

Mariana de Jesús en el arte de Pinto y Mideros (1876-1926)

Luis Fernando Carrera



Serie Magíster

Mariana de Jesús en el arte de Pinto y Mideros (1876-1926)

Luis Fernando Carrera

Serie Magíster
Vol. 328

Mariana de Jesús en el arte de Pinto y Mideros (1876-1926)

Luis Fernando Carrera

Primera edición

Producción editorial: Jefatura de Publicaciones,
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Annamari de Piérola, jefa de Publicaciones
Shirma Guzmán, asistente editorial
Patricia Mirabá, secretaria

Corrección de estilo: Alejo Romano
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro
Impresión: Fausto Reinoso Ediciones
Tiraje: 70 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador: 978-9942-604-38-5
© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Toledo N22-80
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
• www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, abril de 2022

Título original:
Mariana de Jesús a través de la mirada de Joaquín Pinto y Víctor Mideros:
Misticismo patriótico en el arte republicano, 1895-1926

Tesis para la obtención del título de magíster en Historia
Autor: Luis Fernando Carrera Núñez
Tutora: Rosemarie Terán Najas
Código bibliográfico del Centro de Información: T-2821

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

Marcel Mauss

CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	7
INTRODUCCIÓN	9

Capítulo primero

MARIANA DE JESÚS EN EL SIGLO XIX.....	15
INTRODUCCIÓN	15
PROCESO DE BEATIFICACIÓN Y DIFUSIÓN SOBRE LA VIDA DE LA VENERABLE MARIANA DE JESÚS PAREDES Y FLORES.....	15
UNA AZUCENA JESUITA QUE SOLO FLORECE EN QUITO	18
LA AZUCENA DE QUITO COMO «HEROÍNA PATRIOTA» DEL SIGLO XIX	20
MARIANA DE JESÚS Y EL «PUEBLO CATÓLICO»	23
UNA BEATA QUITEÑA COMO MODELO EJEMPLAR PARA LA MUJER DEL SIGLO XIX	24

Capítulo segundo

SANTA MARIANA CATEQUISTA, UNA VISIÓN MATERIALIZADA POR JOAQUÍN PINTO	27
INTRODUCCIÓN	27
ITINERARIO: TRANSGRESIONES MORALES Y REPUTACIÓN ARTÍSTICA	27
DE LA NARRATIVA A LA REPRESENTACIÓN VISUAL DE LA IMAGEN	29
<i>Beata Mariana de Jesús impartiendo el catecismo:</i> el artista negociando con la literatura	29
Descripción visual de la obra	30
La representación propuesta por Joaquín Pinto	31
Joaquín Pinto reimaginando a Mariana de Jesús	33
CIRCULACIÓN Y CONSUMO	35
<i>Santa Mariana catequista</i> en diálogo con los objetivos catequizadores de la Compañía de Jesús	35
<i>Santa Mariana catequista</i> en el altar de la Virgen de Loreto.....	36
Síntesis de la búsqueda de las reproducciones realizadas por Joaquín Pinto	40

DATACIÓN INCIERTA.....	43
<i>Santa Mariana catequista</i> : circulación de la obra.....	44
Capítulo tercero	
LA PRINCESA DE LA NUEVA SION: MARIANA DE JESÚS IMAGINADA POR VÍCTOR MIDEROS.....	47
INTRODUCCIÓN	47
ITINERARIO PERSONAL	47
LA ESCUELA DE BELLAS ARTES Y EL MILENARISMO	48
Víctor Mideros y la Escuela de Bellas Artes.....	48
El milenarismo y su influencia cultural en las primeras dos décadas del siglo XX.....	50
DISPUTAS CON EL ARZOBISPO PÓLIT POR LA REPRESENTACIÓN DE MARIANA	52
La genealogía carmelita de Mariana de Jesús	52
Inscripciones que causan controversia.....	55
Mariana de Jesús a través de la mirada del artista	56
La visión neocolonial de Mideros.....	57
Conexiones ideológicas entre Joaquín Pinto y Víctor Mideros, creadas por el arzobispo Pólit.....	60
Mariana de Jesús milenarista	62
CONCLUSIONES	67
BIBLIOGRAFÍA	71

AGRADECIMIENTOS

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

De igual manera, a la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, al Museo del Carmen Alto y a la Fundación Iglesia de la Compañía, por brindarme la oportunidad de acceder a sus archivos y fotografías.

Y mi gratitud eterna para mis padres, por darme educación, el mayor regalo después de la vida.

INTRODUCCIÓN

En esta investigación analizaré las obras sobre Mariana de Jesús realizadas por Joaquín Pinto y Víctor Mideros entre los años de 1876 y 1926. Con ello, demostraré cómo las representaciones de ambos artistas sobre la santa quiteña proponen una reconfiguración de su imagen. A partir de este objetivo exploraré un modelo de ciudadanía devota que se encuentra atravesado por una modernización de sus ideales religiosos. Se trata de una sociedad que nace y avanza a la par de una nueva visión artística e iconográfica sobre la Azucena de Quito.

Para desarrollar de manera adecuada este tema he planteado la siguiente pregunta: ¿cómo se insertan las representaciones de Mariana de Jesús por parte de Joaquín Pinto y Víctor Mideros dentro de los ideales religiosos de una sociedad conservadora en tránsito hacia el modernismo liberal? Esta interrogante me permitirá investigar el contexto histórico y cultural de ambos artistas. A partir del estudio de cada pintor intentaré comprender las formas de representación propuestas para Mariana de Jesús y el rol de la Iglesia católica en la lectura de estas propuestas, de acuerdo con la visión institucional sobre la santa quiteña. Los instrumentos conceptuales para el análisis histórico surgen de estudios académicos previos que tratan el contexto cultural de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, fuentes documentales sobre la vida de Mariana de Jesús y las obras pictóricas de ambos artistas.

Las fuentes documentales primarias que se han logrado rastrear en la investigación me ayudarán a ubicar la imagen de Mariana de Jesús

desde la Colonia hasta la primera mitad del siglo XX.¹ La hagiografía del padre Morán de Butrón sobre la Azucena de Quito es una obra esencial para comprender cómo su imagen barroca ha trascendido en el tiempo. Acorde con Carlos Manuel Larrea, varios hagiógrafos de Mariana de Jesús, como Tomás de Gijón y Sebastián de Eslaba, basaron sus investigaciones en el libro de Morán de Butrón, razón por la cual esta obra se convierte en una guía para comprender cómo la imagen de la joven beata ha sido retratada en el ámbito literario. Para el presente análisis histórico he tomado en cuenta la edición del padre Félix González, realizada en 1854 en Madrid y publicada en Quito en 1856. Esta reedición es la obra más accesible y la que mayor relación guarda con la temporalidad del presente estudio.

Por último, he logrado rastrear un folleto realizado por el arzobispo Manuel María Pólit.² En esta obra, el religioso habla de la serie pictórica de Mariana de Jesús realizada por Víctor Mideros y construye relaciones genealógicas entre la santa quiteña y la orden de las carmelitas descalzas. Al mismo tiempo, entrelaza las obras de Mideros y Pinto dentro de un concepto específico según el cual el arzobispo reivindica la imagen de Mariana de Jesús en el imaginario religioso de 1927.

Es interesante notar que la imagen de la joven beata ha sido manejada y alterada por agentes eclesiásticos a través del tiempo. En este sentido, tomo en cuenta el planteamiento de Carolina Larco y Rosemarie Terán, quienes afirman que Mariana de Jesús responde a un proyecto colonial de regulación social manejado por la Iglesia católica.³ La única

-
- 1 El libro que más destaca entre los documentos recopilados es la investigación de Carlos Manuel Larrea, académico y político ecuatoriano que fue testigo del proceso de canonización de la santa quiteña. En su obra crea una línea de tiempo en la cual explica, entusiastamente, cómo la imagen de Mariana de Jesús ha sido manejada a lo largo de la historia por sus diferentes biógrafos, tanto en Europa como América. Carlos Manuel Larrea, *Las biografías de Mariana de Jesús* (Quito: Corporación de Estudios y Publicaciones, 1970).
 - 2 Manuel María Pólit, *Mariana de Jesús: Cuadros de su vida* (Quito: Chimborazo, 1926).
 - 3 Rosemarie Terán, «La ciudad colonial y sus símbolos: Una aproximación a la historia de Quito en el siglo XVII», en *Ciudades de los Andes: Visión histórica y contemporánea*, comp. Eduardo Kingman (Quito: Institut Français d'Études Andines / Centro de Investigaciones CIUDAD, 1992); Carolina Larco, «Mariana de Jesús en el siglo XVII: Santidad y regulación social», *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 15 (2000): 51-75. En ambas obras se trata el tema con detalle,

biografía existente sobre el personaje es en realidad una hagiografía, es decir, una historia de vida construida a partir de un modelo ejemplar de santidad. Para el caso de Mariana de Jesús, este operativo de crear una representación según el contexto de una época se produjo en dos ocasiones: durante el período colonial y durante el período republicano de mediados del siglo XIX, con la reedición de la hagiografía de Morán de Butrón por Félix González. A partir de ella se puede comprender cómo la imagen de Mariana de Jesús fue proyectada por el poder clerical a lo largo de la historia. Aún en los primeros años del siglo XX, la santa quiteña siguió siendo objeto de resignificaciones y nuevas genealogías fabricadas por políticos y académicos religiosos como el arzobispo Pólit.

En diálogo con esta idea, consulté a Juan Manguashca y Derek Williams, historiadores que aportan el concepto de «pueblo católico», propuesto para caracterizar el resultado que sobre las prácticas culturales y religiosas de la sociedad tuvieron los procesos de modernización educacional y clerical tras las reformas católicas, en la época republicana.⁴ A partir de este concepto podré entender el contexto social en el cual Joaquín Pinto desarrolló su labor artística, en relación con los círculos sociales conservadores y religiosos que consumían su obra.

Otro concepto clave con el que dialogaré en la presente investigación es el de «milenarismo». El historiador Fernando Hidalgo Nistri retrata al milenarismo como una «nueva corriente teológica»⁵ dentro de los círculos conservadores de los primeros años del siglo XX, en respuesta al auge de la cultura liberal, y describe a Mideros como un adepto de la «fiebre» milenarista. Al tomar en cuenta esta idea, considero

comparando la imagen de santa Rosa de Lima con la de Mariana de Jesús, además de reflexionar en torno al proyecto jesuita de la Contrarreforma, llevado a cabo en la época colonial.

- 4 Derek Williams, «The Making of Ecuador's Pueblo Católico, 1861-1875», en *Political Cultures in the Andes, 1750-1950*, eds. Nils Jacobsen y Cristóbal Aljovín de Losada (Durham [NC], US: Duke University Press, 2005); Juan Manguashca, «El proyecto garciano de modernidad católica republicana en Ecuador, 1830-1875», en *La mirada esquiva: Reflexiones históricas sobre la interacción del Estado y la ciudadanía en los Andes (Bolivia, Ecuador, Perú), siglo XIX*, ed. Martha Irurozqui (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005).
- 5 Fernando Hidalgo Nistri, *La República del Sagrado Corazón: Religión, escatología y ethos conservador en Ecuador* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador —UASB—E— / Corporación Editora Nacional —CEN—, 2013), 224.

que se trata de un movimiento laico espiritual, por lo que uso el concepto de «secularismo religioso» para definir las prácticas devotas de la población fuera de la institución eclesiástica. De este modo, puedo categorizar la naturaleza de los retratos de ambos pintores sobre Mariana de Jesús como posturas y prácticas espirituales que responden a una cultura religiosa practicada fuera del ámbito clerical. Por otro lado, a partir del contexto cultural de Pinto y Mideros, determino que ambos artistas son personajes católicos laicos.

Para reflexionar por qué se pensó en Mariana de Jesús como una figura digna de ser reimaginada en etapas posteriores a su vida, acudo a los planteamientos de Natividad Gutiérrez sobre la relación entre la Azucena de Quito y la identidad nacional en el siglo XX.⁶ En su artículo se puede apreciar la manera en que la figura de la beata quiteña fue repensada durante la construcción de la república como un símbolo de unidad ante la destrucción. Al respecto, la autora resalta que «el rol de Mariana es dotar a la nación ecuatoriana de un símbolo de restauración ante el sufrimiento humano, sin distinciones raciales, sociales o étnicas, teniendo como contexto una naturaleza impredecible e incontrolable».⁷ La investigación de Gutiérrez intenta mostrar la relación de Mariana con un sentido de patriotismo católico. Afirma que la santa es considerada un símbolo de «patriotismo no transgresor» por tratarse de un personaje apolítico, y demuestra que a partir de ella se puede hablar de unidad y restauración mediante la aplicación de los valores cristianos promulgados por la Iglesia católica, estrechamente ligados a los intereses de una sociedad conservadora en lucha directa con un discurso liberal dominante que busca la secularización de la nación en todos sus aspectos culturales e intelectuales.

Para obtener un marco teórico que me permita entender cómo se resignifican en el tiempo las representaciones de Mariana de Jesús, consulto a Roger Chartier, quien se desenvuelve en el terreno de la historia cultural y explica cómo las formas de representación ayudan a comprender las dinámicas de una sociedad. Chartier encuentra que ciertas representaciones se actualizan, pero en el marco de otras matrices

6 Natividad Gutiérrez, «La construcción del heroísmo de Mariana de Jesús: Identidad nacional y sufrimiento colectivo», *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*, n.º 37 (2010): 149-61.

7 *Ibíd.*, 153-4.

culturales.⁸ Mi investigación demuestra precisamente de qué modo se desarrolló este operativo cultural entre los siglos XIX y XX para el caso de Mariana de Jesús.

Terminada la revisión de fuentes secundarias, es importante preguntarse en qué manera el análisis de las obras de Mideros y Pinto sobre Mariana de Jesús aportará a los estudios sobre la santa quiteña y la historia del arte en Ecuador. Cabe destacar que esta investigación se encuentra en una intersección entre la historia del arte, la historia cultural y la historia social. Va más allá de la historia del arte, ya que toma en consideración el contexto de los pintores, resaltando los cambios sociales y políticos que afectaron su percepción de la imagen de Mariana de Jesús. De igual manera, indago en el posicionamiento de la santa quiteña dentro de las proyecciones sociales y religiosas de finales del siglo XIX y principios del XX, para tener un panorama adecuado del proyecto religioso que los miembros de la Iglesia estaban tejiendo en torno a su imagen.

He creado conceptos que aparecerán a lo largo del estudio, entre ellos «secularismo religioso» y «heroísmo patriota». Ambos han sido pensados y utilizados a partir de las fuentes consultadas y el análisis de las obras de Mideros y Pinto sobre Mariana de Jesús. El concepto de «heroísmo patriota» lo tomo de la edición del padre Félix González, quien lo utiliza para definir la hazaña de Mariana de Jesús de ofrecer su vida a Dios para salvar a Quito. Por otro lado, como vimos con anterioridad, el concepto de «secularismo religioso» aparecerá cuando se hable de Víctor Mideros y el movimiento milenarista.

Con respecto al enfoque de esta investigación, en el primer capítulo se realizará un recorrido histórico que ubicará a Mariana de Jesús dentro del imaginario decimonónico. De igual manera, se reflexionará sobre el papel de la santa quiteña y su injerencia en el rol femenino de la mujer moderna. En el segundo capítulo se profundizará sobre Joaquín Pinto y su obra *Mariana catequista*, a partir del planteamiento de la imagen de Mariana de Jesús ante la Iglesia y la sociedad del siglo XIX. A lo largo de esta segunda parte se analizará el activismo social que Pinto otorgó a la Azucena de Quito, y se reflexionará sobre la propuesta del artista en consonancia con la visión adoctrinadora de la Iglesia. Por

8 Roger Chartier, *El mundo como representación* (Barcelona: Gedisa, 1996), 56-7.

último, en el tercer capítulo se examinará el acto donativo de Mideros al convento del Carmen Alto y se pondrá en diálogo su propuesta sobre Mariana de Jesús con las interpretaciones sugeridas por el arzobispo Pólit. A partir de la obra de Mideros se explorará el «milenarismo» como un movimiento secular que incita al individuo a desarrollar su propia espiritualidad mediante el diálogo directo con Dios. Este análisis ayudará a comprender los nuevos caminos espirituales surgidos en la sociedad conservadora de los primeros años del siglo XX y su comprensión sobre la santidad de la Azucena de Quito.

La metodología que adoptaré para la investigación se basará en analizar los itinerarios de los pintores, las comisiones, los contactos y sus influencias. Examinaré el proceso de creación de las pinturas sobre Mariana de Jesús como resultado de negociaciones y disputas entre la trayectoria de los artistas, los imaginarios religiosos de la época y los significados o lecturas oficiales que impone la Iglesia. A continuación, dialogando con la bibliografía especializada en el tema, proporcionaré un análisis del contexto cultural con base en el marco temporal en que los pintores crearon sus representaciones de la santa quiteña. Esto me ayudará a mirar cómo una narrativa colonial se transforma en representación visual y responde a los condicionamientos ya descritos.

CAPÍTULO PRIMERO

MARIANA DE JESÚS EN EL SIGLO XIX

INTRODUCCIÓN

En este capítulo examinaré el recorrido de la figura de Mariana de Jesús en las décadas posteriores a su muerte, para contextualizar su imagen dentro de los períodos a estudiar. Identificaré a los agentes que participan de este recorrido y que intervienen para transformar la narrativa colonial de la vida de la santa en una representación visual acorde con la idea de patria católica vigente en la segunda mitad del siglo XIX. Con estos objetivos en mente, reflexionaré sobre su proceso de beatificación, concretado en 1853. A partir de las fuentes consultadas, he planteado la idea de que la obra del padre Morán de Butrón —desde su publicación en 1697 hasta la reedición del padre Félix González en 1854— fue el documento a partir del cual se promocionó a la santa. Con estos elementos sobre la mesa, hablaré acerca del rol de Mariana de Jesús como proyecto nacional en la configuración de una república católica por parte de la Iglesia y el Estado garciano.

PROCESO DE BEATIFICACIÓN Y DIFUSIÓN SOBRE LA VIDA DE LA VENERABLE MARIANA DE JESÚS PAREDES Y FLORES

El proceso de beatificación de la santa quiteña se llevó a cabo poco tiempo después de su muerte. Para esta primera parte he tomado en

consideración la investigación del político y literato Carlos Manuel Larrea,⁹ en cuyo texto se puede encontrar un amplio rastreo de las primeras biografías de Mariana de Jesús. Como explica el autor, la beatificación de la santa quiteña fue iniciada con el proceso diocesano o «informativo» del obispo de Quito Alonso de la Peña y Montenegro el 23 de septiembre de 1670, a nombre del Cabildo Justicia y Regimiento de la ciudad de Quito, capital de la Real Audiencia.

Carlos Manuel Larrea formó parte activa del proceso de canonización de Mariana de Jesús como embajador de Ecuador ante el Vaticano. Por ello es imperativo tomar en cuenta la información que arrojó en su investigación: fue una persona involucrada de manera directa en la trayectoria de santificación de la Azucena de Quito. Sin embargo, la profunda admiración y devoción de Larrea hacia la figura de la santa quiteña provocó en su trabajo una narrativa fantástica que la posiciona dentro de un contexto heroico ancestral. Esta idea se desarrolla a medida que el autor narra los conflictos ocurridos en el proceso de canonización de la joven beata; allí incita al lector a asumir que la doncella fue admirada, emulada y recordada a lo largo de la historia como un símbolo nacional cuya imagen trascendió los siglos hasta ser reconocida como santa católica por el Vaticano.

El 20 de noviembre de 1853, Mariana de Jesús fue beatificada por el papa Pío IX, con lo cual la Iglesia dio el primer paso para reconocer oficialmente la vida santa de la Azucena de Quito. Este acontecimiento trajo prestigio a la república ecuatoriana y acreditó la labor cristiana de la orden jesuita por ser la guía espiritual de Mariana de Jesús a través de su camino de santidad.¹⁰ Coincidencia o no, de acuerdo con la historia

9 Larrea, *Las biografías de Mariana de Jesús*.

10 Las investigaciones de Carlos Manuel Larrea reflejan que el fallo definitivo por parte del Vaticano con respecto a la beatificación de Mariana de Jesús se había producido tres años antes, el 29 de septiembre de 1850. Por este motivo resulta interesante observar en la obra de Larrea la perpetuación de un discurso nacional que ve en la santa el retrato perfecto de patriotismo católico, idea que será tratada más adelante. El dato ya había sido anunciado en la biografía reeditada del padre Morán de Butrón, donde se especifica que el evento se dio el 30 de septiembre de 1850, «declarando [el sumo pontífice Pío IX] por su decreto llamado del *Tuto* que podía procederse con seguridad a la beatificación de Mariana». Jacinto Morán de Butrón, *Vida de la B. Mariana de Jesús de Paredes y Flores, conocida vulgarmente bajo el nombre de la Azucena de Quito* (Quito: Imprenta de V. Valencia, 1856), 302.

cronológica de la Fundación Iglesia de la Compañía, en este mismo año se suscitó el primer retorno de la orden jesuita a Ecuador, con la venia del Gobierno de Diego Noboa.

La beatificación de Mariana de Jesús fue el resultado de un proceso llevado a cabo por siglos, a partir del envío de la documentación testimonial de quienes la habían conocido en vida: el proceso diocesano para la introducción de la causa de beatificación de Mariana, concluido en 1690. Manuel Larrea destaca que, debido a una serie de complicaciones acaecidas con respecto al financiamiento del transporte de la documentación, esta etapa administrativa fue iniciada formalmente por la Iglesia en Roma en enero de 1758. Según el autor, la figura de quien sería la primera beata ecuatoriana había sido difundida y admirada en la región desde su muerte, tras el discurso fúnebre pronunciado en la iglesia de la Compañía de Jesús por el padre Alonso Rojas. Años más tarde, en 1697, la «heroica» vida de Mariana de Jesús fue retratada por el padre Jacinto Morán de Butrón, en la primera obra hagiográfica impresa en Ecuador, luego de que dos de los manuscritos se perdieran en el envío para su publicación en España.

Un tercer manuscrito producido por el padre Morán de Butrón llegó a salvo a Madrid y fue impreso y publicado en 1724. Su obra literaria fue considerada la primera hagiografía oficial referente a la Azucena de Quito. Posteriormente, el libro llegó a publicarse en diversas ediciones y compendios en diferentes regiones de Europa y América, y fue reescrita, acotada y resumida por autores jesuitas en distintos idiomas con el pasar de los años. A partir de este cúmulo de acontecimientos, Larrea sentó un discurso legitimador del texto de Morán de Butrón en la línea de tiempo que creó sobre la difusión de la vida de Mariana de Jesús, al resaltar que varias de las hagiografías posteriores derivaron de la de él.

La divulgación de la vida de Mariana de Jesús causó un impacto positivo en los Estados Pontificios. El 19 de marzo de 1776, el papa Pío VI declaró que «las virtudes de Mariana de Jesús Paredes y Flores habían alcanzado el grado heroico».¹¹ El reconocimiento de carácter heroico se dio por el esfuerzo del sacerdote don Juan del Castillo, último hagiógrafo de Mariana de Jesús en el siglo XVIII —quien fue enviado de Quito a Europa para continuar con los trámites de beatificación de la

11 Larrea, *Las biografías de Mariana de Jesús*, 87.

santa quiteña—, y representó un logro para la Real Audiencia, por el hecho de tener una heroína cristiana en su región.

De igual manera, fue una gran noticia para la orden jesuita. Para Larrea, la paralización del proceso de beatificación de Mariana de Jesús probablemente fue el resultado de la fría relación entre la Iglesia y la Compañía de Jesús en la época. El conflicto se extendió al punto de que el papa Clemente XVI se vio constreñido a decretar su extinción.¹² Por este motivo, el reconocimiento de la Iglesia católica a una santa quiteña afín a la Compañía de Jesús, a los pocos años de la expulsión de los jesuitas de América, debió ser considerado un acto heroico en sí mismo.

Hasta aquí se resume el rastreo biográfico de Larrea con respecto a la travesía de la imagen de Mariana de Jesús en el siglo XVIII. Se puede ver una especie de idealización del viacrucis de su santificación, que culmina con Europa y América admirando a la doncella sobremanera.

UNA AZUCENA JESUITA QUE SOLO FLORECE EN QUITO

Carolina Larco, quien estudia a Mariana de Jesús en el siglo XVII, argumenta que la figura de la beata quiteña fue promocionada por la Iglesia católica, en especial la orden jesuita, para fomentar el proyecto de Contrarreforma. La autora referencia a Rosemarie Terán para explicar que la Contrarreforma fue utilizada por la Iglesia con el objetivo de proponer una utopía mediante la cual la sociedad buscara la expiación de los pecados a través del ejercicio de las virtudes religiosas.¹³ Terán pone en perspectiva el proyecto jesuítico al comparar la figura de Mariana de Jesús con la de Santa Rosa de Lima, en Perú, y revelar cómo la vida de los santos se inscribe dentro de un modelo de conducta preestablecido. Larco retoma esta idea para expresar que se utilizó a Mariana de Jesús «como una imagen de santidad fundamental» para sentar los principios de moral y virtud religiosa e intentar construir una utopía teocrática en América.¹⁴

12 *Ibíd.*, 85.

13 Mariana de Jesús es percibida como «la santa de la expiación». Terán, «La ciudad colonial y sus símbolos», 165.

14 Larco, «Mariana de Jesús en el siglo XVII», 53-4.

El proyecto de Contrarreforma sufrió grandes alteraciones a través del tiempo. Como se puede apreciar en la investigación de Carlos Manuel Larrea, la oficialización de la santidad de Mariana de Jesús fue un largo proceso que se inició a mediados del siglo XVIII y culminó a mediados del siglo XIX. En ese tiempo, la orden jesuita fue perdiendo fuerza en América debido a su expulsión de los territorios del Imperio español en 1767. Este suceso no solo anuló los proyectos jesuíticos en las colonias, sino que también congeló momentáneamente el proceso de beatificación de la santa quiteña.

Con las luchas independentistas de inicios del siglo XIX, se incrementó la división regional de la Real Audiencia entre Guayaquil, Cuenca y Quito. Este cisma pudo haber influido en el hecho de que la Sierra central se autodenominara «quiteña», pero que Cuenca y Guayaquil no tomaran esa identidad por no considerarse ciudades hermanas pertenecientes a la Real Audiencia. Santiago Cabrera Hanna habla sobre la adhesión forzosa de los «departamentos del sur» al territorio de la Gran Colombia. Para reflejar la pugna, cita una carta de Bolívar en la cual el Libertador alega que «Pasto, Quito, Cuenca y Guayaquil son cuatro potencias enemigas unas de otras, y todas queriéndose dominar sin tener fuerza ninguna con que poderse mantener, porque las pasiones interiores despedazan su propio seno».¹⁵

Esta potente rivalidad entre las regiones representó un factor importante para que no hubiera elementos nacionales unificadores una vez creada la República del Ecuador en 1830. El culto a Mariana de Jesús poseía un fuerte arraigo en Quito, pero carecía del vigor necesario para cruzar las demás fronteras regionales, como lo hicieron los cultos a la Virgen de Guadalupe en México o a Santa Rosa de Lima en Perú. Los proyectos utópicos jesuitas fueron cancelados totalmente en América para el siglo XVIII. Con la llegada del siglo XIX, la imposibilidad de generar una cultura de veneración a la santa quiteña a nivel nacional dejó a la imagen de Mariana de Jesús ante la admiración exclusiva del pueblo quiteño, cuya sociedad empezaba a percibir cambios relacionados a la naciente era republicana y la creación del Estado ecuatoriano.

15 Santiago Cabrera Hanna, «La incorporación del Distrito del Sur a la República de Colombia: Debates congresales y soberanía municipal», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 45, n.º 2 (2018): 65-87, 84.

LA AZUCENA DE QUITO COMO «HEROÍNA PATRIOTA» DEL SIGLO XIX

Mariana de Jesús fue beatificada 77 años después de la declaratoria de sus actos heroicos por la Santa Sede.¹⁶ La hagiografía de Morán de Butrón fue reeditada por el padre Félix González, quien omitió su nombre, reemplazándolo por la frase «un sacerdote de la misma compañía». Como se ha mencionado, la nueva edición de la obra se imprimió en Madrid en 1854 y fue reproducida en Quito en 1856 por la imprenta de V. Valencia. Para finales del siglo XIX, era la única obra que circulaba en Ecuador sobre la vida de Mariana de Jesús.

En la portada de la obra de 1856 el padre González informa claramente que el original ha sido alterado en «forma y contenido». Lamentablemente, no se ha podido tener acceso al manuscrito del padre Butrón y, por lo tanto, no se sabe con certeza qué fragmentos variaron. Sin embargo, se puede ver la intención del padre Félix González de insertar la perspectiva religiosa colonial en el siglo XIX mediante la figura de Mariana de Jesús. Para este caso he analizado la primera acepción de *representación* de Chartier, es decir, «el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una “imagen” capaz de volverlo a la memoria».¹⁷ La imagen que vuelve a la memoria de la población decimonónica es la del culto religioso colonial a través de la narración de la vida santa de Mariana de Jesús, reinterpretada y alterada por el padre Félix González.

La virtud y la santidad de este personaje barroco se basaron en el control espiritual que la Iglesia ejerció sobre sus prácticas religiosas y su vida devota. Como se ha indicado, el relato de la vida de Mariana de Jesús en la época colonial fue utilizado como una herramienta de sometimiento feligrés a las regulaciones clericales. Al editar la obra del padre Butrón en «forma y contenido» en el siglo XIX, González profesó sus

16 Larrea destaca que, tras la beatificación de Mariana de Jesús, la única hagiografía accesible en Quito sobre Mariana de Jesús era la del padre Morán de Butrón: «El presbítero señor Castro pasó por Quito a fines del año 1874 [...]. En Quito solo pudo conseguir la vida escrita de Morán que publicó el padre González Cumplido, “variada en la forma y corregida en el estilo y lenguaje, por un sacerdote de la misma compañía”». Larrea, *Las biografías de Mariana de Jesús*, 93.

17 Chartier, *El mundo como representación*, 57.

intenciones de revivir el imaginario barroco a partir de la mártir católica. Se puede pensar que su objetivo era generar adeptos dispuestos a seguir los pasos de la Azucena de Quito, al convertir el sacrificio y el patriotismo en virtudes cristianas. Ciertos elementos hallados en la versión de 1856 apuntan a la superposición del patriotismo republicano en la acción milagrosa de Mariana de Jesús, al ofrendar su vida por la ciudad para que cesaran las pestes y los terremotos.

Además de ser accesible en la actualidad, la hagiografía de Mariana de Jesús editada por González debe ser tomada en cuenta debido a su disponibilidad para la sociedad quiteña del siglo XIX. De igual manera, en esta última edición se puede apreciar el surgimiento de un sentimiento de «heroísmo patriota» estrechamente relacionado a una vida de «secularismo religioso». En la introducción de esta investigación se aclaró que ambos conceptos fueron creados para definir los deberes patriotas de la sociedad decimonónica con la nación. Esto refiere a acciones de sacrificio personal para el bien del prójimo, basadas en una vida de devoción católica practicada fuera del ámbito clerical, que reflejara un sentido de moralidad en la comunidad. Cabe resaltar que el manejo de la identidad religiosa en la población solo puede hacerse efectivo si se desarrolla en una región donde la Iglesia es una institución primordial para la vida social, como es el caso de Ecuador en la segunda mitad del siglo XIX. Con respecto a la Azucena de Quito, el ofrecimiento de su vida para salvar al pueblo quiteño de los desastres de 1645 fue considerado una hazaña milagrosa que llevó a que la Iglesia católica y el Congreso Nacional de 1873 la elevaran al grado de heroína patriota.

El «heroísmo patriota» de Mariana de Jesús es evidente en el discurso funerario del padre Rojas que aparece en la hagiografía reeditada por González:

[Mariana de Jesús] calló de repente y luego siguió diciendo en lo interior de su pecho: «Mi confesor es mui necesario para la salvación de las almas [...]. Mi vida está por demas en la ciudad: amo al prójimo como Cristo le amó, á mis paisanos como á hermanos de Jesucristo; pues si este Señor ofreció liberalmente su vida por dar á las almas vida y librarlas de la eterna muerte, yo por imitarla os ofrezco, Dios mio, querido esposo de mi alma, desde luego y al momento mi vida porque cesen en Quito vuestros enojos, se templen vuestros rigores y libréis á mis paisanos y hermanos mui queridos del azote que descargais con la peste, y de la ruina que se teme

por los temblores. Conozco ser de poco valor la oferta, pues soi criatura vil y despreciable; pero suplan mis ansias esta falta. Aceptad mis clamores y deseos, pues en cada uno ofrezco mi corazón: ejecutad en mí vuestras iras; castigadme á mí sola porque no padezca mi patria, ni sientan vuestra justicia sus moradores». ¹⁸

Este fragmento es muy interesante, puesto que no existe ninguna seguridad de que la joven beata haya pronunciado estas palabras. El diálogo interno que Mariana tiene con Dios forma parte de la leyenda de su vida santa y de su hazaña milagrosa. Por otro lado, aquí se puede notar claramente la forma en que este discurso se altera para la generación de una imagen patriota de la beata. Las palabras *patria* y *paisanos* se insertan en el discurso para dotar a Quito de un sentido republicano, cuando en el siglo XVII la región se identificaba como una real audiencia que formaba parte del Imperio español.

El padre Rojas, del siglo XVII, continúa la narración hablando a tono personal: «[H]ice un apóstrefe á Dios suplicándole templase sus enojos y se sirviese de mi vida, que yo se la ofrecia por la salud del pueblo; que catigase en mí lo que habia de perdonar en la república. No admitió Dios mi oferta». ¹⁹ La edición del padre González altera conscientemente el relato de Morán de Butrón para encuadrarlo en la realidad del lector republicano. Mediante esta adecuación se vislumbra una búsqueda por implementar un sentido del deber nacional y la fe cristiana. Este recurso resulta efectivo para llevar a Mariana de Jesús al siglo XIX y proponer su vida como un modelo para crear masas de devotos.

Para la sociedad decimonónica y sus estrictas prácticas cristianas resultó grande el sacrificio realizado por Mariana de Jesús. Por esta razón, en la edición de 1856 se resalta lo siguiente:

No pretenderé yo ahora hacer eco á los encomios que mereció Mariana de sus compatricios y á las bendiciones que sin cesar le prodigaron por largo tiempo después de su muerte, porque me reconozco con infinitamente menor capacidad de ensalzar como merece el heroismo de esta oferta cristiana, que la que tenia el orador romano cuando dijo, sin pasar la esfera de lo natural, no haber cosa mas dulce ni mas amada que la patria y que ofrecer liberalmente la vida por socorrirla. ²⁰

18 Morán de Butrón, *Vida de la B. Mariana de Jesús de Paredes y Flores*, 252-3.

19 *Ibíd.*, 253.

20 *Ibíd.*, 254.

Con esta frase se reconoce el heroísmo de la santa quiteña y la naturaleza irreal de su martirio, razón que le mereció la beatificación en 1853. Se comprende así el motivo por el cual la figura de la Azucena de Quito se ubicó en la cumbre máxima del cristianismo secular patrocinado por el Gobierno garciano, como se verá más adelante. De igual manera, se aprecia la intervención del padre González para generar una relación directa entre la vida de Mariana de Jesús y la sociedad ecuatoriana decimonónica: se ubica a su milagro dentro de un contexto de naturaleza republicana con la insistente inserción de la palabra *patria* como medio de referencia al pueblo quiteño socorrido por la joven beata.

MARIANA DE JESÚS Y EL «PUEBLO CATÓLICO»

El regreso definitivo de la orden jesuita se dio en 1862, durante el mandato de Gabriel García Moreno. Para este momento la beatificación de Mariana de Jesús se había concretado y la hagiografía editada y reescrita por el padre González llevaba cinco años circulando en la ciudad. El investigador Derek Williams explica que en 1873 una asamblea dirigida por los altos funcionarios de la Iglesia católica en Ecuador consagró a la nación al Sagrado Corazón de Jesús. Este acto fue aprobado semanas después por el Congreso Nacional, y así el país se convirtió en el único de Hispanoamérica en adoptar el culto al Sagrado Corazón como parte de su identidad republicana. Williams sostiene que este consagramiento marcó el clímax del proyecto católico nacional del Gobierno de García Moreno.²¹

El suceso resultó oportuno para insertar con mayor fuerza el culto a Mariana de Jesús y utilizar su vida como ejemplo de virtud y patriotismo para el *pueblo católico* ecuatoriano. Al respecto, Larrea narra que «el Congreso Nacional de 1873 decretó honrar [a Mariana de Jesús] con un culto digno de su eminente santidad».²² La disposición de hacerlo el mismo año que la república fue consagrada al Sagrado Corazón de Jesús sugiere un deseo por parte del gobierno de reconocer a la beata quiteña como una heroína nacional cuya virtud cristiana debía ser celebrada y emulada por la comunidad católica republicana. De esta forma,

21 Williams, «The Making of Ecuador's», 1.

22 Larrea, *Las biografías de Mariana de Jesús*, 53.

la imagen de la Azucena de Quito pasó a formar parte activa de una segunda reforma religiosa que esta vez se encontraba dirigida por el Gobierno republicano, en su búsqueda por generar un Estado católico que promoviera la moral y la piedad cristiana en la vida cotidiana de su pueblo.

Por otro lado, con respecto al concepto de «pueblo católico», Williams cita a autores como Eyzaguirre y Liévano Aguirre²³ para explicar que abarca tanto a la población en su totalidad como al individuo. El autor asegura que el término resulta similar a la denominación «sociedad cristiana» propuesta por Eyzaguirre en su obra *Los intereses católicos en América*. Esto se debe a que «pueblo católico» no solo refiere a un apelativo utilizado para nombrar a la población del Gobierno garciano, sino que abarca todo un contexto social y cultural en el cual el feligrés católico se ve definido por su carácter y su labor cristiana. De igual manera, Williams destaca que este concepto se encuentra estrechamente ligado con la idea de la «plebe cristiana». En este caso el autor cita a Liévano para explicar que el término fue comúnmente utilizado por la orden jesuita y que en él se incorpora la noción de un pueblo católico y soberano basado en el catolicismo.²⁴ Parecería entonces que la orden jesuita jugó una vez más un papel importante en esta segunda reforma católica, por el posible hecho de encontrarse involucrada en la definición del proyecto político-religioso de la república. De igual manera, es importante recordar que su regreso definitivo fue patrocinado por el Gobierno garciano y que el Congreso Nacional, mediante un acto solemne, oficializó el culto a Mariana de Jesús Paredes y Flores, máxima representante de la Compañía de Jesús en Quito.

UNA BEATA QUITEÑA COMO MODELO EJEMPLAR PARA LA MUJER DEL SIGLO XIX

Con el decreto del Congreso Nacional de 1873, Mariana de Jesús se oficializó como una figura heroica dentro del imaginario católico

23 José Ignacio Eyzaguirre, *Los intereses católicos en América. Tomo segundo* (Ciudad de México: Imprenta de Andrade y Escalante, 1863); Indalecio Liévano Aguirre, *Los grandes conflictos económicos y sociales de nuestra historia* (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1966).

24 Williams, «The Making of Ecuador's», 14.

nacional. Durante el Gobierno garciano se produjo una apertura a la educación femenina y del sector indígena con el objetivo de construir gente industriosa para la nación. De acuerdo con Williams, ambos colectivos eran menores de edad para el Estado, y por este motivo se consideraba que su falta de carácter los hacía susceptibles de caer en la inmoralidad. Por otro lado, se decía que poseían inclinaciones potentes hacia el trabajo duro, la religión y el sacrificio personal. El autor destaca que las mujeres eran vistas como una metáfora de la construcción de la nación, cuyas características patriotas y maternas las convertían en el alma de la sociedad republicana.²⁵

Williams señala que, durante el Gobierno conservador, se buscaba que las mujeres inculcaran valores y virtudes católicas a las nuevas generaciones a través de su rol de madres, o que sirvieran como ejemplo para la sociedad a través de su actitud moral. La mujer fue considerada por García Moreno un aliado político que defendía y edificaba a la nación. La apertura concedida al sector femenino no solo generó cambios importantes en la educación, también otorgó a la mujer un papel preponderante en las celebraciones litúrgicas y las ceremonias religiosas, tanto en sociedad como dentro del núcleo familiar.

Con respecto al marcado clima religioso de esta época, Fernando Hidalgo Nistri comenta que el país fue testigo de «una nueva edad de oro del fenómeno de las beatas que mueren en *olor de santidad*».²⁶ En pleno siglo XIX existía una fiebre intensa de mujeres devotas que optaban por dedicar su vida a ser imitadoras de Mariana de Jesús: reflejaban el espíritu de caridad y virtud religiosa promulgado por la Iglesia católica, que solo era posible mediante el sufrimiento y la mortificación. Como anota Williams, la inclinación potente de la mujer hacia el trabajo y la religión la llevaba aparentemente a un grado de misticismo que le permitía obrar el bien en su sociedad a través de acciones milagrosas sobrehumanas. Por otro lado, la similitud de la vida de este grupo de imitadoras con la de la Azucena de Quito era tan estrecha que los milagros que se les atribuía se asemejaban mucho a los realizados por la santa siglos atrás. El control de la Iglesia y el Estado era tan intenso en

25 Ibid., 5.

26 Hidalgo Nistri, *La República del Sagrado Corazón*, 212-3.

este período que existía una fuerte condena hacia la mujer liberal, que no encajaba con los parámetros de religiosidad o maternidad impuestos.

A lo largo de la investigación se podrá ver cómo la vida de Mariana de Jesús se impuso en la construcción de un modelo de cristiandad para las mujeres, al grado de ser emulado por un grupo de devotas en la comunidad. Para finales del siglo XIX, el catolicismo mostró ser esencial para la construcción de una nación incipiente. La Iglesia y el Estado veían en la Azucena de Quito no solo un modelo de santidad y heroísmo patriota, sino también una figura que desde su secularismo religioso simbolizaba la identidad de la mujer virtuosa del pueblo católico.

Con el nuevo auge del catolicismo reformador en Ecuador y la vida religiosa de las terciarias imitadoras de Mariana de Jesús abarcando todo el siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX, se puede concluir que el fin del Gobierno garciano en 1875 no afectó el rumbo de la modernización del catolicismo de la sociedad republicana. Como se verá en los siguientes capítulos, este rumbo también influirá en la reconfiguración de la imagen de Mariana de Jesús en el plano artístico. Joaquín Pinto será el primero en reimaginar el rol de la santa quiteña en la sociedad a través de su obra *Beata Mariana de Jesús impartiendo el catecismo*, que curiosamente consta como una de las más reproducidas de su carrera artística.

CAPÍTULO SEGUNDO

SANTA MARIANA CATEQUISTA, UNA VISIÓN MATERIALIZADA POR JOAQUÍN PINTO

INTRODUCCIÓN

En este capítulo examinaré el entorno cultural que rodea a la obra *Beata Mariana de Jesús impartiendo el catecismo*, de Joaquín Pinto, para entender la propuesta del artista sobre la santa quiteña. A partir del estudio de la entidad religiosa que comisionó la obra intento indagar sobre la forma de consumo de esta imagen dentro de la sociedad quiteña de finales del siglo XIX y los discursos que se tejen en torno a ella. Mi hipótesis se centrará en la idea de que Pinto es un agente creador de representaciones enmarcado en la modernidad católica, quien llega a negociaciones con la orden jesuita para —a partir de la obra editada por Félix González— configurar visualmente a Mariana de Jesús dentro de un modelo patriótico social.

ITINERARIO: TRANSGRESIONES MORALES Y REPUTACIÓN ARTÍSTICA

Al indagar en el itinerario de Joaquín Pinto, no pretendo ahondar en la vida del artista, sino comprender la forma de consumo y

las condiciones de posibilidad que influyeron en la creación de *Beata Mariana de Jesús impartiendo el catecismo* o *Santa Mariana catequista*.²⁷ Para empezar, se puede decir que esta pintura no representa las opiniones del artista con respecto a la Iglesia católica y el Gobierno de García Moreno. Una serie de conflictos políticos y religiosos acaecidos en 1876 pusieron en cuestionamiento la moralidad del matrimonio del pintor, lo que afectó su imagen pública. El escándalo se incrementó al punto que Fernando Jurado expresa que Pinto casi abandonó por completo la pintura durante los primeros meses de aquel año.²⁸

A pesar de esta situación, el artista poseía una buena reputación ante la Iglesia. A partir de 1872 empezó a tejer relaciones estrechas con diferentes órdenes religiosas. Jurado Noboa relata que Pinto era muy devoto de los mercedarios y que fue esta orden la que lo presentó ante las monjas carmelitas y los jesuitas, quienes le pidieron que pintara los lienzos de la capilla lateral que antiguamente estuvo dedicada a Mariana de Jesús.²⁹ Además de estos, relativos a la pasión de Cristo, Pinto completó otro cuadro en que la santa se halla rodeada de niñas y niños a quienes enseña.³⁰ Se podría concluir que la iglesia de la Compañía, guiada por las buenas referencias de la orden mercedaria sobre el artista, comisionó a Pinto una cantidad considerable de obras, entre ellas dos producciones de *Santa Mariana de Jesús impartiendo el catecismo*.

Según Ana Rodríguez, durante el Gobierno garciano, la demanda de arte por parte de las órdenes religiosas incrementó gracias al proyecto de moralización católica. Dentro de este contexto, Pinto era un artista que «recib[ía] encargos religiosos de clérigos y burgueses».³¹ Además, la crisis de poder experimentada por la Iglesia tras la muerte de García Moreno generó el escenario preciso para que la orden jesuita intentara perpetuar su influencia a través de la imagen ejemplar de Mariana de Jesús, por lo que comisionó *Mariana catequista* a Pinto en 1876.

27 La obra también es denominada de esta manera por investigadores que la han estudiado, como Xavier Michelena y Carmen Fernández Salvador.

28 Centro Cultural Metropolitano (CCM), *Joaquín Pinto: Crónica romántica de la nación* (Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural, 2011), 55.

29 *Ibíd.*, 54.

30 José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX* (Bogotá: Dinediciones, 1991), 210.

31 *Ibíd.*, 123-4.

DE LA NARRATIVA A LA REPRESENTACIÓN VISUAL DE LA IMAGEN



Imagen 1. Joaquín Pinto, *Beata Mariana de Jesús impartiendo el catecismo*, 1876, óleo/lienzo, imagen de gran formato. Quito, iglesia de la Compañía de Jesús.

BEATA MARIANA DE JESÚS IMPARTIENDO EL CATECISMO: EL ARTISTA NEGOCIANDO CON LA LITERATURA

En 1876, una pintura de gran formato, con estilo mural, pasó a formar parte de la colección de la iglesia de la Compañía, junto con una reproducción de formato mediano que ahora se exhibe junto al altar de la Virgen de Loreto. Ambas muestran una escena de la vida ejemplar de Mariana de Jesús en la cual alimenta e imparte la religión católica a los pobres de la ciudad. De igual manera, aparecen personajes infantiles que parecerían ser sirvientes de su hogar. La escena se conecta con un fragmento del libro tercero de la hagiografía de la Azucena de Quito reeditada por González:

[Mariana de Jesús] juntaba cuantos pobrecitos acudían á la piedad de sus hermanos, que eran en gran número, y antes de distribuirles ella el alimento con sus propias manos, saciaba sus almas, mas necesitadas que los cuerpos, con la divina palabra. Poníase mui de propósito á esplicarles la doctrina cristiana y las fórmulas de que para orar se sirve la iglesia, y sabia hacerlo con tanta claridad y llaneza de palabras y con tan oportuna copia de ejemplos y comparaciones, que impresas insensiblemente en aquellas almas no avezadas al discurso las grandes verdades de la fe, daban á su tiempo el fruto que se proponia la pequeña y hábil maestra.³²

Esta cita ilustra de forma precisa la manera en que la beata Mariana es retratada en la imagen de Pinto. En el primer capítulo se explicó que esta edición de la hagiografía circulaba por la ciudad a finales del siglo XIX, razón por la cual el artista probablemente haya tenido acceso a ella. Más allá de esta conjetura, es curioso ver una especie de una negociación entre la narrativa y la pintura: parecería que ambas escenas narran un mismo pasaje de la vida de la santa quiteña en distintos soportes lingüísticos.

DESCRIPCIÓN VISUAL DE LA OBRA

En la pintura se puede ver a Mariana de Jesús sentada en una poltrona, a su alrededor se encuentran cinco niñas y dos niños. Tres de las niñas son blancas: una presta atención a la prédica y las otras dos, a un libro que probablemente les dio la santa. Apartada de ellas, al lado izquierdo de la pintura, se encuentra una niña indígena que carga un pequeño a la espalda; al extremo derecho resalta una niña negra vestida de blanco que se encuentra detrás de Mariana y la mira fijamente. Posiblemente forme parte de la servidumbre del hogar familiar de la beata. Los dos niños restantes son indígenas: uno de ellos está siendo persignado por Mariana de Jesús y otro se encuentra sentado mirando fijamente a la santa con las piernas cubiertas por su poncho; a sus pies reposa una pizarra con apuntes escritos. Se podría intuir que este niño es dueño de la oveja que carga unos carrizos en el lomo, y que se encuentra ubicada entre él y la niña indígena. En el grupo que rodea a la santa también se identifica a dos personas adultas: un mendigo en pose suplicante y una mujer mestiza con apariencia de «bolsicona» que acompaña a las niñas

32 Morán de Butrón, *Vida de la B. Mariana de Jesús de Paredes y Flores*, 143-4.

blancas, instruyéndolas mientras la beata quiteña catequiza al grupo. A los pies de Mariana se encuentra una cesta de pan, relacionado con el «alimento» que la doncella quiteña proporciona al grupo improvisado de alumnos después de la enseñanza litúrgica.

Los personajes de la imagen se ubican en un escenario secular que guarda estrecha relación con una casa de costumbres católicas. Esta idea se encuentra respaldada por las características del paisaje: un patio cubierto de techos altos, muros gruesos, vigas de madera y piso de baldosa. No obstante, para guardar coherencia con la humildad de Mariana de Jesús, la casa se muestra avejentada y empobrecida. El piso de baldosa se encuentra descuidado, las paredes están desgastadas, con telarañas en las esquinas, y las vigas de madera se presentan rústicas y apolilladas. En la parte central del cuarto resalta una gran cruz de madera con hollín de velas a su alrededor, lo cual sugiere que este objeto sagrado es utilizado a menudo para rituales de culto.

LA REPRESENTACIÓN PROPUESTA POR JOAQUÍN PINTO

Joaquín Pinto era autodidacta, pero la influencia de la academia hizo que se insertara en la línea paisajista y costumbrista.³³ A partir de las características presentadas en la imagen, se puede inferir que esta es una representación imaginada de la casa de Mariana de Jesús. Ciertos elementos de la composición varían en cada reproducción de la obra. Entre ellos destaca el escenario externo, donde en determinadas ocasiones se presentan montañas y en otras un bosque frondoso. La escena se aleja de un contexto histórico preciso para acercar la imagen de Mariana a un entorno natural, despolitizando la figura de la santa quiteña mediante su enajenamiento de la ciudad y su vida social. De igual manera, se puede apreciar un cuidadoso retrato de los personajes en escena, ya que casi todos los niños son indígenas y mestizos, y cada uno de ellos está retratado de manera diferente. Este detalle encaja con el interés de Pinto de incluir al indígena en su pintura,³⁴ que nació a partir

33 Verónica Muñoz, «El genio de un artista incomprendido en su tiempo, Joaquín Pinto (1842-1906)», en *Catálogo de la exposición «Academias y arte en Quito: 1849-1930»*, eds. Trinidad Pérez y Ximena Carcelén (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2017).

34 José María Vargas, religioso e historiador ecuatoriano, escribe que, «en cuanto al indio de la región interandina, no hay aspecto folklórico que hubiese evadido la

de 1875. Por la proximidad de las fechas, considero que *Santa Mariana catequista* es de los primeros cuadros en que Pinto muestra una línea costumbrista valiéndose de las ilustraciones de viajeros que circulaban en Quito en el siglo XIX.



Bolsicono/chola



Vendedor de carrizos de Nayón



Mendigo



Imagen 2. Fragmentos de la obra de Joaquín Pinto, junto a dibujos y grabados recopilados del libro *Imágenes de identidad: Acuarelas quiteñas del siglo XIX*.³⁵ La mayoría de las imágenes presentadas son atribuidas a Ernest Charton.

mirada curiosa del artista». José María Vargas, *El arte ecuatoriano* (Quito: Secretaría General de la Undécima Conferencia Interamericana, 1960), 244.

35 Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural (FONSAL), *Imágenes de identidad: Acuarelas quiteñas del siglo XIX* (Quito: FONSAL, 2005).

Las figuras de niños y adultos se muestran dinámicas en la composición de Pinto. No obstante, la apariencia estereotipada de cada personaje lo inserta dentro de un rol y un estatus específicos en la sociedad. A diferencia de trabajos posteriores de Pinto —como la acuarela *Orejas de palo*—, *Santa Mariana catequista* no pone en cuestionamiento la realidad social republicana. Se alinea con la percepción tradicional del contexto urbano decimonónico, aislando a los personajes en un paraje imaginario que parecería idealizar la estructura social impuesta por el Gobierno conservador. Esta idea se ve reflejada a través de la unidad de las figuras en torno al aprendizaje católico.

JOAQUÍN PINTO REIMAGINANDO A MARIANA DE JESÚS

Según Chartier, las representaciones son importantes en la medida en que influyen en las prácticas sociales y las concepciones de lo social.³⁶ Como ya se mencionó, el Gobierno garciano consideraba a la mujer el pilar de la modernidad, al inculcar valores y virtudes a las nuevas generaciones. Joaquín Pinto transformó la literatura sobre la vida ejemplar de la santa quiteña en una interpretación visual que contiene personajes relacionados directamente con la sociedad decimonónica. A partir de esta acción, Mariana de Jesús se convirtió en un personaje tangible y relevante por su nivel de humanidad y correlación con el rol de la mujer promulgado por el gobierno. Las figuras que la rodean, por su parte, están construidas con base en los arquetipos de las acuarelas costumbristas que estudiaban y clasificaban a la población americana de la época. Mediante su obra, el artista comunicaba al espectador los parámetros y deberes morales que lo regían.

Si se la compara con la imagen 3, se puede apreciar que la propuesta de Pinto consistió en retratar a Mariana de Jesús fuera de su rol contemplativo y místico, característico de la Colonia. Para lograrlo, representó a la beata quiteña dentro de un modelo femenino moderno que le permitía relacionarse con el resto de su comunidad como una mujer devota que cumplía con las labores virtuosas del catecismo y la caridad. La idea fue aceptada por la Iglesia católica, que en años anteriores ya había promocionado a Mariana de Jesús como un modelo ejemplar para la mujer. Es curioso notar que la simbología que caracterizaba a la beata en la

36 Chartier, *El mundo como representación*, 56-7.

época colonial no se encuentra presente. En la escena retratada por Pinto, Mariana de Jesús se encuentra rodeada de personas y no resalta entre la multitud; el halo de divinidad que debería caracterizarla como santa no se encuentra presente; las azucenas que la acompañan habitualmente en sus retratos desaparecen; y la cruz en la pared, si bien resalta en la composición, no es el elemento central de la obra. El elemento central es la comunidad adoctrinada por la santa quiteña. Al ser los personajes de diversas procedencias, se puede pensar en el catolicismo como una forma de identidad nacional y en Mariana de Jesús como representante de la cultura cristiana.³⁷



Imagen 3. Escuela de los Pintores Salas, *Santa Mariana de Jesús*, siglo XIX, óleo/lienzo, imagen de formato mediano. Quito, iglesia de la Compañía de Jesús, residencia San Ignacio.

37 El historiador Maiguashca destaca que la ideología garciana no se basaba en el catolicismo colonial, sino en uno reinventado que se pone en diálogo con la república. En este sentido, García Moreno utilizó el catolicismo como base para construir el nacionalismo ecuatoriano, y esta base perduró aún después de su muerte. Maiguashca, «El proyecto garciano», 20.

Joaquín Pinto, entonces, retrató a Mariana de Jesús dentro de un contexto terrenal, ignorando la iconografía colonial mística que la caracterizaba. Parecería que, a través de la exaltación de la humanidad de la Azucena de Quito, el artista planteaba reconfigurar su imagen para que el espectador decimonónico se sintiera identificado con ella. Por este motivo, optó por utilizar estereotipos comunes de la época para retratar a los feligreses que la rodean. Si bien en esta composición Pinto destaca la labor social de la santa quiteña, que interactúa de manera cercana con el público —en especial con los niños—, la imagen no cuestiona la realidad política ni religiosa de la época, se aleja de ella. La obra de Pinto se acopla así con mayor facilidad al discurso eclesiástico manejado por la orden jesuita, factor que pudo haber influido en la gran aceptación de esta imagen por parte de la Iglesia, aunque carezca de elementos iconográficos que resalten las cualidades místicas de la beata. Resulta difícil determinar si Pinto negoció su propuesta con la orden jesuita; sin embargo, es claro que la pintura presenta una estructura social basada en la cultura cristiana, visión que no resulta transgresora para la Iglesia y parece compaginar con el discurso conservador y religioso de la época.

CIRCULACIÓN Y CONSUMO

SANTA MARIANA CATEQUISTA EN DIÁLOGO CON LOS OBJETIVOS CATEQUIZADORES DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

Como señala Derek Williams, el Gobierno conservador y la Iglesia católica del siglo XIX se tornaron vigilantes extremos del comportamiento moral del pueblo, en su búsqueda por generar una sociedad en que la pureza y religiosidad de la mujer fuera vista como un símbolo de enaltecimiento patriótico.³⁸ El personaje de la madre construía el futuro de la nación a través de la impartición de una educación moral a sus hijos, sin la necesidad de salir de su casa. Este punto pudo haber sido pensado por la Iglesia como un modo efectivo de impartir la religión a toda la población cuando no se encontraba dentro de sus templos: la mujer virtuosa podría catequizar a su familia y comunidad desde la secularidad de su hogar.

38 Williams, «The Making of Ecuador's», 10.

En este sentido, Mariana de Jesús, por su rol catequista y su atribución de heroína patriota, fue considerada un ejemplo de madre para la nación. De igual manera, reflexionando sobre la afiliación de la beata quiteña a la Compañía de Jesús, se podría pensar en la obra de Pinto como una forma de promoción de la orden jesuita de cara a la sociedad, por medio de la utilización de un personaje santo que desde su secularidad pudiera identificarse con la comunidad y específicamente con el género femenino: como se explicó, la Azucena de Quito contaba con un grupo de seguidoras dispuestas a imitarla.

El modo en que se exhiben los retratos dentro del templo de la Compañía también es crucial para entender la forma en la cual la orden jesuita busca que la población católica consuma esta imagen. La pintura de formato mediano de *Santa Mariana catequista* se encuentra junto al altar de la Virgen de Loreto; se plantea así un homenaje póstumo a la santa quiteña, pues se podría pensar que a través del cuadro se pretende generar en el espectador un recordatorio sobre la vida santa de Mariana de Jesús. Por otro lado, la imagen en gran formato pudo haber sido pensada para adoctrinar a las masas de devotos sobre los deberes moralizadores que los fieles tenían con los niños y desvalidos de su comunidad, ya que, de acuerdo con el testimonio del arzobispo Manuel María Pólit, la pintura estuvo expuesta en la capilla dedicada a Mariana de Jesús, a la vista del público.³⁹

SANTA MARIANA CATEQUISTA EN EL ALTAR DE LA VIRGEN DE LORETO

Como se ha dicho, en la iglesia de la Compañía existen dos reproducciones de *Santa Mariana catequista*. A partir de este punto he generado la hipótesis de que la verdadera autora de la versión más pequeña fuera Eufemia Berrío, esposa de Joaquín Pinto.⁴⁰ Con respecto a la vida artística del pintor y su familia, José Gabriel Navarro explica lo siguiente: «En 1876 se casó con una de sus más aventajadas discípulas, doña Eufemia Berrío, de la que tuvo dos hijas, una de las cuales pintaba

39 Pólit, *Mariana de Jesús*, 9.

40 Fernando Jurado narra lo siguiente: «Manuel Andrade Coronel invitó a Pinto a pintar frescos pompeyanos [...]. Al finalizar las labores [...] contrató al mismo artista para dar clases a su cuñada Eufemia Berrío [...]. Al terminar las clases con Pinto fue pintora». Fernando Jurado cita a Luis Robalino y a José Gabriel Navarro. CCM, *Joaquín Pinto*, 54-5.

imitando a su padre. Ella y su madre pintaban por placer cuadros devotos y miniaturas». ⁴¹ Navarro manifiesta que se podría suponer que, una vez casados, Pinto y Berrío trabajaban en el mismo taller, razón por la cual no sería extraño que su esposa lo ayudase con encargos grandes como este. Por otro lado, Eduardo Maldonado alega que «no todas las obras tienen la misma calidad, tanto en el dibujo como en la pintura; esto podría deberse a que muchos son de mano de Eufemia Berrío, su esposa y alumna, o de sus hijas, quienes trabajaron con él». ⁴²



Imagen 4. Joaquín Pinto, *Santa Mariana catequista*, altar de la Virgen de Loreto, iglesia de la Compañía.

El cuadro *Santa Mariana catequista* que cuelga al lado del altar de la Virgen de Loreto en la iglesia de la Compañía posee ciertas modificaciones que lo diferencian de las demás obras. La vestimenta y el material de lectura de las niñas blancas guarda una mayor similitud con elementos que se podrían hallar en la sociedad republicana de la época. Las niñas se encuentran bien ataviadas, con el cabello ensortijado, aretes, collar de perlas, pulseras y zapatillas elegantes —en las otras

⁴¹ Navarro, *La pintura en el Ecuador*, 209.

⁴² CCM, *Joaquín Pinto*, 87.

reproducciones, los personajes son retratados en vestidos simples, con el cabello trenzado y los pies descalzos—. De igual manera, la mujer mestiza que las suele acompañar es reemplazada por una mujer blanca con una ropa más moderna. El vestido blanco de la niña sirvienta de Mariana de Jesús está complementado con un listón azul. Un rosario cuelga del cuello del niño indígena bendecido por la beata quiteña, y el poncho del que se encuentra sentado en el piso está decorado con diseños autóctonos. La oveja que lo acompañaba ha sido omitida. El mendigo suplicante con rasgos masculinos ha sido reemplazado por una mujer pordiosera con bastón que ya no se encuentra junto al grupo de gente, sino al pie de la entrada del recinto de la santa. Por último, el escenario se encuentra más pulido, ya que la casa se aprecia en mejor estado y los personajes retratados dentro de ella están más alejados entre sí.



Imagen 5. Altar de la Virgen de Loreto, iglesia de la Compañía.

Existe una marcada diferenciación social en la imagen, pues los personajes retratados están agrupados en núcleos étnicos. Además, debido a los ángulos manejados en la pintura, la figura de Mariana de Jesús resalta como la más grande, mientras que el resto de figuras va reduciendo su tamaño de acuerdo a su escala social: he podido notar que las niñas blancas son más grandes en tamaño que la niña indígena, aunque esta se

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

Aparte de los elementos que han sufrido modificaciones, en esta versión del cuadro se puede apreciar el uso de una técnica de pintura por etapas. La pintura por etapas da al pintor la posibilidad de brindar un mayor nivel de detalle y realismo a través de veladuras de color que generan un aspecto tridimensional y pulido. Esta técnica no era característica de Joaquín Pinto, quien pintaba de manera directa en el lienzo.⁴³ El manejo de la «pincelada fresca» se percibe en las demás reproducciones de *Beata Mariana de Jesús impartiendo el catecismo*, razón por la cual es curioso ver que en el cuadro del altar de la Virgen de Loreto no se utilice esta técnica. Se ve «relamida» o muy pulida, apariencia que Pinto claramente no pretendía mostrar en sus obras.

En este cuadro en particular no se aprecia el interés social enfocado en el indígena que Joaquín Pinto expresó en el resto de sus obras. José María Vargas relata que el artista amó al indio con desinterés ideológico.⁴⁴ Por el contexto histórico de su momento, Pinto no fue claramente un activista por los derechos de los indígenas, pero sí uno de los primeros artistas en generar interés por este grupo étnico. Las reproducciones de *Beata Mariana de Jesús impartiendo el catecismo*, a excepción de la que cuelga junto al altar de la Virgen de Loreto, muestran una suerte de humanización del indígena a través de su interacción cercana con el resto de personajes de la escena.

Por otro lado, en el cuadro del altar, esta interacción se enfría por el distanciamiento de los personajes. La separación étnica en la composición hace alusión al proyecto político del Gobierno conservador, un

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

44 Vargas, *El arte ecuatoriano*, 243-4.

tema que se mencionó en el primer capítulo. En esta obra, las clases subalternas son incorporadas a partir de una diferenciación y jerarquización social.⁴⁵ Este concepto se basa en la idea de que integrar a la población con el objetivo de tener mayor control sobre ella, hegemonizándola en torno a la religión católica, pero sin que las clases se «mezclen» entre sí.

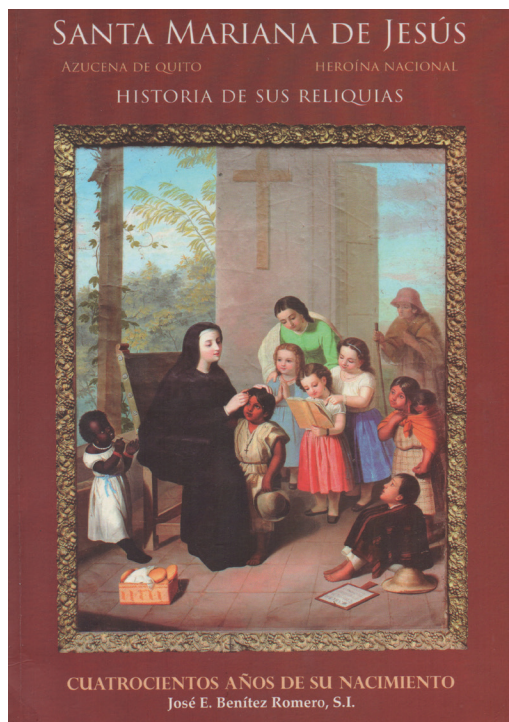


Imagen 6. Joaquín Pinto, *Beata Mariana de Jesús impartiendo el catecismo*, óleo/lienzo, imagen de mediano formato. Foto de Luis Subía para el libro *Santa Mariana de Jesús: Historia de sus reliquias*,⁴⁶ a partir de la pintura exhibida en el altar de la Virgen de Loreto, iglesia de la Compañía.

SÍNTESIS DE LA BÚSQUEDA DE LAS REPRODUCCIONES REALIZADAS POR JOAQUÍN PINTO

Al inicio de la investigación sabía que Joaquín Pinto realizaba bocetos previos de cada obra; basado en esta lógica de trabajo, intuía la

45 Williams, «The Making of Ecuador's», 2.

46 José E. Benítez, *Santa Mariana de Jesús: Historia de sus reliquias* (Quito: Gráficas Argenis, 2018).

existencia de más de una producción de *Santa Mariana catequista*. Mi hipótesis se confirmó con el primer acercamiento a la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (BEAEP), donde pude ver pequeños bocetos de la imagen. De igual manera, tenía conocimiento de un cuadro de formato mediano que reposaba en la reserva del Banco Central, antes de que la institución decidiera reabrir el Museo Nacional con las piezas de su colección.

En una visita improvisada a la iglesia de la Compañía vi dos versiones más de *Beata Mariana de Jesús impartiendo el catecismo*. Este hallazgo confirmó la información proporcionada por el personal de investigación de la BEAEP, que hablaba de la existencia de por lo menos seis pinturas de *Santa Mariana catequista* ubicadas en diferentes archivos de la ciudad.



Imagen 7. Joaquín Pinto, *Santa Mariana catequista*, óleo/cartulina, boceto. Museo de la BEAEP, Quito.

Al visitar los archivos constaté que cada reproducción posee ciertas particularidades con respecto a su composición, debido a que corresponden a pinturas realizadas a mano por el mismo artista. Al analizar la forma en arco de la gran pintura que se encuentra en el templo de la Compañía pude determinar que las imágenes que yacen en la BEAEP corresponden a bocetos previos hechos por Pinto para la comisión encargada por la orden jesuita, lo cual haría suponer que la imagen en gran formato que posee la iglesia fue la primera ejecutada, mientras que la obra que reposa en la reserva del Museo Nacional del Banco Central correspondería a una obra posterior. Con base en investigaciones de la BEAEP, una reproducción más, de formato pequeño, se encuentra en una colección privada.⁴⁷ Lamentablemente no he podido conseguir acceso a ella.



Imagen 8. Joaquín Pinto, *Santa Mariana catequista*, acuarela/papel, boceto. Museo de la BEAEP, Quito.

47 Esta información fue proporcionada por Gabriel Salazar, coordinador del museo de la BEAEP, quien amablemente guía a los visitantes e investigadores por las diferentes salas de la colección de reliquias jesuitas.

DATACIÓN INCIERTA

La datación imprecisa de *Santa Mariana catequista* resultó un reto para la investigación. Lo curioso sobre las imágenes que se han logrado rastrear en las diferentes reservas es que muy pocas aparecen con una fecha definida. Es más, cuando se ha reparado en los ensayos de diferentes investigadores que las han estudiado, aparecen fechadas en épocas muy distantes. Es por este motivo que he determinado dos fechas para las pinturas: oscilan entre 1876 y 1895.

Como se ha visto, las obras halladas en la BEAEP corresponden a los bocetos previos del lienzo de gran formato que se encuentra en la iglesia de la Compañía, datado en 1876.⁴⁸ Por otro lado, el cuadro del mismo tema que cuelga junto al altar de la Virgen de Loreto carece de datación. He propuesto la hipótesis de que este último fue comisionado junto con el gran lienzo de *Santa Mariana catequista*, y que pudo haber sido realizada por la esposa del artista. Lo verdaderamente curioso es que la pintura del altar luce menos antigua que la obra de gran formato.

Por otro lado, investigadores como Xavier Michelena, Carmen Fernández Salvador y Alexandra Kennedy señalan que la pintura perteneciente al Museo Nacional del Banco Central es de 1895.⁴⁹ Desafortunadamente, el museo proporciona información muy vaga con respecto a la obra, y la clasifica dentro del siglo XIX, junto con el resto de cuadros que exhibe sobre Pinto.⁵⁰

48 Eduardo Maldonado concuerda con esta idea y agrega en su investigación que el sistema de calcos en el trabajo de Joaquín Pinto es frecuente. Pone como ejemplo los bocetos de *Santa Mariana catequista* hallados en la BEAEP. CCM, *Joaquín Pinto*, 91.

49 Xavier Michelena, *200 años de pintura quiteña* (Quito: Citymarket, 2007); Carmen Fernández Salvador, «Benjamín Carrión y las políticas culturales de la primera mitad del siglo XX: De las colecciones privadas a la esfera pública», en *De Atahualpa a Cuauhtémoc: Los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*, eds. Juan Carlos Grijalva y Michael Handelsman (Quito: Museo de la Ciudad / Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 2014); Alexandra Kennedy, «Alma mía: Gestos simbolistas en la cultura visual ecuatoriana», en *Alma mía: Simbolismo y modernidad, Ecuador 1900-1930*, coords. Alexandra Kennedy y Rodrigo Gutiérrez (Quito: Fundación Museos de la Ciudad —FMC— / CCM, 2013).

50 La falta de precisión en las fechas dentro de una institución que pretende construir un museo nacional con elementos de libre acceso y conocimiento para la



Imagen 9. Joaquín Pinto, *Santa Mariana catequista*, siglo XIX, óleo/lienzo. Quito, Archivo Nacional. Este cuadro se encontraba ubicado en el Museo Nacional antes de su remodelación en 2022.

SANTA MARIANA CATEQUISTA: CIRCULACIÓN DE LA OBRA

Al tomar en consideración el rango de fechas atribuidas a la obra *Santa Mariana catequista* he notado que existe una forma particular de

población genera preocupación con respecto al estudio de la trayectoria de los artistas nacionales. Esta gestión contrasta con el catálogo *Joaquín Pinto: Exposición antológica*, de 1984, que la misma institución realizó sobre la obra del artista cuando funcionaba como Museo del Banco Central del Ecuador. En el catálogo se encuentra una línea cronológica detallada sobre el trabajo pictórico de Pinto. Sin embargo, la ausencia de la obra *Santa Mariana catequista* dentro este documento sugiere que la pieza fue adquirida por el banco tiempo después.

consumo de esta imagen durante el último tercio del siglo XIX. La Iglesia católica y los círculos conservadores perdieron fuerza en la región con la llegada de gobiernos de características liberales, como la presidencia progresista de Veintimilla en 1876 y la campaña secularizadora de Eloy Alfaro en 1895. Es interesante que los años atribuidos a la creación de la obra coincidan con las transiciones políticas por las que atravesó la república a finales del siglo XIX. Sin embargo, no he hallado ninguna evidencia de que esta imagen haya sido utilizada para discursos políticos por parte de algún círculo conservador o de la orden jesuita.

Chartier explica que las personas que pueden leer no lo hacen de la misma manera; este ejemplo puede ser trasladado al ámbito pictórico: no todas las personas aprecian una obra de la misma manera o ven en ella los mismos elementos ideológicos.⁵¹ La circulación de las reproducciones de *Santa Mariana catequista* sienta dos tipos de audiencia: la primera refiere al grupo de feligreses que contemplaban la imagen en el templo y la segunda toma la forma de consumidores privados. Esta idea explicaría por qué me he topado con más versiones de la misma pintura en otros archivos de la ciudad. Sin embargo, no pasa de ser una conjetura que carece de pruebas concretas. Tal vez en un futuro se pueda esclarecer de mejor manera el tema de la circulación de esta imagen en el siglo XIX.

51 De acuerdo con Chartier, «hay mucha diferencia entre los letrados virtuosos y los lectores menos hábiles, obligados a oralizar lo que leen para poder comprenderlo». Chartier, *El mundo como representación*, 51.

CAPÍTULO TERCERO

LA PRINCESA DE LA NUEVA SION: MARIANA DE JESÚS IMAGINADA POR VÍCTOR MIDEROS

INTRODUCCIÓN

En esta sección investigaré la Escuela de Bellas Artes en Quito y el movimiento milenarista como contexto que permite entender la interpretación del personaje de Mariana de Jesús por parte de Víctor Mideros. A partir del análisis de su serie de pinturas sobre la santa quiteña, y del folleto del arzobispo Pólit sobre la obra, pondré en diálogo las propuestas de Mideros acerca de la religiosidad laica y la construcción discursiva de la Iglesia sobre Mariana de Jesús en el siglo XX. Mi hipótesis se centra en la idea de que Mideros forjó la representación de Mariana de Jesús en el marco del milenarismo, un movimiento secular alejado de las políticas eclesíásticas que abarcó diferentes áreas culturales, como la pintura.

ITINERARIO PERSONAL

Víctor Mideros formó parte de la Escuela de Bellas Artes desde 1913. En 1915 ya era un estudiante aventajado, discípulo de Paul Bar y Raúl María Pereira, y en 1917 obtuvo el primer premio del Salón Mariano

Aguilera.⁵² Como se puede apreciar, desde su condición de alumno, el artista ya poseía preponderancia en el ámbito artístico.

En 1918, Mideros fue enviado a Roma como agregado cultural por el Gobierno de Baquerizo Moreno, para ampliar sus estudios en arte. El viaje resultó crucial para su interés religioso. Según Michelena, Mideros adoptó allí un interés por la pintura prerrafaelista vinculada al catolicismo;⁵³ esta fijación marcó al artista en el crecimiento de su carrera. Más tarde, en su paso por Nueva York,⁵⁴ realizó una exposición altamente exitosa en la Quinta Avenida, lo que le hizo ganar una comisión para realizar un fresco en el templo del Colegio St. Joseph sobre san Antonio predicando a las aves.

Mideros poseía no solo una gran fama como artista, sino también como pintor de temáticas espirituales de origen católico. Esta característica posicionó al pintor dentro de un círculo de consumo relacionado a la élite conservadora, factor palpable en su regreso a Quito. Entre 1925 y 1926, Mideros se contactó con el arzobispo Pólit con el objetivo de pedir permiso para una donación al convento del Carmen Alto. Esta donación se refería a la serie de obras de la vida de Mariana de Jesús que ahora son propiedad del Museo del Carmen Alto.

LA ESCUELA DE BELLAS ARTES Y EL MILENARISMO

VÍCTOR MIDEROS Y LA ESCUELA DE BELLAS ARTES

Tras la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en 1910, el Gobierno alfarista siguió becando a autores para que se instruyeran en las academias europeas y regresaran al país portando diálogos artísticos congruentes con los objetivos modernos del Estado liberal. A la par, empezaba a existir una corriente potente de artistas que desde España

52 Xavier Michelena, *200 años de pintura quiteña*, 93.

53 *Ibíd.*

54 El escritor guayaquileño José de la Cuadra menciona que, «en 1924, Mideros partió a Estados Unidos [...]. Su pincel religioso se afamaba». José de la Cuadra, «Víctor M. Mideros, artista pintor», en *El arte de Mideros* (Quito: Artes Gráficas, 1937), 26. Este libro es considerado una fuente primordial en la investigación, pues en él se encuentran escritos de diferentes autores ilustres del siglo XX que conocieron de primera mano a Mideros y su obra pictórica. Esta obra pertenece al archivo de la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo.

trataban la identidad y el regionalismo en sus pinturas.⁵⁵ Este discurso sería replicado en Ecuador por José Gabriel Navarro, director de la Escuela de Bellas Artes desde 1912 hasta 1920. Por medio de su labor se contrató a académicos extranjeros, entre ellos Paul Bar y Luigi Cassadio, quienes alentaron a los artistas a incluir al indígena en los discursos de la nación⁵⁶ y fueron considerados por los alumnos de la academia y por el propio Navarro como pilares del arte moderno en Ecuador entre 1910 y 1920.⁵⁷

Mideros entró como estudiante a la Escuela de Bellas Artes en medio de estos nuevos diálogos en torno a la identidad y la nación. El arte moderno que enseñaban los profesores extranjeros,⁵⁸ de la mano con sus viajes al exterior, ayudaron a que Mideros adoptara influencias vanguardistas en su pintura y las utilizara para trabajar en temas religiosos y apocalípticos, más adelante en su carrera. La nueva propuesta cromática del artista se vio implementada aun antes de que empezara a generar pintura religiosa. Un ejemplo de ello se puede apreciar en *Paisaje marino*, pintura perteneciente a la Colección Iván Cruz en la que se vislumbra un cierto alejamiento de la realidad para plasmar la divinidad y la luz con la implementación de colores pasteles cálidos y luminosos que generan una ilusión etérea e irreal.

Desde 1918 a 1924, la presencia de Víctor Mideros en Ecuador fue escasa, por no decir nula. Es altamente probable que el artista se haya mantenido al margen de las narrativas políticas y culturales que se tejían en Quito en esa época a través de la pintura. Por otro lado, como se ha

55 Alexandra Kennedy resalta que, «en algunas de las entrevistas [...] a los artistas modernos de Ecuador, muchos declararon abiertamente el haber sido influenciados por Ignacio Zuloaga [...], Joaquín Sorolla [...], Julio Romero de Torres [...] o Hermen Anglada Camarasa». Alexandra Kennedy, «Alma mía», 96.

56 Este punto es resaltado por Kennedy al explicar que «Cassadio fue quien advertiría la necesidad de mirar el entorno, valorar e incluir como tema del arte nacional, al indígena». En esta cita, la historiadora referencia a Trinidad Pérez. *Ibíd.*, 98.

57 Trinidad Pérez, «La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del arte y eurocentrismo» (tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012).

58 Patricio Feijóo y Casandra Sabag, «La urbe tomada: Visiones apocalípticas de Víctor Mideros», en *Alma mía: Simbolismo y modernidad, Ecuador 1900-1930*, coords. Alexandra Kennedy y Rodrigo Gutiérrez (Quito: FMC / CCM, 2013), 150.

dicho, gracias a sus viajes por Italia y Nueva York, Mideros empezó a adquirir intereses espirituales de tinte católico.

EL MILENARISMO Y SU INFLUENCIA CULTURAL EN LAS PRIMERAS DOS DÉCADAS DEL SIGLO XX

Es importante reflexionar sobre la espiritualidad religiosa que se desarrolló en los primeros años del siglo XX para contrarrestar las campañas secularizadoras de los Gobiernos liberales y su narrativa nacional. Cabe resaltar que fue un tiempo en que la oligarquía liberal era predominante; sin embargo, la pugna entre el Estado secular y la Iglesia había disminuido considerablemente⁵⁹. El milenarismo surgió como una nueva corriente teológica de la cual Víctor Mideros formaba parte activa. No obstante, no fue un movimiento moderno: su historia se remonta a tiempos medievales, y se caracteriza por guardar fuertes vínculos con la tradición apocalíptica del judaísmo y el cristianismo primitivo.

A juicio de Patricio Feijóo y Casandra Sabag, para los grupos conservadores la modernidad se traducía en un sentimiento de decadencia que traía consigo el declive de la civilización. El progreso guardaba una relación estrecha con el apocalipsis.⁶⁰ Las palabras de los autores refieren a la amenaza que sentía la Iglesia católica frente a la secularización cultural implementada por el gobierno, culpable de la decadencia social de las personas atraídas por sus ideas. Esta situación marcó el clímax perfecto para la aparición de un movimiento de características espirituales y teológicas que percibía a la nación como la antesala del apocalipsis y que pretendía «reivindicar al ciudadano católico en el mundo moderno».⁶¹ Esto es clave para entender las estrategias de la Iglesia con respecto a la campaña liberal.⁶²

Para la política y escritora María Victoria Fernández, el milenarismo era «una forma de movimiento social que, teniendo su origen en

59 Enrique Ayala Mora, *Resumen de historia del Ecuador* (Quito: UASB-E / CEN, 2008), 33.

60 Feijóo y Sabag, «La urbe tomada», 151.

61 *Ibíd.*

62 El término «ciudadano católico» resulta conflictivo dentro de una sociedad que durante la primera mitad del siglo XX sufría graves problemas de desigualdad social. Por este mismo motivo, tampoco podría ser utilizado para referirse a la sociedad decimonónica, donde la ciudadanía era un privilegio exclusivo de las élites masculinas.

creencias religiosas, evoluciona en muchos casos, por no decir en la mayoría, como movimiento secular, pretendiendo efectuar cambios que influyan en el sistema político». ⁶³ Fernando Hidalgo Nistri menciona que América era vista como el faro de esperanza donde la fe católica podía alzarse y fortalecerse. ⁶⁴ Víctor Mideros, al igual que una buena rama de escritores republicanos —por ejemplo, el sacerdote Julio Matovelle, quien, de acuerdo con Hidalgo Nistri, «fue sin duda el que más rienda suelta dio a esta vena»—, ⁶⁵ no permaneció ajeno al contagio del milenarismo; ⁶⁶ por el contrario, fue un gran activista de este movimiento.

Para expresar de mejor manera este punto, hay que tomar en cuenta el criterio de Kennedy, quien describe la labor artística de Mideros como el acto de «transformar simbólicamente a Quito en una Nueva Sion/Nueva Jerusalem». ⁶⁷ Como escribió el artista en uno de los cuadros principales exhibido en el locutorio del convento del Carmen Alto, Mariana de Jesús era precisamente la «princesa de la nueva Sion». Parece concebirla como la salvadora de Quito, «ciudad elegida» a la que Mideros consagra a como el nuevo faro de virtud católica en el mundo a través de la figura sacramental de la beata.

La visión secular del artista sobre la religión católica lo alejó del discurso eclesiástico y lo impulsó a crear su propia percepción de la cristiandad a través del movimiento milenarista. En su serie sobre Mariana de Jesús, se puede apreciar cómo reconceptualiza la imagen mística de la santa quiteña para dotarla de un aire heroico. Sin embargo, su heroísmo no es visto en términos terrenales y políticos sino espirituales, pues la imagen de la joven beata se eleva al nivel de Cristo. Esta acción, visible en el exvoto de Mideros, provocó una gran disputa con la Iglesia católica.

63 María Victoria Fernández, «El milenarismo y su relación con la política: Una perspectiva desde la antropología política», *Revista Chilena de Antropología*, n.º 7 (1988): 31-47.

64 «América aparecía como ese nuevo hogar de Dios entre los hombres, el lugar donde se aposentaría la ciudad santa de los cielos». Hidalgo Nistri, *La República del Sagrado Corazón*, 217.

65 «Su personalidad lindaba con la de profeta y creía tener en sus manos las claves para descifrar el futuro. La profecía ejercía sobre él un domino descomunal», *ibíd.*, 224.

66 *Ibíd.*, 225.

67 Kennedy, «Alma mía», 103.

DISPUTAS CON EL ARZOBISPO PÓLIT POR LA REPRESENTACIÓN DE MARIANA

LA GENEALOGÍA CARMELITA DE MARIANA DE JESÚS

Para conseguir un acercamiento real a la serie pictórica de Mideros sobre Mariana de Jesús, utilizaré fuentes primarias. Entre ellas destacan descripciones que el artista plasmó al pie de sus imágenes y el testimonio de agentes históricos de la época. A través de estos elementos intentaré vislumbrar la visión del artista con respecto a su exvoto.

En 1926, Víctor Mideros presentó una serie de quince cuadros sobre la vida de Mariana de Jesús que fueron entregados a manera de donación. El arzobispo de Quito, Manuel María Pólit, escribió el 31 de mayo de 1926 un pequeño ensayo en el que relató este acontecimiento con notable gratitud:

El distinguido artista ibarreño D. Víctor M. Mideros acaba de presentar al público una colección de hermosos cuadros relativos a la vida de Mariana de Jesús, colocados en la portería del Carmen Antiguo de San José, vulgarmente dicho el Carmen Alto, que fue, como es notorio, la casa de la célebre y bienaventurada virgen, Azucena de Quito. Poco antes de nuestro último viaje a Roma, hace dos años, nos comunicó su proyecto y solicitó nuestro permiso para colocar esos cuadros en la portería del Carmen, arreglándola y adaptándola al efecto: se lo permitimos, concedores como éramos de su genio artístico y sentimiento religioso.⁶⁸

El proceso de creación y colocación de los cuadros en la portería y el locutorio del convento corrió enteramente a cuenta propia del artista. A partir de la información proporcionada, cabe preguntarse por qué Mideros quiso llevar a cabo este acto altruista. El arzobispo responde: «Nuestro joven y genial pintor quería, ante todo, pagar su deuda de veneración, afecto y gratitud a nuestra santa nacional».⁶⁹ De estas palabras se desprende que Mideros era devoto de Mariana de Jesús y que por ello propuso colocar su exvoto en la portería, lugar donde se cuenta que falleció la Azucena de Quito, y en el locutorio, donde supuestamente

68 Pólit, *Mariana de Jesús*, 3. Este documento se encuentra en la biblioteca del Banco Central del Ecuador y es un testimonio valioso por haber sido escrito a meses de la donación.

69 *Ibíd.*

nació. Esta información resulta altamente relevante para comprender el contexto en el cual el artista compuso sus pinturas.

Cabe resaltar que el arzobispo Pólit era muy estudioso de la presencia carmelita en América, al punto de publicar en 1905 un libro titulado *La familia de santa Teresa en América y la primera carmelita americana*. Conforme con su ensayo, la donación de Mideros parecería consagrar a Mariana de Jesús como antecesora de esta orden. Sin embargo, si se revisa detenidamente la obra principal de la serie, titulada *Por mi patria mi vida os ofrendo*, no existe una dedicatoria exclusiva o una muestra concreta de agradecimiento al convento por parte del artista: la firma dice simplemente «Pinxit et donavit Victor M. Mideros 1925» («Pintada y donada por Víctor M. Mideros 1925»). La afiliación del autor a la orden se muestra ambigua, y en ninguno de los cuadros del convento se ilustra una conexión clara entre Mariana de Jesús y las carmelitas descalzas.

Sorpresivamente, dos años después de su donación al convento del Carmen Alto, Víctor Mideros parece consciente de la genealogía construida entre Mariana de Jesús y las carmelitas: en 1927 realiza una obra en óleo que conecta directamente a la santa quiteña con la orden religiosa. Esta pintura hoy se encuentra en la BEAEP.



Imagen 10. Víctor Mideros, *Carmen Antiguo de San José: Casa de la B. Mariana de Jesús*, 1927, óleo/lienzo. Quito, Museo de la BEAEP.

En esta pintura se puede ver a una Mariana de Jesús terrenal que sale de su hogar para dar paso a la instauración de la orden carmelita del Carmen Antiguo de San José. Esta escena es surreal, ya que en ella se muestra a la joven beata como una mujer contemporánea parada frente al convento, lo que hace que el espectador olvide que es un personaje colonial y místico. La santa quiteña se ve pequeña ante el imponente edificio. Su humildad y mortalidad resaltan gracias al realismo de la escena y la carencia de símbolos que identifiquen su preponderancia religiosa.

No se ha podido saber si esta obra fue comisionada o realizada de manera libre por el artista. Sin embargo, es muy diferente a aquellas que se presentaron al convento —con una Mariana de Jesús idealizada—, puesto que en esta pintura el artista desacraliza la imagen de la joven. Mideros retira su halo de santidad y la retrata como una mujer que destaca en el paisaje gracias a su hábito negro, con lo que el espectador tiene la sensación de que se trata de una carmelita más de la orden. Este factor resulta interesante ya que, a través de esta obra, se evidencia cómo el artista poseía diversas perspectivas sobre la figura de la beata quiteña, además de reforzar los lazos históricos entre la imagen de Mariana de Jesús y el convento.

Por otro lado, la serie biográfica de la Azucena de Quito por Víctor Mideros, llamada un exvoto por el arzobispo Pólit, carece de la estructura tradicional de una obra de arte votiva. De acuerdo con el académico e historiador de arte David Freedberg, «cuando se habla de la práctica de fabricar exvotos, el factor psicológico fundamental es el deseo de dar gracias por algún beneficio recibido».⁷⁰ En su capítulo «La imagen votiva: Impetrar favores y dar gracias», el autor sienta parámetros bajo los cuales analiza diferentes obras realizadas en el siglo XVII, en que los devotos presentan la imagen del santo a quien dedican el agradecimiento, junto con el milagro realizado y una inscripción pequeña que narra la escena.

En la obra de Víctor Mideros, más allá de la visible devoción del artista hacia Mariana de Jesús, no se evidencia una muestra específica de gratitud hacia un bien recibido por gracia divina; además, las inscripciones que aparecen en las obras narran pasajes de la vida de la joven

70 David Freedberg, *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Anaya, 2010), 171.

beata. De hecho, el artista no realiza una única obra, sino una serie completa, y en sus propios términos. Por estos motivos cabe preguntarse si Mideros realmente pretendía donar un exvoto o si, a través de esta serie de pinturas, buscaba intervenir en el espacio religioso para imponer su visión personal sobre Mariana de Jesús y oficializar su discurso espiritual mediante un acto de aprobación eclesiástico.

A partir de este análisis se puede apreciar cómo, a partir de la obra de Víctor Mideros, el arzobispo Pólit intentó negociar la forma de leer la imagen de Mariana de Jesús dentro del convento del Carmen Alto. Chartier habla de representaciones colectivas como matrices de prácticas constructivas.⁷¹ En este sentido, Pólit construyó una genealogía para justificar el posicionamiento de la orden carmelita en la ciudad, utilizando los cuadros de Mideros como una vía representacional. Mediante la exhibición de los cuadros de la vida de Mariana de Jesús en el convento, Pólit tuvo la posibilidad de construir una narrativa creíble acerca de que la «antigua casa» de la santa quiteña y el Carmen Alto compartían una línea histórica.

INSCRIPCIONES QUE CAUSAN CONTROVERSA

El arzobispo calificó la donación de Mideros como «obra de piedad y obra de arte en el más genuino sentido de la palabra».⁷² Sin embargo, el artista añadió debajo de los cuadros inscripciones —aludiendo a un formato de representación colonial en que las escenas sobre la vida de los santos poseían escritos explicativos al pie— que no resultaron del entero agrado de Pólit, quien alegó que habría preferido que el cuadro quedara a la interpretación del observador: «No criticamos, pero tampoco aprobamos estas indicaciones. Mejor habría sido dejar al espectador que libremente se goce con el recuerdo de la escena representada, e interprete los múltiples afectos religiosos, patrióticos o estéticos suscitados en su ánimo».⁷³ Con estas palabras, el arzobispo se mostraba aparentemente abierto a la idea de la libre interpretación de imágenes religiosas por parte de los feligreses.

Víctor Mideros, en su acto devoto hacia Mariana de Jesús, optó por dejar en claro su visión sobre la virgen quiteña. Proporcionó al público

71 Pólit, *Mariana de Jesús*, 10.

72 *Ibíd.*, 4.

73 *Ibíd.*, 10.

un resumen poético de la vida de la santa en cada una de sus imágenes. En las cédulas informativas del Museo del Carmen Alto se aclara que las descripciones plasmadas por Mideros en sus obras están inspiradas en la hagiografía de Morán de Butrón editada por González. No se puede descartar el hecho de que el artista haya tenido acceso a la obra biográfica de este sacerdote. Sin embargo, las inscripciones también pueden calificarse como reflexiones personales que forman parte del imaginario de un devoto hacia su santa patrona.

La disputa entre Pólit y Mideros por las inscripciones que aparecen en la serie pictórica de Mariana de Jesús genera un dilema entre las lecturas que el artista y el arzobispo crearon sobre estas imágenes. Al respecto, Chartier menciona que existen diferencias entre los tipos de lectores y la manera en que cada individuo interpreta una lectura, basada en la forma en la que se lee un texto. En el caso en cuestión, aparecen dos individuos letrados que interpretan las imágenes de Mariana de Jesús a partir de su bagaje cultural, académico y religioso. Ambos tratan de leer en voz alta estas pinturas a la población: Pólit sentó su discurso a través de un folleto, y Mideros lo hizo mediante las inscripciones plasmadas en las imágenes. No obstante, los dos enfocaron sus perspectivas en la gente letrada, mientras que el espectador iletrado debió haber adquirido una lectura distinta de esta serie pictórica a partir de sus perspectivas religiosas y culturales personales. Por otra parte, cabe recalcar que, a través de la creación de estas obras y la escritura de su mensaje, Mideros fue quien finalmente sentó los recursos y las reglas que dictaminaron la lectura de sus retratos en el convento.

Resulta interesante cómo Mideros reivindicó la imagen colonial de Mariana de Jesús al tomar como inspiración la hagiografía editada por Félix González. Mediante las pinturas y las inscripciones enfatiza la espiritualidad de Mariana de Jesús a través del ejercicio de la mortificación y la penitencia. La interpretación mística y espiritual de la santa proporcionada por Mideros pudo haber sido el detonante de la disputa con Pólit. En estas obras se palpa la visión religiosa neocolonial del artista, ajena a la narrativa clerical.

MARIANA DE JESÚS A TRAVÉS DE LA MIRADA DEL ARTISTA

Con el objetivo de analizar de mejor manera la obra de Mideros, he decidido agrupar todas las descripciones de las obras que se encontraban

en la portería del convento. Vale aclarar que la información presentada es cortesía del Museo del Carmen Alto, y ha sido recopilada de las fichas técnicas que posee sobre la colección de su reserva.

Tabla 1. Inscripciones en los cuadros de Víctor Mideros sobre Mariana de Jesús (portería del convento del Carmen Alto)

Cuadro	Inscripción
I	A los que en su presencia conoció por suyos, a estos los predestinó
II	Sigamos sus pisadas con llanto y compasión
III	En el Valle de la Oración enseñando el a, b, c de la ciencia de la vida
IV	Es mi amado para mí y yo soy para mi amado
V	En la Cumbre de la Mirra crucificada con Cristo
VI	¡Hermana mía esposa, huerto cerrado, fuente sellada!
VII	Desde la eternidad, vela por esta ciudad
VIII	Cuando estuvieres airado, acordarás de tu misericordia
IX	Acuérdate de tus postrimerías, y no pecarás jamás
X	Así la halló el Señor cuando a llevarla vino

Fuente: Fichas técnicas de la colección del Museo del Carmen Alto.

LA VISIÓN NEOCOLONIAL DE MIDEROS

Al observar las inscripciones de Mideros, se puede notar que posee una visión mística sobre Mariana de Jesús. En cada imagen hay una preocupación por resaltar la vida espiritual de la joven doncella en su búsqueda por una conexión íntima con Dios. Lo curioso al examinar estos cuadros es que el hábito de Mariana de Jesús, representado con pulcritud y elegancia en imágenes del siglo XVII hasta el XIX, pasa a ser una vestimenta con mayor dinamismo, que se modifica de acuerdo a las necesidades que demandan sus diversos ejercicios espirituales. El artista dota a la joven quiteña de una humanidad que trasciende lo cotidiano, mientras lucha por alcanzar la perfección espiritual a pesar de la incomodidad de sus atavíos y el sufrimiento de su cuerpo. Los colores y la alegoría con que el artista representa los episodios místicos de la santa resaltan sus cualidades sobrehumanas. La interpretación de los episodios espirituales refleja una vida que sobrepasa el entendimiento de la sociedad moderna de la época, cualidad que convierte a la beata en un ser altamente celestial.

En esta primera parte de la serie se puede apreciar cómo el personaje de Mariana de Jesús dividió su cuerpo y su mente entre el mundo terrenal y un mundo espiritual, exclusivo para almas con un alto grado de familiaridad con Dios. La perspectiva de Mideros en sus pinturas dificulta al espectador la posibilidad de pensar en imitar la vida ejemplar de la Azucena de Quito.



Imagen 11. Víctor Mideros, IX. *Acuérdate de tus postrimerías, y no pecarás jamás*, 1925, óleo/lienzo, 127 × 125 cm. Quito, Museo del Carmen Alto.

Las pinturas V y IX de la serie son claros ejemplos de la forma en que el artista imaginaba la tediosa labor espiritual de Mariana de Jesús. Mideros enfatizó el dolor y la fatiga de la santa quiteña tras el flagelo y la crucifixión, prácticas muy habituales dentro de su itinerario de

penitencias. Lo hizo al plasmar el sudor, la sangre y el hábito maltratado de la beata sin miedo a reflejar su humanidad. A través del sufrimiento de la Azucena de Quito, el artista enaltece la espiritualidad de Mariana de Jesús y genera temor en el espectador. De esta forma, reivindica la imagen de la virgen quiteña neocolonial, resaltando su misticismo mediante la búsqueda del perfeccionamiento espiritual a partir del rechazo del cuerpo y su fijación constante en la muerte.

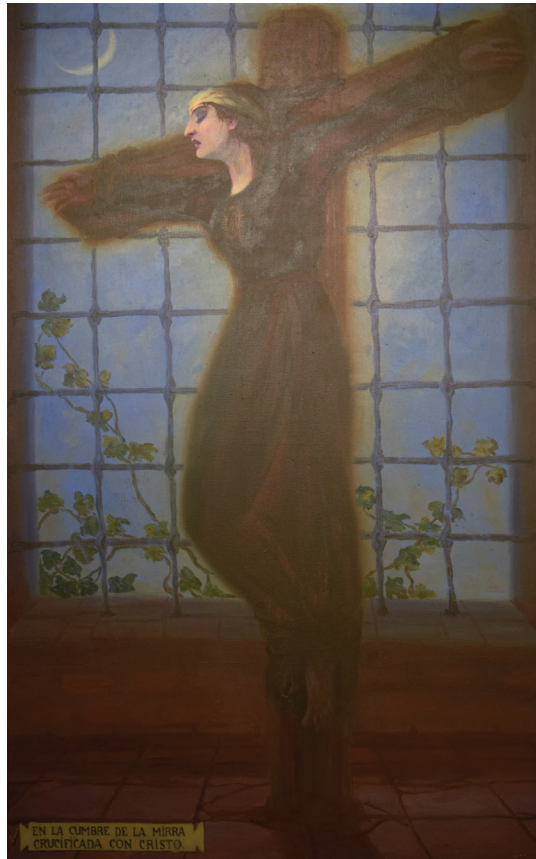


Imagen 12. Víctor Mideros, *V. En la Cumbre de la Mirra crucificada con Cristo*, 1925, óleo/lienzo, 199 × 122 cm. Quito, Museo del Carmen Alto.

Mideros realiza este ejercicio en una era cristiana en que el sufrimiento y la penitencia habían perdido fuerza como prácticas devocionales.

En todas las escenas, omite las azucenas y el crucifijo, elementos característicos de los retratos coloniales de Mariana de Jesús. A cambio, Mideros dota a la joven beata de cualidades mesiánicas que sobrepasan el grado de santidad concedido por la Iglesia. En las imágenes, se percibe cómo la Azucena de Quito toma el lugar de Jesús para pagar por las faltas de los pecadores, con lo que se convierte en una salvadora que expía al mundo católico con el derramamiento de su propia sangre.

CONEXIONES IDEOLÓGICAS ENTRE JOAQUÍN PINTO Y VÍCTOR MIDEROS, CREADAS POR EL ARZOBISPO PÓLIT



Imagen 13. Víctor Mideros, III. *En el Valle de la Oración enseñando el a, b, c de la ciencia de la vida*, 1925, óleo/lienzo, 202 × 110,50 cm (Quito, Museo del Carmen Alto); y Joaquín Pinto, *Santa Mariana catequista*, 1895, óleo/lienzo, 124 × 93 cm (Quito, Archivo Nacional).

La obra *III. En el Valle de la Oración enseñando el a, b, c de la ciencia de la vida* muestra un escenario en que la santa se encuentra rezando a Cristo, rodeada de niños indígenas y mestizos. Esta pintura es interesante, ya que no solo pretende incitar a la juventud a acercarse a la oración para adquirir conocimiento sobre la creación de Dios, sino que en

ella también se ve una influencia de la pintura costumbrista con la cual Mideros estuvo familiarizado durante sus años como estudiante. Con respecto a este tema, el arzobispo Pólit comenta lo siguiente:

Habiéndose fijado en los tipos de raza indígena de nuestro país, los introduce en sus cuadros con la más simpática realidad. ¿Quién no aplaudirá [...] de haber hecho figurar a esos indiecitos en los cuadros de Mariana de Jesús niña [...] y de la misma enseñándoles a orar, en su casa, que los contemporáneos apellidaban *la casa de la oración*?⁷⁴

En esta imagen, Mideros retrata a Mariana de Jesús como una santa que repartía sus labores espirituales entre la práctica contemplativa expiatoria y la labor social catequizadora. Sin embargo, Pólit impuso su narrativa en la obra del artista. De acuerdo con el religioso, la obra *III. En el Valle de la Oración...* tenía una conexión cercana con *Beata Mariana de Jesús impartiendo el catecismo*, de Joaquín Pinto:

Pudiera denominarse este cuadro: la escuela de la oración. Mariana de Jesús, ya joven, enseña fervorosa y prácticamente a orar a los criaditos de la familia o del vecindario [...]. Ella no obstante, en su retiro, se ocupaba en la instrucción religiosa de los niños. Esas lecciones de catequista voluntaria las ha mencionado Pinto [...]. El señor Mideros no ha querido competir con el gran artista su precursor, pero en este cuadro nos da la pareja, *le pendant* de aquel: el uno figura la enseñanza de la Doctrina, el otro la de la Oración.⁷⁵

Es curioso que el arzobispo interrelacione ambas obras de arte dentro de una visión catequizadora y espiritual sobre la santa quiteña. De igual modo, resignifica la pintura de Mideros sugiriendo el nombre «escuela de la oración» para que calce de mejor manera con la narrativa que plantea en torno a ambas imágenes. La idea de *pendant* (o pareja de cuadros) que plantea Pólit para las obras de Pinto y Mideros refleja su deseo de concebir ambas pinturas como imágenes complementarias, que representan conjuntamente las cualidades contemplativas y doctrinantes de Mariana de Jesús.

74 *Ibíd.*, 9.

75 *Ibíd.*, 11-2.

MARIANA DE JESÚS MILENARISTA

Para finalizar este capítulo hablaré de las cinco pinturas sobre la vida de Mariana de Jesús que se encuentran en el locutorio del convento del Carmen Alto. Cabe resaltar que los registros fotográficos posteriores de esta serie se realizaron en torno a las primeras diez obras que narran la vida de la santa, excluyendo y desconociendo las del locutorio. Como todos los cuadros fueron donados al convento en el mismo año, no existiría una razón aparente para su exclusión.

Las pinturas del locutorio se distinguen en composición y temática de la biografía pictórica de la beata quiteña exhibida en la portería: son más luminosas y están compuestas a partir de un imaginario espiritual más potente. De la misma manera que con las obras anteriores, para analizar el mensaje de Mideros detrás de esta serie, he juntado las descripciones hechas por el artista al pie de las imágenes. Estas frases se encuentran directamente transcritas de las pinturas en el orden de circulación de las imágenes en la sala.

Tabla 2. Inscripciones en los cuadros de Víctor Mideros sobre Mariana de Jesús (locutorio del convento del Carmen Alto)

Cuadro	Inscripción
1	Hubo un secreto clave de su vida, primero mártir y después princesa en la nueva Sion esclarecida
2	Custodia viva del Sagrado Fuego, enardeces la fe de los quiteños
3	Por mi patria mi vida os ofrendo, Dios mío, decidida
4	En espíritu y verdad con Jesús se crucifica, por eso la fortifica una angélica entidad
5	En el jardín de Mariana anda suelta grey porcuna, mas a la luz de la luna déjase ver la guardiana

Fuente: Fichas técnicas de la colección del Museo del Carmen Alto.

Es curioso notar que las descripciones de Mideros plasmadas en estas últimas obras guardan mayor linealidad y coherencia que las de los cuadros situados en la portería del convento. Claramente fueron pensadas específicamente para el espacio del locutorio. A simple vista se puede notar que los lienzos fueron diseñados para el tamaño y la forma de los muros que se levantan en la sala.⁷⁶

76 El Museo del Carmen Alto, en la cédula informativa de su locutorio, destaca que «la Santa Barroca fue representada por el pintor simbolista y moderno Víctor

En las obras del locutorio, Mideros plantea una representación de Mariana de Jesús que se aparta del discurso eclesiástico neocolonial de obediencia y sumisión clerical, para dotar a la santa quiteña de cualidades heroicas que la hacen luchar al lado de Cristo por la protección de la ciudad.



Imagen 14. Víctor Mideros, *Por mi patria mi vida os ofrendo, Dios mío, decidida*, 1925, óleo/lienzo, 190 × 461 cm. Quito, Museo del Carmen Alto.

La obra *Por mi patria mi vida os ofrendo...* es la pieza central de esta serie de Mideros, puesto que es la única que contiene el certificado de donación del artista, escrito de su puño y letra. En la pintura, la santa ofrece su vida por la ciudad, enfrentándose a entes demoníacos que están dispuestos a derribarla. La forma del lienzo se parece a una cruz. Si bien la obra estuvo pensada para acoplarse a la forma de la pared central del locutorio, es inevitable el hecho de que Mariana de Jesús se encuentra retratada en una pose que alude a la crucifixión de Cristo.

Mideros [en una] serie votiva que fue colocada en el locutorio y la portería, únicos lugares visibles para los fieles». Con este fragmento, el museo asegura que las obras estuvieron pensadas, en un inicio, para ser vistas por el público. Su gran tamaño y acoplamiento con los espacios es esencial para que la obra se destaque ante los ojos del visitante, que entraba a estos lugares del convento para ponerse en contacto particular con las monjas carmelitas.



Imagen 15. Víctor Mideros, *Hubo un secreto clave de su vida, primero mártir y después princesa en la nueva Sion esclarecida*, 1925, óleo/lienzo, 192 × 192 cm. Quito, Museo del Carmen Alto.

La obra *Hubo un secreto clave de su vida, primero mártir y después princesa en la nueva Sion esclarecida* presenta de manera más explícita la resurrección espiritual de Mariana de Jesús. Aquí se muestra a la beata como un espíritu que se levanta de su sepulcro para ascender a los cielos. La luz que se plasma en la escena genera un aire místico en la composición. Mideros destaca que Mariana de Jesús, después de su muerte, trasciende de mártir y heroína a «princesa de la nueva Sion», con lo que concede a la virgen quiteña un grado monárquico dentro de su perspectiva espiritual católica.

En estas dos pinturas horizontales se aprecia la forma en que el artista retrata a Mariana de Jesús como la salvadora y protectora de la ciudad. En la primera, la santa carga la cruz de su martirio, acompañada de seres celestiales que la ayudan en su camino hacia la salvación de su pueblo. Acorde con Víctor Mideros, Mariana de Jesús se crucifica en

espíritu y verdad con Cristo: comparte el dolor de Jesús al ofrecer su vida para salvar a Quito, lo que la eleva a un grado heroico sobrenatural.



Imagen 16. Víctor Mideros, *En espíritu y verdad con Jesús se crucifica, por eso la fortifica una angélica entidad*, 1925, óleo/lienzo, 193 × 640 cm. Quito, Museo del Carmen Alto.



Imagen 17. Víctor Mideros, *En el jardín de Mariana anda suelta grey porcuna, mas a la luz de la luna déjase ver la guardiana*, 1925, óleo/lienzo, 193 × 463 cm. Quito, Museo del Carmen Alto.

En la segunda imagen, la Azucena de Quito se convierte en la guardiana. Acompañada de huestes celestiales, camina por su jardín —un jardín de azucenas, indicador de la presencia omnipresente de Mariana de Jesús en la metrópoli imaginada por Mideros— para vigilar a la ciudad de los ataques del demonio, representado a través de bestias negras que se ven amedrentadas ante la presencia de la santa quiteña.

Mediante el simbolismo utilizado en estas pinturas, el artista crea un discurso que habla del poderío celestial de Mariana de Jesús sobre

Quito y del mundo metafísico del cual forma parte. Mideros comunica al espectador que el sacrificio de la Azucena de Quito la posiciona como una virgen salvadora que ayuda a Cristo en su labor mesiánica, que se aventura en su propio camino de santidad hasta el punto de trascender su condición humana.

Al respecto, Natividad Gutiérrez, desde la sociología, proporciona una mirada sobre la identidad nacional que se manejaba en el siglo XX. La autora ve a la santa quiteña como «un símbolo de restauración» que unifica a la nación en torno a los desastres naturales y el sufrimiento humano.⁷⁷ Para Gutiérrez, Mariana de Jesús es un personaje apolítico, un símbolo no transgresor para el pueblo. En sus pinturas, Mideros la dota de cualidades heroicas que la posicionan como una santa mesiánica que se sacrifica por su pueblo para salvarlo y transformarlo en la «nueva Sion».

77 Gutiérrez, «La construcción del heroísmo», 153.

CONCLUSIONES

Mi investigación propone una forma distinta de análisis de la imagen de Mariana de Jesús entre los siglos XIX y XX, mediante el estudio de pinturas que han retratado a la santa quiteña desde un ángulo novedoso y la reflexión sobre las políticas y concepciones religiosas en que se desenvolvían sus autores. Con el fin de que el análisis fuera efectivo no solo tuve que examinar los cuadros, sino también indagar en la vida de los artistas para entender las condiciones que los impulsaron a representar a la santa quiteña de un modo diverso al de los retratos existentes.

Sin embargo, esta investigación posee varias limitaciones, entre ellas la escasez de fuentes para esclarecer de manera concreta las intenciones de los artistas detrás de sus retratos, las opiniones de la sociedad secular con respecto a la obra y la forma de circulación de las imágenes. En un marco histórico y social tan amplio, fue un gran reto analizar estas pinturas. Me vi en la necesidad de crear una metodología de trabajo a partir de la información habilitada, guardando prudencia para no caer en conjeturas sin fundamento.

A lo largo del estudio he podido determinar dos visiones diferentes sobre Mariana de Jesús, propuestas por Joaquín Pinto y Víctor Mideros. Estas perspectivas nacen en respuesta a la época en la que transitan ambos artistas. No es posible suponer que dos retratos con casi cincuenta años de diferencia sean similares: los autores estuvieron rodeados por contextos históricos disímiles que afectaron sus concepciones sobre el personaje.

Joaquín Pinto vivió el período republicano de modernidad católica. Creó *Santa Mariana catequista* a pedido de la orden jesuita, pero negoció bajo sus propios términos la representación de Mariana de Jesús, en un retrato que la muestra catequizando a su comunidad dentro de un ambiente descontextualizado de la política. En esta obra, la beata quiteña se aleja de su misticismo para reflejar una imagen más cercana al espectador. El costumbrismo y el paisajismo nos cuentan de las influencias del artista desde su condición de autodidacta.

Por otro lado, la academia y los viajes al exterior potenciaron el interés de Víctor Mideros por la temática espiritual. A partir de su afiliación con el movimiento milenarista, reivindicó con sus obras a una Mariana de Jesús neocolonial que retoma las prácticas de contemplación y penitencia en su búsqueda por la purificación espiritual y la salvación de su pueblo.

A pesar de las diferentes aproximaciones, resulta interesante ver cómo los retratos que se proponen para Mariana de Jesús se basaron en interpretaciones de la hagiografía de la santa quiteña editada por Félix González. Desde esta idea, he notado lo potente que es la narrativa de Mariana de Jesús creada por el padre Morán de Butrón. Claramente, su obra es relevante siglos después de su creación, mediante la alteración realizada por el padre González para calzar con la visión de los lectores del siglo XIX. Pinto logró traducir el texto de un formato literario a uno visual para plasmar la imagen de una santa social a finales del siglo XIX, mientras que Mideros retomó el misticismo de la santa quiteña a través de una interpretación neocolonial de este personaje durante los primeros años del siglo XX.

Se pudo evidenciar asimismo el involucramiento de la orden jesuita en el proceso de promoción de la imagen de Mariana de Jesús a lo largo de la historia. Miembros de esta orden fueron los responsables de construir la hagiografía de la Azucena de Quito en la cual se basaron los artistas para crear sus representaciones. La propia Compañía de Jesús comisionó la obra de Joaquín Pinto; Mideros, por su parte, donó sus pinturas a manera de exvoto, pero el arzobispo Pólit, mediante un ensayo, disputó con el artista la lectura de su serie pictórica.

Por otro lado, en ambas obras se enfatiza la aproximación individual del ser humano a las costumbres y la espiritualidad cristianas, sin

necesidad de un intermediario eclesiástico. Con Pinto se puede apreciar en la manera en que retrata a Mariana de Jesús como una mujer devota que inculca la religión a su comunidad en su propio hogar. Por otro lado, Mideros propone el ejercicio espiritual como una forma de conexión directa con el mundo celestial, a través de la vida mística y penitente que plasma en su serie pictórica. El sacrificio personal de la santa le concede la oportunidad de aspirar a un grado monárquico en el mundo celestial, luchando al lado de Cristo por la paz de su ciudad, «la nueva Sion esclarecida». La posición omnipresente de la Iglesia no cabe en las pinturas de estos artistas. No obstante, en esta investigación se ha demostrado cómo las buenas reputaciones de Mideros y Pinto trabajaron a favor de ellos para que sus obras fueran consideradas piezas valiosas dentro del nuevo imaginario que la Iglesia manejaba sobre Mariana de Jesús.

Al hacer un recuento de los capítulos de este trabajo, puedo concluir que la reedición que el padre González hace de la hagiografía escrita por el padre Morán de Butrón es de gran importancia, puesto que altera la narrativa colonial sobre Mariana de Jesús. Esta reescritura, llevada a cabo a mediados del siglo XIX, permitió que artistas como Joaquín Pinto y Víctor Mideros percibieran y reinterpretaran la figura de Mariana de Jesús dentro de nuevos panoramas de representación estrechamente ligados con el período de cada uno. Estas obras no solo dialogaron con los discursos clericales, también lo hicieron con el espectador. Con Pinto, Mariana de Jesús representó los deberes morales y cristianos de la sociedad republicana. Con Mideros, la Azucena de Quito reflejó los nuevos movimientos religiosos seculares generados en la sociedad posalfarista.

A partir de esta idea, considero que el marco teórico proporcionado por Chartier es esencial para entender las formas de funcionamiento de las representaciones dentro de las prácticas y concepciones sociales. Gracias a él, pude profundizar en los diálogos y las interpretaciones que se tejieron entre las pinturas y la visión religiosa de cada época.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala Mora, Enrique. *Resumen de historia del Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E) / Corporación Editora Nacional (CEN), 2008. <https://bit.ly/3KFdb3G>.
- Banco Central del Ecuador. *Joaquín Pinto: Exposición antológica*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1984.
- Benítez, José E. *Santa Mariana de Jesús: Historia de sus reliquias*. Quito: Gráficas Argenis, 2018.
- Bustos, Guillermo. *El culto a la nación: Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*. Quito: UASB-E / Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Cabrera Hanna, Santiago. «La incorporación del Distrito del Sur a la República de Colombia: Debates congresales y soberanía municipal». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 45, n.º 2 (2018): 65-87. <https://doi.org/10.15446/achsc.v45n2.71027>.
- Carcelén, Ximena. «Academias y arte en Quito: 1849-1930». En *Catálogo de la exposición «Academias y arte en Quito: 1849-1930»*, editado por Trinidad Pérez y Ximena Carcelén, 9-12. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), 2017.
- Centro Cultural Metropolitano (CCM). *Joaquín Pinto: Crónica romántica de la nación*. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural, 2011.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Clark, Kim. *La obra redentora*. Quito: UASB-E / CEN, 2004.
- Corbalán de Celis, Carmen, y Mireya Salgado. «La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: Liberalismo, nación y exclusión». *Questiones Urbano Regionales* 1, n.º 3 (2013): 135-60. <https://bit.ly/3vZIU3W>.
- Cuadra, José de la. «Víctor M. Mideros, artista pintor». En *El arte de Mideros*, 24-7. Quito: Artes Gráficas, 1937. <https://bit.ly/38MqVfY>.
- Espinosa, Simón. *Presidentes del Ecuador*. Guayaquil: Vistazo, 2002.
- Espinosa Pólit, Aurelio. *Santa Mariana de Jesús*. Quito: Offset Ecuador, 1975.
- Eyzaguirre, José Ignacio. *Los intereses católicos en América. Tomo segundo*. Ciudad de México: Imprenta de Andrade y Escalante, 1863.
- Feijóo, Patricio, y Casandra Sabag. «La urbe tomada: Visiones apocalípticas de Víctor Mideros». En *Alma mía: Simbolismo y modernidad, Ecuador 1900-1930*, coordinado por Alexandra Kennedy y Rodrigo Gutiérrez, 148-57. Quito: Fundación Museos de la Ciudad (FMC) / CCM, 2013.

- Fernández, María Victoria. «El milenarismo y su relación con la política: Una perspectiva desde la antropología política». *Revista Chilena de Antropología* 7 (1988): 31-47. <https://bit.ly/3F7P4tf>.
- Fernández Salvador, Carmen. «Benjamín Carrión y las políticas culturales de la primera mitad del siglo XX: De las colecciones privadas a la esfera pública». En *De Atahuallpa a Cuauhtémoc: Los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*, editado por Juan Carlos Grijalva y Michael Handelsman, 219-45. Quito: Museo de la Ciudad / Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 2014.
- Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural (FONSAL). *Imágenes de identidad: Acuarelas quiteñas del siglo XIX*. Quito: FONSAL, 2005.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Anaya, 2010.
- Gutiérrez, Natividad. «La construcción del heroísmo de Mariana de Jesús: Identidad nacional y sufrimiento colectivo». *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*, n.º 37 (2010): 149-61.
- Herrera, Gioconda. «La Virgen de la Dolorosa y la lucha por el control de la socialización de las nuevas generaciones en el Ecuador del 1900». *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 28, n.º 3 (1999): 1-19.
- Hidalgo Nistri, Fernando. *La República del Sagrado Corazón: Religión, escatología y ethos conservador en Ecuador*. Quito: UASB-E / CEN, 2013.
- Kennedy, Alexandra. «Alma mía: Gestos simbolistas en la cultura visual ecuatoriana». En *Alma mía: Simbolismo y modernidad, Ecuador 1900-1930*, coordinado por Alexandra Kennedy y Rodrigo Gutiérrez, 88-111. Quito: FMC / CCM, 2013.
- , y Carmen Fernández Salvador. «El ciudadano virtuoso y patriota: Notas sobre la visualidad del siglo XIX». En *Ecuador: Tradición y modernidad*, coordinado por Silvia Villanueva, 45-52. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007.
- Larco, Carolina. «Mariana de Jesús en el siglo XVII: Santidad y regulación social». *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 15 (2000): 51-75.
- Laurea, Carlos Manuel. *Las biografías de Mariana de Jesús*. Quito: Corporación de Estudios y Publicaciones, 1970.
- Liévano Aguirre, Indalecio. *Los grandes conflictos económicos y sociales de nuestra historia*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1966.
- Manguashca, Juan. «El proyecto garciano de modernidad católica republicana en Ecuador, 1830-1875». En *La mirada esquiva: Reflexiones históricas sobre la interacción del Estado y la ciudadanía en los Andes (Bolivia, Ecuador, Perú)*,

- siglo XIX, editado por Martha Irurozqui, 233-59. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- Michelena, Xavier. *200 años de pintura quiteña*. Quito: Citymarket, 2007.
- Morán de Butrón, Jacinto. *Vida de la B. Mariana de Jesús de Paredes y Flores, conocida vulgarmente bajo el nombre de la Azucena de Quito*. Quito: Imprenta de V. Valencia, 1856.
- Moscoso, Martha. «Imagen de la mujer y la familia a inicios del siglo XX». *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 8 (1996): 67-82.
- Muñoz, Verónica. «El genio de un artista incomprendido en su tiempo, Joaquín Pinto (1842-1906)». En *Catálogo de la exposición «Academias y arte en Quito: 1849-1930»*, editado por Trinidad Pérez y Ximena Carcelén, 51-63. Quito: CCE, 2017.
- Navarro, José Gabriel. *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*. Bogotá: Dedicaciones, 1991.
- Ossenbach, Gabriela. «La secularización del sistema educativo y de la práctica pedagógica: Laicismo y nacionalismo». *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 8 (1996): 33-53.
- Pérez, Trinidad. «La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del arte y eurocentrismo». Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012. <https://bit.ly/3s6nc3C>.
- . «Víctor Mideros». *Diners 150* (1994): 73-6.
- Pólit, Manuel María. *La familia de santa Teresa en América y la primera carmelita americana*. Friburgo de Brisgovia, DE: Herder, 1905. <https://bit.ly/3kQFhOV>.
- . *Mariana de Jesús: Cuadros de su vida*. Quito: Chimborazo, 1926.
- Salvador Lara, Jorge. «Mariana de Quito». En *Historia de la Iglesia Católica en el Ecuador. Tomo II: La labor evangelizadora. Acción apostólica. Las misiones en el Amazonas*, de Jorge Salvador Lara, 922-60. Quito: Conferencia Episcopal Ecuatoriana / Academia Nacional de Historia / Abya-Yala, 2001.
- Serur, Raquel. «Santa Mariana de Quito o la santidad inducida». En *Barrocos y modernos: Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*, editado por Petra Schumm, 205-20. Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 1998.
- Terán, Rosemarie. «La ciudad colonial y sus símbolos: Una aproximación a la historia de Quito en el siglo XVII». En *Ciudades de los Andes: Visión histórica y contemporánea*, compilado por Eduardo Kingman, 153-71. Quito: Institut Français d'Études Andines / Centro de Investigaciones CIUDAD, 1992.
- Vargas, José María. *El arte ecuatoriano*. Quito: Secretaría General de la Undécima Conferencia Interamericana, 1960.

- Vásconez Cuvi, Victoria. «Mariana de Jesús (obra posmórtem-1940)». En *Victoria Vásconez Cuvi: Obras completas*, 113-57. Quito: Rampi, 2012.
- Williams, Derek. «The Making of Ecuador's Pueblo Católico, 1861-1875». En *Political Cultures in the Andes, 1750-1950*, editado por Nils Jacobsen y Cristóbal Aljovín de Losada, 207-29. Durham (NC), US: Duke University Press, 2005.



La Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) es una institución académica creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. Es un centro académico abierto a la cooperación internacional. Tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración y el papel de la subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La UASB fue creada en 1985. Es una institución de la Comunidad Andina (CAN). Como tal, forma parte del Sistema Andino de Integración. Además de su carácter de centro académico autónomo, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia) y Quito (Ecuador).

La UASB se estableció en Ecuador en 1992. En ese año, suscribió con el Ministerio de Relaciones Exteriores, en representación del Gobierno de Ecuador, un convenio que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador la incorporó mediante ley al sistema de educación superior de Ecuador. Es la primera universidad en el país que logró, desde 2010, una acreditación internacional de calidad y excelencia.

La Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), realiza actividades de docencia, investigación y vinculación con la colectividad de alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros espacios del mundo. Para ello, se organiza en las áreas académicas de Ambiente y Sustentabilidad, Comunicación, Derecho, Educación, Estudios Sociales y Globales, Gestión, Letras y Estudios Culturales, Historia y Salud. Tiene también programas, cátedras y centros especializados en relaciones internacionales, integración y comercio, estudios latinoamericanos, estudios sobre democracia, derechos humanos, migraciones, medicinas tradicionales, gestión pública, dirección de empresas, economía y finanzas, patrimonio cultural, estudios interculturales, indígenas y afroecuatorianos.

ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

313	Diego Raza-Carrillo, <i>El engagement laboral del docente y su incidencia en el estudiante: Un estudio de caso</i>
314	Valeria Chiriboga Vargas, <i>El Bono de Desarrollo Humano: Un análisis desde el enfoque de capacidades</i>
315	Diego Arcos Bastidas, <i>Revista La Calle: Historia de un proyecto editorial en Quito (1957-1960)</i>
316	Diana Varas, <i>Imaginario funerario popular en cementerios ecuatorianos: Visualidad y representaciones</i>
317	Andrea Barrero, <i>Cartas y procesos judiciales de libertad en La Plata (Charcas, siglo XVII)</i>
318	Carla Sandoval, <i>PILAR: Una metodología para las cooperativas de ahorro y crédito en Ecuador</i>
319	Blanca Inés Alta, <i>La comunidad y el sumak kawsay: Construyendo conceptos</i>
320	Sofía Tinajero Romero, <i>De la oralidad a la historia: El testimonio como género periodístico</i>
321	Carolina Cárdenas Calderón, <i>El techo de cristal: Cultura organizacional y género (ESPE, 2009-2019)</i>
322	Ivonne Guzmán, <i>La pintura social: Tres mujeres en el mundo del arte de los años 30</i>
323	Silvia Álvarez, <i>La paradoja del proceso de descentralización en Ecuador (2010-2016)</i>
324	Luis Sempértgui Fernández, <i>Valoración aduanera en Ecuador, bajo las normas GATT/OMC</i>
325	Daniela A. Leytón Michovich, <i>La consulta como dispositivo de seguridad: Caso TIPNIS</i>
326	Cristina Jara Cazares, <i>La mujer kichwa saraguro en el ejercicio de la justicia indígena</i>
327	Carmen Mariscal, <i>Corredores de conservación: Una oportunidad para la biodiversidad</i>
328	Luis Fernando Carrera, <i>Mariana de Jesús en el arte de Pinto y Mideros (1876-1926)</i>

En 1873 Mariana de Jesús fue consagrada como una figura heroica por el imaginario católico nacional. La apertura a la educación femenina y nuevas prácticas contemplativas generaron una ruptura con esa imagen colonial, que fue acentuada por el tratamiento pictórico construido en torno a su vida y martirio. Este estudio explora las representaciones de Joaquín Pinto y Víctor Mideros sobre la santa quiteña, que desplegaron una nueva visión o reconfiguración de su imagen, y reflejaron los ideales religiosos de una sociedad ecuatoriana en proceso de modernización. La investigación abarca el período 1876-1926, y examina el proceso de creación de estas pinturas como resultado de negociaciones y disputas entre la trayectoria de los artistas, la religiosidad de la época y las lecturas oficiales que imponía la Iglesia.

Luis Fernando Carrera (Quito, 1993) es licenciado en Artes Contemporáneas (2017) por la Universidad San Francisco de Quito; magíster en Historia (2018) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. A través de investigaciones de archivo indaga sobre el contexto histórico de los artistas ecuatorianos, sus obras y su trayectoria para comprender su rol en el desarrollo de la esfera histórica y cultural del país.



9789942604385