecuador, 1830-1875." En *La Mirda Esquiva. Reflexiones históricas sobre la interacción del estado y la ciudadanía en los Andes (Bolivia, Ecuador, Perú), siglo XIX*, de Martha Irrozqui. Madrid: Concejo Superior de Investigaciones científicas, 2005, 20.

autor de esta obra es Eufemia Berrío, la esposa de Joaquín Pinto.¹⁶ Para sustentar esta idea he consultado a Fernando Jurado Noboa, quien destaca que la esposa de Pinto fue instruida por el mismo artista. Con respecto a la vida familiar de Pinto, José Gabriel Navarro explica que, “en 1876 se casó con una de sus más aventajadas discípulas, doña Eufemia Berrío de la que tuvo dos hijas: una de las cuales pintaba imitando a su padre. Ella y su madre pintaban por placer cuadros devotos y miniaturas.”¹⁷ De acuerdo con Navarro, se podría suponer que, una vez casados, Pinto y Eufemia trabajaban en el mismo taller, por lo tanto no sería extraño que su esposa le ayudase con encargos grandes como este. Por otro lado Eduardo Maldonado explica que, “no todas las obras tienen la misma calidad, tanto en el dibujo como en la pintura; esto podría deberse a que muchos son de mano de Eufemia Berrío su esposa y alumna, o de sus hijas, quienes trabajaron con él.”¹⁸



Ilustración 7: Joaquín Pinto, Beata Mariana catequista, siglo XIX, óleo/lienzo, Quito, Altar de la Virgen de Loreto, Iglesia de la Compañía

Fuente y elaboración Propias



Ilustración 8: Altar de la Virgen de Loreto, Quito, Iglesia de la Compañía

Fuente y elaboración Propias

Si bien esta teoría parece sólida, hay que considerar que es una conjetura realizada a partir de un análisis historiográfico de la vida del artista y no existe evidencia suficiente para comprobar que, en efecto, su esposa fue la artista responsable del cuadro exhibido

¹⁶ Fernando Jurado Noboa narra lo siguiente, “Manuel Andrade Coronel invitó a Pinto a pintar frescos pompeyanos [...] al finalizar las labores [...] contrató al mismo artista para dar clases a su cuñada Eufemia Berrío⁶⁹ [...] al terminar las clases con Pinto fue pintora. Fernando Jurado Noboa cita a Luis Robalino y José Gabriel Navarro. Fernando Jurado . "Tras las Huellas de Pinto," En *Joaquín Pinto: crónica romántica* . 54-55.

¹⁷ José Gabriel Navarro. *La Pintura en el Ecuador del XVI al XIX*. 209.

¹⁸ Eduardo Maldonado. "Un acercamiento a la técnica de Joaquín Pinto" En *Joaquín Pinto: crónica romántica*, 87.

junto al altar de la Virgen de Loreto. Por este motivo la incógnita sobre la versión de *Santa Mariana Catequista* continúa vigente, más aún cuando este cuadro sigue siendo atribuido a Pinto por los mismos sacerdotes de la Compañía de Jesús. Uno de ellos es el Padre José E. Benítez quien destaca que este cuadro es un óleo de Joaquín Pinto en el templo de la Compañía. No obstante, lo que se puede apreciar en la pintura es que no refleja el estilo, ni el trabajo, ni las inquietudes del artista, solamente rescata la idea de composición de las demás reproducciones de Pinto.

El cuadro de *Mariana Catequista*, que cuelga al lado del altar de la Virgen de Loreto en la Iglesia de la Compañía, posee ciertas modificaciones que lo diferencian de las demás obras. La vestimenta y el material de lectura de las niñas blancas que aparece en el cuadro ubicado en el altar, guarda una mayor similitud con elementos que se podrían hallar en la sociedad republicana de la época. Las niñas se encuentran bien vestidas, con el cabello ensortijado, aretes, collar de perlas, pulseras y zapatillas elegantes. Su caracterización se diferencia del grupo de niñas blancas de las demás versiones, donde los personajes son retratados en vestidos simples, con el cabello trenzado y los pies descalzos. De igual manera, la mujer mestiza que las acompaña en los demás cuadros es reemplazada por una mujer blanca con una vestimenta moderna. El vestido blanco de la niña sirvienta de Mariana de Jesús está complementado con un listón azul. Un rosario cuelga del cuello del niño indígena que está siendo bendecido por la beata quiteña y al poncho del otro niño indígena sentado en el piso, le han añadido diseños autóctonos. La oveja que lo acompañaba ha sido omitida. El mendigo suplicante con rasgos masculinos ha sido reemplazado por una mujer pordiosera con bastón que ya no se encuentra junto al grupo de gente sino al pie de la entrada del recinto de la santa. Por último, el escenario se encuentra más pulido en el sentido de que la casa se aprecia en mejor estado y los personajes que son retratados dentro de ella se encuentran más alejados entre sí.

Existe una marcada diferenciación social en la imagen que se ve reforzada por el hecho de que estos personajes se encuentran agrupados en núcleos étnicos. Además, a través de los ángulos manejados dentro de la pintura se puede ver que la figura de Mariana de Jesús resalta por ser la más grande, mientras que el resto de personajes van reduciendo su tamaño de acuerdo a su escala social. He realizado esta observación ya que he podido notar que las niñas blancas son más grandes en tamaño que la niña indígena, aunque la niña

indígena se encuentra un plano delante de ellas. De igual manera se puede apreciar que la figura de la mujer pordiosera es la más pequeña e imperceptible de todas dentro de la composición. Esto no solo se debe a su tamaño en comparación con los demás personajes de la obra, sino también por el manejo de tonalidades opacas y apagadas en su imagen, lo cual ocasiona que la mujer pordiosera se confunda con el resto de la escenografía.

Además de los elementos que han sufrido modificaciones en el cuadro se puede apreciar el uso de una técnica de pintura por etapas. La pintura por etapas da la posibilidad al pintor de dotar un mayor nivel de detalle y realismo a la obra a través de veladuras de color que logran generar un aspecto tridimensional y pulido a la composición. Esta técnica no es característica de Joaquín Pinto ya que el artista pinta de manera directa en el lienzo¹⁹. El manejo de “la pincelada fresca” se puede apreciar en las demás reproducciones de *Beata Mariana de Jesús impartiendo el catecismo*, razón por la cual es muy curioso ver que esta técnica no es utilizada en el cuadro del altar de la Virgen de Loreto. Se ve “relamida” o muy pulida, apariencia que claramente Pinto no pretendía mostrar en sus obras.

En el cuadro del altar no se puede apreciar el interés social enfocado en el indígena que Joaquín Pinto expresa en el resto de sus obras. José María Vargas, relata que este artista amó al indio con desinterés ideológico.²⁰ Claramente Pinto, por el contexto histórico de su momento, no fue un activista de los derechos de los indígenas, pero fue de los primeros artistas en generar interés en este grupo étnico, como se ha mencionado anteriormente. Las versiones de *Mariana Catequista*, a excepción de la que cuelga junto al altar, muestran una suerte de humanización del indígena a través de su interacción cercana con el resto de personajes en la escena. Mientras que en este cuadro se puede apreciar que la interacción se ve enfriada por el distanciamiento de los personajes. La separación étnica en la composición hace alusión al proyecto político del gobierno conservador, un tema que se mencionó en el primer capítulo. Las clases subalternas son incorporadas dentro de la

¹⁹ El historiador José Gabriel Navarro, citando a Joaquín Pinto resalta que, “Nicolás Cabrera, fue el maestro verdadero de Joaquín Pinto. [...] ‘—solía decir— Yo aprendí de él todo lo que sé: el color de mis cuadros [...] el toque franco, la pincelada fresca, huyendo del relamido a que tanto afecto tenían los pintores de mi tiempo. Esta idea es importante dado que Navarro fue alumno del artista, por lo cual se puede apreciar que la técnica de pintura directa utilizada por Pinto en sus obras era muy conocida y se sabía que él la había aprendido de otros maestros de la época. José Gabriel Navarro. *La Pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, 208.

²⁰ José María Vargas. *El Arte Ecuatoriano*. 1960, 243.

composición a partir de una diferenciación y jerarquización social.²¹ Este concepto se basa en la idea de que la integración es realizada con el objetivo de tener un mayor control sobre la población, hegemonizándola en torno a la religión católica pero sin que las clases se “mezclen” entre sí.

2.3 Visión eclesiástica

Respecto al “pueblo católico”, Derek Williams resalta que el gobierno conservador y la Iglesia Católica se tornan vigilantes extremos del comportamiento moral del pueblo, en su búsqueda por generar una sociedad donde la pureza y religiosidad de la mujer sea vista como un símbolo de enaltecimiento patriótico.²² El personaje de la madre construye el futuro de la nación a través de la impartición de una educación moral a sus hijos sin la necesidad de salir de su casa. Este punto pudo haber sido pensado por la iglesia con respecto a la generación de formas efectivas de impartir la religión a toda la población ecuatoriana cuando esta no se encontraba dentro de sus templos. La mujer virtuosa podría catequizar a su familia y comunidad desde la secularidad de su hogar. En este sentido, Mariana de Jesús a través de su rol catequista y su atribución de heroína patriota, pudo ser considerada como un ejemplo de madre y de maestra para la nación.

En la investigación de María Isabel Mena, se explica que la Baronesa de Willson sienta tres formas concretas a través de las cuales la mujer irrumpe en el espacio público tras las reformas educacionales del siglo XIX, como escritora, anfitriona de tertulias, y como profesora. Con respecto al rol de profesora, se alega que, “la profesora es presentada como una segunda madre. Las aptitudes que las mujeres [...] poseían [...] como preceptoras de la infancia son convertidas en herramientas para aportar a la construcción de la república en el espacio público.”²³ La imagen de Mariana de Jesús como catequista, refuerza la percepción de esta beata como una segunda madre ante los devotos, por el rol educacional que Pinto le ha conferido en su pintura. No obstante, el tipo de educación que la beata imparte a la comunidad en la obra es una educación católica que edifica los valores virtuosos de la juventud. De igual manera, Mariana de Jesús parece una monja predicando a

²¹Derek Williams. “The Making of Ecuador's Pueblo Católico, 1861-1875.” En *Political Cultures in the Andes 1750-1950*, de Cristóbal Aljovin y Nils Jacobsen, 1-19. Durham: Duke University Press, 2005, 10.

²² *Ibid.*, 2

²³ María Isabel Mena. “*La baronesa de Wilson*,” 71.

los niños dentro de un monasterio. Si bien la beata es una figura secular, los elementos que Pinto ha plasmado en la imagen le otorgan un aspecto religioso autoritativo ante el espectador. Con esta idea, se puede ver que la figura de Mariana es repotenciada con diversas capas de significaciones que aportan en la labor adoctrinadora de la Iglesia. Al reflexionar sobre la afiliación de la beata quiteña a la Compañía de Jesús, se podría pensar en la obra de Pinto como una forma de promoción de la Orden Jesuita hacia la sociedad a través de un personaje santo que, siendo laico, posee la autoridad religiosa para influenciar en la comunidad con su práctica cristiana.

El modo de exhibición de los retratos dentro del templo de la Compañía también es crucial para entender la forma en la cual la Orden Jesuita busca que la población católica consuma esta imagen. La pintura de mediano formato de *Mariana Catequista* que se encuentra colocada junto al altar de la Virgen de Loreto plantea un homenaje póstumo a la beata quiteña, ya que se encuentra ubicada en uno de los lugares donde la joven fue enterrada, debajo del altar. En este caso, través del cuadro se pretende generar una conmemoración a la obra caritativa y pedagógica de Mariana de Jesús. Por otro lado, la imagen en gran formato pudo haber sido pensada para adoctrinar a los devotos sobre los deberes moralizadores que los fieles tenían con los niños y desvalidos de su comunidad. De acuerdo al testimonio del arzobispo Pólit, esta imagen estuvo expuesta en la capilla dedicada a Mariana de Jesús en la Compañía a la vista del público.²⁴

Consumo y circulación de la obra

Al tomar en consideración el rango de fechas de atribución de la obra *Mariana Catequista*, he podido notar que existe una forma particular de consumo de esta imagen durante el último tercio del siglo XIX. La Iglesia Católica y los círculos conservadores en la región perdieron fuerza con la llegada de gobiernos de características liberales como resulta ser la presidencia progresista de Veintimilla en 1876 y la campaña secularizadora de Eloy Alfaro en 1895. Ambos periodos coinciden con los años atribuidos a la creación de *Mariana de Jesús* de Joaquín Pinto. Resulta interesante tomar en consideración estas fechas

²⁴ No se especifica de forma exacta en que parte de la capilla fue colocada esta obra, pero si se aclara que la capilla estuvo abierta al público, por lo que esta obra estuvo expuesta de forma cercana a los feligreses. Manuel María Pólit. *Mariana de Jesús Cuadros de su Vida V.M.* Quito: Editorial Chimborazo, 1926, 9.

ya que coinciden con las transiciones políticas por las que atravesó la república en los últimos años del siglo XIX. Sin embargo, no he hallado ninguna información de que esta imagen haya sido utilizada para discursos políticos por parte de algún círculo conservador o de la Orden Jesuita.

Si bien, Chartier sienta ejemplos relacionados con las prácticas de lectura alegando que todas las personas que pueden leer no lo hacen de la misma manera, este ejemplo puede ser trasladado al ámbito pictórico. No todas las personas aprecian una obra de la misma manera o ven en ella los mismos elementos ideológicos.²⁵ Ante la “bulla” de los feligreses en el templo quienes pudieron haber sido adoctrinados por la Iglesia sobre la labor catequista de Mariana de Jesús a través de la imagen de Pinto, algunos coleccionistas habrían decidido tener una reproducción de esta obra para su culto y lectura personal. La circulación de las reproducciones de *Mariana Catequista* sienta dos tipos de audiencia, la primera refiere a un grupo de feligreses que contemplan esta imagen en el templo y la segunda toma la forma de consumidores privados. Esta idea explicaría el por qué me he topado con más reproducciones de esta misma pintura en otros archivos de la ciudad. Sin embargo, esto no pasa de ser una conjetura que carece de pruebas concretas. Tal vez en un futuro se podrá esclarecer el tema de la circulación de esta imagen en el siglo XIX, por el momento no he podido acceder a información suficiente para hacerlo.

En este capítulo se ha podido examinar el proceso de creación de *Beata Mariana de Jesús impartiendo el catecismo*. A través de este análisis aún quedan dudas con respecto a la circulación de esta pintura en el siglo XIX. Sin embargo, ha sido interesante explorar la idea de Joaquín Pinto como un artista decimonónico que plantea nuevos imaginarios para retratar a Mariana de Jesús y como la composición pictórica del artista dialoga con la visión de la Orden Jesuita y la cultura conservadora. A partir de este análisis se puede pensar en la figura del artista como la de un agente creador de representaciones que propone su visión a la sociedad y esta la lee de acuerdo a sus propios sistemas de interpretación y objetivos. En este caso, se puede apreciar cómo la imagen de Mariana de Jesús, propuesta por Pinto,

²⁵De acuerdo con Chartier, “hay mucha diferencia entre los letrados virtuosos y los lectores menos hábiles, obligados a oralizar lo que leen para poder comprenderlo...” Roger Chartier. “El Mundo como Representación.”, 7.

reproduce los roles pedagógicos característicos de las mujeres en el siglo XIX, pero esta vez, desde el ámbito religioso. Esta característica que hace que la joven beata sea relevante dentro de la sociedad decimonónica. De igual manera refresca la imagen de a la Orden Jesuita ante los devotos puesto a que, a través del trabajo de Pinto, se está promocionando a una mujer religiosa que unifica a la sociedad multicultural de la urbe mediante la enseñanza católica.

Capítulo 3

Mariana de Jesús imaginada por Víctor Mideros

Introducción

Años después de la creación de la obra *Mariana Catequista* por Joaquín Pinto, Víctor Mideros, un pintor de las primeras décadas del siglo XX, regresa a Ecuador. Tras haber completado sus estudios artísticos en el exterior, el artista llega con una nueva propuesta para retratar a Mariana de Jesús de acuerdo a las nuevas corrientes espirituales y pictóricas de la época. En esta sección investigaré la Escuela de Bellas Artes en Quito y el movimiento milenarista como contexto que permite entender la interpretación del personaje de Mariana de Jesús por parte de Víctor Mideros. A través del análisis de la serie de pinturas sobre la santa quiteña, de la mano con el folleto del arzobispo Pólit sobre la obra, se pondrá en diálogo las propuestas de Mideros sobre la religiosidad laica, con la construcción discursiva de la iglesia sobre Mariana de Jesús en el siglo XX. Mi hipótesis se centra sobre la idea de que Mideros forja la representación de Mariana de Jesús en el marco del “milenarismo” que no expresa las políticas de la iglesia, sino que se define como un movimiento secular, que abarcó diferentes áreas culturales como la pintura.

3.1 Trayectoria artística de Víctor Mideros (1913- 1926)

Víctor Mideros ingresó a la Escuela de Bellas Artes en 1913. En 1915, era un aventajado estudiante, discípulo de Paul Bar y Raúl María Pereira. En 1917 obtuvo el primer premio del concurso Mariano Aguilera.¹ Como se puede apreciar, desde su condición de estudiante, el artista ya poseía preponderancia en el ámbito artístico. En 1918 Mideros fue enviado a Roma como agregado cultural por el gobierno ecuatoriano de Baquerizo Moreno, para ampliar sus estudios en arte. También es importante notar que el artista estuvo en contacto directo con la Escuela de Bellas Artes, primero como estudiante y más tarde como docente.

¹ Xavier Michelena, *200 años de pintura quiteña*. Quito: Citymarket, 2007, 93.

El viaje de Mideros a Italia se mostró crucial para su interés religioso, de acuerdo con Michelena, en Roma Mideros adoptó un interés por la pintura prerrafaelista vinculada al catolicismo.² Su fijación hacia la religión marcó al artista en el crecimiento de su carrera. Más tarde en su paso por Nueva York,³ Mideros realizó una exposición en la Quinta Avenida. Esta exposición fue altamente exitosa y, de acuerdo con su sobrino, le hizo ganar una comisión para el templo del Colegio St. Joseph donde se le pidió realizar un fresco sobre San Antonio predicando a las aves. Se puede ver claramente que Mideros poseía no solo un gran reconocimiento como artista en Estados Unidos, sino también como pintor de temáticas espirituales de origen católico. Esta característica posicionó al pintor dentro de un círculo de consumo relacionado a la élite conservadora, factor que fue palpable en su regreso a Quito. Entre 1925 y 1926, Mideros se contacta con el arzobispo Pólit y le solicita permiso para realizar una donación al Convento del Carmen Alto. Esta donación se refiere a la serie de obras de la vida de Mariana de Jesús que ahora son propiedad del Mueso del Carmen Alto.

3.2 Escuela de Bellas Artes y milenarismo

Tras la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en 1910, el gobierno alfarista siguió becando artistas para que sean instruidos en las academias europeas y regresen al país con diálogos artísticos congruentes con los objetivos modernos y nacionales del estado liberal. A la par empezaba a haber una corriente potente de artistas que trataban la identidad y el regionalismo en sus pinturas desde España.⁴ El mismo discurso sería replicado en Ecuador a través de la Academia de Bellas Artes por José

² *Ibíd.*

³El escritor guayaquileño José de la Cuadra menciona que, “en 1924, Mideros partió a Estados Unidos. “Su pincel religioso se afamaba”. José de la Cuadra y Alejandro Andrade Coello. “Vicotr M. Mideros Artista Pintor.” En *El arte de Mideros*, de José Rumazo González. Quito: Artes Gráficas, 1937. Este libro es considerado como una fuente promordial en la investigación puesto que aquí se encuentran escritos de diferentes autores ilustres del siglo XX contemporáneos con el artista, los cuales conocieron de primera mano a Mideros y su trabajo. Esta obra pertenece al archivo de la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo.

⁴Alexandra Kennedy resalta que, “los artistas modernos de Ecuador [...] declararon abiertamente el haber sido influenciados por Ignacio Zuloaga [...] Joaquín Sorolla [...] Julio Romero de Torres [...] o Hermen Anglada Camarasa.³⁹” Alexandra Kennedy. “Modernidad y gestos Simbolistas .” En *Alma Mía: Simbolismo y modernidad, Ecuador 1900-1930*, Alexandra Kennedy Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales. Quito: Hominem Editores cia., 2013, 96.

Gabriel Navarro, director del instituto desde 1911 hasta 1925. A través de Navarro se dieron las contrataciones de profesores extranjeros, entre ellos Paul Bar y Luigi Cassadio, quienes alentaron a los artistas a incluir al indígena en los discursos de la nación.⁵ Trinidad Pérez, en su trabajo de tesis doctoral ha destacado que el escultor Cassadio y el pintor Paul Bar, fueron considerados por los alumnos de la academia y por Navarro, como pilares del arte moderno en el Ecuador entre 1910 y 1920.⁶

Mideros entra como estudiante a la academia de bellas artes dentro de estos nuevos diálogos en torno a la identidad y la nación. Sin embargo, es importante notar que los estudiantes también poseían acceso al arte de vanguardia que era enseñado a través de los catedráticos extranjeros.⁷ Mediante esta forma de aprendizaje, a parte de sus viajes al exterior, Mideros adoptó influencias vanguardistas en su pintura, las cuales fueron utilizadas por el artista para trabajar en temas religiosos y apocalípticos más adelante en su carrera. Un ejemplo de esto se puede apreciar en su pintura “Virgen de las violetas” realizada en 1922. En esa propuesta se puede vislumbrar un cierto alejamiento de la paleta de colores hallados en la naturaleza para plasmar la divinidad y la luz a través de la implementación de colores pasteles cálidos y luminosos, los cuales generan una ilusión etérea e irreal del paisaje retratado. La técnica utilizada por Mideros en esta obra es el puntillismo, una técnica que fue utilizada por artistas como Seurat o Van Gogh a finales del siglo XIX.

⁵ Trinidad Pérez explica que, “Cassadio fue quien advertiría la necesidad de mirar el entorno, valorar e incluir como tema del arte nacional, al indígena. *Ibíd.*, 98.

⁶ Trinidad Pérez. *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del Arte y Eurocentrismo*. Tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2012.

⁷ Patricio Feijóo, y Casandra Sabag. “La Urbe tomada. Visiones apocalípticas de Víctor Mideros.” En *Alma Mía: Modernidad y Simbolismo Ecuador 1900, 1930*, de Alexandra Kennedy Troya. Quito: Hominem Editores CIA., 2014, 150.



Ilustración 9: Víctor Mideros, *Virgen de las Violetas*, 1922, óleo/lienzo, 270cmX230 cm. Quito

Autor: Víctor Mideros

Fuente: Catálogo Alma Mía: Simbolismo y Modernidad, Ecuador 1900-1930



Ilustración 10: Georges Pierre Seurat, *La torre Eiffel*, 1889, óleo/lienzo

Desde 1918 a 1924, desde su salida al exterior, la presencia de Víctor Mideros en Ecuador fue muy escasa por no decir nula. Por lo tanto es altamente probable que el artista se haya mantenido al margen de las narrativas políticas y culturales que se tejían en Quito en esa época, a través de la pintura. Por otro lado, como había dicho anteriormente, sus viajes por Italia y Nueva York, despertaron intereses espirituales católicos en Mideros que lo incitan a plantear narrativas distintas en su obra, de carácter religioso.

El Milenarismo y su influencia cultural en las primeras dos décadas del siglo XX

Es importante reflexionar sobre la espiritualidad religiosa que se desarrolla en los primeros veinte años del siglo XX para contrarrestar las campañas secularizadoras de los gobiernos liberales y su narrativa nacional. Cabe resaltar que los primeros años del siglo XX son un tiempo donde la oligarquía liberal es predominante, sin embargo, la pugna entre el estado secular y la Iglesia había disminuido considerablemente.⁸ En este tiempo surge el

⁸ Mora, Enrique Ayala. *Resumen de la Historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editorial Nacional, 2008, 33.

“milenario” una nueva corriente teológica de la cual Víctor Mideros formaba parte activa. El milenarismo no es un movimiento moderno, su historia se remonta a tiempos medievales, caracterizándose por guardar fuertes vínculos con la tradición apocalíptica del judaísmo y el cristianismo primitivo.

De acuerdo con Patricio Feijóo y Casandra Sabag, para los grupos conservadores, la modernidad se traduce en un sentimiento de decadencia que trae consigo el declive de la civilización. El progreso guardaba una relación estrecha con el apocalipsis.⁹ Las palabras de los autores son interpretadas en respuesta a la amenaza que sentía la Iglesia Católica frente a la secularización cultural implementada por el gobierno. Los grupos religiosos palpaban la decadencia social a través de las personas que poco a poco iban tornando su atención hacia las ideas secularizadoras del estado. Esta situación marcó el clímax perfecto para la aparición de un movimiento de características espirituales y teológicas que percibía a la nación como la antesala del apocalipsis. Con respecto a esta idea, Feijóo y Sabag alegan que, los jesuitas veían la modernidad como una amenaza para el catolicismo. Sin embargo, a través de este movimiento, se podía “reivindicar al ciudadano católico en el mundo moderno.”¹⁰ Esto es clave para entender las estrategias de la Iglesia con respecto a la campaña liberal.¹¹

Para la política y escritora María Victoria Fernández, el milenarismo era “una forma de movimiento social que, teniendo su origen en creencias religiosas, evoluciona en muchos casos, por no decir en la mayoría, como movimiento secular, pretendiendo efectuar cambios que influyan en el sistema político.”¹² Víctor Mideros se consideraba milenarista, además de una buena rama de escritores nacionales como el sacerdote Julio Matovelle, quien, de acuerdo con Fernando Hidalgo, “fue sin duda el que más rienda suelta dio a esta vena.”¹³ Este mismo autor menciona que América era vista como el faro de esperanza

⁹ Patricio Feijóo Arévalo y Casandra Sabag. “La Urbe tomada. “, 151.

¹⁰ *Ibíd.*, 151.

¹¹ El término “ciudadano católico” resulta conflictivo dentro de una sociedad que todavía no supera sus problemas de desigualdad social durante la primera mitad del siglo XX. Por este mismo motivo, el término en sí tampoco podría ser utilizado para referirse a la sociedad decimonónica, donde la ciudadanía era un privilegio exclusivo de las élites masculinas.

¹² María Vicotria Fernández. “El milenarismo y su relación con la política: Una perspectiva desde la antropología política.” *Revista Chilena de Antropología*, 1988.

¹³ “Su personalidad lindaba con la de profeta y creía tener en sus manos las claves para descifrar el futuro. La profecía ejercía sobre él un domino descomunal” Fernando Hidalgo . *La República del Sagrado*

donde la fe católica podía alzarse y fortalecerse.¹⁴ Hidalgo resalta que Víctor Mideros no permaneció ajeno al contagio del milenarismo y afirma que el pintor era un gran activista de este movimiento.¹⁵ Alexandra Kennedy describe la labor artística de Mideros como el acto de, “Transformar simbólicamente a Quito en una Nueva Sión/Nueva Jerusalén”.¹⁶ Si bien el criterio de la autora es una declaración potente, en las pinturas del artista sobre Mariana de Jesús se puede ver, de forma pictórica y literaria, que Mideros percibe a Quito como una ciudad santa, bautizándola con el nombre de “Nueva Sión esclarecida”. Este detalle que se aprecia en las obras estudiadas refleja una visión espiritual ambiciosa de la urbe por parte de Mideros y expone su afinidad al movimiento milenarista.

En cuanto a las pinturas de Mariana de Jesús, se podría decir que para el artista, *La Azucena de Quito* representa la “princesa de la nueva Sion”. Esta denominación de la joven doncella se encuentra escrita en uno de los cuadros principales, exhibido en el locutorio del Convento del Carmen Alto. Como se ha dicho anteriormente, a través de estas palabras el pintor parecería concebir a Mariana de Jesús como la salvadora de la “ciudad elegida” y consagra a Quito como el nuevo faro de virtud católica en el mundo a través de la figura sacramental de este personaje.

La visión secular del artista sobre la religión católica lo alejó del discurso eclesiástico, impulsándolo a crear su propia percepción de la cristiandad a través del movimiento milenarista. En la serie de obras sobre Mariana de Jesús, se puede apreciar como Mideros re-conceptualizó la imagen mística de la beata quiteña para dotarla de un aire heroico. Sin embargo, el heroísmo de Mariana de Jesús no fue visto en términos terrenales y políticos sino espirituales, elevando la imagen de la joven beata al nivel de Cristo. Esta acción, visible en la obra de Mideros, creó una gran disputa con la iglesia Católica que se trata a continuación.

Corazón: Religión, escatología y ethos conservador en Ecuador. Quito: Corporación Editorial Nacional, 2013, 224.

¹⁴ “América aparecía como ese nuevo hogar de Dios entre los hombres, el lugar donde se aposentaría la ciudad santa de los cielos”. Fernando Hidalgo . *La República del Sagrado Corazón*, 217.

¹⁵ *Ibíd.*, 225.

¹⁶ Alexandra Kennedy. “Modernidad y gestos Simbolistas ”,103.

3.3 Disputas acerca de la representación de Mariana por el arzobispo Pólit.

La genealogía carmelita de Mariana de Jesús

Para tener un acercamiento más profundo sobre la serie pictórica de Mariana de Jesús por Víctor Mideros utilizaré fuentes primarias como las descripciones que el artista plasmó al pie de sus imágenes y el testimonio de agentes históricos de la época. A través de estos elementos intentaré vislumbrar la visión del artista con respecto a su trabajo.

La serie biográfica de Mariana de Jesús por Víctor Mideros, es denominada como un *ex voto* por el arzobispo Pólit. No obstante, estas pinturas carecen de la estructura tradicional de una obra de arte votiva. De acuerdo con el académico e historiador de arte David Freedberg, “cuando se habla de la práctica de fabricar exvotos, el factor psicológico fundamental es el deseo de dar gracias por algún beneficio recibido.”¹⁷ En la obra de Víctor Mideros, más allá de la visible devoción del artista hacia Mariana de Jesús, no se evidencia una muestra específica de gratitud hacia un bien recibido por gracia divina, como Freedberg lo resalta en su investigación. El autor sienta parámetros bajo los cuales analiza este tipo de donaciones, dando ejemplos de diferentes obras realizadas en el siglo XVII donde los devotos presentan la imagen del santo a quien dedican el agradecimiento, junto con el milagro realizado y una inscripción pequeña que narra la escena representada. Las pinturas de Mariana de Jesús por Mideros no se presentan bajo este formato puesto que las inscripciones que aparecen en las obras narran pasajes de la vida la joven beata, de hecho el artista no realiza una única obra, sino que crea una serie completa sobre la beata quiteña bajo sus propios términos. Por estos motivos, cabe preguntarse si Mideros realmente pretendía donar un exvoto o si, a través de esta serie de pinturas, el artista buscaba intervenir en el espacio religioso para imponer su visión personal sobre Mariana de Jesús y buscar oficializar su discurso espiritual mediante un acto de aprobación eclesiástico, llevado a cabo a través del proceso de donación.

En 1926, Víctor Mideros presentó una serie de quince cuadros sobre la vida de Mariana de Jesús, los cuales fueron entregados a manera de donación por parte del artista. El arzobispo de Quito, Manuel María Pólit Lasso escribió un pequeño ensayo el 31 de

¹⁷ David Freedberg. *El Poder de las Imágenes*. Madrid: Grupo Anaya, S.A., 2010.

mayo de 1926 donde relata este acontecimiento. Con notable gratitud, el arzobispo escribió lo siguiente,

El distinguido artista ibarreño D. Víctor M. Mideros acaba de presentar al público una colección de hermosos cuadros relativos a la vida de Mariana de Jesús, colocados en la Portería del Carmen antiguo de San José, vulgarmente dicho el Carmen Alto, que fue, como es notorio, la casa de la célebre y bienaventurada virgen, Azucena de Quito. Poco antes de nuestro último viaje a Roma, hace dos años, nos comunicó su proyecto y solicitó nuestro permiso para colocar esos cuadros en la Portería del Carmen, arreglándola y adaptándola al efecto: se lo permitimos, concedores como éramos de su genio artístico y sentimiento religioso.¹⁸

Como se puede notar, el proceso de creación y colocación de los cuadros en la portería y el locutorio del convento corrió enteramente a cuenta propia del artista. A través de la información proporcionada, cabe preguntarse por qué Mideros quiso llevar a cabo este acto altruista. En respuesta a la incógnita, el arzobispo continúa diciendo que, “Nuestro joven y genial pintor quería, ante todo, pagar su deuda de veneración, afecto y gratitud a nuestra santa nacional.”¹⁹ Las palabras del arzobispo sugieren que Mideros era devoto de Mariana de Jesús y como tributo a su devoción, el artista donó esta serie de cuadros al Convento del Carmen Alto, “antigua morada de la beata quiteña”. El artista propuso colocar su donación en la portería, lugar donde se cuenta que falleció la *Azucena de Quito* y en el locutorio, lugar donde supuestamente nació Mariana de Jesús. Esta información que forma parte del informe del arzobispo Pólit, resulta altamente relevante para comprender el contexto en el cual Mideros trabajó sus pinturas. De igual manera, el arzobispo conocía de primera mano el proyecto de Mideros con respecto a la obra de Mariana de Jesús ya que fue uno de los responsables de concederle la autorización para la ejecución de su donación y posteriormente bendecirla.

Cabe resaltar que el arzobispo era muy estudioso de la presencia carmelita en América al punto de publicar, en 1905, su libro titulado, *La familia de Santa Teresa en América y la primera Carmelita Americana*. Por estos motivos el donativo de las obras de

¹⁸ Manuel María Pólit. *Mariana de Jesús Cuadros de su Vida V.M.* Quito: Editorial Chimborazo, 1926, 3. Este documento se encuentra en la biblioteca del Banco Central del Ecuador y es un testimonio valioso por ser escrito a meses de la donación de Mideros al Carmen Alto, donde se puede apreciar la opinión de la Iglesia con respecto a esta obra pictórica sobre la beata Mariana de Jesús.

¹⁹ *Ibíd.*

Mideros al Convento del Carmen Alto parecería consagrar a Mariana de Jesús como antecesora de la Orden Carmelita, de acuerdo con el discurso que Pólit pretende plantear en su ensayo. Por el contrario, si se revisa detenidamente la obra principal de su serie pictórica sobre la Santa Quiteña, titulada “POR MI PATRIA MI VIDA OS OFRENDO,” La firma y el acto donativo de Mideros se encuentran expresados de la siguiente manera, “PINXIT ET DONAVIT VICTOR M. MIDEROS 1925” (pintada y donada por Víctor M. Mideros 1925). Se puede apreciar que no existe una dedicatoria exclusiva o una muestra concreta de agradecimiento al convento por parte del artista. La afiliación de Víctor Mideros a la orden carmelita se muestra ambigua y en ninguno de los cuadros presentes en el convento, el artista ilustra una conexión clara entre Mariana de Jesús y las Carmelitas Descalzas.

Aproximadamente dos años después de su donación al Convento del Carmen Alto, Víctor Mideros se muestra plenamente consciente de la genealogía construida entre Mariana de Jesús y la Orden Carmelita. Esto se debe a que en 1927, el artista realizó una obra en óleo que conecta directamente a la beata quiteña con el convento. Vale aclarar que esta pintura no se encuentra incluida dentro de la serie que Mideros entregó a la orden religiosa, es una pintura posterior del artista que ahora se encuentra en la Biblioteca Espinosa Pólit.



Ilustración 11: Víctor Mideros, Carmen Antiguo de San José: Casa de la B. Mariana de Jesús, 1927, óleo/lienzo, Quito, Biblioteca Espinosa Pólit

Autor: Víctor Mideros

Fuente: Museo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit

En la imagen se puede ver a una Mariana de Jesús terrenal que sale de su hogar para dar paso a la instauración de la Orden Carmelita del Carmen Antiguo de San José. Esta escena es surreal ya que en ella se muestra a la joven beata como una mujer contemporánea que se encuentra parada frente al convento, haciendo al espectador olvidar que Mariana de Jesús es un personaje colonial y místico. La beata quiteña se ve pequeña ante el imponente convento, su humildad y mortalidad resaltan gracias al realismo de la escena retratada y la carencia de símbolos que la identifiquen como un personaje místico de preponderancia religiosa. No se ha podido conseguir información necesaria para saber si esta obra fue comisionada o realizada de manera libre por el artista. Sin embargo, este cuadro es muy diferente de la serie de obras sobre la vida de Mariana de Jesús que se presentan al convento puesto que su imagen en aquella obra se muestra idealizada, mientras que en esta pintura el artista desacraliza la imagen de la joven, retratándola como una mujer que destaca en el paisaje gracias a su hábito negro. Este factor resulta interesante ya que, a través de esta obra, se evidencia cómo el artista posee diversas perspectivas sobre la figura de la beata quiteña, además de presentar sus intenciones de reforzar los lazos históricos entre la imagen de Mariana de Jesús y el Carmen Alto.

A partir de este análisis se puede apreciar cómo, mediante la obra de Víctor Mideros, el arzobispo Pólit trata de llegar a procesos de negociación sobre la forma de leer la imagen de Mariana de Jesús dentro del Convento del Carmen Alto. Chartier habla de representaciones colectivas como matrices de prácticas constructivas.²⁰ En este sentido, el arzobispo construye una genealogía para justificar el posicionamiento de la Orden Carmelita en la ciudad, utilizando los cuadros de Mariana de Jesús de Mideros como una vía representacional. A través de la exhibición de los cuadros de la Vida de Mariana de Jesús en el convento, Pólit tiene las imágenes necesarias para construir una narrativa creíble sobre el mito que reza que “la antigua casa” de la santa quiteña es el Convento del Carmen Alto.

²⁰ Roger Chartier. “El Mundo como Resperentación.” *Aproximaciones teóricas, nociones de prácticas y representaciones*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos , 2002, 10.

Inscripciones que causan controversia

El arzobispo tomó el acto de Mideros de forma altamente favorable para el artista, clasificando la hazaña como, “obra de piedad y obra de arte en el más genuino sentido de la palabra”.²¹ Sin embargo es importante notar que el artista ha puesto inscripciones debajo de los cuadros, lo cual genera la ilusión de un formato de representación colonial donde las imágenes religiosas que narraban la vida de los santos poseían escritos explicativos al pie de la escena retratada. Las inscripciones propuestas por Víctor Mideros no resultan del entero agrado del arzobispo, quien alega que hubiera preferido que el artista deje el cuadro a la interpretación del observador. Con respecto a esto el obispo explica, “no criticamos pero tampoco aprobamos estas indicaciones. Mejor habría sido tal vez dejar al espectador que libremente se goce con el recuerdo de la escena representada, e interprete los múltiples afectos religiosos, patrióticos o estéticos suscitados en su ánimo.”²² Con estas palabras es importante notar que, aparentemente, el obispo se muestra abierto a la idea de libre interpretación por parte de los feligreses con respecto al consumo de imágenes religiosas.

A pesar de esto, Víctor Mideros, en su acto devoto hacia Mariana de Jesús, optó por dejar en claro su visión sobre la virgen quiteña, proporcionando al público un poético resumen de la vida de la beata en cada una de sus imágenes. En las cédulas informativas del Museo del Carmen Alto se aclara que las descripciones plasmadas por Mideros en sus obras se encuentran inspiradas en la hagiografía de Morán de Butrón editada por Gonzáles. No puedo confirmar esta información, pero tampoco se puedo descartar la posibilidad que el artista haya tenido acceso a la hagiografía de González. Sin embargo, las descripciones sobre la vida de Mariana de Jesús en sus pinturas, también pueden calificarse como reflexiones personales que forman parte del imaginario de un devoto hacia su “santa patrona”.

La disputa entre Pólit y Mideros por las inscripciones que aparecen en la serie pictórica de Mariana de Jesús genera un debate entre las lecturas que, tanto el artista como el arzobispo, contruyen sobre estas imágenes. Con respecto al tema en cuestión, Chartier menciona que existen diferencias entre los tipos de lectores y la forma en la que cada

²¹ *Ibíd.*, 4.

²² *Ibíd.*, 10.

individuo interpreta una lectura basada en la manera en la que se lee un texto. Este caso se traduce en la pintura de Mideros ya que aquí se presentan dos individuos letrados quienes interpretan las imágenes de Mariana de Jesús basados en su bagaje cultural, académico y religioso. Ambos individuos tratan de comunicar su mensaje a sus lectores y espectadores de diferentes maneras. Pólit sienta su discurso a través del folleto que ha creado donde proporciona al público su propia interpretación de las pinturas y Mideros lo hace mediante las inscripciones que ha plasmado en su obra, dejando interpretaciones específicas para cada pintura. No obstante, en ambos casos, tanto Pólit como Mideros dirigen sus perspectivas a la gente letrada, mientras que el espectador iletrado adquirirá una lectura distinta de esta serie pictórica en base a sus perspectivas religiosas y culturales personales. No obstante vale aclarar que, a través de la creación de estas obras y sus inscripciones, Mideros es quien sienta los recursos y las reglas que dictaminan la forma de lectura de sus pinturas en el convento.

Resulta interesante ver cómo el artista reivindica la imagen colonial de Mariana de Jesús a través de la utilización de la hagiografía editada de Félix Gonzáles como inspiración para la creación de esta obra. Al examinar las pinturas y los escritos del artista plasmados en ellas, se puede apreciar cómo Mideros enfatiza sobre el acercamiento espiritual de Mariana de Jesús a través del ejercicio de la mortificación y la penitencia. Esta interpretación mística y espiritual de Mariana de Jesús proporcionada por el artista pudo haber sido el detonante de la disputa entre Pólit y Mideros ya que en las pinturas se puede ver que Mideros posee una visión religiosa neocolonial que se aparta de la narrativa clerical. Por el concepto neocolonial, me refiero a la reivindicación de los cultos cristianos coloniales dentro del panorama cultural de las primeras décadas del siglo XX.

Mariana de Jesús a través de la mirada del artista

Con el objetivo de poder analizar de mejor manera la obra de Mideros, se ha decidido agrupar a todas las descripciones de la serie que se encontraban en la portería del convento. La información presentada es cortesía del Museo del Carmen Alto, recopilada de las fichas técnicas que el museo posee sobre la colección de su reserva. El formato de la escritura original en letras mayúsculas se ha decidido conservar para mostrar fidelidad al mensaje del artista.

Cuadros de la Portería

"I A LOS QUE EN SU PRESENCIA CONOCIO POR SUYOS, A ESTOS LOS PREDESTINO"

"II SIGAMOS SUS PISADAS CON LLANTO Y COMPASION"

"III EN EL VALLE DE LA ORACION ENSEÑANDO EL A, B, C, DE LA CIENCIA DE LA VIDA"

"IV ES MI AMADO PARA MI Y YO SOY PARA MI AMADO"

"V EN LA CUMBRE DE LA MIRRA CRUCIFICADA CON CRISTO"

"VI HERMANA MIA ESPOSA, MUERTO CERRADO, FUENTE SELLADA"

"VII DESDE LA ETERNIDAD, VELA POR ESTA CIUDAD"

"VIII CUANDO ESTUVIERES AIRADO, ACORDARAS DE TU MISERICORDIA"

"IX ACUERDATE DE TUS POSTRIMERIAS, Y NO PECARAS JAMAS"

"X ASI LA HALLO EL SEÑOR CUANDO AL LLEVARLA VINO".²³

Al observar las inscripciones que Mideros proporcionó a sus obras, se puede notar que poseía una visión mística sobre Mariana de Jesús. Esto se debe a que en cada imagen se aprecia una preocupación por resaltar la vida espiritual de esta joven doncella en su búsqueda de lograr una conexión íntima con Dios. Lo curioso al examinar estos cuadros es que el hábito de Mariana de Jesús, el cual es representado con pulcritud y elegancia en imágenes del siglo XVII hasta el XIX, ahora pasa a ser una vestimenta con mayor dinamismo que se modifica de acuerdo a las necesidades que demandan los diversos ejercicios espirituales de la santa. El artista dota a Mariana de Jesús de una humanidad que transgrede lo cotidiano, la cual lucha por alcanzar la perfección espiritual a pesar de la incomodidad de sus atavíos y el sufrimiento de su cuerpo. Los colores y la alegoría con la que el artista representa los episodios místicos de la santa, hace que resalten sus cualidades sobrehumanas. Las interpretaciones de los episodios espirituales por parte de Mideros reflejan la manera en que la vida de esta joven beata sobrepasa el entendimiento de la sociedad moderna de la época, cualidad que la convierte en un ser altamente celestial. Se puede apreciar, en esta primera parte de la serie, cómo el personaje de Mariana de Jesús dividió su cuerpo y su mente entre el mundo terrenal y un mundo espiritual, exclusivo para

²³ La información sobre las inscripciones que se encuentran en las pinturas de Mideros ha sido recopilada y transcrita por: Raúl Xavier Domínguez . *Museo del Carmen Alto, Ficha de identificación del objeto* . Ficha de identificación de obras de arte, Quito: Consulart: gestión cultural intergral S.A., 2013.

almas con un alto grado de familiaridad con Dios. La perspectiva de Mideros en sus pinturas hace difícil para el espectador la posibilidad de pensar en imitar la vida ejemplar de la *Azucena de Quito*.



Ilustración 12: Víctor Mideros, IX ACUERDATE DE TUS POSTRIMERIAS, Y NO PECARAS JAMAS, 1925, óleo sobre lienzo, 127 x 125 cm., Quito, Museo del Carmen Alto

Autor: Víctor Mideros
Fuente: Museo del Carmen Alto

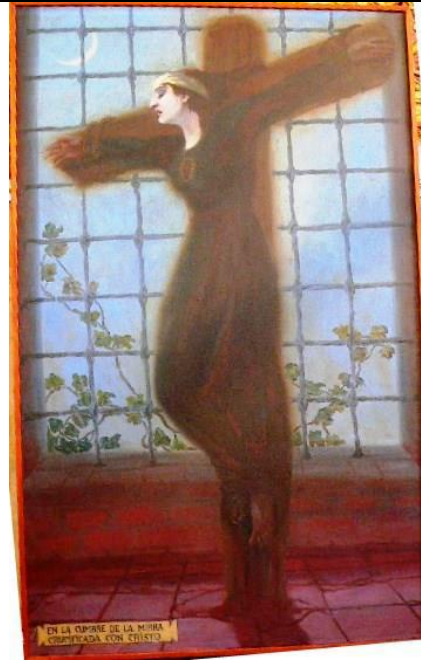


Ilustración 13: Víctor Mideros, V EN LA CUMBRE DE LA MIRRA CRUCIFICADA CON CRISTO, 1925, óleo sobre lienzo, 199 x 122 cm., Quito, Museo del Carmen Alto

Autor: Víctor Mideros
Fuente: Museo del Carmen Alto

Las pinturas nueve y cinco de la serie son ejemplos claros de la forma en la que el artista imaginaba la tediosa labor espiritual de Mariana de Jesús. Mediante sus penitencias, flagelándose y crucificándose, el artista retrata el dolor de la beata quiteña a través del sufrimiento percibido en las imágenes. Esta fatiga se enfatiza en la pintura por la forma en la que Mideros plasma el sudor, la sangre y el hábito maltratado de la beata, sin miedo de reflejar su humanidad. Sin embargo, a través del sufrimiento de la *Azucena de Quito*, el artista enaltece la espiritualidad de Mariana de Jesús y genera temor en el espectador. De esta forma Mideros reivindica a la virgen quiteña neocolonial, resaltando su misticismo a través de la búsqueda del perfeccionamiento espiritual mediante el rechazo del cuerpo y su fijación constante en la muerte. El artista realiza este ejercicio dentro de una nueva era cristiana de los primeros años del siglo XX, donde el sufrimiento y la penitencia han

perdido fuerza como prácticas devocionales. De igual manera, parecería que en todas las escenas, el artista omite las azucenas y el crucifijo, elementos característicos de los retratos coloniales de Mariana de Jesús. En vez de esto, dota a la joven beata de cualidades mesiánicas que sobrepasan su grado de santidad concedido por la Iglesia. A través de estas imágenes, se puede apreciar cómo *la Azucena de Quito* toma el lugar de Jesús para pagar por las faltas de los pecadores, convirtiéndose así en una salvadora que expía al mundo católico con el derramamiento de su propia sangre.

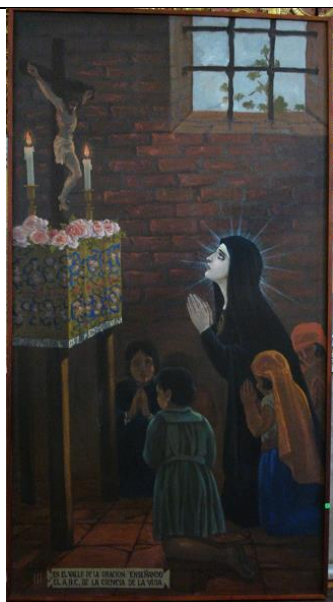


Ilustración 14: Víctor Mideros, III EN EL VALLE DE LA ORACION ENSEÑANDO EL A, B, C, DE LA CIENCIA DE LA VIDA, 1925, óleo sobre lienzo, 202 x 110,50 cm., Quito, Museo del Carmen Alto

Autor: Víctor Mideros
Fuente: Museo del Carmen Alto



Joaquín Pinto, Santa Mariana Catequista, 1895, óleo/lienzo, 124x93 cm., Quito, MUNA

Autor: Joaquín Pinto
Fuente: *200 años de pintura quiteña*, Xavier Michelena

La obra, “**III EN EL VALLE DE LA ORACION ENSEÑANDO EL A, B, C, DE LA CIENCIA DE LA VIDA**” es la tercera de la serie de la vida de Mariana de Jesús y muestra un escenario donde la beata se encuentra rezando a Cristo, rodeada de niños indígenas y mestizos. Esta pintura es interesante ya que no solo pretendería incitar a la juventud a acercarse a la oración para adquirir conocimiento sobre la creación de Dios, también muestra una influencia de la pintura costumbrista con la cual Mideros estuvo

familiarizado durante sus años como estudiante. Con respecto a este tema, el arzobispo Pólit comenta,

Habiéndose fijado en los tipos de raza indígena de nuestro país, los introduce en sus cuadros con la más simpática realidad. ¿Quién no aplaudirá [...] de haber hecho figurar a esos indiecitos en los cuadros de Mariana de Jesús niña [...] y de la misma enseñándoles a orar , en su casa que los contemporáneos apellidaban *la casa de la oración*.²⁴

A partir de las palabras del arzobispo se puede notar cómo Pólit impone su narrativa en la obra del artista. Sin embargo, mediante esta imagen se puede apreciar que Mideros retrata a Mariana de Jesús como una mujer devota que reparte sus labores espirituales entre la práctica contemplativa expiatoria y la labor social catequizadora. El halo de divinidad que adorna la cabeza de Mariana de Jesús la distingue como una figura santa ante el espectador. Aunque en esta época su canonización no haya sido concretada aún, razón por la cual el halo no es un elemento iconográfico de Mariana de Jesús en los primeros años del siglo XX²⁵, a través de este elemento Mideros enfatiza la espiritualidad de la joven beata que la distingue entre los demás personajes de la escena.

De acuerdo con Pólit, la obra “**III EN EL VALLE DE LA ORACION**” también muestra tener una conexión cercana con *Beata Mariana de Jesús impartiendo el catecismo*, de Joaquín Pinto. El arzobispo expresa esta idea diciendo,

Pudiera denominarse este cuadro: la escuela de la oración, Mariana de Jesús, ya Joven, enseña fervorosa y prácticamente a orar a los criaditos de la familia o del vecindario. [...] ella no obstante en su retiro, se ocupaba en la instrucción religiosa de los niños. Esas lecciones de catequista voluntaria, las ha mencionado Pinto [...] el señor Mideros no ha querido competir con el gran artista su precursor, pero en este cuadro nos da la pareja, le pendant de aquél: el uno figura la enseñanza de la Doctrina, el otro la de la Oración.²⁶

Es curioso que el arzobispo interrelacione ambas obras de arte dentro de una visión catequizadora y espiritual sobre la beata quiteña. De igual manera, se puede apreciar cómo Pólit nuevamente impone su visión sobre la obra de Mideros sugiriendo el nombre “Escuela de la oración” para que la obra calce de mejor manera con la narrativa que el religioso plantea en torno a ambas imágenes. La idea de *pendant* (pareja de cuadros) que ha

²⁴ *Ibíd.*, 9.

²⁵ Cumandá Sáenz. “Santa Mariana de Jesús un ícono patrimonial (1618-1645).” Resumen de la conferecna: Iconografía de Mariana de Jesús 400 años, Quito, 2018.

²⁶ *Ibíd.*, 11-12.

planteado Pólit para las obras de Pinto y Mideros refleja el intento del arzobispo de interrelacionar ambas pinturas como imágenes complementarias que juntas representan las cualidades contemplativas y doctrinantes de Mariana de Jesús.

Mariana de Jesús Milenarista

Para Finalizar este capítulo hablaré de las pinturas de la *Vida de Mariana de Jesús* de Víctor Mideros que se encuentran en el locutorio. Al revisar los registros fotográficos posteriores encontrados en el folleto del arzobispo Pólit y en un álbum creado por Mideros, puedo notar que en estos registros solo toman en cuenta a las pinturas que se hallan en la portería, excluyendo al cuerpo de obra que se exhibe en el locutorio.²⁷ Todos estos cuadros fueron donados al convento el mismo año, razón por la cual es extraño que las pinturas del locutorio no aparezcan en los registros fotográficos posteriores como parte integrante de la obra. Al fijarme en las pinturas de la portería, puedo reconocer que en aquellos trabajos se habla específicamente de la vida de Mariana de Jesús, mientras que las pinturas del locutorio tratan una visión personal del artista sobre la beata quiteña. Estas pinturas se alejan de la temática del resto de la serie debido a que muestran imaginario espiritual más potente que se desprende directamente de la imaginación del pintor.

Con el objetivo de poder analizar el mensaje de Mideros detrás de este cuerpo de obras, se han juntado las descripciones hechas por el artista al pie de las imágenes. Estas frases se encuentran directamente transcritas de las pinturas y han sido compuestas entrono al orden de la circulación de las imágenes en la sala.

Cuadros del Locutorio

“HUBO UN CECRETO CLAVE DE SU VIDA, PRIMERO MARTIR Y DESPUES PRINCESA EN LA NUEVA SIÓN ESCLARECIDA.”

“CUSTODIA VIVA DEL SAGRADO FUEGO, YARDECES LA FE DE LOS QUITENOS.”

“POR MI PATRIA MI VIDA OS OFRENDO, DIOS MIO, DECIDIDA.”

“EN ESPIRITU Y VERDAD CON JESÚS SE CRUCIFICA, POR ESO LA FORTIFICA UNA ANGELICA ENTIDAD.”

²⁷ Este álbum se encuentra en la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.

“EN EL JARDIN DE MARIANA ANDA SUELTA GREY PORCUNA, MAS A LA LUZ DE LA LUNA, DEJASE VER LA GUARDIANA.”²⁸

Es curioso notar que las descripciones de Mideros plasmadas en las obras del locutorio guardan mayor linealidad y coherencia que las inscripciones plasmadas en los cuadros que ilustran la vida de Mariana de Jesús situados en la portería del convento. Este hecho puede deberse a que estas obras fueron pensadas específicamente para el espacio del locutorio. A simple vista se nota que los lienzos fueron diseñados del tamaño y la forma de los muros que se levantan en la sala.²⁹

En la obras del locutorio, Mideros ha planteado una representación de Mariana de Jesús que se aparta del discurso eclesiástico de obediencia y sumisión clerical para dotar a la beata quiteña de cualidades heroicas que la hacen luchar al lado de Cristo por la protección de la ciudad. Además de presentar a una beata quiteña con agencia espiritual propia, quien se contacta directamente con Dios por medio de la meditación personal.



Ilustración 15: Víctor Mideros, "PINXIT ET DONAVIT VICTOR M. MIDEROS 1925" / POR MI PATRIA MI VIDA OS OFRENDO, DIOS MIO, DECIDIDA", 1925, óleo sobre lienzo, 190 x 461 cm., Quito, Museo del Carmen Alto

²⁸ Noralma Suarez. *Bienes Culturales Muebles*. Ficha de identificación de obras de arte, Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2018.

²⁹ El Museo del Carmen Alto, en la cédula informativa de su locutorio, destaca que, “La Santa barroca fue representada por el pintor simbolista y moderno Víctor Mideros [...] serie votiva que fue clorada en el locutorio y la portería, únicos lugares visibles para los fieles.” Con este fragmento, el museo asegura que las obras estuvieron pensadas, en un inicio, para ser vistas por el público, por este motivo su gran tamaño y acoplamiento con los espacios es esencial para que la obra se destaque ante los ojos del visitante, quien entraba a los lugares accesibles de convento para ponerse en contacto particular con las monjas carmelitas.

Autor: Víctor Mideros

Fuente: Museo del Carmen Alto

La obra “POR MI PATRIA MI VIDA OS OFRENDO,” es la pieza central de la serie de obras de Mideros puesto que es la única obra que contiene el certificado de donación del artista, escrito con su puño y letra. En esta obra se puede apreciar como la santa ofrece su vida por la ciudad, enfrentándose a entes demoniacos que están dispuestos a derribarla. La forma del lienzo se parece a una cruz. Si bien, esta pintura estuvo pensada para acoplarse a la forma de la pared central del locutorio, es inevitable ignorar que Mariana de Jesús se encuentra retratada en una pose que alude a la crucifixión de Cristo. He generado esta percepción a partir de la descripción del artista en la obra. Mideros ha decidido insertar un diálogo donde la santa ofrece su vida a forma de sacrificio para el bien común de su “patria”, como Cristo, quien se sacrificó por los pecados de la humanidad. De igual manera el halo aparece en escena nuevamente, adornando la cabeza de la joven beata. La insistencia de este elemento en la obra de Mideros, sugiere que el artista deseaba elevar a Mariana de Jesús directamente a un grado de santidad que aún no se le había conferido en esta época.

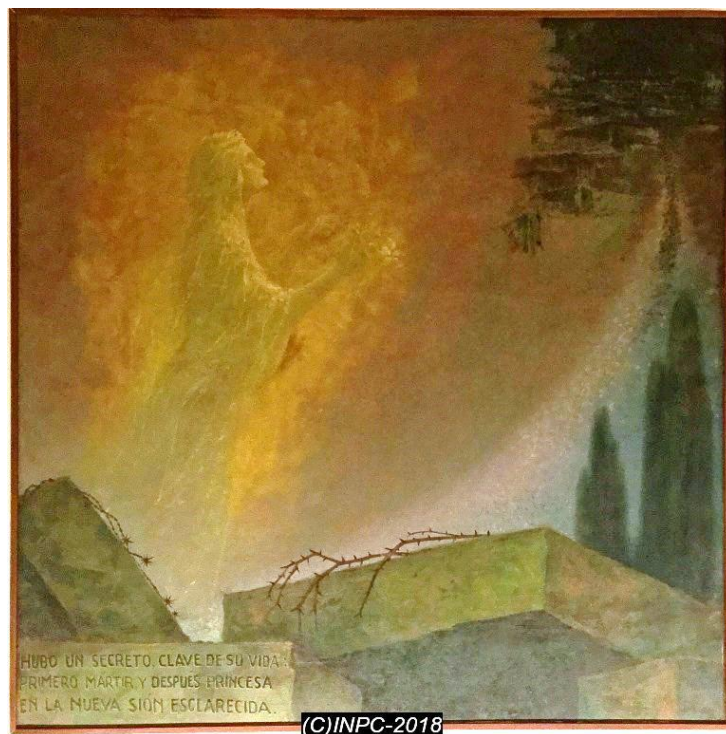


Ilustración 16: Víctor Mideros, "HUBO UN SECRETO, CLAVE DE SU VIDA: PRIMERO MARTIR Y DESPUÉS PRINCESA EN LA NUEVA SION ESCLARECIDA", 1925, óleo sobre lienzo, 192 x 192 cm., Quito, Museo del Carmen Alto

Autor: Víctor Mideros

Fuente: Museo del Carmen Alto

La obra “HUBO UN SECRETO, CLAVE DE SU VIDA” presenta de manera explícita la resurrección espiritual de Mariana de Jesús. Aquí se muestra a Mariana como un espíritu que se levanta de su sepulcro para ascender a los cielos. La luz que se plasma en la escena genera un aire místico en la composición. Mideros destaca que Mariana de Jesús, después de su muerte, pasa de mártir y heroína a “princesa de la nueva Sion”, concediendo a la virgen quiteña un grado monárquico dentro de su perspectiva espiritual católica.



Ilustración 17: Víctor Mideros, "EN ESPÍRITU Y VERDAD CON JESÚS SE CRUCIFICA, POR ESO LA FORTIFICA UNA ANGÉLICA ENTIDAD", 1925, óleo sobre lienzo, 193 x 640 cm., Quito, Museo del Carmen Alto

Autor: Víctor Mideros

Fuente: Museo del Carmen Alto



Ilustración 18: Víctor Mideros, "EN EL JARDÍN DE MARIANA ANDA SUELTA GREY PORCUNA; MAS, A LA LUZ DE LA LUNA, DÉJASE VER LA GUARDIANA", 1925, óleo sobre lienzo, 193 x 463cm., Quito, Museo del Carmen Alto

Autor: Víctor Mideros

Fuente: Museo del Carmen Alto

En estas dos pinturas horizontales se puede notar la forma en la que el artista, retrata a Mariana de Jesús como la salvadora y protectora de la ciudad. En el primer cuadro se puede ver cómo la beata carga la cruz de su martirio, acompañada de seres celestiales que la ayudan en su camino hacia la salvación de su pueblo. De acuerdo con Víctor Mideros, “Mariana de Jesús se crucifica en espíritu y verdad con Cristo” la beata quiteña comparte el dolor de Jesús al ofrecer su vida para salvar a Quito y esta acción la eleva a un grado heroico supernatural. En la segunda imagen se puede notar como *La Azucena de Quito* se convierte en la “Guardiana”, quien acompañada de huestes celestiales, camina por su “jardín de azucenas” para vigilar a la ciudad de los ataques del demonio, representado a través de las bestias negras que se ven amedrentadas ante la presencia de la joven quiteña. El jardín de azucenas representado en esta escena indica al espectador la omnipresencia de Mariana de Jesús en la metrópoli Imaginada por Mideros.

A través del simbolismo utilizado en estas pinturas, Mideros ha creado un discurso que habla sobre el poderío celestial de Mariana de Jesús sobre Quito y el mundo metafísico del cual forma parte. Mediante la obra exhibida en el locutorio, Mideros comunica al espectador que el sacrificio de *La Azucena de Quito* la posiciona como una virgen salvadora que ayuda a Cristo en su labor mesiánica. En estas pinturas se puede apreciar

cómo la beata se aventura en su propio camino de santidad, trascendiendo su condición humana.

Con respecto a este nuevo planteamiento que Mideros ha proporcionado sobre Mariana de Jesús, Natividad Gutiérrez Chong, desde la sociología, proporciona una mirada sobre la identidad nacional que se maneja en el siglo XX. La autora ve a la beata como “un símbolo de restauración” que unifica a la nación en torno a los desastre naturales y el sufrimiento humano.³⁰ Para Natividad Gutierrez, Mariana de Jesús es un personaje apolítico que refleja ser un símbolo no transgresor para el pueblo. En estas pinturas, se puede apreciar cómo Mideros dota de cualidades heroicas a Mariana de Jesús que la posicionan como una figura mesiánica que se sacrifica por su pueblo para salvarlo y transformarlo en la “Nueva Sión”.

Con este último capítulo se ha podido indagar sobre la trayectoria artística inicial de Mideros y las razones que lo incitan a proponer una imagen diferente de Mariana de Jesús acorde a la educación académica y los intereses religiosos del artista. He podido apreciar cómo Víctor Mideros, al igual que Joaquín Pinto, se convierte en un agente que crea representaciones sobre la beata quiteña bajo sus propios términos y perspectivas. Sin embargo, en este caso, Mideros proporciona al espectador la información necesaria para poder interpretar su serie pictórica de manera precisa, presentando una visión concreta de Mariana de Jesús ante el público. No obstante, se puede apreciar que la propuesta del artista es ampliamente discutida por el arzobispo Pólit, quien no vacila en imponer su visión particular sobre esta obra en su folleto publicado en 1927. En relación con esta idea, en la obra de Mideros se vislumbra cómo el artista reivindica la imagen colonial de Mariana de Jesús, creando una representación neocolonial que alude a las prácticas religiosas de la colonia pero con una perspectiva cultural y espiritual de los primeros años del siglo XX. A través de esta nueva interpretación, Mideros plasma una beata cuya búsqueda espiritual se basa en la penitencia, el sufrimiento y la abnegación. Lamentablemente no se ha dispuesto de información suficiente para saber el criterio de la población secular con respecto a la obra, no obstante, a través de una breve mirada al movimiento milenarista de las primeras décadas del siglo XX en Ecuador, es evidente que Mideros trabajó esta serie de pinturas

³⁰ Natividad Gutiérrez. “La construcción del heroísmo de Mariana de Jesús: Identidad nacional y sufrimiento colectivo.” *Íconos: Revista de ciencias sociales*, 2010: 149-160.

pensando en Mariana de Jesús como máxima representante de esta corriente teológica en la ciudad.

Conclusión

Mi investigación propone una forma distinta de análisis de la imagen de Mariana de Jesús entre los siglos XIX y XX. Este análisis se ha dado mediante el estudio de pinturas que retratan a la beata quiteña desde un ángulo distinto a través del cual se puede reflexionar sobre las políticas y las concepciones religiosas de la sociedad en la que transitan los autores de estas obras. Para que la investigación sea efectiva no solo tuve que examinar los cuadros sino también indagar en la vida de los artistas para entender las condiciones de posibilidad que los impulsaron a representar a la joven mártir de una forma diferente a los retratos existentes de Mariana de Jesús. Sin embargo esta investigación posee varias limitaciones, entre ellas se encuentra el hecho de que no existen fuentes específicas que me hayan ayudado a esclarecer de manera concreta las intenciones de los artistas detrás de sus pinturas, las opiniones de la sociedad secular con respecto a la obra y la forma de circulación de estas imágenes. Por estos motivos ha sido un gran reto analizar estas imágenes, se ha tenido que crear una metodología de trabajo en base a la información habilitada, guardando prudencia con respecto al análisis de las obras para no caer en conjeturas sin fundamento.

A partir de esta investigación de tesis se han podido determinar dos visiones diferentes sobre Mariana de Jesús propuestas por Joaquín Pinto y Víctor Mideros. Estas perspectivas nacen en respuesta a la época en la que transitan ambos artistas. No es posible suponer que dos retratos, con casi cincuenta años de diferencia en su concepción, sean similares ya que sus autores estuvieron rodeados por diferentes contextos históricos que afectaron sus concepciones sobre el mismo personaje.

Con respecto a la pregunta central de este estudio, he podido determinar que Joaquín Pinto es un artista que atraviesa por el periodo republicano de modernidad católica. Cuando el pintor realiza la obra de *Mariana Catequista* lo hace a pedido de la Orden Jesuita. A través de esta interacción, he podido ver cómo, bajo sus propios términos, el artista negocia la representación de Mariana de Jesús con la orden clerical a través de la presentación de un retrato que muestra a la beata quiteña catequizando a su comunidad dentro de un ambiente descontextualizado de la política, donde Mariana de Jesús se aleja de su misticismo para reflejar una imagen más cercana con el espectador. El costumbrismo y

el paisajismo se encuentran plasmados en estas obras, lo cual refleja las influencias que obtuvo el artista desde su educación de taller. Por otro lado, en el caso de Mideros, se puede apreciar como la academia y sus viajes al exterior influenciaron al artista para que su interés por la temática espiritual se potencialice. A través de su mirada milenarista, se pudo apreciar como el artista reivindica el misticismo de Mariana de Jesús, creando la representación de una beata neocolonial que retoma las prácticas de contemplación y penitencia en su búsqueda por la purificación espiritual y la salvación de su pueblo.

A pesar de las diferentes búsquedas de ambos artistas, resulta interesante ver como los retratos que se proponen para Mariana de Jesús fueron basados en sus interpretaciones sobre la hagiografía de la joven quiteña editada por el Padre Gonzáles. A partir de esta idea, he podido notar lo potente que es la narrativa de Mariana de Jesús creada por el Padre Morán de Butrón. Esta idea nace al ver que la obra es relevante siglos después de su creación a través de la alteración realizada por Félix Gonzáles para calzar con la visión de los lectores del siglo XIX. Mediante esta obra, se puede ver cómo Pinto logró traducir el texto de un formato literario a un formato visual para plasmar la imagen de una heroína social a finales del siglo XIX, mientras que Mideros reivindica la misticismo de Mariana de Jesús a través de una interpretación neocolonial de este personaje durante los primeros años del siglo XX.

En cuanto a la iglesia Católica, en la investigación pude apreciar el involucramiento de la Orden Jesuita en el proceso de promoción de la imagen de Mariana de Jesús a lo largo de la historia. Miembros de esta orden no solo fueron los responsables de construir la hagiografía de Mariana de Jesús de la cual se basaron los artistas para generar sus representaciones, en el caso de Joaquín Pinto, también fueron los Jesuitas de la Compañía de Jesús los que comisionaron la obra al artista. En cuanto a Mideros, se pudo apreciar que el proceso de negociación de la donación de su obra y las interpretaciones posteriores que este trabajo recibió fueron realizados por el arzobispo Pólit, quien a través de su ensayo disputa con el artista la forma de leer su serie pictórica.

Por otro lado, en ambas obra se enfatiza sobre una aproximación individual del ser humano hacia las costumbres y la espiritualidad cristianas, sin necesidad de un intermediario eclesiástico. En el caso de Pinto, se puede apreciar la manera en la que el artista retrata a Mariana de Jesús como una mujer devota que inculca la religión a su

comunidad en su propio hogar, como una madre o una maestra que imparte el catecismo a sus propios hijos y alumnos. Por otro lado, Mideros propone el ejercicio espiritual de la meditación como una forma de conexión directa con el mundo celestial. A través de la vida mística y penitente que plasma en su serie pictórica de Marina de Jesús, se aprecia como el sacrificio personal de la beata y sus diálogos personales con Dios le conceden la oportunidad de aspirar a un grado monárquico en el mundo celestial, luchando al lado de Cristo por la paz de su ciudad, “la Nueva Sión Esclarecida”.

Al hacer un recuento de los capítulos investigados en el presente trabajo de tesis, puedo concluir que la hagiografía reeditada del Padre Gonzales es de gran importancia, puesto a que esta obra es una alteración de la narrativa de Mariana de Jesús escrita por el Padre Morán de Butrón en la colonia. A través de la edición de Gonzáles he podido apreciar que esta narrativa colonial, reescrita a mediados del siglo XIX sirve para entender cómo la figura de Mariana de Jesús es percibida y reinterpretada por artistas como Joaquín Pinto y Víctor Mideros, quienes son los primeros en situar la imagen de Mariana de Jesús dentro de panoramas nuevos de representación que se encuentran estrechamente ligados con el periodo en el que cada artista se desenvuelve. Lo curioso de estas obras no solo es que dialogan con los discursos clericales, sino que también lo hacen con el espectador al presentar los deberes morales y cristianos de la sociedad republicana en el caso de Pinto, y reflejar una nueva forma de pensamiento espiritual relacionada a la corriente milenarista generada en la sociedad de los primeros años del siglo XX en el caso de Mideros. A partir de esta idea considero el marco teórico proporcionado por Chartier para esta investigación fue esencial para entender las formas de funcionamiento de las representaciones dentro de las prácticas y concepciones sociales. Para el caso de Pinto y Mideros, a través de Chartier pude profundizar en los diálogos y las interpretaciones que se tejen entre las pinturas y la visión religiosa de la época.

Bibliografía

- Ayala, Enrique. *Resumen de la Historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editorial Nacional , 2008.
- Bustos, Guillermo. *El culto a la nación: Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*. Quito: Fondo de Cutlrua Económica, 2017.
- Carcelén, Ximena. "Academia y Arte en Quito." En *Academias y Arte en Quito 1849-1930*, de CCE Benjamín Carrión, 9-12. Quito: Imprenta Mariscal, 2017.
- Chartier, Roger. "El Mundo como Representación." *Aproximaciones teóricas, nociones de prácticas y representaciones*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos , 2002, 1-16.
- Chong, Natividad Gutiérrez. "La construcción del heroísmo de Mariana de Jesús: Identidad nacional y sufrimiento colectivo." *Íconos: Revista de ciencias sociales*, 2010: 149-160.
- Centro Cultural Metropolitano. *Joaquín Pinto: crónica romántica de la nación*. Quito: FONSAL, 2011.
- Clark, Kim. *La Obra Redentora* . Quito: Corporación Editora Nacional, 2004.
- De la Cuadra, José, Alejandro Andrade Coello. "Vicotr M. Mideros Artista Pintor." En *El arte de Mideros*, de José Rumazo González, 24-27. Quito: Artes Gráficas, 1937.
- Domínguez, Raúl Xavier. *Museo del Carmen Alto, Ficha de identificación del objeto* . Ficha de identificación de obras de arte, Quito: Consulart: gestión cultural intergral S.A., 2013.
- Espinosa, Aurelio. *Santa Marian de Jesús*. Quito: Centro Gráfico del Ministerio de Educación, 2009.
- Espinosa, Simón. *Presidentes del Ecuador*. Quito: Editores Nacionales S.A., 1998.
- Feijóo, Patricio y Casandra Sabag Hillen. «La Urbe tomada. Visiones apocalípticas de Víctor Mideros.» En *Alma Mía: Modernidad y Simbolismo Ecuador 1900, 1930*, de Alexandra Kennedy Troya, 149-159. Quito: Hominem Editores CIA., 2014.
- Fernández, María Victoria. "El milenarismo y su relación con la política: Una perspectiva desde la antropología política." *Revista Chilena de Antropología*, 1988: 31-47.
- Freedberg, David. *El Poder de las Imágenes* . Madrid: Grupo Anaya, S.A., 2010.
- Herrera, Gioconda. "La Virgen de la dolorosa y la lucha por el control de la socialización de las nuevas generaciones en el Ecuador del 1900." *Bulletin de l'Institut Francais d'Études Andines*, 1999: 1-19.
- Hidalgo, Fernando. *La República del Sagrado Corazón: Religión, escatología y ethos conservador en Ecuador*. Quito: Corporación Editorial Nacional , 2013.

- Larco, Carolina. "Mariana de Jesús en el siglo XVII: Santidad y regulación social *." *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, 2000: 51-75.
- Larrea, Carlos Manuel. *Las Biografías de Mariana de Jesús*. Quito: La Union, 1970.
- Kennedy, Alexandra. "Modernidad y gestos Simbolistas " En *Alma Mía: Simbolismo y modernidad, Ecuador 1900-1930*, Alexandra Kennedy Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 89-111. Quito: HOMINEM EDITORES CIA., 2013.
- Kennedy, Alexandra, y Carmen Fernández-Salvador. "El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX." En *Contrauir la Nación Imágenes y espacios del Ecuador en el siglo XIX*, de Alexandra Kennedy Troya, 165-178. Quito, 2013.
- Maiguashca, Juan. "El proyecto garciano de modernidad católicarepublicana en Ecuador, 1830-1875." En *La Mirda Esquiva. Reflexiones históricas sobre la interacción del estado y la ciudadanía en los Andes (Bolivia, Ecuador, Perú), siglo XIX*, de Martha Irurozqui, 233-259. Madrid: Concejo Superior de Investigaciones cinetíficas, 2005.
- Michelena, Xavier. *200 años de pintura quiteña*. Quito: Citymarket, 2007.
- Mena, María Isabel. *La baronesa de Wilson y las metáforas sobre América y sus mujeres 1874-1890*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2015.
- Morán de Butrón, P. Jacinto. *Vida de la B. Mariana de Jesús de Paredes y Flores conocida vulgarmente bajo el nombre de la Azucena de Quito*. Quito: V.Valencia, 1856.
- Moscoso, Martha. "Imagen de la Mujer y la Familia a Inicios del siglo XX." *Procesos, Revista de Historia*, 1996: 67-82.
- Muñoz, Verónica. "El genio de un artista incomprendido en su tiempo." En *Academias y Arte en Quito*, de Museo Benjamín Carrión, 51-63. Quito: Imprenta Mariscal , 2017.
- Ortiz, Alfonso. *Imágenes de Identidad: Acuarelas Quiteñas del Siglo XIX* . Quito: FONZAL, 2005.
- Ossenbach, Gabriela. «La secularización del sistema educativo y de la práctica pedagógica: Laicismo y Nacionalismo.» *Procesos, Revista ecuatoriana de historia*, 1996: 33-53.
- Pérez, Trinidad. *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del Arte y Eurocentrismo*. Tesis doctoral en EstudiosLlatinoamericanos , Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2012.
- Pérez, Trinidad. "Víctor Mideros." *Diners* , 1994: 73-76.
- Pólit, Manuel María. *Mariana de Jesús Cuadros de su Vida V.M.* Quito: Editorial Chimborazo, 1926.
- Sáenz, Cumandá. "Santa Mariana de Jesús un ícono patrimonial (1618-1645)." Resumen de la conferecncia: Iconografía de Mariana de Jesús 400 años, Quito, 2018.

- Salgado, Mireya, y Carmen Corbalán. *La Escuela de Bellas Artes en el Quito del siglo XX*. Investigación Ganadora del programa de becas 2012, Quito: Archivo Metropolitano de Historia de Quito, 2012.
- Salvador, Jorge. "Mariana de Quito." En *Historia de la Iglesia Católica en el Ecuador: La labor evangelizadora, acción apostólica. Las misiones en el Amazonas*, de Conferencia Episcopal Ecuatoriana, 922-960. Quito: Aya Yala, 2001.
- Salvador, Carmen Fernández. "Benjamín Carrión y las políticas culturales de la primera mitad del siglo XX: de las colecciones privadas a la esfera" En *De Atahuallpa a Cuauhtémoc: Los nacionalismos culturales de Beniamin Carrión y José Vasconcelos*, de Juan Carlos Grijalva y Michael Handelsman, 219-245. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2014.
- Serur, Raquel. "Santa Mariana de Quito o la santidad inducida" En *Barrocos y Modernos: Nuevos Caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, de Petra Schum, 205-220. Madrid: Iberoamericana, 1998.
- Suarez, Noralma. *Bienens Culturales Muebles*. Ficha de identificación de obras de arte, Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2018.
- Terán, Rosemarie. *Representaciones textuales y visuales de la infancia en el "El lector Ecuatoriano", libro de lecturas para la neseñanza primaria (1915)*. Ensayo inédito, Quito: UASB, 2014.
- Terán, Rosemarie. "Laciudad colonial y sus símbolos: Una aproximación a la historia de Quito en el siglo XVII." En *Ciudades De los Andes: Visión Histórica y Contemporánea*, de Eduardo Kingman Garcés, 153-171. Quito: Abya-Yala, 1992.
- Vásconez, Victoria. "Mariana de Jesús (obra posmortem-1940)." En *Victoria Vásconez Cuvi: Obras Completas*, de Gonzalo Córdova Núñez, 113-157. Quito: Editorial Rampi, 2012.
- Williams, Derek. "The Making of Ecuador's Pueblo Católico, 1861-1875." En *Political Cultures in the Andes 1750-1950*, de Cristóbal Aljovin y Nils Jacobsen, 1-19. Durham: Duke University Press, 2005.