

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Historia

Maestría de Investigación en Historia

**La obra pictórica de Víctor Mideros en la iglesia de la Merced de
Quito**

Narrativas históricas y usos políticos (1922-1932)

Óscar Fabián Ortega Medina

Tutora: Trinidad Pérez Arias

Quito, 2026

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

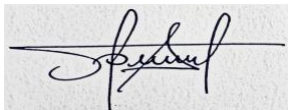
Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Óscar Fabián Ortega Medina, autor del trabajo intitulado “La obra pictórica de Víctor Mideros en la iglesia de la Merced de Quito: Narrativas históricas y usos políticos. (1922-1932)”, 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 Magíster en Historia 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 los formatos virtual, electrónico, digital, 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.

24 de abril de 2026

Firma:



Resumen

Esta tesis estudia las condiciones de posibilidad de cinco cuadros de temática histórica que son parte de la Serie “Los veinte milagros de Ntra. Sra. de la Merced”, trabajados por Víctor Mideros en el año 1933 que se exhiben en la iglesia de los mercedarios de Quito. Para comprender los motivos que impulsaron la elaboración de estos cuadros, que representan cuatro episodios de la historia nacional, se indagaron las relaciones entre el pintor y la Orden, especialmente con Fray Joel Monroy quien fuera el contatante del pintor Mideros. Adicionalmente se examinaron las narrativas históricas y las conmemoraciones cívicas y religiosas durante las décadas de 1920 y 1930, que incidieron en las maneras de comprender el pasado por parte de los religiosos y la feligresía quiteña. Los cuadros analizados reflejan una comprensión providencial del pasado y del papel de la Virgen de la Merced en la historia nacional. A mediados del siglo XX la Serie de los milagros de la Virgen fueron objeto de una nueva interpretación por parte de los mercedarios como una reacción a los eventos políticos y religiosos a nivel local y nacional. En este contexto sobresalen los sermones de Fray Luis Octavio Proaño y el papel de *La Revista La Merced* en donde se publicaron dichas homilías, cuyo propósito era fortalecer el sitio de la Virgen mercedaria frente a la emergencia de nuevos íconos religiosos y doctrinas políticas.

Palabras clave: Víctor Mideros, Virgen de la Merced, orden mercedaria, conmemoraciones, historia nacional, sacralización de la historia.

A Elvita Consuelo, con amor;
a Francisco Fabián y a Jorge Alexander, mis hijos,
con la ternura de siempre.

Agradecimientos

Mi eterna gratitud, cariño y respeto a todos los docentes y asistentes del Área de Historia de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; en especial, a las doctoras Trinidad Pérez Arias, Galaxis Borja González y Katerinne Orquera. Sin su ayuda y dirección este sueño no se hubiera transformado en realidad.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero. Historia Nacional, celebraciones patrias y católicas entre 1920 y 1930	21
1. Inestabilidad política y disputas entre liberales y conservadores	21
2. La historia nacional de finales del siglo XIX a las primeras décadas del XX	24
3. Las celebraciones patrias y católicas	28
Capítulo segundo. La sacralización de la historia y la elaboración de la Serie de los Veinte Milagros de Víctor Mideros.....	35
1. Víctor Mideros y la orden mercedaria en Quito	35
2. Análisis de los cuadros con temática histórica de la serie “Los Milagros de Ntra. Sma. Madre de la Merced”	40
2.1. Primer cuadro: “El repartimiento de los solares y la Virgen como primera colona”	40
2.2. Segundo cuadro “Los padres de la patria prisioneros ruegan por la suerte del pueblo”.....	44
2.3. Tercer y cuarto cuadro “Sucre implora a la Virgen la victoria” y “Sucre decreta fiesta perpetua”	47
2.4. Quinto cuadro “La Convención Nacional decreta a la Virgen patrona de la patria”	51
Capítulo tercero. La reinterpretación de la Serie de los Milagros de la Virgen en la década de 1950	56
1. La <i>Revista La Merced</i> y los sermones de Fray Fernando Garzón.....	56
2. La ceremonia de restauración y consagración de votos a la Virgen	63
Conclusiones.....	66
Bibliografía.....	70
Anexos.....	75

Introducción

La Virgen de la Merced, advocación mariana de tradición española, conserva una especial devoción en la feligresía quiteña por más de cuatro siglos y ha estado en la historia de la ciudad desde su fundación. La iglesia de la Merced, lugar donde se mantiene su culto, inició su edificación a mediados del siglo XVI; en ella estuvieron presentes arquitectos españoles como Juan del Corral y José Jaime Ortiz quienes dirigieron los trabajos de constructores, carpinteros, escultores, talladores y maestros de obra indígenas y mestizos.¹ Varios terremotos en el siglo XVII obligaron a constantes reconstrucciones del complejo mercedario hasta que en el año 1737 se concluyó la construcción de la iglesia definitiva como la conocemos en la actualidad y que tomó como modelo a la de la Compañía de Jesús.

La iglesia de la Merced de Quito alberga obras de arte de las épocas colonial y republicana, de varios artistas nacionales; entre ellos, las de Víctor Mideros quien trabajó cuatro series pictóricas para el convento e iglesia entre los años 1930 y 1958. La primera, de 1931, conocida como “Los siete dolores de la Virgen”, con siete cuadros de gran tamaño y forma circular, colocados en las columnas de la nave central. En 1932 pintó dos grandes lienzos colocados en las paredes laterales del presbiterio: “Ofrenda al Padre Eterno” y “*Ecce Venio*”. Ese mismo año elaboró la segunda serie, ubicada en la mampara de la puerta de ingreso lateral, que muestra 17 imágenes de mártires y santos mercedarios. La tercera serie, realizada al año siguiente, en 1933, contiene los veinte cuadros de “Los Milagros de Ntra. Sma. Madre de La Merced”, distribuidos en la parte interior de los arcos de la nave central y finalmente, la última serie, “Los Arcángeles”, elaborada para la sacristía en 1958, que presenta un conjunto de ocho lienzos rectangulares de grandes proporciones.

Esta tesis se enmarca en el análisis de la serie pictórica “Los Milagros de Ntra. Sma. Madre de la Merced” y, específicamente, en el estudio de cinco cuadros que representan temáticas históricas con carácter fundacional para el proceso de construcción

¹ Susan Webster, en recientes trabajos sobre historia del arte colonial ecuatoriano, ha logrado ubicar en los archivos los nombres de varios constructores de iglesias quiteñas que han permanecido por siglos en el anonimato. “Con ello, se ha revertido la tendencia de caracterizar a los europeos como los intelectuales e inventores de la obras, mientras que la labor manual fue atribuida a las masas de indios obreros.” Susan V. Webster, *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII*, 1.ª ed. (Quito: Ediciones Abya-Yala, 2012), 16-7.

del Estado-nación.² Los cuadros en cuestión son: “1537: El Repartimiento de los solares a los nuevos vecinos de Quito y la Virgen como primera colona”, “1810: Los Padres de la patria prisioneros ruegan por la suerte del pueblo”, “1822: Sucre implora a la Virgen la victoria en Pichincha”, “1822: Sucre decreta fiesta a la Virgen luego de la victoria de Pichincha” y “1861: La Convención Nacional decreta a la Virgen Patrona de la patria”.

La incorporación de temas históricos en una serie destinada a representar milagros de la Virgen de la Merced nos plantea la siguiente interrogante: ¿Qué tipo de representaciones sobre el pasado se pueden observar en estos cuadros, en qué condiciones fueron producidas y cómo fueron usadas por los contemporáneos? De esta manera, esta tesis analiza los sentidos que se construyeron alrededor de las representaciones pictóricas de Mideros en la Merced, con la finalidad de “averiguar quién quiere que alguien recuerde algo, con qué objetivos y a través de qué medios”.³

La presente tesis analiza dos momentos de la historia de la Serie de la Virgen. El primero se ubica en los años de su elaboración, a inicios de la década de 1930 y el segundo examina las reinterpretaciones de las narrativas históricas expuestas en los cuadros durante la década de 1950. Se plantea como hipótesis que las maneras como fueron leídos estos cuadros, es decir los sentidos que produjeron en la feligresía quiteña, no eran estáticas sino que dependían de varios factores; entre ellos, en un primer momento, las necesidades e intereses de la orden mercedaria de frenar la arremetida liberal que se aferraba al poder y hacerle frente a la emergencia de los partidos políticos de izquierda; en un segundo momento, el de conservar su centenaria feligresía, así como el apremio por detener el embate de grupos protestantes y la “obligación moral” de promocionar a los candidatos conservadores en detrimento de los liberales.

Esta investigación dialoga con los trabajos de Guillermo Bustos Lozano y Carmen Fernández-Salvador. En el caso de Bustos porque estudia un período de conmemoraciones cívicas -el centenario de la independencia y los cuatrocientos años de la fundación española de Quito- que coexisten temporalmente con los años de producción

² Se denomina fundacionales a los principales momentos de las historias nacionales que procuraban un espacio en las sociedades liberales de inicios del siglo XX e intentaban refundar el Estado-nación bajo la idea del progreso, propia de aquella época. Esto sucedía en sociedades donde no existieron claros acontecimientos históricos, por lo que esa carencia se llenó con narraciones de leyendas aleccionadoras y ejemplificantes de la Independencia, que se aceptaron como hechos históricos, ya sea por falta de investigadores y fuentes o desorganización de estas. Doris Sommer, *Ficciones fundacionales: las novelas fundacionales de América Latina* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004), 11-29.

³ Pierre Nora en Guillermo Bustos, *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador; 1870-1950* (Quito: Fondo de Cultura Económica / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2017), 32.

pictórica de Mideros en la Merced. En *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*, Bustos reflexiona sobre la relación entre las narrativas históricas, las conmemoraciones y la memoria. Su trabajo plantea algunas interrogantes que aportan a las nuestras; entre ellas: “¿Qué recordaban las conmemoraciones [...] ¿Quiénes las propusieron y dirigieron? ¿Cuál fue el papel de la opinión pública y los medios de comunicación en estos eventos?”⁴

Fernández-Salvador, en *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*, en cambio, afirma que en la producción historiográfica de la primera mitad del siglo XX, cuyos principales representantes fueron monseñor Federico González Suárez y la Academia Nacional de Historia, participaron también otros actores religiosos, como Juan de Dios Navas, José Jouanen y *el mercedario Fray Joel Monroy*, junto a intelectuales seculares como Alfredo Flores y Caamaño, *Jacinto Jijón y Caamaño o José Gabriel Navarro*. Además, Fernández-Salvador evidencia que durante las primeras décadas del siglo XX el campo de la investigación histórica estuvo dominado, en gran parte, por académicos religiosos y conservadores a quienes movía el interés por rescatar el aporte de la Iglesia católica en el desarrollo cultural y artístico del país.⁵ El aporte de estos dos investigadores es crucial al momento en que hablemos de la historiografía de la época y su influencia en la ejecución de los cuadros de temática histórica de Mideros en la Merced.

La tesis está estructurada en tres capítulos. El primero examina las condiciones de posibilidad de la Serie de los Milagros de la Virgen de Víctor Mideros, esto es: el contexto político e intelectual en el que se desarrolló su trabajo, los posibles vínculos entre los relatos sobre el pasado producidos a inicio del siglo XX, las celebraciones de centenarios durante la época estudiada y su incidencia en el trabajo del pintor. El segundo se enfoca en el análisis de los cuadros como tal. Para ello se aborda la relación laboral entre el pintor Mideros y los frailes mercedarios y se analiza de manera detallada la iconografía y contenidos simbólicos de los cinco cuadros de temática histórica, sus características fundamentales y las posibles causas que motivaron su elección temática. En el tercer capítulo se examina la reinterpretación de los cuadros de Mideros que tuvo lugar a mediados del siglo XX, gracias a los sermones de los sacerdotes mercedarios Fernando

⁴ Bustos, *El culto a la nación*, 33.

⁵ Carmen Fernández-Salvador, “Entre el positivismo histórico y la defensa del patrimonio nacional”, en *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores* (Quito: FONSA, 2007), 35. Énfasis añadido.

Garzón y Jesús Oñate que luego de ser predicados en su Iglesia fueron publicados, al igual que otros artículos, en la *Revista La Merced*. En este capítulo se demuestra la confrontación ideológica de los religiosos quiteños con los emergentes grupos protestantes y la rivalidad mercedaria con recientes íconos sagrados que provocaron una nueva lectura de la obra de Mideros.

Los usos políticos de las imágenes han sido estudiados por Luis Esteban Vizúete para la época liberal y la reacción de la cúpula religiosa serrana por temor a las montoneras y el laicismo del nuevo orden.⁶ De igual manera, Fernando Hidalgo Nistri estudia el ambiente social y religioso quiteño entre la época garciana e inicios del gobierno de Alfaro con el uso de la imagen del Sagrado Corazón de Jesús y sus fines políticos.⁷ Y, por último, Gioconda Herrera analiza la disputa y transformación de las relaciones Iglesia-Estado a inicios del siglo XX, mediante el surgimiento de la devoción a la Virgen Dolorosa.⁸ Los estudios de Vizúete, Hidalgo Nistri y Herrera ofrecen algunos elementos de análisis para comprender lo que ocurrirá en los años 30, respecto a la devoción a la Virgen de la Merced, su utilización política y su representación en las pinturas de Mideros.

La presente tesis considera necesario un acercamiento previo a la producción historiográfica e intelectual en Quito de aquellos años, en una época caracterizada por las celebraciones de los centenarios y aniversarios religiosos de imágenes icónicas como el Sagrado Corazón de Jesús y la Virgen Dolorosa del Colegio. No obstante, durante la temporalidad de estudio, se procuraba dar inicio a la construcción de la imagen de la Nación con el relato de su historia y reforzarla con la edificación de monumentos conmemorativos, convirtiendo a determinados segmentos y puntos específicos del tejido urbano en lugares de memoria destinados a perennizar personajes, fechas y acontecimientos.⁹ Ese era el caso de los países cuyo inicio republicano fueron las guerras de independencia, en los que la existencia de la nación constituyó un rompecabezas por una búsqueda identitaria que apelaba al pasado. En este anhelo, la historia, como relato

⁶ Luis Esteban Vizúete Marcillo, “El clero y los usos políticos de la Virgen del Quinche en la Sierra centro-norte de Ecuador (1883-1914)”, en *Anuario de la Historia Regional y de las Fronteras* 23, n.º 2 (2018): 85-111, <https://doi.org/10.18273/revanu.v23n2-2018003>.

⁷ Fernando Hidalgo Nistri, *La república del Sagrado Corazón. Religión, escatología y ethos conservador en Ecuador* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2013), 13-21.

⁸ Gioconda Herrera, “La Virgen de la Dolorosa y la lucha por el control de la socialización de las nuevas generaciones en el Ecuador de 1900”, en *Bulletin del'Institut Française d'Etudes Andines* 28, n.º 3 (1999): 387-401.

⁹ Bustos, “La conmemoración”, 498.

común, jugó un papel destacado como una amalgama de lo nacional.¹⁰ Cuando Mideros trabajó las series en la iglesia de la Merced ya estaban presentes los primeros resultados del proceso de cimentación y divulgación de la historia nacional, en un intento por aglutinar la nación y contar su historia con la utilización de los grandes metarrelatos históricos -como los llama Bustos- ya que con ellos la gente imaginó su pertenencia a una comunidad de origen y destino.¹¹ Fue en este contexto que se inauguró la muestra de veinte pinturas de temática religiosa realizados por Víctor Mideros en la Merced.

Víctor Mideros, el artista contratado, se inició en la pintura de paisajes e indígenas bajo la tutela del pintor ibarreño Rafael Troya (1845-1920) y en compañía de Luis Toromoreno. Entre 1913 y 1916 estudió en la Escuela de Bellas Artes de Quito (EBA) y dio inicio a una carrera notable que se puede constatar en los comentarios de la prensa local. En agosto de 1913 se informaba su participación con la obra “India de Zámbez”, en la Exposición Anual de Bellas Artes; obra catalogada por el jurado compuesto por Pedro P. Traversari, José Gabriel Navarro, Antonio Salguero y Paúl Bar, como una “verdadera joya artística debido a su bien logrado dibujo, así como al colorido justo y armonioso”, por lo que recibió la medalla de oro del certamen.¹² En la EBA fue discípulo de Raúl María Pereira, Luigi Casadio y Paúl Alfred Bar.¹³ Ya desde 1916 era profesor de la misma Escuela como señala otra nota del periódico quiteño *El Día* que dice: “nos halaga la Escuela de dibujo que siguen los alumnos; la línea es recta, firme y larga; habiendo logrado los *profesores*, señores *Victor Mideros* y Enrique Gómez Jurado, que sus alumnos presenten como exámenes, dibujos maravillosos.¹⁴ Luego, en 1919, Mideros viajó a Europa gracias a una beca del gobierno de Alfredo Baquerizo Moreno, donde permaneció durante cuatro años; esto le permitió entrar en contacto con la obra de los grandes maestros de la pintura clásica. Una vez en Italia se centró en lo religioso y simbólico desde el prerrafaelismo inglés que lo marcará de forma definitiva.¹⁵ En 1924

¹⁰ Ana Buriano Castro, *Catolicismo, espacio público y política en el Ecuador, siglo XIX* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2023), 123-4.

¹¹ Bustos, *El culto a la nación*, 45.

¹² “La exposición de Bellas Artes del domingo”, *El Día*, 13 de agosto de 1913: 1. Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (BEAEP). En la nota periodística constan los nombres de artistas que ganaron otras medallas como Eugenia Mera de Navarro (esposa del Dr. José Gabriel Navarro) y Luis Toromoreno, entre otros.

¹³ Paúl Alfred Bar, fue un pintor francés y profesor de la Escuela de Bellas Artes de Quito desde 1912, enseñó impresionismo para lo cual sacaba a los alumnos del aula al espacio libre, entre ellos estaba Víctor Mideros. Hernán Rodríguez Castelo, *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1992), 57.

¹⁴ “Escuela de Bellas Artes”, *El Día*, 15 de agosto de 1916: 1. BEAEP. Énfasis añadido.

¹⁵ La *Pre-Raphaelite Brotherhood* (Hermandad Prerrafaelista). Agrupó pintores, poetas y escultores, cuyo proyecto era renovar la pintura europea mediante el retorno a la fidelidad de la naturaleza. Su nombre

viajó a Estados Unidos y expuso su obra en Nueva York. Dos años más tarde regresó a la EBA en calidad de docente; se le asignó las cátedras de historia del arte, anatomía artística, pintura y dibujo.¹⁶ Desde 1934 hasta 1937 dirigió el Museo Nacional y la Escuela de Bellas Artes al mismo tiempo, tal como lo registra *El Comercio* del 23 de septiembre, cuando anunciaba a sus lectores los nombramientos realizados en las dos instituciones por *el Director Mideros*.¹⁷

Mideros fue un pintor cotizado que tuvo como clientes a varias órdenes religiosas de Quito y a la gente que pudo pagar su trabajo. Su obra está diseminada en varios lugares del país y fuera de él, en especial en Colombia. Se puede apreciar cuadros de Mideros en el Monasterio del Carmen Alto, la iglesia de la Merced, la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, la Casa Museo María Augusta Urrutia, la Universidad Católica, la Universidad Andina, la Catedral de Ibarra, el Museo Nacional, la Catedral Metropolitana de Quito, la Academia Nacional de Historia, así como en manos de sus descendientes y en colecciones privadas. Sobre su producción artística se ha escrito mucho: textos que van desde el apoyo incondicional a su trabajo o la desaprobación irrestricta del mismo; así, por ejemplo, Fray José María Vargas decía que Mideros “está connaturalizado con los temas bíblicos que los traduce con una técnica personal. [...] Aislado, como Cezanne, en su temática y técnica, se ha mantenido indiferente a los reparos de la crítica.”¹⁸ Por su parte, Hernán Rodríguez Castelo afirmaba que el pintor fue sumiéndose en una creciente obsesión escatológica y milenarista, que lo convirtió en un marginal, cuyo influjo en la plástica ecuatoriana terminó por ser nulo.¹⁹ En cambio, Trinidad Pérez Arias y Alexandra Kennedy Troya, posteriormente, han aportado estudios que abarcan no solo a Mideros, sino al modernismo como estilo y al simbolismo como tendencia pictórica enraizadas en el pintor, con una relectura liberada de tintes personales. Pérez considera a Mideros representante de la pervivencia de la religiosidad

se debió a que creían hallar el naturalismo y la espiritualidad en la pintura anterior a Rafael. Este grupo se sentía insatisfecho con las enseñanzas de la Academia, que se dedicaba principalmente a imitar a los maestros del pasado. Cristina Sanjuán Álvarez, “El movimiento prerrafaelista: de la fidelidad a la naturaleza a una religión del arte”, en *Cuadernos de investigación filológica*, n.º 9 (1983), 171.

¹⁶ José de la Cuadra, “Víctor M. Mideros, artista pintor”, en *El arte de Mideros*, ed. por José Rumazo González (Quito: Artes Gráficas, 1937), 26-7.

¹⁷ “Los puestos a ocuparse son los de conservadora, en manos de la señorita Carmela Esteves, ex alumna de la Escuela de Bellas Artes y del señor Gabriel Nieto, para su ayudante y restaurador de los cuadros artísticos”. “El Museo de Bellas Artes”, *El Comercio*, 23 de septiembre de 1934: 4, BEAEP.

¹⁸ Fray José María Vargas, O. P., *Museo Jacinto Jijón y Caamaño y el patrimonio artístico* (Quito: Centro de Publicaciones PUCE, 1978), 176.

¹⁹ Hernán Rodríguez Castelo, “La generación precursora” en *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador* (Guayaquil: Banco Central del Ecuador, 1988), 14.

en la primera mitad del siglo XX, en contraposición de la política liberal y el avance del socialismo en aquella década.²⁰ Kennedy Troya, a la vez, considera que Mideros fue un “revolucionario de la imagen y de los espacios civiles y religiosos.”²¹

Es posible considerar a Víctor Mideros como el pintor más controvertido del arte moderno ecuatoriano del siglo pasado. La serie analizada, sin embargo, expone su contenido e intención en medio de conmemoraciones patrióticas, razón por lo cual su trabajo se muestra diferente en estilo y temática al habitual. Es por eso que estimamos uno de los aportes de esta indagación, la relectura de un Mideros convencionalmente distinto al conocido, en un paréntesis profesional, lejos de lo acostumbrado y como resultado de un acuerdo laboral con los mercedarios para los que trabajó; ellos lo contrataron para realizar representaciones de contenido histórico en un estilo tradicional netamente decimonónico, desde el héroe, los uniformes militares, las batallas, fuera de los cánones por los cuales se le reconoce: los colores, los símbolos, los temas religiosos con los que despuntó y especializó su obra pictórica hasta cuando murió en 1967.

Las líneas de investigación en las que se enmarca este trabajo son la historia del arte y las visualidades, como prácticas culturales situadas en contextos históricos específicos y articuladas a relaciones de poder; y la historia cultural, en cuanto a las representaciones, la construcción de sentidos y las prácticas ordinarias a través de las cuales una comunidad, cualquiera que sea, vive y refleja su relación con el mundo, con los otros y con ella misma.²²

En referencia a las fuentes primarias, se utilizaron registros impresos que conserva la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (BEAEP), así como los fondos hemerográficos de *El Día*, *El Comercio* y *El Progreso* que aportaron información del momento político nacional y su opinión sobre el trabajo artístico, docente y directivo de Mideros; a ello se sumaron las publicaciones religiosas, principalmente el *Boletín Eclesiástico de la Arquidiócesis de Quito*, órgano oficial de la cúpula eclesiástica ecuatoriana, de circulación ininterrumpida, cuyos destinatarios eran los párrocos a nivel nacional y la feligresía en general. Su contenido y opinión fueron de mucho interés y ayuda en esta investigación.

²⁰ Trinidad Pérez Arias, “Víctor Mideros”, revista *Diners*, Quito, noviembre 1994: 73-6.

²¹ Alexandra Kennedy Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “Alma Mía. Gestos simbólicos en la cultura visual ecuatoriana”, en *Alma Mía. Simbolismo y modernidad. Ecuador 1900-1930* (Quito: Museo de la Ciudad / Centro Cultural Metropolitano, 2013), 89-90.

²² Roger Chartier, “¿Existe una nueva historia cultural?” en Sandra Gayol y Marta Madero, (editoras). En *Formas de Historia Cultural* (Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2007), 34.

Se trabajaron además las revistas *La Merced* que informaba el acontecer no solo religioso sino político en la comunidad quiteña adscrita a la Orden mercedaria: su análisis responde a la influencia que ejerció esta revista en la época y en sus lectores. El *Boletín Ocasional de las Bodas de Diamante de la Consagración del Ecuador al Sagrado Corazón de Jesús*, donde se evidenció la pervivencia de esta advocación en la feligresía quiteña hasta muy entrada la segunda mitad del siglo pasado. En cuanto a las revistas de arte y crítica de arte, se revisó la *Revista de la Escuela de Bellas Artes de Quito* y la *Revista Alas*, ya sea por la inmediatez de la información, la crítica, las tendencias en modas y estilos artísticos de la época tratada, así como de las exposiciones, artistas, premios y concursos que se desarrollaban en la ciudad.

Capítulo primero.

Historia Nacional, celebraciones patrias y católicas entre 1920 y 1930

Este capítulo examina las condiciones políticas e intelectuales que influyeron en la elaboración de la serie pictórica “Los Veinte milagros de Ntra. Madre de la Merced” de Víctor Mideros. En primer lugar se ofrece una breve panorámica de la crisis e inestabilidad que se vivió en el Ecuador en la década de 1922 a 1932 como resultado de la disputa entre liberales y conservadores. La segunda parte expone los relatos sobre el pasado producidos hasta mediados del siglo XX por periodistas, religiosos y políticos. Se pone énfasis en los trabajos historiográficos realizado por Monseñor Federico González Suárez, como representante de la “Escuela histórica conservadora” y de Pedro Fermín Cevallos, por ser considerado como la primera muestra de historia oficial republicana en el país. Finalmente, en el tercer acápite se describen las celebraciones de los centenarios de independencia y fundación de Quito, conmemoraciones que guardaban un espíritu hispanista y católico. La pregunta principal de este capítulo indaga, en las narrativas y celebraciones sobre el pasado que circularon en la década de estudio, hasta qué punto estas incidieron en la producción artística de Mideros?

1. Inestabilidad política y disputas entre liberales y conservadores

En 1922 el Ecuador se encontraba en una crisis económica de marcadas proporciones: la plutocracia costeña dominaba el escenario político nacional mientras la caída de la producción cacaotera repercutía en el funcionamiento del Estado. Durante las tres primeras décadas del siglo XX el Ecuador procuró incorporarse al mercado mundial al tiempo que buscaba consolidar el Estado nacional, en medio del descontento de la población con el liberalismo radical, primero y moderado, tiempo después. En este contexto emergió la clase obrera en el país y en todo el subcontinente. La hostilidad de la oligarquía hacia la naciente clase tomó forma de represión;²³ de allí, la matanza de obreros guayaquileños ordenada por el presidente liberal José Luis Tamayo en noviembre de

²³ “Ocurririeron así los primeros baños de sangre del proletariado, en medio de huelgas como las de Iquique, Chile (1907), de Guayaquil, Ecuador (1922), de Uncía, Bolivia (1923) y de la zona bananera de Santa Marta en Colombia (1928)”. En Mauricio Archila Neira, “Los movimientos sociales en la América Andina, 1930-2008”, en *Historia de la América Andina*, vol. 7 (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Libresa, 2013), 291. Énfasis añadido.

1922.²⁴ La jerarquía religiosa quiteña atribuyó la masacre de Guayaquil a la emergencia del socialismo y su incidencia en los trabajadores costeños.²⁵

Durante las tres primeras décadas del siglo pasado la pugna de poder entre conservadores y liberales era manifiesta y no faltaba ocasión para evidenciarlo. Así, en mayo de 1923, ante incendios, inundaciones y fuertes temblores provocados por la actividad sísmica del volcán Pichincha, se realizó una de las más grandes procesiones de la imagen de la Virgen de la Merced por las calles de Quito (este acontecimiento también está representado en un cuadro de la serie de los Veinte Milagros).²⁶ La procesión contó con la concurrencia de los íconos religiosos representativos de todas las órdenes religiosas afincadas en la ciudad.²⁷ Esta manifestación religiosa permitió además evidenciar la inconformidad de los quiteños con el gobierno de Tamayo, pues, además de las plegarias y rogativas a la Virgen y los demás santos, se escucharon exhortaciones políticas en contra del gobierno como la siguiente:

Nada ha podido el liberalismo para descristianizar al pueblo en 30 años de imperio [...] el liberalismo tenía que sentirse débil, impotente y acobardado porque en esta ciudad mariana y creyente, no ha logrado conquistar las almas con sus escuelas ateas ni propagandas en la prensa, pues aún en muchos de los adeptos de esa secta, vimos [en la procesión] manifestaciones claras de piedad, simpatía y adhesión hacia aquel magnífico acto.²⁸

²⁴ “Para el trece de noviembre las sociedades obreras tomaban la ciudad de Guayaquil, mientras Quito y Riobamba se adherían a la huelga nacional. El Ejecutivo pidió al Consejo de Estado facultades extraordinarias y alistó al ejército. Las consecuencias, entre 500 y 2.000 cadáveres arrojados a la ría de Guayaquil”. En Jaime Durán Barba, *Pensamiento Popular Ecuatoriano*, (estudio introductorio), (Quito: BCE/CEN, 1981), 44-5.

²⁵ “Los tristes acontecimientos ocurridos en Guayaquil, en noviembre de 1922, son obra del temible Socialismo, preñado de amenazas, [que] ha puesto su planta en nuestro suelo. El Socialismo, esa mortal dolencia que aqueja a la sociedad contemporánea y es eminentemente contagiosa”. En “Quinta Carta Pastoral que el Ilmo. Y Rdm. Sr. Dr. Dn. Carlos María de la Torre, Obispo de Riobamba, dirige a sus diocesanos. (Trata del Socialismo)”, en *Boletín Eclesiástico de la Arquidiócesis de Quito*, junio de 1923, 381-386, BEAEP.

²⁶ “Por todas las calles se veía movimiento de gente, trasladándose a buscar refugio en lugares que ofrezcan seguridad. [...] Los autocamiones cruzaban las calles repletos de útiles de cama y objetos indispensables para pasar los momentos de peligro distanciados de la capital que se halla amenazada por un cataclismo nunca visto. [...] En la Avenida 24 de Mayo y en el Ejido pernoctaron muchísimas personas por el temor de que los temblores se repitan por la noche”. “Quito en peligro de desaparecer” *El Porvenir, diario de la mañana*, domingo 20 de mayo de 1923: 1, BEAEP.

²⁷ “La congregación de la Compañía traía a la Dolorosa del Colegio y los restos de la Beata Mariana de Jesús, con justo motivo porque ella, *con la virgen de las Mercedes, es la cosalvadora de Quito, su protectora contra los movimientos de tierra*. [...] Los de santo Domingo portaban a San Vicente; los de San Francisco a San Antonio de Padua; los de San Agustín al Señor de la Buena Esperanza. Mas, *nada despertó tanta ternura como el paso de la amadísima imagen de la Virgen de las Mercedes llamada vulgarmente del Terremoto*; acompañábanla el Ilmo y Rmo. Señor Arzobispo con todo el cabildo.” “La procesión de antier”. *El Porvenir, diario de la mañana*, martes 22 de mayo de 1923:1, BEAEP. Énfasis añadido.

²⁸ Luis Octavio Proaño, *Nuestra señora de la Merced en la República del Ecuador* (Quito: Gráficas Hernández, 1993), 288-9.

En 1924, asumió la presidencia el liberal Gonzalo S. Córdova. Frente a los indicios de fraude electoral la Iglesia católica manifestó una posición neutral. En este sentido, aseguraba el arzobispo de Quito, Manuel M. Pólit: “hemos tenido esmeradísimo cuidado de no inmiscuirnos para nada en esta contienda política [...] ni mucho menos aconsejado ni participado en ninguna intentona revolucionaria”.²⁹ En julio de 1925, el gobierno de Córdova fue depuesto por un grupo de militares quienes nombraron una Junta Provisional y dieron paso a la Revolución Juliana.³⁰ Dos años más tarde, la Junta encargó a Isidro Ayora la presidencia de la república y en 1929 la Asamblea Nacional lo posesionó finalmente como presidente constitucional. En agosto de 1931 una nueva asonada militar produjo su renuncia irrevocable. En medio del caos político, Alfredo Baquerizo Moreno tomó el poder y llamó a elecciones en las que fue electo Neptalí Bonifaz, candidato conservador, descalificado por el Congreso Nacional por su supuesta nacionalidad peruana.³¹ Bonifaz contaba con el apoyo de la cúpula de la Iglesia ecuatoriana; así lo manifestaba el *Boletín Eclesiástico de la Arquidiócesis*: “Don Neptalí Bonifaz Ascázubi es un caballero distinguido por su alcurnia, su inteligencia, acrisolada honradez y abnegado patriotismo; la Iglesia confía en gozar de mayores garantías [...] si el señor Bonifaz asume el poder de la nación”.³² Pocos días después de la descalificación de Bonifaz se produjo la llamada Guerra de los Cuatro días en Quito, entre el 28 de agosto y el 1 de septiembre de 1932.³³ En este acontecimiento se enfrentaron los simpatizantes del presidente inhabilitado y las tropas del gobierno. El enfrentamiento concluyó con la

²⁹ “Manifiesto que el Ilmo. y Rdm. Sr. Dr. Dn. Manuel Pólit Lazo, Arzobispo de Quito, dirige a los ecuatorianos, sus compatriotas”, en *Boletín Eclesiástico de la Arquidiócesis*, enero de 1924, 58-9, BEAEP.

³⁰ Para Juan Paz y Miño, las razones de esta asonada tuvieron que ver con el agotamiento del estado liberal, [...] la sucesión fraudulenta de Alfredo Baquerizo Moreno, José Luis Tamayo y Gonzalo S. Córdova. La primera proclama de esta revolución afirmaba que “el ejército había intervenido convencido de que los intereses del país no podían continuar a merced de un gobierno divorciado con la voluntad nacional”. En Juan Paz y Miño, *La Revolución Juliana: nación, ejército y bancocracia*, 3.^a ed. (Quito: Abya-Yala, 2002), 13-6.

³¹ “La tarde del día anterior el Congreso votó por la moción de descalificación [de Bonifaz] que fue elevada por el diputado del Azuay Dr. Antonio Barzallo, siendo aprobada a la una de la mañana, en medio de la expectativa que reinó todo el día en las grandes masas de gente que se instalaron frente al Palacio Legislativo, inquiriendo por el resultado del Congreso. “Después de largas horas de sesión secreta, el Congreso votó por la moción de descalificación con 46 votos a favor y 36 en contra.” En *El Comercio*, 20 de julio de 1932: 1. BEAEP.

³² “Cambio político de trascendencia”, *Boletín Eclesiástico de la Arquidiócesis*, junio de 1931, 560, BEAEP.

³³ En ella intervinieron casi todos los batallones del ejército, “es decir, dieciocho, al lado de los liberales; por el contrario, los defensores de la elección de Bonifaz fueron tres batallones, una parte de la policía y civiles de los sectores populares, urbanos y rurales, comandados por dirigentes conservadores y por la CON”. En Pablo Ospina, “La Guerra de los Cuatro Días: ejército liberal y partido conservador”, en *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 42 (julio-diciembre 2015), (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2015), 106.

derrota de Bonifaz y condujo a una nueva elección en la que triunfó el liberal Juan de Dios Martínez Mera; no obstante, renunció luego de un año debido a los intentos de sublevación militar en varias provincias del país. Le sucederá en el poder el Dr. José María Velasco Ibarra en su primer período, con quien continuará la inestabilidad política generalizada y los cambios repentinos de gobierno, ya que no logró permanecer en el poder ni el primer año de su mandato. A todo ello, Bustos, a manera de resumen, nos indica que

[...] estos años fueron parte de un ciclo de crisis política, protesta social y apareamiento de una crítica (intelectual, ideológica y artística) del orden establecido. Se dio un protagonismo de “los de abajo” e instaló en el centro de la esfera pública el “problema del obrero” y la “cuestión social” [...] Entre 1931 y 1934 se sucedieron siete jefes de Estado.³⁴

En medio de esta inestabilidad política que repercutía en la sociedad quiteña y ecuatoriana, para la década de los 30 del siglo pasado, Mideros y los mercedarios de Quito daban inicio a varios contratos de trabajo en los que, los religiosos aportaban con los temas a ser representados y el artista a hacerlo según los requerimientos de sus contratantes.

2. La historia nacional de finales del siglo XIX a las primeras décadas del XX

Durante las tres primeras décadas del siglo pasado se produjeron importantes cambios en las historiografías nacional y sudamericana. A decir de Juan Manguashca, el trabajo de escribir historia en esta época “se enfocaba en los poderosos y estaba elaborada por y para ellos; era poco original porque tomaba prestados sus marcos conceptuales sobre todo de historiadores europeos y [...] el corpus historiográfico fue escrito en español por autores blancos que reflejaron la cosmovisión [únicamente] del criollo.”³⁵

En Ecuador era notoria la influencia de monseñor Federico González Suárez. Su producción académica daba muestras de una tradición historiográfica positivista propia de su tiempo. El positivismo académico europeo, con la utilización del documento y el archivo, había calado en los intelectuales quiteños por su intermedio.³⁶ Al igual que otros

³⁴ Guillermo Bustos Lozano, *El culto a la nación*, 345.

³⁵ Juan Manguashca, “Historiadores sudamericanos (de habla española): debates e intercambios entre el centro y periferia, circa 1840-1940”, en *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 47 (enero-junio 2018), (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2018), 119.

³⁶ Rafael Euclides Silva, paleógrafo oficial de la Biblioteca Nacional, escribía que “*El documento es el más elocuente mensajero del pasado*. El culto al documento no solo debería existir en los intelectuales sino en los magistrados [...] A ellos incumbe velar por aquellos viejos escritos en pro de la historia

historiadores sudamericanos, González Suárez recurrió al método *ad narrandum* utilizado y recomendado por Andrés Bello.³⁷ Manejaba, además, una tendencia historicista clásica aprehendida con la lectura de los historiadores de la antigüedad y afianzada por su preparación humanista en los años en que fue novicio de los jesuitas (1862-1872). Según Carmen Fernández-Salvador, González Suárez concebía que la misión del historiador era el conocimiento de la verdad y la veracidad de las fuentes documentales debían servir para legitimar la escritura de la historia.³⁸

En 1890 apareció el primer volumen de su *Historia General de la República del Ecuador*. Al respecto afirma Bustos que los siete volúmenes de la *Historia General*, publicados hasta 1903, se constituyeron en el metarrelato más elaborado y documentado que se había escrito hasta ese momento.³⁹ Esta obra lo consagró como el historiador conservador más importante en la emergente esfera pública literaria e historiográfica nacional.⁴⁰ Su *Historia General* suscitó controversias, especialmente el tomo IV.⁴¹ Esto le valió para que en 1911 escribiera su *Defensa de mi Criterio Histórico*, texto en el que reafirmaba las razones por las cuales escribió su obra de esa manera.⁴²

Además de la producción historiográfica de González Suárez se manejaban otros textos de contenido histórico producidos durante la segunda mitad del siglo XIX. Circulaba *Apuntes para la Historia de Quito*, escrita por Pablo Herrera, quien a su vez comentaba que “parecerá inútil que se escriba Apuntes cuando tenemos la Historia del Reino de Quito escrita por el padre Juan de Velasco y el Resumen de la Historia del

científicamente basada y críticamente analizada. Entonces, *enfoquemos la realidad histórica desde el ángulo científico de la documentación*”. En *Revista del Archivo de la Biblioteca Nacional*, Año I, No.1, Talleres gráficos de Educación, 1937, 13-4. Énfasis añadido.

³⁷ Según Maiguashca, el método *ad narrandum* consistía en la narración de los hechos y era una clara minoría que lo usaba en comparación con los historiadores que utilizaban el método *ad probandum*, que auspiciaba una historia explicativa. En Juan Maiguashca, “Historiadores sudamericanos”, 125.

³⁸ Carmen Fernández-Salvador, “La negación de lo indígena en el arte: el triunfo del hispanismo en la primera mitad del siglo XX”, en *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores* (Quito: FONSAL, 2007), 37.

³⁹ Cuando Bustos habla de metarrelatos se refiere a las elaboraciones intelectuales que, bajo la forma de un discurso de hechos, crearon los grandes cauces de comprensión de pasado en el siglo XIX. A partir de estos relatos -dice Bustos- la gente imaginó su pertenencia a una comunidad de origen y destino y proveyó un sentido de legitimación a la nación republicana. En Bustos, *El culto a la Nación*, 23.

⁴⁰ Bustos, “La conmemoración”, 485.

⁴¹ González Suárez decía: “He censurado la relajación de las Comunidades religiosas y, por eso, he sido señalado al odio de mis compatriotas como malo, como perverso, como ateo, como hombre sin Dios a quien temer, ni moral que guardar.” En González Suárez, *Defensa de mi Criterio histórico*, (Quito: Publicaciones del Archivo Municipal, 1937), 95.

⁴² “Yo no había negado ningún dogma, no había atacado ningún derecho legítimo, no había sostenido ninguna doctrina inmoral: había referido imparcialmente la verdad: ¿ese era mi crimen! En González Suárez, *Defensa*, 6.

Ecuador, por el doctor Pedro Fermín Cevallos”.⁴³ Se leía *El Ecuador de 1825 a 1875: sus hombres, sus instituciones y sus leyes* de Pedro Moncayo (Quito, 1906); se manejaba *La dictadura y la restauración en la República del Ecuador: ensayos de historia crítica*, de Juan León Mera (publicada en 1932), *Páginas del Ecuador* de Marietta de Veintemilla (Lima, 1890), *La Historia del Ecuador de 1876 a 1888* (Santiago, 1890) de Juan Murillo Miró, *Estudios históricos: Montalvo y García Moreno* (Lima, 1890) de Roberto Andrade, entre otros.⁴⁴ A pesar de la diversidad de autores, la prensa capitalina de la década de los 30, consideraba que Velasco, Cevallos y González Suárez eran las autoridades en cuanto a la historia nacional:

No tenemos más que tres historias del Ecuador. La del Padre Juan de Velasco, la del Dr. Pedro Fermín Cevallos y la del Ilmo. Señor González Suárez. *Solo esas tres corresponden de modo adecuado al concepto de historia* [...] La del P. Velasco es verdadera historia. [...] se refiere a la parte física y geográfica del país, a sus productos e industrias. La del Dr. Cevallos tiene semejante amplitud: costumbres, hechos notables en lo social, religioso y político. [...] La del Ilmo. González Suárez es algo más completa que la del padre Velasco y algo menos que la del doctor Cevallos. No avanza hasta la *edad heroica* de la independencia ni hasta la patria autónoma. En cambio inició en el Ecuador los estudios arqueológicos y dejó agotado lo relativo a la Colonia. *Otras historias son monografías e historias sintéticas y ligeras.*⁴⁵

En abril de 1934, *El Comercio* mencionaba que “*Páginas de la Historia del Ecuador*, escrita en 1878 por el liberal radical Pedro Carbo y otras obras permanecían inéditas hasta ese momento.”⁴⁶ Meses más tarde comunicaba a sus lectores la reedición del *Resumen de la Historia del Ecuador* de Cevallos, acción que estimaba como una decisión acertada ya que “se trata de obras esenciales del pensamiento patrio y al estar agotada, los estudiosos desean conocerla y consultarla, así como los lectores del exterior que quieren aprender sobre la Historia del Ecuador.”⁴⁷ De igual manera, el mismo periódico daba a conocer la recepción del segundo volumen de la *Brevísima Historia* de Oscar Efrén Reyes y elogiaba su método puesto que la sintetizaba “tal como lo hizo Pedro Fermín Cevallos o el mismo González Suárez. Quien ha leído al sabio [González Suárez]

⁴³ Isaac J. Barrera, “Estudio introductorio”, en *Historiadores y críticos literarios* (Puebla: J. M. Cajica Jr., 1960): 13-9. Los intelectuales de la época tomaron como referente a historiadores clásicos ecuatorianos y les hicieron imprescindibles en su trabajo. Posteriormente, Herrera, también leerá a González Suárez y le comentará a manera de crítica académica.

⁴⁴ Ana Buriano Castro, *Catolicismo, espacio público y política en el Ecuador, siglo XIX*. (Quito: UASB-E / Corporación Editora Nacional, 2023), 159-73.

⁴⁵ “La imprenta nacional”, *El Comercio*, 26 de abril de 1934: 3, BEAEP. Énfasis añadido.

⁴⁶ “Sabemos que ha habido o hay historias inéditas. Se habla de una que escribió don Pedro Carbo y de otra que dejó manuscrita el doctor Francisco X. Aguirre”. “Historiadores del Ecuador” *El Comercio*, 28 de abril de 1934: 5, BEAEP

⁴⁷ “Será reditada la historia del Ecuador del doctor Pedro Fermín Cevallos”, *El Comercio*, 9 de agosto de 1934: 8, BEAEP

sabe que, al término de sus acertadas exposiciones, casi siempre gustaba de resumir.⁴⁸ Pocos meses después *El Comercio* informaba que “La Casa Reed & Reed había celebrado un contrato con el Estado para la publicación de La ‘Historia del Ecuador en la primera mitad del Siglo XIX’ del Sr. D. Roberto Andrade [...] Nos alegramos -dice la nota- que se emprenda tan importante labor llamada a prestar grandes servicios informativos y culturales”.⁴⁹ Finalmente, para mayo de 1934, comunicaba este periódico quiteño, que “Con diferencia de algunas semanas se han publicado algunos libros de Historia Patria como El Ecuador en la América prehispánica de José Rumazo González; Gobernantes del Ecuador, de su hermano Alfonso e Historia de la República: los últimos siete años, de Oscar Efrén Reyes.”⁵⁰

La prensa escrita de Quito -sobre todo *El Comercio*- daba amplia cobertura a informaciones culturales con notas periodísticas sobre arte, literatura e historia. Como vemos, en la década tratada, según el periódico quiteño, aparecían nuevos autores, como Oscar E. Reyes, que se promocionaban en la prensa; además, los clásicos se reeditaban, es el caso de Roberto Andrade o Pedro F. Cevallos. Así, *El Comercio* recibía para su biblioteca las obras de los diferentes autores nacionales, a la vez que se convertía en el medio informativo con el que las nuevas publicaciones se daban a conocer y se comentaban.⁵¹

En cuanto a cómo se abordaron las guerras de la independencia en las obras que circulaban en la décadas del 30 y partiendo de que su centenario fue motivo de celebración, diremos que González Suárez no llegó a tratarlas ya que su *Historia General* se detuvo en 1809, tal vez por su estado de salud que no le permitió avanzar con su obra o por sus múltiples labores como Arzobispo de Quito. Para Pedro Fermín Cevallos, en su *Resumen*, la época de la independencia, en cambio, eran el reflejo de una época romántica, entusiasmada con quienes la encarnaban; amante de los héroes, defensora de la libertad y del progreso.⁵² Pensaba Cevallos que si la emancipación se llevó a cabo de manera tan costosa fue para que naciera la república democrática, constitucional y unitaria. Pedro

⁴⁸ “Brevísima Historia General del Ecuador”, *El Comercio*, 10 de febrero de 1934: 8, BEAEP

⁴⁹ “La Casa Reed & Reed publicará una Historia Nacional”, *El Comercio*, 6 de septiembre de 1934: 6, BEAEP

⁵⁰ “Oscar Efrén Reyes”, *El Comercio*, miércoles 2 de mayo de 1934: 8, BEAEP

⁵¹ *El Comercio* informaba que “El joven escritor Jorge Icaza ha publicado ‘Huasipungo’, la segunda de sus novelas, en la que se ve con directiva más clara al tema del indigenismo. *Agradecemos el envío de este volumen para nuestra biblioteca*”. “Libro que llega a la Novelística Ecuatoriana”, *El Comercio*, 20 de septiembre de 1934: 3, BEAEP. Énfasis añadido.

⁵² Gabriel Cevallos García, *Reflexiones sobre la historia del Ecuador* (Quito: Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1987), 186-7.

Moncayo, por su parte, creía que un Bolívar dictador, no pasaba de ser un opresor, déspota y tirano. Posteriormente, cuando Moncayo escribe sobre la muerte del Libertador, dice que la democracia había triunfado de la espalda de Bolívar para morir ahogada en brazos de sus pérfidos tenientes”.⁵³ De esta manera vemos como, entre admiración y denostación, iban construyéndose las imágenes de los héroes y padres de la patria a los que, en la década de los centenarios de la independencia, había que rendirles culto ya que sus batallas dieron inicio a la república y a la historia de progreso y civilización.

3. Las celebraciones patrias y católicas

Entre 1920 y 1930 se celebraron el centenario de la independencia nacional, los 400 años de fundación española de Quito, los 60 años de la consagración del Ecuador al Sagrado Corazón de Jesús, entre otros. La figura más importante en la organización de estos acontecimientos fue Jacinto Jijón y Caamaño, presidente del Consejo Municipal, para quien era imprescindible volver la mirada a los hombres y momentos en que inició la “civilización” en nuestro país; es decir, recordar y rendir homenaje a los sacerdotes y soldados españoles de la conquista quienes fueron imprescindibles en la formación de la nación ecuatoriana. Jijón y Caamaño buscaba resignificar el sentido de la trayectoria de la historia patria a la luz de una visión hispanista y presentó a los conquistadores como caballeros de su rey y de su patria, portadores de una civilización.⁵⁴

Tal vez el número más representativos durante las celebraciones por la fundación española de Quito fue la organización de recorridos guiados por tres conventos de la ciudad a cargo del municipio. *El Comercio* lo anunciaba de la siguiente forma: “La Exposición de Arte de los conventos se abrirá al público después de la Sesión Solemne en la Sala Capitular [de san Agustín] el 19 del presente; como la exposición va a durar hasta el 31, se encarece al público evitar aglomeraciones y guardar la compostura que corresponde a un pueblo culto como el de Quito.”⁵⁵ Para ello, previo permiso papal, se abrieron al público por primera vez, las puertas de los claustros de la Merced, San Agustín y San Francisco para ser visitados. Los encargados de la guianza fueron los frailes de cada congregación y, en el caso de los visitantes especiales, como miembros del cuerpo

⁵³ Pedro Moncayo en José M. Leoro, *Historiadores y críticos literarios* (Puebla: Editorial J.M. Cajica Jr. S.A., 1960), 137-8.

⁵⁴ Guillermo Bustos, *El culto a la nación*, 290-1.

⁵⁵ “Exposición de Arte Colonial en los Conventos de San Francisco, La Merced y San Agustín”. *El Comercio*, 16 de diciembre de 1934: 5, BEAEP

consular y las autoridades del gobierno, lo hicieron José Gabriel Navarro y Cristóbal de Gangotena.⁵⁶ Luego, *El Comercio* comentaba la respuesta del público de Quito para la visita guiada: “No han abastecido las 70.000 tarjetas de invitación y se ha tenido que ampliar la fecha de cierre de la muestra hasta el 31 de diciembre de 1934”, decía.⁵⁷ En efecto, era la primera vez que acto tan singular se permitía en Quito; por lo novedoso, resultó estupendo. “Los visitantes pudieron admirar las maravillas expuestas y la arquitectura de aquellos claustros que han permanecido indiferentes a los siglos. Esta exposición se ha constituido como lo *mejor de la celebración del cuarto centenario de la Fundación Española de Quito*”, comentaba el periódico capitalino.⁵⁸

La exhibición procuraba demostrar el influjo del arte español y religioso; con ello, reafirmaba la corriente hispanista en el medio académico de la ciudad. También era una respuesta al temor que despertaba entre los intelectuales conservadores el modernismo, tendencia artística que marginaba al arte religioso, así como las transformaciones que ocurrían en la urbe, como las ideas indigenistas y de izquierda.⁵⁹

La comunidad mercedaria de Quito se hizo presente en la celebración de los cuatrocientos años de fundación española de la ciudad. La Virgen de la Merced fue la protagonista de dichas celebraciones. Para ello, la Orden organizó una novena y fiesta dedicada a la

Gran Madre, Patrona y Protectora del Ecuador, en agradecimiento a las innumerables gracias y favores concedidos a Nuestra Patria, *hoy que se cumplen cuatro centurias de la fundación de nuestra ciudad de Quito*, es necesario golpear con gemidos y súplicas el amoroso pecho de la Reina del Ecuador en su veneranda (sic) imagen que también *cuatro siglos vive y palpita con nosotros* [...] para que su bendición permanezca siempre con nos, sus predilectos hijos, los quiteños y sus benditas manos se eleven para bendecir a su querida tierra el Ecuador y especialmente a *su Quito*, la ciudad, sede de sus favores y mercedes en *la aurora de la cuartacenturia de su fundación*.⁶⁰

El texto citado revela cómo veían los religiosos de la Merced a Quito y al país en general y lo que para ellos significaba la presencia de la Virgen en la cotidianeidad e

⁵⁶ La *Revista Alas*, luego de una detallada descripción de la muestra, escribe un interesante comentario sobre el recorrido en los conventos. Se detiene en la Merced y en la colección de arte moderno de Mideros que considera insuperable: “Son de inspiración sublime y de ejecución y colorido perfectos, los del altar mayor, los Siete Dolores, los Veinte Milagros y todos los demás que se deben a su magnífico pincel”. “Exposición artística de los conventos”, *Revista Alas*, n.º 1 (diciembre 1934): 62. BEAEP

⁵⁷ “Visita a los conventos para los cuerpos diplomáticos y consulares y para los señores concejeros municipales. Aviso importantísimo”, *El Comercio*, 27 de diciembre de 1934: 1, BEAEP.

⁵⁸ “La exposición de Arte Colonial fue muy visitada ayer” *El Comercio*, 18 de diciembre de 1934: 1, BEAEP. Énfasis añadido.

⁵⁹ Ernesto Capello, citado por Fernández-Salvador, en Carmen Fernández-Salvador, “La negación de lo indígena”, 63.

⁶⁰ “Crónica Religiosa”, *El Comercio*, 27 de abril de 1934: 7, BEAEP. Énfasis añadido.

historia de la urbe. La celebración era una manera de reivindicar la presencia de la Virgen desde el momento de la fundación: un “privilegio” que había posibilitado a la Orden mercedaria ganarse una sólida feligresía y el protagonismo frente a otros íconos más modernos pero menos populares. Así, *El Comercio* de Quito daba cuenta de las actividades religiosas protagonizadas por los mercedarios en donde se aprecia el singular regocijo de los frailes por las fiestas de fundación cuatricentenaria de la ciudad. El periódico lo manifestaba de la siguiente forma:

¡SEIS DE DICIEMBRE DE 1934! He aquí una fecha que los quiteños tenemos no solo que derecho sino obligación de celebrar: *Cuatrocientos años que Quito quedó engastada a la Corona de España, pero también cuatrocientos años que LA VIRGEN DE LAS MERCEDES, tomó posesión de esta tierra bendita, de esta ciudad, de este jirón de cielo que llamamos Patria.* Allí en 1534, ante la mirada sorprendida de los Incas, frente al estandarte de España, ondeó también el blanco escapulario de la Virgen y desde entonces ha sido el centro de su vida y *el alma de su historia.* [...] Por esto, la Comunidad Mercedaria invita al pueblo de Quito al SOLEMNE TRIDUO que tendrá lugar el cuatro, cinco y seis de Diciembre, a fin de agradecer al Todopoderoso que tal Madre nos ha deparado.⁶¹

En 1934 también se celebraron las bodas de diamante de la consagración del Ecuador al Sagrado Corazón de Jesús.⁶² Como parte de las festividades religiosas se refundó *La Revista del Sagrado Corazón de Jesús*. En el editorial del primer número, monseñor Manuel M. Pólit Laso resaltaba que “la revista era la propiciadora de que “aún se conserve la fé católica [...] no obstante las leyes hostiles a la Religión, a la Iglesia y la educación laica” y arengaba a la comunidad a “salir de las densas tinieblas que había traído para el pueblo católico la larga esclavitud de los 40 años liberales”.⁶³ En tanto, el arzobispo de Quito, monseñor Carlos María de la Torre, quien encabezó los festejos, advertía que los mismos tenían como propósito “despertar a este pueblo que sabe morir por su Dios y por su Patria”.⁶⁴ Esto, en una simbiosis entre la religión y el Estado, idea muy arraigada en la época y en la jerarquía religiosa nacional.

⁶¹ “Crónica Religiosa”, “Solemne Triduo en honor a Nuestra Santísima Madre de la Merced.” *El Comercio*, 30 de noviembre de 1934: 7, BEAEP. Énfasis añadido.

⁶² “Hecho muy importante que con justa razón ha granjeado al Ecuador el bello nombre de República del Sagrado Corazón de Jesús.[...] Hoy que la falsa política patrocinada por la secta masónica tiende al ateísmo y trata de corromper toda la sociedad moderna.” “La consagración del Ecuador al Divino Corazón de Jesucristo”, en *Boletín de las Bodas de Diamante*, n.º. 3 (3 de mayo de 1934): 21-2, BEAEP.

⁶³ “Sesenta años. ¿Somos católicos? Amemos a Jesucristo”, en *Boletín de las Bodas de Diamante*, n.º. 5 (6 de junio de 1934): 1, BEAEP.

⁶⁴ “Apostolado General”, en *Boletín de las Bodas de Diamante*, n.º. 3 (3 de mayo de 1934): 1, BEAEP.

Los actos solemnes con los que se celebraron estos acontecimientos religiosos no se dejaron esperar. El periódico *El Comercio* de Quito detalló cómo fue la misa campal por el festejo de las bodas de diamante en la siguiente nota:

A las seis de la mañana los feligreses y las congregaciones se organizaron para asistir al acto preparado en la explanada del Seminario Mayor. Cerca de las seis, principió un desfile presidido por la banda municipal. [...] En dicha explanada se había arreglado el altar, *destacándose la efigie del Sagrado Corazón, orlada de los colores de la bandera Nacional.* [...] La misa fue oficiada por el Ilustrísimo Arzobispo Carlos María de la Torre, quien ensalzó la *fê* (sic) que aún perdura en la *República del Corazón de Jesús.* [...] La comunión fue repartida a 12.000 hombres por cincuenta sacerdotes y finalmente se procedió a *renovar los votos que hace sesenta años movieron al pueblo del Ecuador a expresar su pública fê en Dios con su consagración al Corazón de Jesús.*⁶⁵

Guillermo Bustos afirma que los rituales conmemorativos que se pusieron en marcha en las tres primeras décadas del siglo XX pueden entenderse como ejercicios colectivos de montaje de una memoria pública de la nación ecuatoriana, ya que muchas conmemoraciones funcionaron como los marcos sociales de la memoria de la nación, es decir, los instrumentos por medio de los cuales la gente común asimiló determinadas imágenes de pasado.⁶⁶ En este sentido, Bustos comenta que “los rituales de la memoria suponen la presencia de un marco narrativo histórico en el orden de las prácticas simbólicas [con] la participación de la gente en un ceremonial guiado por una liturgia de carácter cívico religiosa [...] a través de las cuales la gente común se constituye como nación.”⁶⁷

En estos años de celebraciones y aniversarios las estatuas fueron otro de los recursos en la construcción de la historia nacional. En junio de 1932 *El Comercio* comunicaba a sus lectores que “están terminados los trabajos de la artística capilla que guardará los restos del Mariscal Antonio José de Sucre en la Iglesia Catedral. El traslado ha de hacerse, con seguridad, el próximo 10 de agosto.”⁶⁸ La capilla estaba ornamentada por frescos, lienzos y bajorrelieves de los hermanos Víctor y Luis Mideros.⁶⁹ Pocos meses después, el mismo diario comunicaba que muy pronto se terminará la estatua ecuestre del

⁶⁵ “Los solemnes actos religiosos del Seminario Mayor y la Basílica” *El Comercio*, 7 de julio de 1934: 3, BEAEP. Énfasis añadido.

⁶⁶ Bustos, *El culto a la Nación*, 148.

⁶⁷ *Ibíd.*, 149.

⁶⁸ “La conmemoración de la muerte del Mariscal Sucre”, *El Comercio*, 4 de junio 1932: 4, BEAEP.

⁶⁹ En el cielo raso de la bóveda hay dos grandes lienzos: “La Victoria o el día de la Independencia” y “La noche o la esclavitud”. Los detalles pictóricos en la cúpula de la cripta son de Víctor Mideros. Los altorrelieves en piedra que circundan el monumento funerario, colocados en las enjutas, las esculpió Luis, hermano del pintor. Al conjunto pictórico y escultórico del mausoleo lo complementa una talla en madera de la virgen de la Merced, ubicada en un nicho de la pared norte del conjunto arquitectónico.

Libertador que se trabajaba en París: “tiene 10 m. de alto sobre un pedestal de 12 m. de granito. En él se ve al Libertador sobre un caballo, dirigiendo a sus guerreros que están representados en dos bajorrelieves de bronce a sus costados.”⁷⁰ Asimismo, *El Comercio* informaba que la estatua de Federico González Suárez estaba lista para el embarque en el puerto de Hamburgo: “Esta ha sido fundida en bronce, según la maqueta del maestro Casadio y mide tres metros de altura. Será colocada en la plaza de San Francisco”.⁷¹ Dos años después, el mismo periódico informaba a sus lectores que el Comité “González Suárez” se había reunido para recibir las estatuas del Ilmo. personaje y las modeladas en piedra, de la Religión y la Patria, complementarias de la obra escultórica.⁷² Se resolvió “inaugurarla en la semana de fiestas centenarias de la *fundación de Quito* [...] y se designó al Presidente el I. Consejo Municipal, don *Jacinto Jijón y Caamaño* para que tome la palabra en nombre del Municipio”.⁷³ En este proceso de adecuación de monumentos conmemorativos de la ciudad se destacó la intervención del Municipio de Quito que jugó un papel activo en la construcción del recuerdo nacional mediante la creación de lugares de memoria, ya sea en la plaza de la Independencia o el lugar donde inició la masacre del 2 de agosto de 1810, con monumentos y placas de bronce.⁷⁴

Las autoridades de la ciudad querían que Quito recordara a sus prohombres en un ideario conmemorativo de tipo nacionalista, al mismo tiempo que se proponían decorar sus espacios y trabajar en la infraestructura de una ciudad en constante progreso. Los encargados de elaborar los monumentos fueron artistas europeos ya sea por su prestigio, por no contar con casa de fundición en el país o porque los artistas nacionales aún no estaban capacitados para hacerlo.⁷⁵ Las obras respondían a una planificación del Consejo

⁷⁰ “La obra se ha realizado bajo la dirección de Jackes Swoboda; el perfil que admitirá el pueblo de Quito, como el de su Libertador, será el del astro del tennis (sic) Henri Cochet, por el parecido físico a Bolívar”. “Está listo el monumento al Libertador”, *El Comercio*, 3 de octubre de 1932: 3, BEAEP.

⁷¹ “La estatua del Ilmo. Sr. Dr. González Suárez”, *El Comercio*, 30 de septiembre de 1932: 1, BEAEP.

⁷² Desde 1931, en la plaza de San Francisco, se planificó colocar un conjunto escultórico compuesto por una figura fundida en bronce de Federico González Suárez y dos alegorías esculpidas en piedra que representaran la patria y la religión. Los autores fueron, Luigi Casadio y sus alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Quito, José Cadena, en la talla y América Salazar con Germania Paz y Miño, en el diseño. El monumento fue inaugurado en 1934. En la década de 1950 las dos esculturas en piedra fueron retiradas del conjunto original y colocadas, la Religión, en la plazoleta de la iglesia de Santa Clara de San Millán y la otra, la Patria, en la esquina de Amazonas y Veintimilla en Quito. En la década de los sesenta, el monumento, fue trasladado a San Blas y finalmente colocada en una plazoleta conocida como la Plaza Chica. La imagen de González Suárez, en su parte posterior, cuenta con el nombre del autor y el año de realización; las dos tallas en piedra, La Religión y La Patria, no tienen nombre, autor, ni descripción alguna.

⁷³ “El Comité González Suárez y el monumento a nuestro historiador”. *El Comercio*, 28 de septiembre de 1934: 6, BEAEP. Énfasis añadido.

⁷⁴ Bustos, *El Culto a la Nación*, 166.

⁷⁵ Gutiérrez Viñuales, “Bases para una comprensión del Simbolismo y Modernismo en el arte Sudamericano”, en *Alma Mía*, 22.

Municipal que, al tiempo de ornamentar la ciudad, la dotaba y ampliaba de servicios básicos. Jijón y Caamaño, en 1933, como Presidente del Consejo Municipal, enunció su propuesta de planificación que incluía la construcción de barrios obreros fomentando la pequeña propiedad, la casa propia, amable e higiénica en la Loma Grande y Chimbacalle, así como la recuperación arquitectónica monumental de la ciudad como referente de hispanidad y centro de difusión cultural y política a nivel nacional.⁷⁶ Nuevamente era *El Comercio* de Quito el medio periodístico que reconocía la labor del municipio, que “desde hace mucho tiempo viene dando muestras de preocuparle el progreso material de la ciudad y su adelanto intelectual. Por ello ha resuelto intervenir en la restauración del retablo mayor de Guápulo, la intervención del Liceo Fernández Madrid y la edición las actas del Cabildo”.⁷⁷ En el mismo periódico capitalino se puede apreciar comunicados de carácter netamente material y de infraestructura para la ciudad como los siguientes: “Se ha oficiado al Gerente de la Eléctrica para que proceda a cambiar los focos actuales en la calle Cuero y Caicedo” o también que “El Director de las Obras Municipales va a efectuar un recorrido de las vertientes del Atacazo, con el objeto de informar al Ayuntamiento sobre las posibilidades del mayor aprovechamiento de las aguas [...] y de lo que debería hacerse para asegurar un mejor caudal.”⁷⁸

José Gabriel Navarro, por su parte, en su calidad de director de la Escuela de Bellas Artes, se proponía infundir entre los estudiantes un arte nacional que, sin dejar de ser patriótico, contuviera una matriz profundamente española. Más tarde, desde la Academia, como docente y desde el Servicio Exterior, como diplomático, anhelaba convertir a Quito en un destino turístico obligado en América del Sur, mostrando la ciudad en una dimensión totalmente cultural y de raíces hispanas.⁷⁹ De acuerdo a la afirmación de Bustos: “Navarro enraizó su adscripción al hispanismo en la consideración de que la cultura artística fue el más grande de los tesoros que la ‘madre patria’ trajo a las tierras americanas”.⁸⁰

⁷⁶ Elvira Peralta, “Arquitectura popular y arquitectura académica en Quito, fines del siglo XIX mediados del XX”, en Alexandra Kennedy Troya, ed., *Artes académicas y populares del Ecuador*, (Quito: Abya-Yala, 1995), 70.

⁷⁷ “Croniquilla callejera”, *El Comercio*, 24 de enero de 1934: 8, BEAEP.

⁷⁸ “Labores para el aumento del agua en la ciudad”, *El Comercio*, 24 de enero de 1934: 3, BEAEP.

⁷⁹ El libro de Navarro, *Guía Artística de Quito*, citado en la bibliografía general, es clave para entender la intención de convertir a la ciudad en una atracción turística. Además de ubicarla geográficamente, el libro describe sus fiestas y costumbres, archivos, bibliotecas, arquitectura religiosa y da un recorrido por conventos, colegios, hospitales hasta llegar al panóptico.

⁸⁰ Bustos, *El culto a la nación*, 303.

Este sentir hispanista tomaba ribetes excepcionales sobre todo cuando se acercaban las fechas del “descubrimiento de América”. Se defendía que España llegó a América a implementar el orden, el arte religioso y las mejoras materiales y culturales en todo sentido. Así lo plantearon y sostuvieron los intelectuales de la época en sus publicaciones promotoras del pensamiento hispanista, como lo sugiere y registra la revista *El Globo*, de octubre de 1931:

[...] han pasado centenares de años pero sobrevive el amor a la Madre Patria, cuya sangre regada en nuestro suelo y circulando en nuestras venas, nos incita a recordar con cariño la magna figura de Colón, El Cid, Pelayo, Cervantes, Calderón, Lope de Vega y la infinita pléyade de cerebros enormes. No son astros que deben guiar nuestra ruta de amor y gratitud para la Patria que nos legó sus glorias y su sangre de héroes inmortales? [...] Sí, glorifiquemos a la Madre Patria porque al hacerlo pagamos una deuda sagrada.⁸¹

Esta manera de sentir a España -que permanecerá casi inmóvil durante gran parte del siglo XX- fue común en los medios intelectuales nacionales, con mayor razón en la derecha conservadora; tal es el caso del jesuita P. Aurelio Espinosa Pólit (1894-1994), personaje de renombre académico, posterior elemento de número de la Academia Nacional de Historia, quien aseguraba que “España legó a América la civilización, la lengua, la estructura jurídica; sangre, religión y espíritu.” Decía además que “ser ecuatoriano, ser americano es ser hispano”.⁸²

En conclusión, durante las décadas de 1920 y 1930 y a pesar de que fue una época conflictiva en el Ecuador, los relatos sobre el pasado vinculados a la fundación de Quito, las independencias y en menor medida, el Sagrado Corazón de Jesús, estuvieron presentes en la cotidianidad de los habitantes de la urbe, gracias a las celebraciones, a los monumentos y las historias nacionales que circulaban en los medios académicos. La prensa, sobre todo *El Comercio* jugó un papel importante porque difundió y comentó este tipo de noticias, subrayando la importancia de la historia en la construcción nacional.

⁸¹ “El día de la Raza”, *El Globo, Revista Mensual de Interés General*, n.º 30 (octubre 1931): 1, BEAEP.

⁸² Además, el sacerdote jesuita, se alineó con la posición hispanófila de los intelectuales conservadores de la época -Tobar Donoso, Jijón y Caamaño o Navarro- al coincidir con ellos en que, si no fuera porque España conquistó América, otra hubiera sido la historia. También llamaba a España “madre patria” y consideraba que la independencia solo fue la separación del hijo adolescente del seno materno (como ya lo había dicho González Suárez) pero que habrá amor y respeto hasta siempre como el que hay entre una madre y sus hijos. Finalmente, reconocía que “en el proceso de conquista y colonización hubo excesos, pero fueron mínimos ya que es mucho más positivo lo que nos dejaron como herencia que los abusos cometidos”. Aurelio Espinosa Pólit, *Patria y religión: filiación hispánica de nuestra América*, (Quito: Sociedad Ecuatoriana de investigaciones históricas y geográficas, 1994), 29.

Capítulo segundo.

La sacralización de la historia y la elaboración de la Serie de los Veinte Milagros de Víctor Mideros

En este capítulo haré un recuento del proceso de contratación del pintor Víctor Mideros por parte de la cúpula mercedaria para los trabajos artísticos en la iglesia y convento de la Merced de Quito a inicios de 1930. Luego describiré los cinco cuadros de temática histórica que son parte de la serie “Los veinte Milagros de Ntra. Madre de la Merced” de Mideros; a la vez, explicaré su contenido en relación a las posibles agendas ideológicas y políticas de los comitentes. La pregunta clave inquiriere ¿Cuáles son las representaciones de la fundación de Quito, la independencia y el momento garciano (república católica) desde la mirada de los mercedarios?

1. Víctor Mideros y la orden mercedaria en Quito

A inicios del siglo XX, en el arte, el modernismo llegaba al continente como movimiento y fenómeno histórico-estético; era como una palpación más del romanticismo que intentaba luchar contra lo establecido, superar formas demasiado cristalizadas, faltas de vitalidad y buscar expresar artísticamente el tiempo moderno.⁸³ Víctor Mideros acogió esta tendencia que copó la expresión artística tanto latinoamericana como quiteña; con ella se hizo acreedor al reconocimiento de su trabajo en el ámbito nacional. Ganó el primer premio del Salón “Mariano Aguilera” en los años 1917, 1924, 1927 y 1932; segundos premios en 1928 y 1931 y tercer premio en 1930, cuando el reglamento permitía la indefinida premiación de un mismo artista; por esta causa se reformaron los estatutos del certamen municipal para que no los acapare un solo pintor y su obra.⁸⁴ Todos los premios, Mideros los consiguió con temas religiosos, seguramente porque aún persistía en la gente de los años 30 -y en los jurados- la tradición de pintar y consumir aquella temática en el medio artístico, religioso y comercial quiteños.⁸⁵

⁸³ Victorino Polo García en Marilú Vaca, “Chicas chic: representación del cuerpo femenino en las revistas modernistas ecuatorianas (1917-1930)”, en *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 38 (julio-diciembre 2013), (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2013), 75.

⁸⁴ Lenin Oña, *Mariano Retro. 91 años del Salón Mariano Aguilera* (Quito: FONSA, 2010), 10.

⁸⁵ La temática religiosa persistía en círculos propios que la consumían. En una carta del Arzobispo Pólit Lazo a Mideros, a más de felicitarlo por una exposición de sus trabajos, le dice que “He admirado su

En 1926 Mideros había trabajado y donado al monasterio del Carmen Alto una colección de 18 cuadros sobre la vida de Mariana de Jesús; era la representación “novedosa” de la santa quiteña dotada de un aire heroico y mesiánico, más espiritual que terrenal, con diferentes colores y estilo que los anteriores retratos realizados por Joaquín Pinto; estos fueron colocados en la portería y el locutorio del convento.⁸⁶ La jerarquía católica quiteña hizo sus comentarios sobre la obra; el arzobispo Manuel María Pólit señaló: “Mideros nos comunicó su proyecto y solicitó nuestro permiso para colocar los cuadros en la Portería del Carmen, arreglándola y adaptándola al efecto: se lo permitimos, concedores como éramos de su genio artístico y sentimiento religioso.”⁸⁷ El *exvoto* al monasterio del Carmen Alto -antigua casa de santa Mariana de Jesús- le abrió un sinnúmero de oportunidades laborales a pesar de que ya era un artista reconocido; entre ellas, el trabajo artístico en la Merced y en la Catedral, así como los contratos con sus mecenas y clientes en Quito y fuera del país.⁸⁸

Luego de esta personal demostración de arte y piedad en el Carmen Alto los mercedarios anhelaron contar en su iglesia con las pinturas religiosas de gran novedad de Mideros. Así,

en 1931 nuestra Comunidad adquirió la colección de siete lienzos bíblicos que representan los Siete Dolores, que fueron exhibidos en el salón “Mariano Aguilera” y los Padres Joel L. Monroy, P. Ramón Gavilanes, y el P. Manuel M. Coronel, que visitaban la referida exposición de arte, propusieron al señor Mideros la venta de sus lienzos; aceptó de inmediato, con la condición de que se les adorne con molduras adecuadas, valiéndose para el efecto, del gran maestro tallador Sr. Don Miguel Ángel Tejada y hermanos, quienes trabajaron los monumentales marcos dorados.⁸⁹

El 2 de mayo de 1931 se inauguró la muestra de los “Siete Dolores” en el interior de la iglesia de la Merced. Esta fue catalogada como extraordinaria por las grandes

ECCE HOMO, que es de veras el ‘Varón de Dolores’. Este cuadro resérvemelo para la Curia Metropolitana. Deseo además adquirir la [pintura] SANTA CASA de Mariana de Jesús: tenga la bondad de reservármelo”. En *Boletín Eclesiástico de la Arquidiócesis* del 10 de agosto de 1927, P. 468-9. BEAEP.

⁸⁶ Luis Fernando Carrera Núñez, “Mariana de Jesús a través de la mirada de Joaquín Pinto y Víctor Mideros: misticismo patriótico en el arte republicano. 1895-1926” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2022), 60, <http://hdl.handle.net/10644/6572>.

⁸⁷ “Una obra de arte en la portería del Carmen Alto de Quito.” En *Boletín Eclesiástico de la Arquidiócesis de Quito*, mayo de 1926: 321-32, BEAEP.

⁸⁸ El P. Vargas aclara que “Mideros los pintó gratuitamente [las pinturas del Carmen Alto] como un voto de acción de gracias por la salud de su hermano Luis que padeció un atentado de parte del Kukluskan (sic) cuando se encontraban los dos pintando y exhibiendo en los Estados Unidos”. En Vargas, *Museo Jacinto Jijón y Caamaño*, (Quito: EDIPUCE, 1978), 176.

⁸⁹ Luis Octavio Proaño, *Nuestra Señora de la Merced en la Colonia y en la República del Ecuador* (Quito: Abya-Yala, 1963), 301. Los hermanos Tejada venían de recuperar íntegramente el retablo mayor de la iglesia de Guápulo que quedó destruida luego de un incendio en 1929; lo reconstruyeron gracias a una pintura de Miguel de Santiago que se guarda en la sacristía de dicho templo donde aparece la imagen del retablo original.

dimensiones de los cuadros, su forma circular en los marcos y por los novedosos colores utilizados en las escenas. Nuevamente, el Arzobispo de Quito, Monseñor Manuel M. Pólit, al respecto de la inauguración y los cuadros, reconoció el apoyo de las órdenes religiosas a los pintores nacionales, ya que “el artista Mideros es ecuatoriano y muy capaz”, decía. “Mientras los grandes como Miguel de Santiago, Goríbar, etc. seguían tendencias europeas importadas al Ecuador, Mideros tenía el don de la originalidad” además, puntualizaba Pólit Lazo, “esto es lo que hace de Mideros un artista de verdad, un valor muy grande en nuestra patria”.⁹⁰ En esta fecha, los muros laterales del presbiterio de la Merced ya contaban con dos lienzos de grandes dimensiones trabajados por Mideros y su taller: “Ofrenda al Eterno Padre” y “*Ecce venio*”

Luego de las dos pinturas del presbiterio y la serie de los Siete dolores, Mideros pintó en 1932 diecisiete lienzos y vitrales de los santos mártires de la Orden que fueron colocados en la mampara del ingreso lateral a la iglesia (actual calle Chile). En uno de los cuadro de esta serie, el que representa a Santa Catalina de la Cruz escribiendo, se lee: Esta mampara la hizo trabajar el M.R.P. Rector Fr. Manuel M. Coronel en el año de 1932.

No obstante, aún faltaba realizarse una serie de los milagros de la Virgen de la Merced en Quito, con momentos históricos de la ciudad y sus habitantes, en un discurso gráfico y de inmediata recordación en la feligresía, a la que estaría dirigida la realización y su posterior exhibición. Los mercedarios pensaron que era el momento preciso de hacerlo porque, luego de la compra de la serie de los Siete Dolores, contaban con el pintor más reconocido del momento que, a más de ello, era católico, conservador y tal vez el último pintor de temática religiosa en Quito de la época. Con ello se ponía en marcha una contraofensiva para resistir y oponerse a los embates ideológicos liberales que permanecían y a los partidos políticos de izquierda que emergían. Víctor Mideros aceptó la comisión de pintar esa secuencia que relataba, de manera resumida y en forma gráfica, 400 años de relación entre Quito y la Virgen de la Merced, en un recorrido por la historia nacional desde la perspectiva piadosa y didáctica de los mercedarios quiteños.

Los datos sobre momentos y personajes a representar “fueron suministrados por el Rmo. P. Monroy al pintor Mideros, así fue posible trasladar gráficamente en veinte lienzos los milagros que la historia recogió en sus páginas, para que el Ecuador no olvide,

⁹⁰ Manuel M. Pólit Lazo, en Fray Luis Octavio Proaño, “Pintores de la Escuela Quiteña y contemporánea que ornamentaron la iglesia de la Merced”, en *La Merced. Arte e historia* (Quito: Imprenta de Rafael Rivadeneira, 1989), 268.

con el correr de los siglos, la predilección de la Virgen de las Mercedes por Quito y la Patria, a lo largo de 455 años”.⁹¹

Fray Joel Monroy eligió los temas de los cuadros en base de su preparación religiosa y académica. En su calidad de sacerdote e intelectual, estaba al tanto de los libros sagrados y de los de historia que circulaban en Quito.⁹² Por su calidad de autoridad religiosa Monroy tenía acceso a los distintos archivos mercedarios a nivel nacional e internacional.⁹³ De igual manera, debió haber investigado necesariamente, para los cuadros históricos, el *Resumen de la Historia del Ecuador* de Pedro Fermín Cevallos y la *Historia General de la República del Ecuador* de Federico González Suárez, a más de la bibliografía sobre historia ecuatoriana resumida en el capítulo anterior.

La serie en mención puede agruparse en tres grupos temáticos. El primero corresponde a las erupciones del volcán Pichincha sucedidas a lo largo de cuatro siglos.⁹⁴ Los cuadros del segundo grupo son imágenes de milagros de diversa índole: sequías prolongadas o lluvias torrenciales, la culminación de procesos de pestes (de viruelas o influenza), la devolución de la vista a los ciegos, reanimación de muertos, naufragios y otros. El tercer grupo, objeto central de esta tesis, corresponde a cinco cuadros con la representación de cuatro temas históricos de la épocas colonial, independentista y republicana, considerados por los mercedarios como esenciales en la construcción de la historia nacional. La técnica utilizada en la realización de las pinturas es el óleo sobre

⁹¹ Proaño, *La Merced. Arte e Historia*, 270.

⁹² Fray Joel Leonidas Monroy Pesántez fue un religioso cuencano que inició sus estudios con los dominicos y los completó con los mercedarios de Quito. En 1899 fue ordenado sacerdote por su amigo y mentor, Federico González Suárez, quien buscó su colaboración como secretario, cargo que no ejerció porque los mercedarios lo destinaron a la Recolectión de El Tejar en Quito, en calidad de Superior. Entre 1910 y 1919 fue Provincial de la Orden. Posteriormente, González Suárez, ya como arzobispo de Quito, le propuso el Obispado de Portoviejo; Monroy no aceptó, seguramente porque distraía su carrera de investigador de archivos que le había permitido publicar algunos libros. En 1918, gracias a sus publicaciones y la amistad con intelectuales de la Academia Nacional de Historia fue incorporado como individuo de número. Falleció en Quito, en septiembre de 1944. Rodolfo Pérez Pimentel, “Monroy Pesántez Joel”, en *Diccionario biográfico*, <https://rodolfopezpimentel.com>.

⁹³ “En el Archivo Vaticano de Roma obtuvo datos históricos sobre la Orden de La Merced. Luego investigó en el archivo Nacional de Madrid y el de Indias en Sevilla, obteniendo el material necesario para escribir la Historia de la Provincia Mercedaria del Ecuador y que lo ha realizado en diez volúmenes.” “El Rmo. P. Joel L. Monroy, Actor principalísimo de la Coronación Canónica de Nuestra Señora de la Merced”, *Boletín de las Bodas de Plata de la Coronación canónica de N. Señora de la Merced*, Quito, 24 de Octubre de 1943, N.2, 4. BEAEP.

⁹⁴ Cuando el Pichincha iniciaba un proceso eruptivo se conducía a la imagen de la Virgen en un recorrido por toda la ciudad. En mayo de 1923 se la sacó del templo mercedario en procesión; la prensa de Quito así lo comentaba: “La procesión dirigióse por San Francisco, Santa Clara, las carreras Bolívar e Imbabura y luego ascendió a la Avenida 24 de Mayo, hasta encontrar la carrera García Moreno [...] en seguida tomó la carrera Rocafuerte, hasta la plaza Sucre, para desfilar a continuación por la Guayaquil y Bolívar y entrar al templo de la Merced a las cinco p.m. tres horas después de su salida.” “La procesión de antier”. *El Porvenir, Diario de la Mañana*, martes 22 de mayo de 1923: 1, BEAEP.

tela. Todos los cuadros están enmarcados en madera tallada cubierta con pan de oro y son de formato rectangular grande (110 x 0.80 cm). Esta serie fue inaugurada el 22 de septiembre de 1933. Las veinte pinturas se colocaron en las pilastras laterales de la nave central de la iglesia, sin seguir un orden ni cronológico, ni temático. Es la única serie de pinturas religiosas que representa momentos históricos del Ecuador y que están a la vista del público, por lo menos en Quito. Uno de los veinte cuadros de la serie, el que representa el nombramiento del templo de la Merced como Basílica Menor en 1920, contiene una leyenda pintada al interior de la escena que dice: “En 1933 se pintó 20 milagros de Ntra. Sma. Madre, siendo Rector el R. P. Manuel M. Coronel.

Los cinco lienzos registran algunas particularidades: Representan momentos especiales fundacionales, fueron considerados por el pintor y sus contratantes como auténticos milagros y reproducen la historia del Ecuador en un discurso clerical. Algunos están vandalizados y no se registra, ni en documentos ni en los cuadros, restauración alguna. Su autor, Víctor Mideros, fue el artista más técnico y cotizado del momento, dedicado exclusivamente a temas religiosos; el renovador del arte místico nacional, diría Rodríguez Castelo.⁹⁵ Fue contratado por los frailes mercedarios Joel L. Monroy, Visitador general, Ramón Gavilanes, Provincial y Manuel M. Coronel, Comendador de la Orden. Su lugar de exhibición es la iglesia de la Merced de Quito, en donde se encuentran en la actualidad.

La continuidad laboral del artista en el convento e iglesia de los mercedarios da cuenta de la sintonía entre él y sus contratantes. Esta relación profesional se mantuvo por muchos años más ya que, posterior al trabajo artístico de los “Veinte Milagros”, encontramos a Mideros realizando la representación de los ocho arcángeles para la sacristía de la iglesia.⁹⁶ Mideros representó con certeza los cánones teológicos, mariológicos y la historia mercedaria con los detalles temáticos e iconográficos requeridos por sus contratantes; así, el templo de la Merced de Quito se convirtió en la principal pinacoteca de la obra de Víctor Mideros en el Ecuador y la ubicación inicial de los cuadros en la iglesia sigue siendo la misma hasta el día de hoy.⁹⁷

⁹⁵ Hernán Rodríguez Castelo, “La generación precursora”, en *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador* (Guayaquil: Banco Central del Ecuador, 1988), 14.

⁹⁶ Cada uno de los cuadros tiene siete metros de alto por un metro y cincuenta centímetros de ancho, están colocados en los pilares y paredes de la sacristía. En la esquina inferior izquierda del Arcángel Gabriel hay un infotexto donde se puede apreciar la siguiente leyenda: “En 1958 se pintó los Arcángeles siendo Provincial el R. P. Fr. Armengol Villafuerte y Rector del convento el Rvdo. P. Manuel M. Coronel”

⁹⁷ En el centro de Quito está la Casa Museo María Augusta Urrutia. La colección de arte de Víctor Mideros allí es significativa: 89 cuadros. La encargada del Museo, Da. Verónica Mora, conserva contratos de trabajo, recibos de adelantos y pagos por obras del artista, así como venta de alfombras importadas, entre

2. Análisis de los cuadros con temática histórica de la serie “Los Milagros de Ntra. Sma. Madre de la Merced”

Las cinco representaciones son: “El repartimiento de los solares y la Virgen como primer colona”, “Los padres de la patria prisioneros ruegan por la suerte del pueblo”, “Sucre implora a la Virgen la victoria en Pichincha”, “Sucre determina fiesta perpetua a la Virgen luego de la victoria de Pichincha” y “La Convención Nacional decreta a la Virgen Patrona de la patria.” Están firmados y fechados por el autor en la parte inferior derecha (V. Mideros 1933); Fuera del cuadro se encuentra un infotexto rectangular del mismo material del marco (madera tallada y forrada con pan de oro), con el año del hecho histórico y una breve leyenda que procura resumir el acontecimiento representado. Estos infotextos o adjuntos, a manera de epígrafe externo, refuerzan la función de los cuadros de generar memoria al conmemorar un episodio que muestra un ejemplo de virtudes y difunde su fama.⁹⁸ Los cinco cuadros con representaciones históricos-fundacionales son los siguientes:

2.1. Primer cuadro: “El repartimiento de los solares y la Virgen como primera colona”

El cuadro titulado: “1534: Del Ecuador junto a la cuna velas, tú, la primer colona y madre nuestra” es una composición formal vertical en la que se distinguen dos espacios: en el superior se observa nubes grises; a la izquierda, flotando sobre nubes, se ve la imagen de la Virgen de la Merced coronada, rodeada de doce estrellas blancas, en medio de una aureola entre marrón y dorada que cubre todo su cuerpo. Viste una túnica blanca, con el monograma de los mercedarios en el pecho; se distingue la corona en su cabeza y el cetro en la mano derecha. Sostiene al Niño con su brazo izquierdo.

En el espacio inferior del cuadro, al costado izquierdo, como primer plano, hay tres personajes trabajados con especial atención porque sus ropajes son de singular definición y resplandor, a diferencia del resto, y como producto del reflejo de la luz

otros bienes. Un contrato mecanografiado se refiere a la venta de dos cuadros al óleo: “Despierta que amanece” y “Maran Atha” (Ven Señor], que la compradora declaraba tener en su poder, por los que pagó ocho mil sucres, con fecha 5 de mayo de 1950. Otro documento manuscrito se refiere al pago de “quince mil sucres (15.000) por cuenta de una alfombra china (pelo de camello) y de un libro con pinturas en pergamino, sobre ‘El que vendrá’, firmado por la señora Urrutia y Mideros en mayo 20 de 1950”.

⁹⁸ Yobenj Chicangana-Bayona, “Conceptos, cultura y lenguajes políticos en las pinturas sobre la Independencia, siglo XIX”. En *Conceptos fundamentales de la cultura política de la Independencia*, editado por Francisco Ortega Martínez y Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, 383-416. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012), 411.

emitida por la imagen de la Virgen; ellos son un soldado español y dos sacerdotes mercedarios. Se los reconoce por sus atributos iconográficos: el hábito blanco y la tonsura clerical para los religiosos; el casco, botas y espada, para el soldado. Los tres personajes expresan sus funciones: por una parte, la autoridad militar impositiva y por otra, la autoridad religiosa de actitud condescendiente y de total aceptación, esto se nota en la expresión de sus rostros. El soldado, con un papel en la mano izquierda, muestra a los religiosos un espacio de terreno; los mercedario, en cambio, con gestos de sus manos y cabezas, aprueban lo recibido. Los tres personajes principales son representados con mayor volumen en comparación al resto. En el plano medio hay varias mujeres indígenas y españolas (se las reconoce y distingue por las prendas que visten y sus tocados) que, junto a un niño y un perro, se dirigen a la choza más grande -en comparación a las demás- la que exhibe una pequeña cruz en el techo y una campana a su costado izquierdo. Esta choza de paja y bahareque muestra un especial fulgor rojizo que sale de su interior ya que sus puertas están abiertas; adentro se ve una imagen pequeña de la virgen de la Merced rodeada de velas encendidas. Finalmente, en el plano de fondo vemos chozas pequeñas, montañas verdes y un cielo con nubes grises que completan la composición. Esta modesta construcción mercedaria es, seguramente, su primera e improvisada iglesia en el Quito de los primeros años de la fundación española. (Anexo 1).

Los elementos descritos permiten afirmar que la escena representada es la adjudicación que hace el Cabildo quiteño a fray Hernando de Granada, en 1537, de los solares para la construcción de la iglesia de la Merced y no la imagen de la fundación de Quito en 1534. Con esto, la versión histórica mercedaria indica que fue de mayor importancia la adjudicación del terreno para la iglesia y el convento que el acto mismo de fundación de la villa, tres años atrás, hecha por Sebastián de Benalcázar. Para los mercedarios, el punto de partida de la historia de Quito y el surgimiento de la Nación ecuatoriana se manifestó principalmente con el acto jurídico de ordenar el “caos anterior” ubicando definitivamente a los mercedarios y a su ícono sagrado en la villa fundada recientemente. Esta aclaración es pertinente porque, cuando llegaron los mercedarios por primera a Quito, en 1534, según las actas del Cabildo, se les ubicó en el sitio donde hoy funciona el colegio San Pedro Pascual; allí se construyó la primera, pequeña y humilde iglesia con techos de paja. La actual ubicación del complejo mercedario corresponde a 1537, luego de repartidos los solares y “cuando ya contaban [los mercedarios] con

ingresos económicos estables y pudieron iniciar una obra representativa como la de san Francisco o santo Domingo.”⁹⁹

El cuadro de Mideros sobre la primera iglesia de los mercedarios coincide con el relato del historiador del arte, José Gabriel Navarro quien señala: “Los religiosos hicieron una choza de paja para ponerla como iglesia, mientras edificaban un templo algo mejor. [...] La iglesia sería, sin duda, de adobe, muy pequeña y humilde.”¹⁰⁰ Estos datos permiten considerar que Fray Monroy y Mideros leyeron a Navarro para luego componer la escena. Lo que contratante y contratado ponen énfasis no es la fecha ni los actores de la fundación de la ciudad sino el significado del repartimiento “legal” de los solares y a la Virgen como “primer colona”;¹⁰¹ esto, en supra posición al acto de fundación del 6 de diciembre de 1534 en el que sí estuvo presente otra orden mendicante, los franciscanos, con fray Jodoco Rique y fray Pedro Goseal a la cabeza. Entonces, si los franciscanos trajeron el trigo y las primeras escuelas de artes y oficios a Quito, los mercedarios trajeron con ellos el urbanismo, la autoridad y su Virgen patrona que desde muy temprano incorporó fieles por ser la primera en aparecer en el panteón cristiano quiteño como imagen de devoción y culto. No así los franciscanos quienes demorarán varios años en presentar y posicionar su figura icónica de fe, la Virgen de Quito de Legarda, en el siglo XVIII, a la que la mercedaria ya le llevaba mucha ventaja en años y milagros entre los capitalinos. Lo cierto es que, desde hace mucho tiempo atrás, había rivalidad entre estas dos órdenes religiosas que se asentaron en Quito desde los primeros años de su fundación española.¹⁰²

Al momento de la realización de los cuadros de esta serie (1933) no se había dilucidado la fecha de la fundación española de Quito, pues unos sostenían, por tradición,

⁹⁹ José Gabriel Navarro, *Guía artística de Quito* (Quito: Prensa Católica, 1961), 92.

¹⁰⁰ José Gabriel Navarro, *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*, 2.^a ed. (Quito: FONSA, 2006 [1939]), 35.

¹⁰¹ “Apenas fundada la ciudad ya asoma la Virgen de la Merced llamada *Primera colona*, puesto que también ella había tomado posesión de estas tierras conquistadas para España y para la Iglesia; consta como *primera colona y fundadora* en los libros de repartición de tierras del Cabildo de Quito”. “Deuda de Quito a nuestra Señora de la Merced” *Boletín de las Bodas de Plata de la Coronación canónica de N. Señora de la Merced*, Quito, 14 de Noviembre de 1943, N.4, 4 (editorial). BEAEP. Énfasis añadido.

¹⁰¹ Proaño, *La Merced. Arte*, 270.

¹⁰² El 18 de enero de 1535, en carta de Alvarado a Carlos V, ya aparecen los nombres de Fray Jodoco Rique y Fray Pedro Goseal, franciscanos, solicitando solares para establecer su convento. Pocos años después, el 26 de enero de 1537, aparece el nombre del mercedario Hernando de Granada en el reparto de tierras en la zona de Pomasqui y el 4 de abril del mismo año los encontramos, a franciscanos y mercedarios, en el señalamiento de estancias, donde “se le asigna a Nuestra Señora de la Merced dos fanegas de tierra en sembradura (sic) en las faldas del cerro que está frentero de las casas que eran del placer de Huaynacápac”. En José María Vargas, *Patrimonio artístico ecuatoriano*, tercera edición (Quito: TRAMA ediciones, 2005 [1967]), 155.

que fue 6 de diciembre y otros, el 28 de agosto de 1534. Con anterioridad, González Suárez, en su *Historia General* había puntualizado que la fecha de fundación era la segunda y su promotor, Diego de Almagro. La controversia fue resuelta en un informe escrito al Cabildo por Jacinto Jijón y Caamaño en 1934, quien coincidía con González Suárez, por lo que, incluso, recomendaba erigir un monumento a Almagro como fundador de la ciudad.¹⁰³ Jijón y Caamaño, abiertamente manifiesta que “[...] la nacionalidad ecuatoriana dió inicio el día en que juntados los ejércitos de Benalcázar, Almagro y Alvarado resolvieron establecer definitivamente poblaciones castellanas en estas tierras, el 28 de agosto de 1534.”¹⁰⁴

No obstante, de allí surgen las primeras preguntas: ¿Por qué Mideros no representó la fundación de la villa de Quito, sino la posterior repartición de los solares? En primer lugar e intentando una respuesta, porque era una especificación ordenada -más que sugerida- al pintor, quien cumplía un contrato de obra para la jerarquía mercedaria, en la que prevalecían sus intereses de reafirmar su presencia como orden religiosa antes que los franciscanos u otras órdenes que llegaron luego; además, el propósito era evidenciar que tanto la Virgen como sus frailes mercedarios estuvieron en el inicio de su historia, en el momento de la “posesión” del territorio conquistado para Dios y el rey de España y que luego de 400 años ambos continuaban en Quito.

Por otra parte, la ausencia de indígenas en el cuadro del Repartimiento es evidente, a pesar de que en los años de realización de la serie, el indigenismo estaba en auge como preferencia pictórica.¹⁰⁵ Sin embargo, para un numeroso grupo de intelectuales de la época, los indígenas no pasaban de ser un rezago social, eran la raza vencida y sometida; su presencia no aportaba al progreso del país, entonces, no había para qué representarlos, pensarían. Además, en el caso del cuadro en mención, la ausencia del indígena respondía a la necesidad de hacer comprensible la escena a los feligreses quiteños de los años 1930, en un ejercicio de imaginación histórica dedicado a ilustrar y persuadir una manera de

¹⁰³ Vargas, *Museo Jacinto Jijón*, 108.

¹⁰⁴ Julio Tobar Donoso, ed. “La erección del Obispado de Quito” en *Jacinto Jijón y Caamaño*, (Puebla: Editorial J. M. Cajica Jr. S. A., 1960), 316. Para 1936, Jijón y Caamaño publicó el Tomo I y II de su libro *Sebastián de Benalcázar*, impulsando el culto al fundador español de Quito. En 1942, el Consejo Municipal creó una condecoración llamada “Orden de Honor de Caballeros de Quito, Sebastián de Benalcázar” para las personalidades destacadas de la ciudad. Énfasis añadido.

¹⁰⁵ Esto lo vemos en Camilo Egas con Las Floristas, San Juanito y otras; o en Eduardo Kingman, con Los Guandos, Saque de papas o La Minga, etc. Ellos, al igual que el primer Mideros o el realismo social comprometido de León o Paredes, representaban al indígena. Además, ya desde 1922, año de publicación de *El Indio Ecuatoriano* de Pío Jaramillo Alvarado, se leía y discutía en ámbitos académicos la “problemática indígena”.

mirar las cosas”.¹⁰⁶ En todo caso, para la versión mercedaria de la historia, el indígena no era importante ni notorio; su imagen era prescindible y su ausencia justificable. De hecho, su presencia frenaba el progreso, aunque era “necesario” incorporarlo como lo remarcaban los estudios sociológicos, económicos y la propuesta eugenésica de la época. En ese sentido, los historiadores nacionales -incluido los cronistas mercedarios y su pintor contratado- en nombre del progreso, evitaron mostrar a los indígenas y todo lo que confrontara la presencia colonial española, católica, civilizadora y progresista aceptada por la intelectualidad quiteña de los años 30.

Cabe destacar que la conquista militar fue justificada y apoyada por los religiosos. En este cuadro es evidente esta dupla. La ubicación de los elementos y personajes así lo demuestra: al centro el militar y los sacerdotes, sin indios. Las pocas mujeres indias y españolas al igual que un niño y un perro solo fueron tomados en cuenta para rellenar la escena y se encuentran en la periferia; son tan pequeñas sus imágenes que se vuelven imperceptibles a simple vista.

En fin, con este cuadro se fijaba la idea de que el inicio de la historia nacional estaba situada en la adjudicación de los solares a la Orden mercedaria, de la mano de la autoridad militar y religiosa coloniales, con el aval de la Virgen de la Merced y en una suerte de historia predeterminada por Dios. Con ello se buscaba materializar un lugar de memoria para los feligreses que acudían a la iglesia; a la vez, demostrar que era posible prescindir de la antigua ciudad indígena y sus habitantes o, por lo menos, ocultarlos.

2.2. Segundo cuadro “Los padres de la patria prisioneros ruegan por la suerte del pueblo”

La obra que lleva por título: “1810: Los padres de la patria, prisioneros, con procesión y novenario ruégante que remedie la suerte de tu pueblo” es una composición formal horizontal y está dividida en dos espacios. En el inferior, como primer plano, se observa a un grupo de hombres de pie que miran a otro personaje sentado y firmando varios papeles sobre la mesa; a sus espaldas, un sacerdote, con los brazos cruzados, observa y asiente lo actuado. Una tercera persona en la mesa, seca sus lágrimas con la mano izquierda. Otro figura de pie, en el mismo plano, sin quitar la mirada del documento, señala con su índice izquierdo levantado una silueta que flota en el plano superior: es la figura de la Virgen de la Merced no definida, en una silueta difícilmente

¹⁰⁶ Bustos, *El culto a la nación*, 371.

identificable; es una sombra celeste, rodeada por una aureola entre amarilla y verde, de la que solo se distingue una corona y un cetro dorados.

En el mismo plano, atrás, vemos varios hombres sentados y otros de pie; sus vestimentas demuestran que no son prisioneros del común: su ropa no está descuidada ni raída. La mayoría de individuos retratados manifiestan expresiones de dolor, manos que cubren sus rostros, gesticulaciones que demuestran angustia y miedo; muy pocos, resignación. En el plano del fondo, entre penumbras, se observa escaleras que conducen a una puerta de hierro cerrada con un aldabón, cadena y candado; desde allí vigila un hombre al que solo se distingue la sombra de su silueta. La pared de la celda es de color ocre y el piso está recubierto con sillares de piedra plomizos que, en contraste con la luz intensa desprendida de la imagen de la Virgen, aumenta el dramatismo del calabozo. Todos los personajes, excepto el sacerdote -que bien podría ser la representación del Obispo Cuero y Caicedo o la imagen de Monseñor González Suárez- llevan grilletes en sus pies. (Anexo 2).

Los sucesos ocurridos en Quito el 10 de agosto de 1809 y el 2 de agosto de 1810 fueron interpretados por la historia del último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX como el núcleo simbólico de la identidad nacional. A decir de Bustos, allí se juntaba un hecho glorioso y otro trágico que quedaron en la memoria colectiva como el sacrificio de quienes murieron para darnos una patria y libertad.¹⁰⁷ Cabe recordar que en los años 30 del siglo XX estaba en proceso de construcción la memoria histórica nacional con la edificación de monumentos y la redención de personajes que participaron en el proceso de independencia e inicio de la república, como lo vimos en el capítulo anterior. Sin los precursores, los próceres, los asesinados el 2 de agosto o los generales de la independencia no hubiera sido posible, para los historiadores de la época, pensar en la libertad como camino hacia el progreso, tan de moda en la década de 1930; ese era el inicio de la nación; había que partir de algo, un acontecimiento histórico fundacional y de alguien, un héroe o un padre de la patria. Así, todos los intelectuales coincidían en que el Ecuador, como nación, tuvo su origen en aquel 10 de agosto de 1809 y, aunque sufrió el revez del 2 de agosto del año siguiente, ese era el inicio del futuro Ecuador como Estado nación.

Lo que apreciamos en el cuadro es el instante anterior a la ejecución de los prisioneros; es una escena de lo que pudo haber sucedido un día antes de la masacre ya

¹⁰⁷ Bustos, *El culto a la nación*, 179.

que los libros de historia no hacen referencia a este suceso, no lo registran; no se ha localizado en autor alguno esta escena representada por Mideros, menos aún en Pedro Fermín Cevallos quien, de una forma detallada, describió minuciosamente todo el proceso en su *Resumen*. Cevallos delineó con precisión los nombres de todos los participantes, los lugares y momentos; los fue explicando uno por uno a manera de capítulos; entre otros: “El motín del 2 de agosto de 1810”, “El intento de liberación de los reclusos”, “La matanza en las calles de Quito”, “La repercusión de la matanza en América hispana”, etc. pero nunca habló del petitorio a las autoridades de la Audiencia para sacar en procesión y reso de un novenario a la Virgen de la Merced o para canjear sus vidas por la del pueblo, como lo expresa el infotexto del cuadro de Mideros o los frailes mercedarios años después en sus homilias.

Este capítulo de la historia fue tratada con singular esmero por Gabriel Cevallos García, Carlos de la Torre Reyes, José María Le Gouir y Jorge Salvador Lara; todos ellos partieron del relato original de Cevallos, es evidente; él fue quien lo dio a conocer con momentos que luego se volvieron icónicos y motivaron, incluso, su representación física en el museo de cera implementado en el actual Centro Cultural Metropolitano de Quito, hace algunos años atrás.

La forma como representa Mideros el 2 de agosto de 1810 -o la víspera- no es sino la versión mercedaria de la historia que manifiesta el sacrificio extremo de los próceres al ofrendar su vida a cambio de la del prójimo y, al mismo tiempo, la aceptación de ese sacrificio extremo puesto que, luego de pocos años, aparecerá un “redentor” de los asesinados y del pueblo quiteño, un “Padre de la Patria” que vengará la muerte de los prisioneros con la independencia del poder español.

Esta representación de Mideros genera algunas preguntas; entre ellas: ¿si se pintaron los acontecimientos previos al asesinato del 2 de agosto, por qué no se pintó la instalación de la Junta de Gobierno de Quito del año pasado? ¿Acaso porque ese 10 de agosto no fue actuado en la iglesia de la Merced, sino en la sala capitular de San Agustín, lugar donde no está la imagen de la Virgen de la Merced? ¿Por qué no fueron retratados Juan Pío Montúfar o el obispo José Cuero y Caicedo, presidente y vicepresidente de la Junta de 1809 que, coincidentalmente, no estuvieron en el asesinato del 2 de agosto? ¿Por qué no fue retratado Carlos Montúfar, el Comisionado Regio o Manuela Cañizares que ya aparecía en los libros de historia de los años 30? Tal vez porque esta representación fue pautada por los mercedarios y era necesario que se patentara la intervención de la Virgen mercedaria en los sucesos históricos de creación de la nación. Esta era la manera

como la Virgen, según los mercedarios, debía pasar al campo de la narración histórica ecuatoriana y al recuerdo permanentemente en el pueblo y feligresía de Quito.

En este cuadro la voluntad divina está presente ya que “Dios señala el sitio del nacimiento de los pueblos sobre la Tierra y fija la hora en que un pueblo ha de hacer su aparición o desaparecer de la Historia. Ninguna de estas circunstancias es casual: todo ha sido determinado por la Providencia”, decía González Suárez ¹⁰⁸; mucho más si se tenía el convencimiento de que lo sucedido en esos años fue el inicio de la nación ecuatoriana, puesto que “cada pueblo cumple por su parte ese destino y glorifica a Dios ejecutando su destino providencial en la Historia.”¹⁰⁹

2.3. Tercer y cuarto cuadro “Sucre implora a la Virgen la victoria” y “Sucre decreta fiesta perpetua”

Los siguientes cuadros tienen como protagonistas a Sucre y la Virgen de la Merced en dos momentos distintos dentro de un mismo acontecimiento histórico, la batalla de Pichincha. En el primero momento y cuadro, Sucre pide la intervención divina para alcanzar el triunfo; en el segundo, luego de la batalla y la consecución de la victoria, Sucre decreta fiesta perpetua en agradecimiento a la Virgen. Es por esta razón que los analizaremos en forma conjunta.

El primer cuadro “1822: Al implorarte Sucre la victoria, perpetua fiesta en gratitud te jura”, es una composición formal vertical, dispuesta en tres planos: en el principal se distingue al general en traje militar impoluto: pantalón blanco, fajín rojo, chaqueta azul adornada de botones, charreteras y motivos vegetales en el pecho, a la usanza de los personajes de la independencia retratado en el siglo pasado. Sucre, al centro geométrico de la composición, es el único a caballo, el más voluminoso, iluminado y bien definido.

Empuña su espada con la mano derecha en actitud de reverencia; la mano izquierda sujeta las riendas de un caballo de pelaje gris claro, con montura y aperos; su cabeza está levemente inclinada y la pata delantera izquierda recogida, en señal de saludo. El general lleva en sus botas espuelas de plata, el mismo material de los estribos del caballo. Sucre es el primero en la fila de batalla, seguido de un grupo de soldados a pie que observan a los contrarios. El general, con su cabeza levantada, mira fijamente a la

¹⁰⁸ Federico González Suárez, *Defensa de mi criterio histórico* (Quito: Talleres Tipográficos Municipales, 1937), 22.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, 24.

Virgen: su rostro denota preocupación. En el siguiente plano se ve la bandera colombiana en el centro de la escena; no está completamente desplegada y permanece en medio de los soldados de casaca roja y morrión en la cabeza (los patriotas) que están en actitud de pelea en medio de la polvareda que se ha levantado. Arriba a la derecha se distingue a la Virgen de la Merced, en un intercambio de miradas con Sucre; ella se presenta entre muy tenues transparencias y siluetas casi invisibles; son trazos delgados de pincel, de tono azul grisáceo, en procura de darle forma a la imagen que flota sobre las nubes.

Luego la Virgen, asintiendo con la cabeza -en una actitud fácil de interpretar- concede la victoria en atención a las peticiones del general: es un diálogo silencioso y emotivo. Al pie de la escena, entre sombras de color negro y ocre, se ve cadáveres del bando contrario tendidos en el suelo, en una demostración del poder de Sucre y sus dirigidos. El general comanda a un grupo de soldados sin bajas, al contrario de sus enemigos que, en medio de sombras, ruedas de madera y bayonetas, levantan su mirada con asombro y resignación. En el plano medio, entre montañas, se distingue a lo lejos un grupo de soldados con otra bandera tricolor que se acercan a la escena principal. El plano del fondo de la composición es montañoso, verde y agreste; se puede distinguir la sombra del volcán Pichincha que domina la escena. (Anexo 3).

El segundo cuadro titulado “1822: En acto popular la patria entera, decreta que tu fiesta es la primera y Colombia la grande lo confirma”, es la continuación temática del anterior cuadro. Este, en una composición formal vertical, se encuentra distribuido en dos planos: en la parte superior, al fondo, flota la Virgen de la Merced con su rostro bien definido (a diferencia del anterior cuadro) y su figura casi se confunde con el resplandor de una aureola dorada y ocre que la envuelve por completo y cubre de luz casi todo el plano. La Virgen flota sobre una bandera de Colombia, ahora, de grandes proporciones, recogida e inclinada un tercio a la derecha. En el plano medio, hacia la derecha, se encuentra un orador de pie que comparte la mesa con un anciano sacerdote agustino; los dos personajes presiden una mesa cubierta con mantel rojo; el orador, con su índice derecho, señala a la Virgen ubicada arriba a sus espaldas.

Alrededor de la mesa principal se encuentran otros sacerdotes de distintas órdenes religiosas; el pintor no escatimó detalles para hacer evidentes los colores de los hábitos de los distintos sacerdotes presente: mercedarios de blanco, dominicos de blanco y negro, franciscanos de café y agustinos de negro. Detrás de los religiosos se aprecia una multitud que en silencio escucha. En el extremo inferior izquierdo, en medio de la multitud, se ha colocado, de espaldas, la representación de tres grupos diferentes: tres indígenas (los

reconocemos por sus ponchos), un anciano elegantemente vestido y un militar. Todos atienden al orador. En la parte inferior derecha se observa a Sucre vestido con traje militar, cómodamente sentado con las piernas cruzadas; relajado, que nuevamente observa a la Virgen como si solo él la estuviera mirando. El general se encuentra en un diálogo privado con la Virgen, ya no en oración de petición y súplica, sino de agradecimiento. Nada le podría impedir tanta tranquilidad que la manifiesta claramente en la posición de sus manos y piernas. Mideros cambió el ambiente de encuentro bélico del cuadro anterior por el de una sesión formal, con personajes ataviados de gala y en calma. La presencia de sacerdotes en este cuadro da a entender que Dios permitió la victoria y los prelados avalaron lo actuado el 24 de mayo en el Pichincha. (Anexo 4).

En cuanto a la bandera que aparece en este cuadro, si en el anterior era pequeña y semioculta -aunque en el centro- en la presente escena se encuentra a los pies de la Virgen y pintada en gran tamaño. Esta bandera de colores amarillo, azul y rojo, luego de la Batalla del Pichincha de 1822, fue oficializada e izada un día después del 24 en una torre del campanario de la recoleta mercedaria de El Tejar, lo que hace evidente su significado e intención: Quito debía pertenecer a Colombia; el infotexto así lo sugiere; era el pago al esfuerzo bélico para que la antigua Audiencia se incorpore a la nueva nación dirigida por Bolívar y el hecho de que la bandera colombiana fuera izada en una dependencia mercedaria manifiesta el beneplácito de los frailes con la iniciativa de Sucre, luego manifiesta en el cuadro de Mideros.

En estas representaciones se encarnó la imagen de Sucre como un héroe mítico; “es la escenificación de una leyenda, un semidios en traje militar, que le da un carácter de épico y monumental”.¹¹⁰ La escena se quedó en la memoria popular y se convirtió en un momento común de la historia nacional que todos los años se sigue reeditando. La imagen de Sucre se personificó en la memoria de los quiteños con fuerza única, más todavía, luego de su asesinato en Berruecos, cuando se dirigía de regreso a Quito a compartir con su familia. Así, su imagen se vio oficializada en plaza, avenidas, monumentos y en la moneda nacional.¹¹¹

¹¹⁰ Chicangana-Bayona, “Conceptos culturales y lenguajes...”, 400.

¹¹¹ En 1894 se hicieron averiguaciones para dar con los restos del Mariscal en Quito. La búsqueda inició en San Francisco; sin embargo, gracias a la información de dos religiosas del monasterio del Carmen Bajo, de apellido Carcelén, se dio con los restos del Mariscal en ese monasterio quiteño en 1900 y finalmente fueron llevados a la Catedral en un suntuoso funeral presidido por el Presidente Alfaro, el Arzobispo, militares, el cuerpo diplomático y la gente de Quito. El discurso fúnebre fue encargado a González Suárez quien, dando muestras del conocimiento histórico de la Gran Colombia, condenó el crimen de Berruecos y celebró la conducta personal y los méritos guerreros de Sucre. En Fray José María

Las representaciones pictóricas de Sucre, la Virgen de la Merced y el volcán Pichincha en total interacción, resultan interesantes de analizar por su simbología. La Virgen, de inicio, que apenas se manifiesta en el primer cuadro en tenues sombras, dando a entender que la suerte de la batalla aún no se decidía; y en el otro cuadro, cuando todo estuvo consumado y la victoria fue total, aparece con toda su luz y fulgor. Entre tanto, en el primer cuadro, la espada que empuña Sucre representa la fuerza, la justicia y con la punta hacia abajo da cuenta del respeto y sumisión; en el otro cuadro, simplemente no hay espada en la escena, se ha conseguido la paz, aunque a la fuerza y no es necesaria la presencia de la espada ni otras armas.

Otro aspecto de interés a mencionar en este análisis es el intercambio de correspondencia entre la Superiora del convento de clausura de las Carmelitas de Quito y Sucre meses antes de la batalla. La investigadora Adriana Pacheco Bustillos afirma que las carmelitas seguían de cerca el proceso independentista con el que se sentían plenamente identificadas, como lo reconocía Sor Rosa de la Santísima Trinidad, Superiora del convento en una de las cartas a Sucre, el 26 de mayo de 1822, luego del triunfo en Pichincha, en respuesta a una anterior enviada por el general para pedir las plegarias intercesoras antes de la batalla decisiva para que el bien los acompañara y la comunidad realizara las plegarias encomendadas.¹¹² La pregunta que cabe aquí es: ¿Todo el claustro carmelita estuvo a favor de Sucre? o se experimentó -como en las demás órdenes religiosas y conventos de Quito- una división de opiniones sobre el proceso independentista, pues, padres, hermanos y familiares de las monjas enclaustradas en los diferentes monasterios quiteños se encontraban en uno y otro bando.

En estas dos pinturas de Mideros se identificaron los hechos históricos representados como milagros de la Virgen de la Merced. Entonces, las acciones de Sucre no fueron solo el resultado de las órdenes de Bolívar y su planificación estratégica, sino, un portento divino y nuevamente se puede advertir la visión de la historia nacional desde el lente religioso. Con ello, los mercedarios y su Virgen se convertían en auspiciantes de las fuerzas armadas grancolombianas; aspecto netamente clientelar que otras órdenes religiosas desplegadas en Quito no las tenían. Los mercedarios, por consiguiente, acumulaban un capital social importante en el medio político y militar, con influencia y

Vargas, *Federico González Suárez, el hombre, el historiador, el prelado* (Quito: Editorial Santo Domingo, 1969), 68-9.

¹¹² Adriana Pacheco Bustillos, *Historia de la Orden Carmelita*, vol. 1 (Quito: FONSA, 2017), 37.

ventaja considerables a comparación de otros grupos piadosos. No está por demás recordar que la Orden de la Merced es una orden militar, como su nombre lo expresa con singular claridad: Orden Real y Militar de Nuestra Señora de la Merced y la Redención de los Cautivos, es su denominación de origen y a ello también hacían clara referencia en el momento de la participación de su ícono religiosos en una batalla; en este caso, en la del Pichincha.

Así, desde los años 30 del siglo pasado, con la celebración de los centenarios de la independencia, Sucre se convirtió en un referente histórico paradigmático; fue disputado y abanderado por liberales y conservadores indistintamente; fue el héroe nacional cuyo ejemplo había que seguir. Sus hazañas fueron repetidas en los libros de historia de todo el siglo XX. La iglesia de la Merced -no la de San Francisco ni la de San Agustín- siguió siendo el lugar donde se celebraban las misas de acción de gracias (*Te Deum*) año tras año, cada 24 de mayo, hasta la presente fecha. La plaza de Santo Domingo, con la estatua de bronce del Mariscal señalando al Pichincha, fue el sitio de peregrinación obligatoria para los quiteños, al igual que el museo Casa de Sucre, que exhibe varias de sus pertenencias o la Catedral metropolitana donde reposan sus restos en una impresionante capilla personal. Todos estos sitios “históricos” se convirtieron en lugares de memoria, dado que los héroes responden a una aspiración colectiva, en una comunidad de sentidos, aun cuando sean manipulados por las élites.¹¹³

2.4. Quinto cuadro “La Convención Nacional decreta a la Virgen patrona de la patria”

El quinto cuadro: “1861: Por especial Patrona de la Patria y cívica tu fiesta, te decreta la Convención Nacional”, es una composición formal horizontal compuesta en tres planos, que da cuenta de un acto solemne: la Asamblea Nacional Constituyente de Quito del año 1861. En el primer plano se encuentran tres personajes que presiden la reunión desde una mesa cubierta con un mantel rojo que conduce la mirada del observador inevitablemente hacia ella. Un orador en el centro de la mesa lee un folio que sostiene con su mano izquierda; la otra mano permanece levantada con el dedo índice en dirección a la imagen de la Virgen de la Merced que flota; ella viste una túnica blanca resplandeciente. De entre los tres personajes de la mesa central, el principal es Gabriel García Moreno con uniforme militar, colocado a la derecha del orador; viste chaqueta

¹¹³ Chicangana-Bayona, “Conceptos culturales y lenguajes...”, 407.

azul con motivos vegetales en el pecho; charreteras, botones dorados y pantalón blanco, (muy parecido al de Sucre en el cuadro anterior) pero no porta en su pecho la banda presidencial. Su atuendo nos transporta a la serie de los Generales de la Independencia pintados por Antonio Salas en 1824 para el general Flores y cuya realización estuvo de moda en todos los países que iniciaron sus vidas republicanas a raíz de las guerras de emancipación en el siglo XIX. García Moreno se encuentra con los brazos cruzados y el semblante tranquilo: mantiene una postura sobria muy bien lograda por el pintor.¹¹⁴ En el espacio inferior del mismo plano se encuentran cuatro personajes sentados en otra mesa (los únicos de la reunión en esa posición), quienes escriben en varios folios; seguramente son los secretarios de la Convención Nacional.

En el espacio superior, al lado izquierdo, se ve a la Virgen de la Merced pintada en tonos grises y blancos; esta rodeada por una aureola de luz celeste, amarilla y verde (colores simbólicos y característicos de la paleta de Mideros). La Virgen descansa sobre un gran escudo de armas del Ecuador que flota a la par de la imagen y a la vez la sostiene. En la parte inferior de la composición, a los costados, en mesas individuales, se observa varios personajes de pie que flanquean la mesa principal; ellos son los congresistas y asistentes a la Convención Nacional, que en esa posición conducen las miradas del observador -en franca perspectiva de fondo- hacia la mesa donde se encuentra García Moreno. En este plano, a la izquierda, se puede distinguir tres militares, un sacerdote jesuita y un personaje muy joven, quien -al igual que García Moreno- es el único que, desde la composición pictórica, mira al observador externo. La escena transcurre en un entorno ceremonioso: todos visten de etiqueta. El recinto es de paredes altas con tonalidad ocre; una alfombra roja está a los pies de los presentes. Todos prestan atención al orador a excepción de dos militares que se encuentran al lado derecho de la escena central, conversando; uno de ellos, el que está de espaldas a la escena principal, gesticula y señala, con su índice izquierdo a los personajes de la mesa donde se encuentra García Moreno y

¹¹⁴ Es interesante observar a García Moreno en este cuadro utilizando uniforme militar a pesar de que nunca lo fue ni tuvo grado militar alguno. Es poco probable que así hubiera vestido el 17 de abril de 1861 cuando se dio lectura de la Constitución en la Catedral de Quito; tal vez por ello no utilice la banda de presidente de la república aún. Seguramente, cuando inició su segundo mandato sí habrá vestido un uniforme militar en la lectura de la Constitución y su posesión como Presidente en la catedral de Quito el 10 de agosto de 1869, puesto que en la sesión de aquel día fue nombrado primero, por la Convención Nacional, presidente interino, cargo que no aceptó; en su lugar fue nombrado Manuel de Ascázubi, quien lo nombró Comandante General del Ejército (razón para que vistiera uniforme militar de gala) y Ministro de Hacienda. Finalmente, la Asamblea lo nombrará Presidente Constitucional. Lo cierto es que en los retratos oficiales vestía traje militar, ya sea por su cargo de Comandante del ejército implícito en el de presidente. En Enrique Ayala Mora, *García Moreno, su proyecto político y su muerte* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, 2016), 46-9.

la imagen de la Virgen. Uno de los dos militares, el de bigote y sinigual tocado es Juan José Flores. (Anexo 5).

El general Flores, otrora héroe de la Independencia y primer Presidente del Ecuador, fue pieza fundamental en el proceso de consolidación política garciana, pues con su colaboración se logró vencer la resistencia del general Guillermo Franco (1811-1873) en Guayaquil, en un combate acaecido, coincidentemente, el día de la Virgen de la Merced, el 24 de septiembre de 1860, fecha inmediatamente asociada con la intervención divina, la que “permitió” el triunfo del ejército comandado por Flores y justificó la posterior declaración de la Virgen de la Merced como Protectora del Ecuador en aquella Convención Nacional de 1861.

La presencia de García Moreno y Flores juntos, en un esfuerzo bélico y de negociaciones con los sublevados de todo el país, evitó el desastre y el Ecuador literalmente no desapareció; todo ello merecía ser narrado por la historia mercedaria con el trasfondo habitual de la intersección de la Virgen de la Merced; más aún, que en mayo de 1862, casi un año después de la Convención Nacional, el gobierno garciano tomó fuerza inusitada con la firma del Concordato con la Santa Sede; y posteriormente se consolidó, en 1874, cuando se consagró el Ecuador al Sagrado Corazón de Jesús. Así, con el aval de la Virgen de la Merced y luego del Sagrado Corazón de Jesús, el presidente se perfilaba como un nuevo santo del panteón religioso y patriótico ecuatoriano, mucho más, luego de su aparatoso asesinato en 1875. Por esta razón, en el cuadro de Mideros, el personaje principal de la composición es García Moreno y a sus espaldas la virgen de la Merced cubriéndolo, como señal inobjetable de su unción, tal como lo considerarán luego sus biógrafos Augusto Berthe, Severo Gomezjurado, Julio Tobar Donoso o Luis Robalino Dávila, quienes posteriormente apoyarán su proceso de canonización como santo y mártir de la Iglesia católica ecuatoriana.

La década de 1860-1870 tiene una connotación especial para el Ecuador ya que marcó el final de una etapa de caos e inestabilidad política anterior. Luego de esta grave crisis, con la ayuda militar del general Flores -antiguo enemigo político y personal de García Moreno- se logró reunificar a los tres gobiernos que se habían autoproclamados en la Sierra. Esta década también significó el afianzamiento de Gabriel García Moreno en el poder político ecuatoriano mediante las Constituciones de 1861 y 1869. No obstante, la primera, producto de la Convención Nacional del mismo año, no le alcanzó al

presidente para robustecer su proyecto nacional.¹¹⁵ Fue con la Constitución de 1869 cuando comenzó a consolidar su proyecto de Estado con mayor apoyo del Congreso para implementar en nuestro país la República del Corazón de Jesús, su culto centenario y la construcción de la Basílica del Voto Nacional, iniciada en su segundo mandato.¹¹⁶

Al respecto, la consiguiente pregunta plantea: ¿Por qué se eligió representar la escena de la Convención Nacional de 1861 con García Moreno como figura principal y no otro momento y personajes? Pudo haber sido representada la Convención Nacional que eligió a Juan José Flores como primer Presidente del Ecuador en 1830 o a Eloy Alfaro y sus Convenciones de 1897 y 1906, tal vez a José María Urbina decretando la manumisión de los esclavos? En último caso, ¿Porqué no se representó la consagración del Ecuador al Corazón de Jesús? Tal parece que las cualidades políticas de García Moreno le hacían acreedor a ser perennizado en las pinturas de Mideros porque quizá se anhelaba, para la época de la realización de la serie pictórica descrita (1933), un presidente como él o simplemente se la eligió porque la batalla que finalizó una década de desconcierto en el país se dio en el día clásico de los mercedarios. De ser así, no cabía en la Serie de los milagros de la Virgen una representación principal de Juan José Flores porque se le consideraba el presunto autor intelectual de la muerte de Sucre; ni qué pensar a Alfaro, por su posición política liberal laicizante y anticlerical, o peor aún a Urbina que expulsó por segunda vez a los jesuitas admitidos por Diego Noboa en 1850; además, porque un año después, en septiembre de 1851, se proclamó Jefe Supremo en Guayaquil, dando inicio a la inestabilidad política de esa década en el país. En cambio, si no se representó en un cuadro de Mideros la Consagración al Sagrado Corazón de Jesús fue, tal vez, porque no era una acción pensada por los mercedarios ni una advocación de ellos, sino una decisión de García Moreno auspiciada por los religiosos oblatos de Quito. En efecto, desde el plano político, tenía más peso, para la historia piadosa mercedaria, representar y exhibir al unificador y salvador de la patria: García Moreno, un político conservador que, aunque uno de sus objetivos de gobierno era reformar el clero, era un

¹¹⁵ “Luego de analizar la constitución que se aprobaría, García Moreno minimizó sus aspiraciones presidenciales ya que dicha constitución no le era suficiente para su proyecto político; decía en carta a Flores: ‘Mi ambición se limita a ser útil a la República y prefiero un cargo más humilde’ [que el de presidente interino]; sin embargo, la Asamblea insistió y García Moreno, ‘a regañadientes’, aceptó”. En Peter V.N. Henderson, *Gabriel García Moreno y la formación de un Estado conservador en los Andes* (Quito: CODEU, 2010), 82-3.

¹¹⁶ Con ello, se esperaba que “la Constitución [de 1869] actuara como un muro de defensa entre el pueblo arrodillado al pie del altar de Dios y los enemigos de la religión: un documento que armonizara las instituciones políticas con las creencias religiosas y, para ello, se debía establecer que para obtener la ciudadanía se requería ser católico.” Buriano, *Catolicismo, espacio público*, 32.

devoto muy arraigado. En consecuencia, se debía pintar al “vengador cristiano”, al “defensor de la cristiandad”, al artífice de la entrega del Ecuador al Corazón de Jesús. Además, si García Moreno, por razones temporales, no fue parte del inicio de la nación, él, a su tiempo y manera, le devolvió la paz al país, le reunificó y le estaba encaminando hacia el progreso anhelado. Esto dirá posteriormente la historia conservadora escrita por Robalino Dávila, Tobar Donoso, Luna Tobar y Salvador Lara, entre otros.

Este segundo capítulo nos mostró a un Víctor Mideros, con un proyecto artístico de grandes proporciones: una serie de veinte milagros de la Virgen de la Merced que incluía cinco de temas históricos. Hemos puesto especial atención en ellos y sus características fundamentales, a los cuales los detallamos e interpretamos desde varias aristas; primero, desde la iconografía, para analizar sus símbolos y signos; segundo, desde la historia convencional apoyada por la bibliografía existente en la época de su producción y finalmente desde el pensamiento histórico mercedario representado por fray Joel Monroy, el contratante y Víctor Mideros, el pintor. Cada uno de los cuadros, de acuerdo a la época y tema que representan, han ido develando explicaciones propias de su contenido. Así, nos introducimos primero en las épocas descritas y luego, en las interpretaciones que se pudo plantear luego de analizarlos.

Capítulo tercero.

La reinterpretación de la Serie de los Milagros de la Virgen en la década de 1950

Este capítulo examina los sermones que predica el padre Fernando Garzón en la iglesia de la Merced, en base de las pinturas de Mideros. Lo hace a partir de 1953 en las novenas septembrinas a la Virgen, propias de sus fiestas religiosas. Posteriormente, Fray Jesús Oñate hará algo similar, desde sus artículos en la misma *Revista La Merced*, con una clara intención reivindicativa hacia el ejército nacional. Finalmente, en las conmemoraciones de la fundación española de Quito del año 1963, el P. Proaño da cuenta de una celebración cívico-militar en medio del ambiente religioso en el que las Fuerzas Armadas nuevamente se encomiendan a la Virgen de a Merced, en una simbiosis de poder y fe. A continuación revisamos algunos números de la revista *La Merced*. Estas se encuentran digitalizadas en la Biblioteca Archivo Aurelio Espinosa Pólit y van desde febrero de 1954, la número 28, hasta la última en el 2002, con el número 522. Son el soporte de los sermones y artículos predicados y escritos por los frailes mercedarios en ellas publicados; allí se verificará la influencia política en los lectores y los temores de la Iglesia sobre las “nuevas amenazas” a su primacía, como la arremetida protestante en el medio o el comunismo que, según la revista, están al acecho y buscan terminar con la Iglesia Católica en la región.

1. La *Revista La Merced* y los sermones de Fray Fernando Garzón

Durante las décadas de 1950 y 1960, los mercedarios enfrentaban momentos singulares. Por un lado, la creciente migración interna a la capital y la disputa al interior de la Iglesia por captar estos segmentos de la población; por otra parte, la emergencia de nuevas advocaciones como la Virgen Dolorosa de los jesuitas o el Señor del Gran Poder de los franciscanos que vendrían a mermar su feligresía y disminuir su influencia centenaria; y finalmente, la fuerte arremetida protestante que se convirtió en un verdadero problema, no solo para los mercedarios sino para todas las órdenes religiosas del Ecuador, ya sea por el financiamiento internacional que recibían, la influencia que ejercían gracias a la utilización de la radio y la implementación de hospitales, centros de salud y colegios, con intenciones de captar nuevos congregantes.

La orden mercedaria propiciaba las fiestas a la Virgen de la Merced, mismas que ocupaban un lugar predilecto en el calendario católico sobre todo de los feligreses quiteños. La Fiesta Mayor se celebraba (y se celebra aun) el 24 de septiembre; a ella asistían los creyentes de los barrios del llamado “Centro Histórico”, como se le conoció al sector centro-sur desde mediados del siglo pasado.¹¹⁷ Mientras que la devoción a la Virgen de la Merced estaba dirigida a los barrios populares, la Dolorosa del Colegio San Gabriel, en cambio, se convirtió en el ícono religioso de las clases altas de Quito; no así, el Señor del Gran Poder, joven advocación franciscana, que procuraba calar en los estratos humildes de la ciudad. Además de la Virgen mercedararia, pero en menor medida, competían por la devoción popular la Virgen del Rosario de los dominicos, la Virgen del Quinche de los oblatos, el Señor de la Justicia y la pléyade de santos, santas y mártires que se repartían las celebraciones litúrgicas quiteñas a lo largo del año. Para ello, los periódicos capitalinos, en especial *El Comercio*, mantuvieron durante casi todo el siglo XX una sección diaria entre sus páginas llamada “Crónica Religiosa” que se encargaba de recordar a sus lectores, entre otros, los santorales del día, misas, catesismos, novenas, publicaciones, confesiones y más. No era publicidad pagada, sino, un servicio del periódico a la comunidad quiteña.

Desde el año 1952 la orden mercedaria publicaba *La Merced, Revista Mensual Ilustrada*. Se trataba de una impresión periódica de suscripción anual que circulaba tanto en el país como en el exterior con un tiraje de 800 ejemplares por mes. La revista llegaba a varias provincias del Ecuador donde los mercedarios regentaban sus parroquias eclesíásticas. Su diagramación, ilustración y corrección estuvo a cargo de la Editorial Tirso de Molina en Cuenca; contaba además con el auspicio y publicidad de empresas de variada índole: loterías, bancos, empresas de seguros, camiserías, joyerías, ferreterías y más.

Durante estos años de estudio, la *Revista* se encontraba bajo la dirección del padre Luis Octavio Proaño, quien aprovechó este espacio para publicar su *Historia de la Provincia Mercedaria en el Ecuador*, en cortas entregas mensuales. Sus colaboradores

¹¹⁷ “Ante el aumento poblacional y el crecimiento territorial de la ciudad se impulsó, desde el Municipio, medidas de reordenamiento de los usos del espacio, revestidas de la necesidad de un manejo moderno de la gestión urbana. Bajo una lectura histórico-cultural, una circunscripción de la ciudad fue diferenciada en términos simbólicos y se fundó el llamado ‘Centro Histórico’ con aceptación general y que no es más que una redefinición de los términos de la hegemonía cultural”. En Bustos, “Quito en la transición: Actores colectivos e identidades urbanas (1920-1950)”, en Paúl Aguilar y otros, *Enfoques y estudios históricos: Quito a través de la Historia*, (Quito: Dirección de planificación del Municipio de Quito, 1992), 166

fueron en gran mayoría sacerdotes mercedarios, entre ellos, los padres Luis O. Proaño, Agnelio Hurtado, Carlos Reyes, Fernando Garzón, Neptalí de Jesús Oñate; además colaboraban, desde la Universidad Javeriana de Bogotá, el teólogo César Aníbal Dávila y el señor Nelson Núñez aportando con información científica y artículos de ciencias naturales. Estos columnistas colaboraron asiduamente en casi todos los números de las décadas de 1950 y 1960.

La *Revista* asumió una posición de defensa del conservadurismo; sus articulistas se manifestaban a favor de los políticos de esta tendencia y atacaban por igual al liberalismo, los partidos de izquierda, el protestantismo y el ateísmo. Así, en los números 36 y 37, correspondientes a octubre y noviembre de 1954, se rechazaba la interpelación al ministro de gobierno, Camilo Ponce Enríquez, propiciada por el bloque socialista en el Congreso. Se trata -dice la *Revista*- de “un pugilato entre un coloso contra pigmeos; la acometida de perros miedosos contra un corpulento elefante”¹¹⁸ El mismo número formulaba también, una fuerte crítica al liberalismo, alegando que toda autoridad viene de Dios y acusaban a los liberales de intentar debilitar la autoridad estatal, en consecuencia, la voluntad divina.¹¹⁹ Una posición similar se encuentra en el número 39, de enero de 1955, en donde el intelectual conservador Wilfrido Loor pedía no votar por el Dr. Andrade Marín para alcalde, puesto que en su calidad de subsecretario de Información, había “[autorizado] el funcionamiento de la radioemisora protestante H.C.J.B. y de un hospital protestante en Iñaquito”.¹²⁰ Nelson Núñez, un asiduo columnista de la revista, recomendaba por su parte, votar para presidente al candidato conservador Ponce Enríquez, puesto que se trataba del “mejor obsequio que podemos hacer a la Virgen Dolorosa del Colegio en sus fiestas jubilares, con la certeza de que ejercería como presidente del Ecuador no solo en el período correspondiente a 1956-60 sino en muchos otros más”.¹²¹

La *Revista* publicaba sermones, obituarios, noticias de la comunidad religiosa nacional e internacional y poesía sacra. Un ejemplo de ello ofrece el número 31 de la *Revista*, de mayo de 1954, que estuvo dedicado por completo a la Virgen María, puesto que en ese año se conmemoraba el primer centenario del Dogma de la Inmaculada

¹¹⁸ “Diccionario” “La Interpelación al Señor Ministro de Gobierno” en *Revista La Merced*, n.º 36 y 37, (Octubre y Noviembre de 1954): 11. BAEP.

¹¹⁹ “Diccionario” “Debilitamiento de un Gobierno por el Liberalismo” en *Ibíd.*, 5. BAEP.

¹²⁰ Wilfrido Loor, “Por qué un católico no debe votar por el Dr. Andrade Marín?” en *Revista La Merced*, n.º 39, (Enero de 1955): 11. BAEP. Énfasis añadido.

¹²¹ Nelson Aníbal Núñez, “El pronóstico político de 1955” en *Revista La Merced*, n.º 51, (Enero de 1956): 2. BAEP.

Concepción. Por su parte, la entrega de junio del mismo año (correspondiente al número 32) informaba sobre el proceso de Restauración Oficial de la Histórica fiesta de Nuestra Señora del Terremoto.¹²²

En este escenario religioso y político se produce una nueva lectura de la serie de Milagros de la Virgen, especialmente a cargo de Fray Fernando Garzón. Sus sermones fueron publicados en la *Revista La Merced*, en el número 31, de junio de 1954 y el número 56, de junio de 1956. En dichas homilias, el fraile describía escenas de los cuadros con motivos históricos y los convertía en exhortaciones patrióticas. Así, al inicio de uno de ellos, titulado “La Virgen de las Mercedes y la Independencia Americana”, afirmaba que:

La Virgen del Volcán y el Terremoto [...] la misma que meció la cuna de este Quito, corazón de la Patria y escuchó las demandas fervorosas de la América oprimida y ansiosa de libertad; la misma que ciñó los lauros en los penachos empapados de gloria de los soldados de Colombia; la misma que en un ayer feliz recibiera el juramento de la Patria y tomara bajo el amparo de sus ojos el brillo de las armas nacionales.¹²³

La novedad de estas predicaciones religiosas de Garzón consistía en que tomaba como referencia las escenas históricas de la Serie de los Milagros y les añadía elementos narrativos y retóricos, acordes a su propia interpretación de los sucesos. Así por ejemplo, afirmaba Garzón sobre la actuación de Sucre en la antesala de la batalla de Pichincha:

El jefe libertador, antes de empeñar desigual combate, se había encomendado a la protección de Dios, mediante la Virgen María en su advocación de las Mercedes, prometiéndole, si la suerte de las armas colombianas se coronaba con el triunfo, una misa solemne a nombre de la República en conmemoración perpetua del beneficio.¹²⁴

Una vez concluida la batalla Sucre expresaba su agradecimiento a la Virgen y Fray Garzón lo relata con singular alborozo:

El 27 de mayo de 1822 la catedral quiteña abrió sus pórticos al vencedor de Pichincha que, en medio de la muchedumbre embargada de gozo, venía a rendir su espada a los pies del Cordero Divino, en la imagen de su Santísima Madre, Nuestra señora de la Merced. [...] El 29 de mayo del mismo año, el pueblo de Quito y las autoridades eclesiásticas y civiles, prometieron establecer perpetuamente una función religiosa para celebrar la

¹²² Esta fiesta inició en 1571 luego de un devastador terremoto (que dio su nombre a esta advocación), posteriormente se confirmó en 1861 en la Convención Nacional (momento que representó Mideros en un cuadro) y finalmente se abolió por Decreto legislativo en 1906, en el gobierno de Eloy Alfaro, junto con el Decreto de Consagración del Ecuador al Sagrado Corazón de Jesús.

¹²³ Fray Fernando Garzón, “La Virgen de Mercedes y la independencia americana. Sermón predicado en la Basílica de la Merced de Quito, en el 6to. Día de la novena solemne a la Virgen del Terremoto”, *Revista La Merced*, n.º 31 (junio 1954): 2. BAEP.

¹²⁴ *Ibid.*, 2.

emancipación de Quito, Ese voto tenía que cumplirse en la Catedral ante la presencia de la Madre de Dios.¹²⁵

Garzón componía sus sermones a la luz de las pinturas de Mideros expuestas desde 1933 en el templo mercedario, pero sus prédicas iban más allá de la iconografía del cuadro, puesto que su intención era enfatizar el papel de la Virgen en el proceso de configuración nacional del Ecuador. Estos sermones incluían elementos que no se encontraban retratados en los cuadros de la Serie de Mideros. Un ejemplo de ello es la afirmación de que el segundo cuadro mostraba a Sucre colocando la espada vencedora a los pies de la Virgen. La comentada espada, sin embargo, no está presente en esa pintura. Es probable que con esta alocución, Garzón pretendiera equiparar su relato al de la procesión mercedaria del año 1923, narrada por el periódico *El Porvenir* de ese año; lo que permite suponer que Garzón no solo utilizaba los cuadros de Mideros como fuente de inspiración y conocimiento para sus sermones, sino también las noticias de índole religiosa publicadas en la prensa capitalina. Es así que en el texto del periódico quiteño se comentaba que:

La Sagrada Imagen estaba sobre espléndido dosel, artísticamente adornada con banderas. Al pie de la Sagrada Imagen vimos los bastones de mando que nuestros Presidentes de la República, Rocafuerte, García Moreno y Caamaño y el de la Real Audiencia, don Juan José Villalengua y Marfil que obsequiaron a María como manifestación de amor y rendimiento del Poder público ante la Madre Todopoderosa de Cielos y Tierra.¹²⁶

A la narrativa histórica de los cuadros de Mideros, Fray Garzón añadía nuevos e interesantes elementos. De esta manera, sus sermones construían un discurso que se alimentaba de varias fuentes además de los cuadros de Mideros. Con ello, a más de celebrar el acontecimiento, se refrescaba la memoria histórica y piadosa de los quiteños, recordándoles que la patria nació en el momento de la repartición de los solares de la recién fundada ciudad y se consolidó cuando Sucre venció a las tropas españolas en el Pichincha, con la ayuda de la Virgen de la Merced y no de otro u otros santos o vírgenes venerados por otras órdenes religiosas afincadas en Quito y vecinas de los mercedarios.

También en el sermón titulado “La Virgen de Mercedes y la Independencia Americana”, predicado en junio de 1956, con motivo de las fiestas septembrinas de la Virgen, y luego publicado en la *Revista La Merced*, se aprecia y confirma la inclusión de elementos que no estaban en el cuadro de Mideros. El sermón de fray Garzón aludía el

¹²⁵ *Ibid.*, 3.

¹²⁶ “La procesión de antier”. *El Porvenir*, diario de la mañana, martes 22 de mayo de 1923: 1, BEAEP. Énfasis añadido.

asesinato de los próceres del 2 de agosto de 1809, al tiempo que lo acoplaba a la posterior batalla de Pichincha de 1822, en la siguiente forma:

Los próceres, encarcelados en el cuartel Real de Lima, solicitaron la protección de la Virgen María mediante un novenario; el cual, obtuvieron licencia del Ilmo. Cuero y Caicedo para que [la Virgen de la Merced] fuera sacada en procesión, consiguiendo del Conde Ruiz de Castilla la venia respectiva; [sin embargo] desde el cielo, se dictaminó que los encarcelados tenían que morir aquel 2 de agosto para que, años después, Sucre cortara con su espada victoriosa, en los flancos del Pichincha, las cadenas de Quito.¹²⁷

De esta manera, los sermones de Garzón buscan llegar a la audiencia de forma paradigmática, explicando virtudes cristianas como el sacrificio propio y extremo en favor del bien común o el sufrimiento que se coronará con una recompensa. El mensaje de Garzón era claro: los planes divinos, aunque en un inicio incomprensibles, terminan a la final favoreciendo a los quiteños y sus intereses políticos, que también eran los de los mercedarios.

En otro sermón publicado en la *Revista La Merced* de junio de 1954, fray Fernando Garzón atribuye la intercesión milagrosa de la Virgen de la Merced para explicar y justificar los triunfos del general Sucre en las batallas de Junín y Ayacucho (1824). Garzón afirma que la Virgen fue nombrada Patrona de las Armas del Perú en agradecimiento a los triunfos revolucionarios, subrayando de esa manera, la alianza simbólica entre la Orden mercedaria y el ejército peruano. Así,

El Congreso de ese país, [en 1823] sabedor de la devoción de Bolívar y Sucre a la Virgen de las Mercedes, declaró a la misma, Patrona de las Armas de la República Peruana, reconociendo la especial protección del Ser Supremo, por mediación de la Virgen de las Mercedes, en los acontecimientos felices para las armas de la Patria. Este decreto lo rubricó el Presidente de la República Peruana, D. José Bernardo Tagle, Marqués de Torretagle.¹²⁸

Esta singular alianza entre la Virgen y el ejército se visibilizó años más tarde, durante la conmemoración de la fundación española de Quito el 6 de diciembre de 1963, en el contexto de la dictadura militar de Castro Jijón, Gándara Enríquez y Cabrera Sevilla. Esta vez fue el padre Luis Octavio Proaño el encargado del sermón; lo hizo en la iglesia de la Merced, con la asistencia de autoridades militares, personeros de la ciudad y la

¹²⁷ “La Virgen de Mercedes y la Independencia americana”, *Revista La Merced*, n° 56 (Junio 1956): 4-5.

¹²⁸ En Fray Fernando Garzón, “La Virgen de Mercedes y la independencia americana. Sermón predicado en la Basílica de la Merced de Quito, en el 6to. Día de la novena solemne a la Virgen del Terremoto”, *Revista La Merced*, n.º 31 (junio 1954): 4.

feligresía. Proaño les recordaba a los oyentes que la Virgen, “ [...] es la Patrona del Ecuador, de las Armas Nacionales y especial protectora de Quito”.¹²⁹ Mencionaba además que:

[...] el actual gobierno de la Junta Militar, en un acto de civismo y adhesión religiosa, quiere declarar a Nuestra Señora de La Merced como *La Generalísima del Ejército del Ecuador* y ha determinado que todas las provincias de la patria le entreguen sus Pabellones y Escudos ¡Ella se lo merece! Acto seguido, se le ciñó una banda con los colores nacionales y se le entregó una espada que la determinó como tal.¹³⁰

Fray Proaño equiparaba y colocaba a los miembros de la Junta Militar de 1963 en el mismo sitio de relevancia que los próceres independentistas del siglo XIX y del ex presidente Gabriel García Moreno:

[...] lo que no hicieron los gobiernos por su liberalismo, han realizado ellos, los de la Junta Militar de Gobierno, haciendo honor al Decreto de la Convención Nacional del 24 de Septiembre de 1861 que proclamara a la Virgen de la Merced, Patrona de las Armas del Ecuador. Suben pues, los Miembros de la Junta y el Señor Ministro de Defensa Nacional, General J. Aurelio Naranjo Campaña a ese nivel que ocuparon en la Convención mencionada el vencedor de Tarqui, General Juan José Flores y el vencedor del Guayas, Dr. Gabriel García Moreno, uno y otro frente a los peruanos: el primero, capitaneando los Ejércitos de Colombia la Grande, en 1829 y ambos, [dirigiendo] los Ejércitos del Ecuador el 24 de septiembre de 1860.¹³¹

Esta celebración de las fiestas de fundación de Quito de diciembre de 1963, fue además un acontecimiento excepcional no solo por la preparación minuciosa, sino también por la asistencia de diversos sectores de la sociedad quiteña. Fray Proaño afirma que se trató de una celebración especial y de perenne recordación puesto que:

[...] pocas veces habrá visto la ciudad una asistencia como la de la mañana del viernes 6 de diciembre de 1963, por lo selecto y esclarecido del Gobierno Nacional, los Ministros de Estado, el Cuerpo Diplomático presidido por el Nuncio Apostólico, el Alcalde de la ciudad y el Prefecto Provincial y los Agregados Militares de los países amigos. En la nave central, montaban guardia de honor doscientos Cadetes del Colegio Militar “Eloy Alfaro” elegantemente uniformados y el templo rebosaba de fieles. En el coro alto, un coro de cien voces femeninas de los Colegios Fiscales: 24 de Mayo, Manuela Cañizares, [Simón] Bolívar y Fernández Madrid, que entonarían los himnos del Ecuador y de Quito, acompañadas de las bandas del Ejército y del Ilustre Municipio.¹³²

Es probable que la parafernalia de la celebración, los detalles y la prodigalidad para su preparación y puesta en escena, reflejaran la intención de la dictadura militar -en acuerdo con los mercedarios- de legitimar su mandato político y justificarlo ante el país.

¹²⁹ Proaño, *Nuestra Señora de la Merced*, 396-7. Énfasis añadido.

¹³⁰ *Ibid.*, 404. Énfasis añadido.

¹³¹ *Ibid.*, 424.

¹³² Proaño, *Nuestra Señora de la Merced*, 405.

2. La ceremonia de restauración y consagración de votos a la Virgen

La década de los 50 se caracterizó por una sinigual estabilidad política debido a los ingresos económicos procedentes de la exportación del banano.¹³³ Durante este decenio Quito vivió un acelerado crecimiento poblacional generado por la creciente migración interna, con una nueva estructura urbana de clases; adicional a ello, se produjo el desplazamiento significativo de las fronteras de la ciudad hacia el lado Sur, lo que cambió la configuración espacial y diversificó la conflictividad entre los nuevos habitantes que venían de provincia y los capitalinos.¹³⁴ Los barrios aledaños a la iglesia de la Merced: San Juan, El Tejar y San Roque, se vieron afectados por la pauperización del sector, debido a la utilización de la avenida 24 de Mayo como espacio donde llegaba el transporte interprovincial de personas y productos lo que propició el comercio informal, el desorden, la insalubridad y la peligrosidad. Este nuevo grupo subalterno y migrante, en su mayoría indígena, de trabajadores informales, artesanos, jornaleros, domésticos, subempleados, pequeños comerciantes y desempleados pobres, se incorporó y mimetizó, en gran medida, a las formas de religiosidad locales. En palabras de Santiago Cabrera, “[...] lo que la religiosidad popular pone en escena es la lucha por la pertenencia a una devoción, sus imágenes, objetos y formas de experimentar lo sagrado”.¹³⁵ Allí se incorporaron, de alguna manera, los nuevos habitantes del Centro Histórico y periferia Sur de Quito.

En 1954 la Orden mercedaria, por su parte, impulsó un proceso de reposicionamiento de la Virgen de la Merced ante su feligresía tradicional y los nuevos habitantes de Quito, puesto que temía una posible desbandada de sus devotos. En este contexto, la Orden puso en marcha un programa para la “restauración de los votos y juramentos hechos a la Virgen de la Merced”.¹³⁶ Era la cuarta ocasión, mientras que las anteriores habían sido realizadas en los años 1575, 1797 y 1868, en las que se proclamó, una y otra vez, a la Virgen como la Patrona de Quito primero y luego del Ecuador.

¹³³ Desde 1948 la exportación del banano le dio al país bonanza y en consecuencia, estabilidad. Esto promovió y posibilitó el movimiento humano desde el campo a las grandes ciudades, en un país que a penas superaba los tres millones de ecuatorianos y Quito, los 210.000 habitantes, según el primer censo de 1950.

¹³⁴ Bustos, “Quito en la transición”, 165-6.

¹³⁵ Santiago Cabrera Hanna, “*Yo Reinaré*” *Culturas populares y consumo religioso en la devoción al Divino Niño*, (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2011), 14.

¹³⁶ Se trataba de la “Restauración oficial de la histórica fiesta de Nuestra Señora del Terremoto”, detallada en la *Revista La Merced*, n.º 32 (Mayo 1954), 4. BAEP.

La restauración de los votos y consagración se realizó el 2 de mayo de 1954 en la plaza de San Francisco. La ceremonia incluía una misa campal y la procesión durante la cual la imagen de la Virgen fue conducida de ida y retorno a su santuario; contó con la asistencia de los obispos del país, los miembros del poder Ejecutivo, el Cabildo, las Fuerzas Armadas y la feligresía quiteña. Una vez aceptada la restitución de los votos por parte de los diferentes cuerpos políticos, el alcalde declaró nuevamente a la Virgen Primera Vecina y Fundadora de la ciudad; además manifestó:

A nombre del Ilustre Cabildo Capitalino y como su Personero, poniendo como testigo a Dios y al pueblo quiteño, entrego las llaves de la Muy Noble y Leal Ciudad de San Francisco de Quito, en manos de nuestra Madre de la Merced. [...] A nombre de la Alcaldía que presido, entrego esta réplica del Bastón de Mando Municipal, ante los cielos y la tierra, a quien elegimos desde ahora y para siempre, ALCALDESA DE QUITO, otorgándole los fueros y privilegios que al cargo son inherentes. [...] A nombre del pueblo de Quito entrego el pabellón de nuestra hidalga ciudad, para que nuestra Señora de la Merced, Protectora y Defensora contra las furias del terremoto, defienda su herencia de amor.¹³⁷

El acta fue rubricada por el arzobispo de Quito Monseñor Carlos María de la Torre, el nuncio apostólico Opilio Rossi, los obispos de las diócesis, el vicepresidente de la República, Alfredo Chiriboga -en representación del presidente Velasco Ibarra- y el alcalde de la ciudad, Rafael León Larrea. El documento fue firmado por triplicado y se entregó una copia a la Notaría Séptima para que sea legalizada y protocolizada.¹³⁸

La Renovación de los Votos significó que las instituciones militares y de policía abrieran sus puertas para recibir la bendición mercedaria en sus cuarteles y estandartes. La Virgen de la Merced fue entronizada como Reina de los Batallones y constaba como invitada principal a la entrega de armas a los conscriptos cada año.¹³⁹

Este acontecimiento religioso también tuvo repercusiones de significado político; así lo expresaba el Padre Neptalí Oñate en la *Revista* de la orden:

Quito, con el Alcalde [Rafael León Larrea] tiene ahora una *Alcaldesa* que destruyendo a los enemigos, le tomará de las manos para guiarle hacia una época de virtud, progreso y paz sin iguales [...] que *terminará con los partidos y grupos políticos que nos han dejado sin Ejército, sin Oriente, sin Amazonas, sin prestigio internacional y reducidos a la impotencia.*¹⁴⁰

¹³⁷ “Discurso del Muy Ilustre Señor Alcalde de San Francisco de Quito, en la restitución de las festividades de la Virgen de El Terremoto” *Revista La Merced*, n.º 32 (Mayo 1954), 12-3. BAEP.

¹³⁸ *Ibid.*, 3- 28.

¹³⁹ *Ibid.*, 16-7.

¹⁴⁰ Neptalí de Jesús Oñate, “Significado de la Renovación del Cabildo Quiteño a la Virgen del Terremoto” en *Revista La Merced*, n.º 33 (Junio de 1954), 17. BAEP. Énfasis añadido.

Las palabras de fray Oñate exhiben la intención de los mercedarios de reposicionar a la Virgen de la Merced como la patrona del ejército y recuperar con su ayuda, la unidad nacional afectada por la crisis militar del año 1941 y el subsiguiente Protocolo de Río de Janeiro de 1942. Según Oñate, el acto de Renovación de los votos traerá mejores días para el país puesto que permitirá la unión ideológica de las fuerzas conservadoras en defensa del Ecuador:

Para la Patria [luego de la Renovación de los votos] ha brillado ya el alba. [...] Cuando el Ecuador oficialmente reconozca a Dios, *cuando tenga un ejército bien armado*, [...] cuando los grupos de derecha se unan formando un solo *frente de combate* [...] entonces vendrá el día en que la Virgen de la Merced, siendo la *Alcaldesa de Quito*, será la Reina oficial de la Patria. Solo entonces *el Ecuador caminará por las vías que Dios le trazó* al aparecer entre las naciones.¹⁴¹

En conclusión, las homilias pronunciadas en 1954 manifestaban tres aspectos importantes: primero, los esfuerzos de la orden mercedaria por posicionar y fortalecer la devoción a la Virgen entre los habitantes de los barrios del Centro histórico; en segundo lugar, el lugar de la Virgen de la Merced como protagonista de la historia de la ciudad y del país y como patrona de la institución militar, y, finalmente, el manejo de la devoción del ícono religioso mercedario con fines políticos para legitimar los gobiernos militares. La *Revista la Merced*, por su parte, se convirtió en un medio imprescindible de opinión, que informaba sobre las actividades religiosas y festivas de su comunidad, a la vez que manejaba un discurso conservador que atacaba al liberalismo, protestantismo y comunismo.

¹⁴¹ *Ibíd.* Énfasis añadido.

Conclusiones

Esta tesis propuso una interpretación documentada sobre la forma de representar la historia del Ecuador en cinco cuadros de la serie “Los Veinte Milagros de Ntra. Sra. de la Merced” elaborada por el pintor Víctor Mideros en 1933 y que se encuentra en la iglesia de la orden mercedaria. Los ejes de esta investigación fueron el arte y la historia. A partir de los mismos fue posible explicar los discursos visuales de los cuadros y el medio artístico en el que se realizó el trabajo de Midero. Adicionalmente, la tesis ofreció un acercamiento a la producción historiográfica de los mercedarios de la primera mitad del siglo XX y los diálogos que establecieron con otras historias producidas por la Academia Nacional de Historia, así como por historiadores decimonónicos como Pedro Fermín Cevallos y Monseñor Federico González Suárez.

La confluencia entre arte e historia en esta tesis permitió examinar el estado de las artes plásticas y las prácticas de la escritura histórica de inicios del siglo XX en Quito. Ambos espacios pasaban por momentos de cambio; en el caso de la pintura, se trasladaba del tema costumbrista y religioso a un realismo social comprometido con el indígena como su actor principal; en la historia, luego de los primeros intentos de contarla desde la reivindicación, la memoria y el protagonismo en el siglo XIX, se pasó a un modelo de trabajo intelectual positivista enmarcado en la escuela histórica conservadora establecida por Monseñor González Suárez, en un ambiente académico de corte hispanista, encabezado por intelectuales de derecha -en su mayoría- de la Academia Nacional de Historia y su *Boletín*, que estipulaban cómo y qué se investigaba sobre el pasado del país.

La investigación fue guiada por una pregunta central: ¿Por qué estos cinco cuadros, en clave providencial y patriótica, produjeron sentido entre los feligreses quiteños de la primera mitad del siglo XX? De esta pregunta central, se desprendieron tres preguntas complementarias; ¿Cuál fue la razón para que, en una serie pictórica de milagros atribuidos a la Virgen de la Merced, se dé espacio a representaciones histórico-fundacionales? ¿Qué se pretendía con ello? y ¿Cuáles fueron los motivos para la selección de los acontecimientos representados? Para responder estas interrogantes fue necesario, en primer lugar, indagar en las condiciones de posibilidad de los cinco cuadros históricos; en segundo lugar se analizó su iconografía y se procuró comprender cuáles fueron las fuentes que usó Mideros para las representaciones históricas.

Se demostró que el pintor acogió por completo el pedido de la Orden mercedaria que consideraba la historia del Ecuador y de Quito en particular, como el resultado de la voluntad divina. Así, los cuadros analizados muestran una historia patriota y providencial que gira alrededor de la figura de la Virgen de la Merced. La finalidad de dichas obras era promocionar, desde el púlpito y luego desde la *Revista La Merced*, la idea de una historia nacional con convicción piadosa y determinista.

Luego de realizar los cuadros de la Serie de la Virgen Mideros no volvió a trabajar temáticas coloniales o republicanas, sino que se dedicó a pintar, en estilo modernista, temas religiosos, a los que adicionó símbolos y signos apocalípticos y hebreos que le mostraron como pintor milenarista y novedoso. Es necesario tomar en cuenta, sin embargo, que la pintura religiosa no concluyó con el arribo del modernismo a nuestro país: Mideros la continuó a su manera y fue este estilo tan particular el que lo caracterizó convirtiendo a su obra en un clásico de la pintura ecuatoriana.

La colaboración entre Mideros y la orden mercedaria le permitió al maestro una relación laboral y de amistad que duró por mucho tiempo; esto le permitió al artista realizar otras series adicionales que se exhiben en el complejo mercedario, a tal punto de ser la iglesia de la Merced un verdadero repositorio de la obra de Mideros en el Ecuador, como tal vez lo es la Casa Museo María Augusta Urrutia de Quito, donde también se conserva una gran cantidad de sus pinturas. Tanto los religiosos mercedarios como sus clientes -como la señora Urrutia- propiciaban el acrecentamiento de sus consumidores y lograba nuevos contratos con personas que gustaban de su arte y podían pagarlo.

Entre los contratantes de Mideros se encontraba fray Joel Monroy, cronista e historiador de la Orden mercedaria, individuo de número de la Academia Nacional de Historia desde 1918, amigo personal y discípulo de Monseñor González Suárez. Monroy, al igual que su maestro, creía que escribir historia era un acto de moral y verdad absoluta. Es totalmente aceptable que Monroy accediera a la lectura de la *Historia General de la República del Ecuador* de González Suárez, así como también el *Resumen de la historia del Ecuador* de Pedro Fermín Cevallos. Además, como sacerdote e intelectual, tuvo la libertad de acceder a espacios de conocimiento como bibliotecas y archivos públicos y privados, dentro y fuera del país, para consultar, luego elegir o excluir los temas que Mideros debía representar. El mercedario, al ser el historiador oficial de la Orden, fue el indicado para fijar las características de cada uno de los cuadros que se le encargaba al pintor. Los acontecimientos históricos que se muestran en ellos, si bien recogen algunos elementos de la historia académica, representan más bien una visión de la historia

nacional en clave providencial y católica. Con ello, Monroy buscaba sostener ante la feligresía quiteña, la convicción de que la historia ecuatoriana se produjo bajo el amparo y promoción divina de la Virgen de la Merced, en su presencia y acción milagrosa.

La iglesia de la Merced, ubicada en un lugar estratégico de la ciudad, de amplia convocatoria y tradición en Quito, fue el lugar propicio donde se exhibió - hasta el día de hoy- tanto la serie de “Los Veinte Milagros”, como otras obras trabajadas por Mideros. De esta manera, la Orden mercedaria formó parte de la cotidianeidad de la ciudad desde su fundación, lo que provocó que los feligreses se sintieran identificados con la Virgen de la Merced. A inicios de la década de 1930, los frailes intensificaron este vínculo, como una reacción a la emergencia de partidos políticos de izquierda y la persistencia de los liberales en el gobierno. Dos décadas más tarde se produce un nuevo esfuerzo por promocionar a la Virgen de la Merced sobre todo en su calidad de patrona del ejército, para lo cual los sermones predicados por Fray Fernando Garzón, en tono heroico, moralizante y grandilocuente, y las publicaciones de Fray Neptalí de Jesús Oñate en la *Revista La Merced*, así como las publicaciones en el periódico *El Comercio* de Quito fueron fundamentales. La Virgen mercedaria fue considerada, a más de definidora y propiciadora de los destinos políticos del Ecuador, como la guardiana de la ciudad contra todo tipo de fenómenos naturales, ya sean estos terremotos, pestes o milagros menores como incendios o naufragios

Esta investigación ha permitido generar nuevas preguntas alrededor de la obra de Víctor Mideros, pero también el papel de las revistas religiosas en la producción de las narrativas sobre el pasado y la relación entre la narrativa histórica académica y la providencial en la primera mitad del siglo XX.

Bibliografía

Archivos consultados

Biblioteca Ecuatoriana Archivo Aurelio Espinosa Pólit (BEAEP). Quito, Ecuador.

Prensa periódica

Diario *El Comercio*. Quito, 1930-1934.

Diario *El Día*. Quito, 1916

Diario *El Porvenir, Diario de la Mañana*, Quito, 1923.

Revistas de arte, crítica de arte y varias.

El Globo. Revista Mensual de Interés General. Quito, 1931.

Revista Alas. Quito, 1934.

Revistas religiosas

Boletín de las Bodas de Diamante de la Consagración del Ecuador al Sagrado Corazón de Jesús. Quito. 1934.

Boletín de las Bodas de Plata de la Coronación Canónica de N. Señora de la Merced, Quito, 1943

Boletín Eclesiástico de la Arquidiócesis de Quito. Quito. 1923-1935.

Revista La Merced. Quito. 1954-1956.

Fuentes primarias impresas

Índice del Boletín de la Academia Nacional de Historia. Quito: Artes Gráficas Impreseñal, 2005.

Silva, Rafael Euclides. "El culto al documento". *Revista del Archivo de la Biblioteca Nacional*, n.º 1 (1937): 13-14.

Entrevistas

Mora, Verónica. Encargada de la Casa Museo María Augusta Urrutia. Entrevistada por el autor el 21 de agosto de 2024.

Fuentes secundarias

- Archila Neira, Mauricio. “Los movimientos sociales en la América Andina, 1930-2008”. En *Historia de América Andina*. Vol. 7, 287-313. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E) / Libresa, 2013.
- Ayala Mora, Enrique. *García Moreno: su proyecto político y su muerte, viejas cuestiones, nuevas realidades*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2016.
- Barrera, Isaac J. “Estudio introductorio”. En *Historiadores y críticos literarios*, en Biblioteca Ecuatoriana Mínima, 13-9. Puebla: Editorial J. M. Cajica Jr., 1960.
- Buriano Castro, Ana. *Catolicismo, espacio público y política en el Ecuador, siglo XIX*. Quito: UASB-E / Corporación Editora Nacional, 2023.
- Bustos Lozano, Guillermo. *El culto a la nación: Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*. Quito: Fondo de Cultura Económica / UASB-E, 2017.
- . “La conmemoración del primer centenario de la independencia ecuatoriana: los sentidos divergentes de la memoria nacional”. En *Historia Mexicana*, vol. LX, n.º 1, (julio -septiembre 2010), 473-524. Ciudad de México: El Colegio de México, 2010.
- . “Quito en la transición: Actores colectivos e identidades urbanas (1920-1950)”, en Paúl Aguilar y otros. *Enfoques y estudios históricos: Quito a través de la Historia*, 73-9. Quito: Dirección de planificación del Municipio de Quito, 1992.
- Cabrera Hanna, Santiago. “Yo Reinaré” *Culturas populares y consumo religioso en la devoción al Divino Niño*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2011.
- Carrera Núñez, Luis Fernando. “Mariana de Jesús a través de la mirada de Joaquín Pinto y Víctor Mideros: misticismo patriótico en el arte republicano. 1895-1926”. Tesis de maestría. UASB-E. 2022. <http://hdl.handle.net/10644/6572>.
- Chartier, Roger. “¿Existe una nueva historia cultural?” en Sandra Gayol y Marta Madero, (editoras). En *Formas de Historia Cultural*. Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento, 2007.
- Cevallos García, Gabriel. *Reflexiones sobre la historia del Ecuador*, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano n.º 35. Quito: Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1987.

- Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo. “Conceptos, cultura y lenguajes políticos en las pinturas sobre la Independencia, siglo XIX”. En *Conceptos fundamentales de la cultura política de la Independencia*, editado por Francisco Ortega Martínez y Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, 383-416. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012.
- De la Cuadra, José. “Víctor M. Mideros, artista pintor”. En *El arte de Mideros*, editado por José Rumazo González. Quito: Artes Gráficas, 1937.
- Durán Barba, Jaime. *Pensamiento Popular Ecuatoriano*, (estudio introductorio), Biblioteca Básica del pensamiento Ecuatoriano, n.º 13. Quito: BCE/CEN, 1981.
- Espinosa Pólit, Aurelio. *Patria y religión: filiación hispánica de nuestra América*. Quito: Sociedad Ecuatoriana de Investigaciones Históricas y Geográficas, 1994.
- Fernández-Salvador, Carmen. “El arte colonial en la obra de José Gabriel Navarro: entre la tradición conservadora y el cosmopolitanismo académico”. En *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*, 71-92. Quito: FONSA, 2007.
- González Suárez, Federico. *Defensa de mi Criterio Histórico*. Quito: Talleres Tipográficos Municipales, 1937.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Bases para la comprensión del simbolismo y modernismo en el arte sudamericano”. En *Alma mía. Simbolismo y modernidad. Ecuador 1900-1930*, editado por Alexandra Kennedy Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 18-33. Quito: Hominem / Museo de la Ciudad / Centro Cultural Metropolitano, 2013.
- Henderson, Peter V. N. *Gabriel García Moreno y la formación de un Estado conservador en los Andes*, 1.ª ed., Traducción Susana Winter L. Quito: CODEU, 2010.
- Herrera, Gioconda. “La Virgen Dolorosa y la lucha por el control de la socialización de las nuevas generaciones en el Ecuador de 1900”. En *Bulletin de l’Institut Française d’Etudes Andines* 28, n.º 3 (1999): 387- 401.
- Hidalgo Nistri, Fernando. *La república del Sagrado Corazón. Religión, escatología y ethos conservador en Ecuador*. Quito: UASB-E / Corporación Editora Nacional, 2013.
- Kennedy Troya, Alexandra y Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “Alma Mía. Gestos simbólicos en la cultura visual ecuatoriana”. En *Alma mía. Simbolismo y modernidad. Ecuador 1900-1930*, editado por Alexandra Kennedy Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 88-111. Quito: Hominem / Museo de la Ciudad / Centro Cultural Metropolitano, 2013.

- Maiguashca, Juan. “Historiadores sudamericanos (de habla española): debates e intercambios entre el centro y periferia, circa 1840-1940”. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 47 (enero-junio 2018). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador, 2018.
- Navarro, José Gabriel. *Artes plásticas ecuatorianas*. Quito: Artes Gráficas, 1985 [1945].
———. *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*, 2.ª ed. Quito: FONSA, 2006 [1939].
———. *Guía Artística de Quito*. Quito: Prensa Católica, 1961.
- Oña, Lenin. *Mariano Retro. Catálogo. 91 años del Salón Mariano Aguilera*. Quito: FONSA, 2010.
- Ospina, Pablo. “La Guerra de los Cuatro Días: ejército liberal y partido conservador”. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 42 (julio-diciembre 2015). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2015.
- Pacheco Bustillos, Adriana. *Historia de la Orden Carmelita*. Vol. 1. Quito: FONSA, 2017.
- Paz y Miño, Juan. *La Revolución juliana: nación, ejército y bancocracia*, 3.ª ed. Quito: Abya-Yala, 2002.
- Peralta, Elvira. “Arquitectura popular y arquitectura académica en Quito, fines del siglo XIX mediados del XX”, en Alexandra Kennedy Troya, ed., *Artes académicas y populares del Ecuador*, Quito: Abya-Yala, 1995.
- Pérez Arias, Trinidad. “La Escuela Nacional de Bellas Artes y el arte moderno en Quito a inicios del siglo XX”. En *Alma mía. Simbolismo y modernidad. Ecuador 1900-1930*, editado por Alexandra Kennedy Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 114-123. Quito: Hominem / Museo de la Ciudad / Centro Cultural Metropolitano, 2013.
———. “Víctor Mideros”. *Revista Diners*, Quito: noviembre 1994: 73-76.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. “Monroy Pesantes Joel”. En *Diccionario biográfico*. <https://rodolfoperezpimentel.com>.
- Proaño, Luis Octavio, fray. *La Merced. Arte e historia*. Quito: Imprenta de Rafael Rivadeneira, 1989.
———. *Nuestra Señora de la Merced en la colonia y en la república del Ecuador*. Quito: Gráficas Hernández, 1993.
- Rodríguez Castelo, Hernán. “La generación precursora”. En *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, 9-27. Guayaquil: Banco Central del Ecuador, 1988.

- . *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1992.
- Sanjuán Álvarez, Cristina. “El movimiento prerrafaelista: de la fidelidad a una religión del arte”. *Cuadernos de investigación filológica*, n.º 9 (1983): 171-81.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Vaca, Marilú. “Chicas chic: representación del cuerpo femenino en las revistas modernistas ecuatorianas (1917-1930)”. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 38, (julio - diciembre 2013). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2013: 73-94.
- Vargas, José María O. P., fray. *El arte ecuatoriano*. Puebla: J.M. Cajica Jr., 1960.
- . *Federico González Suárez, el hombre, el historiador, el prelado*. Quito: Editorial Santo Domingo, 1969.
- . *Museo Jacinto Jijón y Caamaño y el patrimonio artístico*. Quito: Centro de Publicaciones de la PUCE, 1978.
- Vizuite Marcillo, Luis Esteban. “El clero y los usos políticos de la Virgen del Quinche en la sierra centro-norte de Ecuador (1883-1914)”. *Anuario de la Historia Regional y de las Fronteras* 23, n.º 2 (2018): 85-111. <https://doi.org/10.18273/revanu.v23n2-2018003>.
- Webster, Susan V. *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII*, 1.ª ed. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2012.

Anexos

1. El repartimiento de los solares y la Virgen como primera colona.



2. Los padres de la patria prisioneros ruegan por la suerte del pueblo.



3. Al implorarte Sucre la victoria, perpetua fiesta en gratitud te jura.



4. Sucre decreta fiesta perpetua a la Virgen en agradecimiento por la victoria.



5. La Convención Nacional decreta a la Virgen patrona de la patria.

