

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2013-2016

Tesis para obtener el título de doctorado en Historia de los Andes

La imagería sagrada en Cuenca durante la construcción del canon artístico moderno
ecuatoriano, 1850-1950

Tannia Edith Rodríguez Rodríguez

Director: Dr. David Cortez

Lectores: Dra. Alejandra Osorio, Dra. Carmen Fernández, Dra. María Ángela Cifuentes y
Dra. Malena Bedoya

Quito, mayo de 2018

A la memoria de aquellos personajes cuya fascinante y extraña existencia ha dado lugar a la producción de imagería.

Tabla de contenidos

Resumen.....	IX
Agradecimientos.....	X
Introducción.....	1
Parte I.....	26
Capítulo 1.....	26
Consideraciones teórico-conceptuales.....	26
1.1 Lo sagrado como fundamento del valor de la obra de arte.....	26
1.2 Configuración de la imagen del artista como héroe moderno.....	30
1.3 Imaginería religiosa y arte en la modernidad.....	35
Capítulo 2.....	43
Imaginería, arte y nación en la América virreinal.....	43
2.1 Idolatría e iconoclastia en América Latina.....	43
2.3 La construcción de la identidad portonacional en América Virreinal.....	48
2.4 La construcción del artista virreinal en el imaginario de las naciones latinoamericanas..	62
Parte II.....	73
Imaginería, rito y arte en Cuenca entre la segunda mitad del siglo XIX y priemra del XX...	73
Capítulo.1.....	73
Contextualización histórica.....	73
1.1 Contexto histórico.....	73
1.2 Secularización del discurso político y crítica al ascetismo.....	81
1.3 Juan Bautista Stiehle: santidad, escultura y arquitectura en la Cuenca del siglo XIX.....	89
Capítulo 2.....	93
La construcción del canon artístico en Cuenca durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.....	93
2.1 Canon discursivo e institucionalidad del arte en Cuenca.....	93
2.2 Los géneros y el artista plástico en la cotidianidad.....	109
2.2.1 La pintura de caballete y el ethos realista.....	109
2.2.2 La decoración de casas y templos y el ethos romántico.....	112
2.2.3 La litografía y el ethos clásico.....	117
2.2.4 La escultura y el ethos barroco.....	118
Capítulo 3.....	123
Santa Marina de Jesús, modelo de santidad del siglo XIX.....	123

3.1 La beata Mercedes de Jesús Molina y Ayala.....	123
3.2 Santa Narcisca de Jesús Martillo Morán.....	142
3.3 El siervo de Dios José Julio María Matovelle.....	144
3.4 El Santo Hermano Miguel.....	146
3.5 Influencia de Mariana de Jesús en la construcción de la Santidad del siglo XIX.....	148
Capítulo 4.....	164
Historiografía de la iconografía producida y entronizada en los templos de Cuenca entre 1850 y 1950.....	164
4.1 Historia de los templos erigidos durante el siglo XIX en Cuenca y análisis de su iconografía.....	164
4.1.1 La Basílica de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro.....	165
4.1.2 La Catedral de la Inmaculada.....	182
4.1.3 El templo de Santo Domingo.....	192
4.2 Síntesis de los cultos importantes.....	194
4.2.1 El culto al Corazón de Jesús.....	194
4.2.2 La devoción al Corazón de María.....	298
4.2.3 La devoción a las santas vírgenes.....	209
4.2.4 El culto a San José.....	225
4.2.5 El culto a los santos varones y la construcción de la santidad masculina.....	226
Conclusiones.....	235
Anexos 1.....	246
Anexos 2.....	265
Anexos 3.....	273
Lista de referencias.....	296

Índice de ilustraciones y tablas

Ilustración 1.1 Retrato del Hermano Juan Bautista Stiehle.....	81
Ilustración 2.1 Retrato de Remigio Crespo y su réplica. Museo Remigio Crespo Toral.....	107
Ilustración 2.2 Detalle del comedor de la casa de Adolfo Vázquez.....	110
Ilustración 2. 3 Plano general del Templo de todos los Santos. Manuel Paredes y compañeros (Inicios del Siglo XX).....	111
Ilustración 2.4 Ilustración en litografía del artículo.....	114
Ilustración 2.5 Calvario. Templo de todos los Santos. Adjudicado a Miguel Vélez.....	116
Ilustración 3.1 Santa Mariana de Jesús, cuadro atribuido a Hernando de la Cruz, siglo XVII.....	127
Ilustración 3.2: Santa Rosa de Lima, cuadro atribuido a Bartolomé Esteban Murillo, siglo XVII.....	130
Ilustración 3.3. Santa Mariana de Jesús, pintor anónimo, silgo XVIII.....	132
Ilustración 3.4. Santa Rosa de Lima, Juan Correa, siglo XVII.....	135
Ilustración 3.5. Mercedes de Jesús Molina y Ayala en una fotografía de 1870.....	137
Ilustración 3.6. Narcisa de Jesús Martillo Morán.....	139
Ilustración 3.7. Julio María Matovelle en los años de su juventud.....	141
Ilustración 3.8. Francisco Febres- Cordero y Muñoz a los 14 años.....	143
Ilustración 3.9. Reliquias del Hermano Miguel.....	150
Ilustración 3.10. Narcisa de Jesús, el día de la velación de sus despojos mortuorios en Lima	152
Ilustración 3.11. Restos mortuorios del Hno. Juan Bautista Stiehle. Catedral Nueva.....	153
Ilustración 3.12. El cuerpo de Julio María Matovelle durante sus exequias.....	154

Ilustración 4.1. Plano general del altar mayor del templo de San Alfonso.....	149
Ilustración 4.2. El actual altar de la Dolorosa en el templo de San Alfonso.....	162
Ilustración 4.3. El altar de la Dolorosa, según el diseño de Juan Bautista Stiehle.....	163
Ilustración 4.4. Escultura de la Virgen del Perpetuo Socorro.....	164
Ilustración 4.5 El pelícano sagrado, detalle del altar mayor del templo de San Alfonso.....	166
Ilustración 4.6. Altar lateral del templo de San Alfonso dedicado al Sagrado Corazón de Jesús.....	167
Ilustración 4.7 Detalle del calvario tallado por Miguel Vélez. Templo de San Alfonso.....	169
Ilustración 4.8 Altar de la Sagrada Familia. Templo de San Alfonso.....	170
Ilustración 4.9 Santa Mariana de Jesús y Santa Rosa de Lima	172
Ilustración 4.10 San Miguel Arcángel. Rafael Salas. Siglo XIX.....	174
Ilustración 4.11 Plano general de la Catedral de la Inmaculada en Cuenca.....	177
Ilustración 4.12 Los cuatro evangelistas. Cúpula central de la Catedral Nueva.....	180
Ilustración 4.13 Cúpula posterior de la Catedral de la Inmaculada.....	180
Ilustración 4.14 Abram. Detalle del relieve de la cúpula central.....	180
Ilustración 4.15 Moisés. Detalle del relieve de la cúpula central.....	181
Ilustración 4.16 Sansón. Detalle del relieve de la cúpula posterior.....	181
Ilustración 4.17 Daniel en la fosa de los leones. Detalle del relieve de la cúpula posterior	182
Ilustración 4.18 Cúpula principal de la Catedral de la Inmaculada.....	182
Ilustración 4.19 Pórtico central de la Catedral de la Inmaculada.....	183
Ilustración 4.20 Vista frontal del templo de Santo Domingo.....	185

Ilustración 4.21 Imágenes que componen los murales de los arcos del templo de Santo Domingo.....	187
Ilustración 4.22 Corazón de Jesús. Rafael Salas. Siglo XIX. Convento de la Merced.....	187
Ilustración 4.23 Corazón de Jesús. Mural del templo de santo Domingo. Siglo XX.....	189
Ilustración 4.24 Detalle de los coraones de Jesús y de María. Puerta lateral del convento de las madres oblatas.	191
Ilustración 4.25 Iconografía que pone en relación la Comunidad Oblata con los Corazones Sagrados de Jesús y de María.....	193
Ilustración 4.26 Corazón de María. Museo de la Catedral Vieja. Siglo XIX.....	195
Ilustración 4.27 La Dolorosa, Museo de la Catedral Vieja, Siglo XIX.....	197
Ilustración 4.28 Mariana de Jesús en el vitral de Guillermo Larrazábal. Catedral de la Inmaculada Concepción.	199
Ilustración 4.29 Santa Mariana de Jesús. Detalle de los murales de los arcos del templo de Santo Domingo.....	200
Ilustración 4.30 Altar lateral dedicado a los santos carmelitas: Teresita del niño Jesús, Teresa de Jesús y Juan de la Cruz. Templo del Carmen de la Asunción.	202
Ilustración 4.31 Santa Catalina de Siena, doctora de la Iglesia. Detalle de los murales de los arcos del templo de Santo Domingo.Siglo XX.....	204
Ilustración 4.32 Imagen de San José. Templo de Santo Domingo.....	205
Ilustración 4.33 La sagrada familia. Pórtico de la Merced. Anónimo. Siglo XX.....	208
Ilustración 4.34 San Alfonso María de Ligorio y San Francisco de Sales.....	218
Ilustraciones en el anexo 1.....	246
Ilustraciones en el anexo 2.....	256
Ilustraciones en el anexo 3.....	273

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Tannia Edith Rodríguez Rodríguez, autora de la tesis titulada *La imaginaria sagrada en Cuenca durante la construcción del canon artístico moderno ecuatoriano, 1850-1950*, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de doctorado en Historia de los Andes concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador.

Cedo a la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, mayo de 2018.



Tannia Edith Rodríguez Rodríguez

Resumen

La producción de imaginería destinada al rito católico en lo que hoy es Ecuador inició en la etapa virreinal y aún no ha terminado. Sin embargo, la imaginería producida alrededor de 1850 y hacia 1950 supone un matiz distintivo debido a su confluencia con la noción moderna de arte que se estaba construyendo durante este periodo en el Ecuador. El discurso del arte con el que se construyó esta noción abrió el camino de una concepción más secular y decorativa a la labor pictórica. Dicho discurso artístico que se inició alrededor de 1850 en el Ecuador rescató la labor de los productores de imaginería de la etapa virreinal y los presentó como los primeros artistas de la nación ecuatoriana. Por lo mismo, este estudio tuvo como objetivo general analizar el alcance de la articulación entre la imaginería católica y una noción moderna del arte en Cuenca durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

Esta tesis estudia la imaginería cuencana en el contexto del surgimiento de una noción moderna de arte en el Ecuador desde una perspectiva que vincula las implicaciones sociales, estéticas y políticas de su valor en su contexto histórico. El estudio partió de la hipótesis de que el valor de la imaginería cuencana en el periodo estudiado no era sólo el de culto, sino que había un valor estético-artístico conferido por la construcción de una noción moderna de arte.

Durante el periodo estudiado, en todo el país se está constituyendo un discurso que exalta el arte y al artista como nuevo fundamento de la nación. Este discurso implica una preocupación por institucionalizar el arte a través de la fundación de instancias de estudios formales para los artistas; sin embargo, el estudio ha comprobado que, pese a la convergencia de múltiples valores, el valor preponderante en la imaginería de la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX en Cuenca era el de culto. Esta es la razón por la que en la segunda parte de la tesis se margina el estudio del valor estético-artístico y se pone mayor énfasis en el valor de culto.

En la vida cotidiana había en Cuenca muchísimos pintores que no tenían una formación institucional. La decoración de los templos, e incluso la de las casas particulares, aún es una labor que se efectúa en conjunto: un maestro con sus ayudantes. Por lo mismo, mucha de la obra imaginera en el periodo estudiado en Cuenca es anónima e, incluso, una gran parte es importada desde Francia o España.

Eso sí, al ser el valor de culto el más importante en la imaginería, el culto al santo ha cobrado especial interés para este estudio que ha analizado la pervivencia del molde virreinal en los cultos y en la construcción de la santidad del siglo XIX.

Agradecimientos

Agradezco a todos quienes hicieron posible que este trabajo se geste y dé a luz: en primer lugar, a Bolívar Echeverría quien, durante mi primer posgrado en el año 2006 en la Universidad de Cuenca, escuchó atentamente mis preocupaciones en torno al vínculo entre el romanticismo y la actitud posmoderna de la sociedad y compartió conmigo algunos de mis postulados. Sus clases fueron la simiente del marco teórico de este estudio.

En segundo lugar, presento mi sincera gratitud a Carlos Rojas Reyes y Cecilia Suárez Moreno, quienes me dieron la oportunidad de leer detenidamente la obra de Echeverría y relacionar la teoría del ethos moderno con la producción estética. En el posgrado de Teoría y Filosofía del Arte, donde ellos fueron mis maestros, y bajo el pensamiento de Echeverría, se fortalecieron las bases teóricas de las que parte este estudio y que concibe que el arte es un aspecto relativo a toda la cultura humana y que lo que entendemos por arte -desde el punto de vista occidental y eurocéntrico- es sólo una forma más de producción estética que, sin embargo, ha imperado en los museos con el nombre genérico de arte.

En tercer lugar, agradezco a la Flacso-Ecuador, sin cuya beca no habría podido dedicar tanto tiempo a pensar la teoría del arte, a observar la imaginería religiosa y analizar sus implicaciones históricas y sociales. Mi especial gratitud a David Cortez, mi director de tesis, quien puso a mi disposición todo su conocimiento sobre filosofía alemana. Nuestras discusiones pusieron en juego la relación entre el barroco y el romanticismo, atravesaron analíticamente la importancia de la reforma protestante en la secularización del arte y vieron ramificarse los vínculos temáticos entre estas dos corrientes filosóficas y vitales.

También agradezco a todo el claustro docente que conformó el Doctorado en Historia de los Andes de manera especial a Alejandra Osorio, Carlos Espinosa y Mercedes Prieto por las importantes discusiones mantenidas en clases, sobre todo, en las que abarcaron los temas de arte y barroco. Asimismo, mi gratitud al fraterno y cordial grupo de compañeros con quienes compartimos esos 15 meses de intensas lecturas.

Por último, agradezco a los bibliotecarios, encargados de archivos, sacerdotes, familiares y otros amigos quienes me ayudaron a conseguir el interesantísimo conjunto de documentos que forman el corpus de esta tesis. Y de manera especial, agradezco a mi padre y a mi madre por

soportar día y noche mi obsesión por este tema de estudio, por compartir mi tiempo y mis intereses como propios.

Introducción

La modernidad es un programa civilizatorio que tiene sus raíces en la Europa renacentista y aún no ha terminado (Echeverría 2007, 2010, 2011; Dussel 2001). El arte, como producto de la sociedad burguesa, ha sido sostenido, desde su origen, por un discurso moderno por el cual aparece como un instrumento civilizatorio que bajo su propia lógica de funcionamiento norma la producción estética (Pérez 2012; Rojas, 2012; Casullo 1998). Las grandes rupturas que Bolívar Echeverría propone para la modernidad a lo largo de la historia permiten también rastrear un vínculo de la modernidad con el discurso del arte. De este modo, a la primera crisis -la que dividió la modernidad en católica y protestante¹- le corresponde el nacimiento del arte como institución aún insipiente.

Con la entrada del pensamiento romántico, tanto los temas como el discurso del arte se secularizaron bajo la factura de la crítica de arte romántica. Desde entonces, dicho discurso se movió bajo dos presupuestos que se contraponen: por un lado, la corriente racionalista de la modernidad buscaba la aprehensión cognoscitiva de la realidad a través de las imágenes; y por otro, la corriente idealista de la modernidad negaba que la realidad pudiera ser conocida en su totalidad y que el arte pudiera ser aprehendido por la razón humana sin participación de la emoción (Echeverría 2007b). Esto se resume en el hecho de que el arte, como producto de la modernidad, tiene una cara racionalista y otra romántica; cada una de ellas unidas al discurso de civilización y cultura.

La segunda crisis de la modernidad europea la propició el comunismo. Con ello, Echeverría (2007a) asegura que la modernidad volvió a ramificarse en Modernidad Europea y Modernidad Americana. Entonces, con las vanguardias, se dio en el arte un gran quiebre que institucionalizó la ruptura como objeto del arte. El arte en este periodo ya no buscaba imitar la vida en sus periodos de fiesta y de rito, como sí, en el periodo anterior. Con las vanguardias, se consolida la institucionalidad del arte, porque el arte se ha convertido en el rito² que posee

¹ A estas ramas, Echeverría denomina modernidad europea y modernidad americana respectivamente (Echeverría, 2007a).

² Por último, según Echeverría, la crisis que había debilitado la rama europea de la modernidad, revitaliza la rama americana y se da la crítica posmoderna a la modernidad. Esta crítica se vincula con el arte conceptual y el arte posmoderno en general. En este periodo, se intenta negar el arte. Se busca desnudar el esqueleto institucional del arte. Se rompe con el canon moderno y se acoge la hipótesis hegeliana del “fin del arte”. Pese a todo, la lógica institucional es la misma en el arte de la posmodernidad por lo que termina también por canonizarse. Pese a que este tema es muy interesante, no se tratará en este estudio por estar fuera del periodo seleccionado.

su propia fiesta (Echeverría 2007b). Despojado ya de todo vínculo con su origen espiritual, el cristianismo, el arte crea su propia espiritualidad en base al discurso y la crítica de arte (Casullo 1998³, Echeverría 2007).

Esta lógica institucional del arte implica un proceso de normalización de modelos a los que se ha dado por llamar, siguiendo el discurso religioso, cánones del arte (Bloom 1997; Rojas 2012; Carrión 2017). El concepto de canon permite considerar tres aspectos modélicos: por un lado, el canon de artista y su obra; por otro, el canon de los temas representados y las técnicas; y por último, el canon del discurso⁴ (Rojas 2012). El canon discursivo es el eje central del funcionamiento institucional del arte pues establece qué formas, técnicas, temas y autores son institucionalmente modélicos y cuáles son marginales. A su vez, todas las formas estéticas se corresponden con un uso contextual; y por lo mismo, ese uso está vinculado a un valor. El valor del arte –visto desde su concepción moderna- se halla dentro de su propia institucionalidad que norma sus formas, técnicas, temas y autores a través del discurso canónico del arte (Rojas 2012).

El vínculo entre el origen del arte y la producción de imagería es un aspecto relevante para comprender la convergencia de valores en la imagería. El discurso moderno del arte está íntimamente vinculado al discurso religioso (Benjamin 2006, Bourdieu 2010). Walter Benjamin (2003) se interesó ya, aunque indirectamente, por esta relación cuando planteó su teoría sobre el aura de la obra de arte. Bolívar Echeverría (2007) dio continuidad a esta discusión al oponer el valor de culto a un valor para la exhibición tal como Marx había opuesto el valor de uso al valor de cambio.

Sin embargo, tanto en la imagería como en el arte secular el valor para la exhibición no excluye un valor de culto porque es una condición *sine cuan* existe el culto a las obras⁵. Por lo mismo, este estudio no opone el valor de culto al valor exhibitorio; sino, que ha opuesto el valor de culto al valor estético-artístico que surge no sólo del culto secular vinculado a la

³ El tema sobre la espiritualidad del arte es un punto clave a la hora de pensar en la secularización del discurso religioso que dio lugar al arte de la modernidad. En este mismo marco se encuentra las discusiones sobre el valor del arte, el arte por el arte etc. Sobre el tema de la espiritualidad del arte en la modernidad revítese el interesantísimo libro de Nicolás Casullo (1998).

⁴ El primero atiende al hecho de que en el mundo del arte hay formas, soportes y técnicas cuyo uso prevalecen sobre otros en tiempos determinados; de igual forma, la fama de unos nombres destaca más que otros en la construcción de la imagen del artista. El segundo aspecto remite, en cambio, a los temas representados por el arte cuya aceptación institucional los normaliza.

⁵ Benjamin (2003) observa que las obras que ordinariamente ese hallan celosamente ocultas de las miradas, en el tiempo festivo son exhibidas para su culto.

institución arte sino también de la normalización de las formas, técnicas, temas y artistas. Es decir, si bien este estudio comprende que hay un valor de culto tanto en la obra religiosa como en la obra de arte, distingue entre un valor de culto religioso –al que llamamos valor de culto simplemente- y un valor de culto secular al que llamaremos valor estético-artístico. El valor de exhibición está unido a los dos como una condición necesaria.

El origen del valor estético-artístico de la obra de arte (y por tanto, el surgimiento de una noción moderna de arte que este valor implica) se remonta a la Italia del siglo XVI (Pérez 2012). En ese contexto, la imaginería adquirió también este valor estético-artístico. Sin embargo, la producción de imaginería de todos los tiempos responde a una necesidad cultural que trasciende el plano estético-artístico porque en ella persiste el valor de culto.

En el Ecuador, la producción de imaginería destinada al culto religioso ha sido una actividad constante desde la etapa virreinal. Sin embargo, este estudio se ha interesado únicamente en aquella imaginería que ha confluído con la construcción de la noción moderna de arte en Ecuador, alrededor de 1850 puesto que lo que interesó a su autora fue el análisis del valor de la imaginería. Por lo mismo, el objetivo planteado fue analizar dicho valor en la relación entre la imaginería y una noción moderna del arte en Cuenca durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

1. Antecedentes

Carmen Fernández Salvador (2007) hace un análisis de los estudios históricos y críticos sobre arte colonial quiteño publicados entre 1850 y 1950, periodo en que nace y se consolida la historia del arte en Ecuador. Según Fernández, para este periodo el arte no solo tiene valor estético e histórico, sino que además adquiere un significado peculiar frente a la moderna nación ecuatoriana⁶. En este sentido, para los forjadores de este discurso, escribir sobre el arte tuvo como fin elevar a los ‘artistas’ a un nivel de símbolos de la nación⁷.

⁶ Este primer discurso de arte fue configurado por las voces de Juan León Mera y Pablo Herrera (Fernández 2007). Esta práctica discursiva, basada en la obra histórica del padre Juan de Velasco, creó una imagen del artista virreinal a semejanza del canon europeo instituido en el renacimiento y alimentado por la filosofía romántica en los siglos XVIII y XIX.

⁷ Según Fernández, una parte de estos trabajos, en su afán de engrandecer el pasado artístico de Quito, la nación ecuatoriana, y la afamada Escuela Quiteña, no ha discutido el significado y los alcances del término “Escuela Quiteña”, o su validez como categoría de análisis.

Fernández sostiene que hacia la segunda mitad del siglo XIX se dio una mitificación de la figura del artista colonial, sobre todo, de Miguel de Santiago⁸. Y ya que el estudio del arte virreinal ecuatoriano se ha visto sujeto a paradigmas y cánones europeos (Fernández 2007; Pérez 2012); y que, además, las agendas nacionalistas⁹ habían opacado el objeto artístico: la imagen de los artistas virreinales se construyó al puro estilo de la imagen del artista europeo.

Por ejemplo, los intelectuales con afanes cosmopolitas, como Juan León Mera, mostraron a Miguel de Santiago como un genio comparable con los grandes maestros europeos.

El objetivo de la primera crítica de arte en Quito fue mostrar el arte virreinal como un instrumento de medición del progreso de la civilización ecuatoriana¹⁰ y, al mismo tiempo, como una herramienta efectiva para alcanzar dicho progreso (Fernández 2007; Pérez 2012). El rescate del arte virreinal en la segunda mitad del siglo XIX estaba estrechamente ligado con el establecimiento de políticas gubernamentales destinadas al desarrollo de las artes en el país (Pérez 2012; Fernández 2007). Para ello, era frecuente compararlo con modelos internacionales a través de la apropiación de categorías y estrategias retóricas propias de la

⁸ La autora llama la atención sobre cómo en el segundo número de la Revista de la Escuela de Bellas Artes, se muestra un retrato de Miguel de Santiago, el rostro barbado del artista se muestra de perfil, los rasgos suaves, firmes, mirada atenta y expresión decidida. Cabello abundante y ligeramente ensortijado sobresale bajo el sombrero inclinado que cubre su cabeza. De acuerdo con los autores, lejos de ser una adherencia servil a los modelos retóricos europeos, este gesto muestra el interés de los autores y, por extensión de los artistas del periodo, en apropiarse de un canon europeo con el fin de legitimar la producción artística local. Las estrategias retóricas y visuales de unos y otros servirán para construir a partir de Miguel de Santiago la figura de un artista de valor internacional. Así desde mediados del siglo XIX, Miguel de Santiago adquiere una importancia emblemática dentro de la historia del arte ecuatoriano. La singularidad que éste adquiere en este momento como persona y como artista permite que se lo imagine como a un pintor comparable a los del renacimiento europeo, con ello Santiago para el imaginario nacional deja de ser un artista local y se lo sitúa como parte de una cultura cosmopolita.

⁹ Fernández pone énfasis en la década de 1860 que es reconocida en la historia del Ecuador porque durante ella los gobiernos centraron sus esfuerzos en la modernización de la nación, y buscaron la unidad nacional a partir de los ideales de progreso y civilización. Esta mentalidad progresista impulsó la optimización de la instrucción pública, reflejado en la promoción de las artes y la tecnología. En este ideario modernizador confluyeron, el garcianismo, el progresismo, el alfarismo, proyectos que, aunque eran ideológica y políticamente distintos, estaban emparentados bajo el manto del progreso. Es en este contexto que el arte del Quito colonial se convierte en objeto de estudio tanto para los intelectuales como para los artistas ecuatorianos. Un punto de referencia es la historia del padre Juan Velasco.

¹⁰ Según Fernández, llama la atención sobre los escritos de la época, es la insistencia con que se habla sobre la relación entre el arte de un pueblo y su nivel de civilización y progreso. En este sentido el avance de una sociedad se entendía no solo como un índice de su nivel de civilización, sino también como un motor efectivo para el desarrollo.

historia del arte europeo. Así, en este periodo, Fernández (2007) destaca los estudios de Pablo Herrera¹¹, Juan León Mera¹² y Pedro Fermín Cevallos¹³.

Por otra parte, los artistas republicanos quiteños no dudaron en mejorar sus habilidades técnicas a partir de la imitación de los modelos virreinales. Así Alexandra Kennedy, según lo observa Fernández (2007), ha encontrado que los patrones de la obra virreinal siguieron vigentes durante el siglo XIX¹⁴. Las pocas obras críticas que se escribieron sobre el arte virregio en el siglo XIX no lo situaron en un pasado remoto al que se buscaba reconstruir; más bien, encontraron una continuidad lógica entre el arte virreinal y el republicano (Fernández 2007). Así para Fernández, al definir la producción artística y arquitectónica del siglo XIX, no solo como herencia sino también como avance o retroceso con respecto a la

¹¹ Pablo Herrera había realizado un recuento cronológico de los principales artistas y monumentos arquitectónicos de Quito. Con una visión lineal de la historia, había relacionado el pasado colonial con la producción artística de la moderna nación ecuatoriana. En su reseña sobre las “Bellas Artes en el Ecuador”, sin diferenciar el periodo colonial del republicano, se limitó a presentar un listado de nombres de grandes artistas, así como un inventario de importantes monumentos arquitectónicos de Quito. Herrera expuso una defensa del progreso del país que puede verse a través de la excelencia de su producción artística. El autor había referido que los testimonios de los viajeros que habían visitado Quito permitían parangonar el nivel de desarrollo del país con otros famosos por su arte y grado de civilización.

¹²Al igual que Herrera, Mera -en sus *Conceptos sobre las Artes*- no había establecido una ruptura entre el arte colonial y el republicano, sino que había visto al segundo como la continuidad del primero. Había observado que en el arte colonial los artistas mostraban una inclinación casi natural hacia los temas religiosos y pocos se habían dedicado a producir obras con otra temática. Esta observación le permitió distinguir entre un artefacto y una obra de arte. Para Mera, mientras el primero tiene una función prioritariamente utilitaria, más allá del placer que pueda producir al espectador, la segunda tiene como fin el goce estético. Aunque Mera se fija ya, de algún modo, en el valor del objeto artístico, y comprende que el valor para la exhibición está centrado en la capacidad de propiciar una experiencia estética; identifica el valor de uso con el valor de culto. Asimismo, Juan León Mera, con sus estudios críticos sobre arte ecuatoriano, había ensalzado lo que él consideraba un desarrollo del arte colonial y el talento artístico de ciertos ‘genios’ como, a su juicio, habían sido Miguel de Santiago y Nicolás Javier Goríbar. Con ello había pasado por alto la importancia de los grabados como fuente de inspiración para los artistas locales, pues para Mera -al igual que sus contemporáneos- estos dos artistas no fueron imitadores sino artistas originales con capacidad de inventar y crear sus obras de forma original, lo cual ha sido refutado por los estudios recientemente realizados.

¹³En cuanto Pedro Fermín Cevallos, se sabe que fue uno de los primeros autores decimonónicos en sintetizar lo que se conocía hasta entonces sobre arte colonial en su “Resumen de Historia del Ecuador”, escrito hacia 1850. En este trabajo el autor había presentado muchas de las actitudes contemporáneas frente a la relación entre progreso y producción artística de un pueblo. El autor enlistó los nombres de los “grandes maestros” organizados de forma cronológica. Cuando habla de Miguel de Santiago lo compara con artistas del renacimiento italiano con el fin de argumentar su mérito artístico. Al comparar el arte y los artistas del Quito colonial con los modelos del renacimiento, Cevallos sitúa a la cultura europea como un modelo universal e ideal de progreso. En su texto “Estado social, político y literario durante la presidencia, en los siglos XVII y XVIII, Cevallos resalta la importancia del arte y de la industria como herramientas fundamentales para el desarrollo de la civilización.

¹⁴ Fernández observa la importancia que adquieren ciertos modelos del pasado como fuente de inspiración para los artistas quiteños del periodo republicano. Encuentra que el gusto por lo colonial era una respuesta de “ciertos sectores tradicionales” que sentían nostalgia de un pasado al que veían como glorioso y de un momento de esplendor que se querían recuperar ante la crisis que la Escuela Quiteña había sufrido. Un ejemplo de ello fue el interés en la capacidad de Miguel de Santiago para desarrollar un estilo propio, así como por la importancia que este concede a la representación de la topografía y la vida cotidiana de la localidad en sus obras.

tradicción colonial, se buscaba medir el grado de desarrollo que había alcanzado la cultura ecuatoriana e impulsar su cambio o regeneración.

Para Carmen Fernández (2007), el objetivo del redescubrimiento del arte virreinal durante el siglo XIX, significó –desde el punto de vista de las elites latinoamericanas, con interés de alcanzar el cosmopolitismo- ser incluidos dentro de una comunidad cultural y científica internacional que les permitiera legitimar su progreso local¹⁵. Los primeros esfuerzos por comprender y sintetizar el arte del pasado colonial estuvieron afianzados por acciones programadas del gobierno, una de ellas fue el establecimiento en Quito, en 1849, del Liceo de Pintura Miguel de Santiago. Esto vino acompañado de innumerables becas¹⁶ que financiaron el estudio de un grupo de jóvenes artistas en academias europeas¹⁷ (Pérez 2012, Fernández 2007).

Con estas políticas, se contribuyó a marcar la distinción entre una producción artística en el sentido moderno y el trabajo de los artesanos, según lo ha estudiado Trinidad Pérez (2012). La investigación de Pérez ha demostrado que el surgimiento de una noción moderna de arte en Ecuador implicó un conjunto de elementos como: “formas modernas de teorización, instituciones de estímulo, de formación, de valoración y de legitimación del arte, así como de la producción artística misma” (4). Todos estos elementos no produjeron un cambio súbito en

¹⁵ Durante la etapa virreinal, la zona gozó –según lo analizan Alejandra Osorio y Saskia Suassen- de una gran integración comercial con Europa y el resto del mundo. Habría que analizarse aún cómo la independencia y la formación de los estados-nación afectaron el ordenamiento jerárquico cultural y comercial de los nuevos estados. Desde este punto de vista se podrá comprender el interés y la pugna de las élites por legitimar su cultura frente al resto del mundo.

¹⁶ Durante el gobierno de Robles se auspició el estudio de Luis Cadena, el de Juan Manosalvas durante el de García Moreno, así como la de Luis Salguero con el gobierno de Alfaro. Por su parte la revista de la Escuela de Bellas Artes, fue también un importante mecanismo de difusión de ideas de modernización y progreso que marcan el periodo y la importancia que adquiere el arte. Entre sus tareas se encontraba hacer conocer la pintura y escultura nacionales en sus obras maestras, tanto antiguas como modernas.

¹⁷ La autora habla de otros dos momentos Fernández (2007) sitúa un segundo momento del discurso sobre arte a partir de las primeras décadas del siglo XX. Según la autora, este trabajo se realizó bajo la influencia del positivismo histórico de Federico González Suarez y estuvo adscrito a la Academia Nacional de Historia. Aunque Fernández reconoce que este grupo buscó recuperar la verdad del pasado artístico ecuatoriano a través de una minuciosa labor investigativa en fuentes documentales; observa que aportó poco a la reflexión de la historia del arte como una disciplina autónoma pues su afán iba hacia recuperar datos, mas no a hacer un análisis simbólico y cultural de los objetos artísticos. Por último, Fernández destaca el trabajo de José Gabriel Navarro quien influenciado por el hispanismo en su proyecto académico, se propuso mantener la memoria del pasado como respuesta a los cambios sociales y políticos que amenazaban al orden tradicional. Observa que el método de estudio de Navarro estaba favorecido por la observación crítica de los objetos y la exigente dependencia de las fuentes documentales, que determinó que el gran aporte de Navarro fuera pensar por primera vez en el Ecuador la historia del arte como una disciplina autónoma. Para Fernández, pese al avance que supuso la obra de Navarro, hay un retroceso en la historia del arte en Ecuador durante la década de los 40s. Durante este periodo los académicos ecuatorianos se mostraron más interesados en convertir el arte colonial en símbolo del prestigio cultural e histórico de la nación, que en la investigación documental o en la elaboración teórica.

las producciones estéticas sino que “se construyó un campo moderno de arte en Ecuador; es decir, su desarrollo insipiente como institución moderna durante el siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX” (11). Dado que la institucionalización del arte en su sentido moderno fue paulatino en Quito, esta investigación ha decidido escoger un periodo similar al estudiado por Pérez para observar los cambios del valor de la imaginería en Cuenca; y considerando que la primera fundación de la escuela de Dibujo y Pintura en esta ciudad ocurrió en 1892, cincuenta años más tarde que la de Quito, hemos extendido el periodo de análisis hasta 1950.

Por otro lado, Pérez (2012) señala que el nuevo conjunto de exigencias para la producción estética “subalternizó las prácticas artísticas que practicaban otros sectores sociales” (14), entre los que se cita a los artesanos. Otros trabajos anteriores (Álvarez et. Al. 2004) al de Pérez (2012) y al de Fernández (2007) también han observado que la construcción del “campo artístico” como “-elemento que caracteriza al arte moderno” (Álvarez et. Al. 2004,16) avanzó en el país desde la segunda mitad del siglo XIX en convivencia con otros registros artísticos “que muchas veces se desarrollaron al margen de los circuitos del arte” (16).

Álvarez y su equipo de trabajo se han interesado por otras manifestaciones estéticas consideradas a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX como no canónicas con el fin de anular el “riesgo de que el espectador percibiera que la fuente de las ideas sobre el arte moderno local o la percepción del tránsito hacia esa específica modernidad, están solamente confinados en las “artes mayores” (20). Los trabajos de Álvarez (2004), Bedoya (2007), Fernández (2007) y Pérez (2012) muestran que en la última mitad del siglo XIX se había configurado un discurso de arte que promovía ciertos registros estéticos en mengua de otros. A este estudio interesó conocer cuál era la relación de los registros canónicos y no canónicos con la iconografía.

Pérez (2012) y Fernández (2007) resaltan los mecanismos con los que se instituyó una noción moderna de arte en relación con los registros canónicos de ese discurso; mientras que a Álvarez et al. (2004) y Bedoya (2007) les interesan la relación de dicha noción moderna de arte y los registros no canónicos: “Este umbral explora aquellos espacios en los que tiene cabida la producción simbólica que empezó a estremecer o a pervertir, de alguna manera, la fuerte tradición artística de la colonia, ligada a cánones, normas y reglas de representación clásica, ocupada fundamentalmente del encargo religioso...” (24). Las tres autoras han puesto sus ojos en el hecho de que la emergencia del campo moderno de arte estuvo vinculada a ‘repertorios simbólicos’ relativos a una sociedad que estaba construyendo su imaginario de

nación a partir de los discursos seculares del arte moderno y el pensamiento liberal. El interés por situar el punto de partida de este estudio en la segunda parte del siglo XIX, se justifica por la emergencia de una noción moderna de arte en Ecuador¹⁸ como lo hemos dicho ya.

Las investigaciones citadas arriba permiten observar dos aspectos que han engendrado este estudio. Por un lado, la imaginería virreinal estaba propiciando un primer discurso que construyó la imagen del artista virreinal en Quito, por lo tanto, estuvo vinculada a los procesos de construcción de la mentada noción moderna de arte de forma directa; y por otro, esa misma imaginería seguía siendo objeto de culto para los fieles católicos.

Esta confluencia de valores supone varias implicaciones para la producción de imaginería: en primer lugar, el estatus del productor de imaginería del siglo XIX pudo verse modificado debido a la circulación de un discurso que institucionaliza la práctica artística como labor producida por mentes geniales. Así, si bien a mediados del siglo XIX se inició la construcción de la imagen del artista virreinal (Fernández 2007); a inicios del siglo XX en el Ecuador ya se había configurado completamente “también una imagen de artista moderno” (Pérez 2012, 15).

La pregunta es: ¿qué implicaciones tuvo este proceso en la producción de la imaginería que se estaba dando entre 1850 hasta que se instituyó un campo moderno para el arte en Ecuador hacia 1950? Los estudios (Kennedy 2016; 2013) permiten observar que algunos artistas de la época, radicados en Quito y considerados ya como artistas en el sentido moderno –como Víctor Mideros, Rafael Salas y otros-, siguieron produciendo imaginería; ejercieron su libertad desplegando su creatividad en la representación de esa misma imaginería que convivió con obras seculares vinculadas al paisajismo y al costumbrismo dentro del que incluyeron la representación de lo cotidiano.

El contexto social y discursivo de la producción de imaginería en la época supone, pues, una importante influencia no sólo del primer discurso artístico y de los temas aportados desde el paisajismo en boga, sino también del concurso de factores “de orden institucional, intelectual y económico” (Pérez 43) relativos a la noción moderna de arte que influyeron en la

¹⁸Se extiende hasta mediados del siglo XX porque busca estudiar no solo el comportamiento del valor durante la emergencia de dicha noción moderna de arte sino también cuando ya esta noción estaba cabalmente institucionalizada, dado que el proceso en el gozne mismo es insipiente, según lo observa Trinidad Pérez (2012). Por lo mismo, este estudio tuvo como objetivo general analizar el alcance de la articulación entre la imaginería católica y una noción moderna del arte en Cuenca durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

producción de imaginería durante el siglo XIX y XX. Todo esto nos lleva a la implicación de un matiz claramente diferenciador de la imaginería producida durante el periodo que se ubica entre el siglo XIX y XX en relación a la producción de imaginería virreinal.

Por otro lado, Trinidad Pérez (2012) ha encontrado implicaciones geopolíticas en la construcción de la noción moderna de arte: “La universalización de una noción europea de arte fue resultado del afán del pensamiento ilustrado por disciplinar todas las formas de conocimiento, incluido el de la creación y representación simbólico-estética” (37). Esta observación cuestiona el valor universal de los enunciados del discurso moderno del arte. Para Pérez, el discurso eurocéntrico que sustenta la noción moderna de arte oculta su “lugar de enunciación, contribuyendo a que aparezca como un enunciado universal, común a toda la humanidad” (38). Pérez sostiene que la asunción de este discurso como clave para justificar el progreso civilizatorio implicó una jerarquía geopolítica que rigió la institucionalidad del arte en Occidente.

Partiendo de esta perspectiva, se puede contrastar el caso de Quito –ciudad en la que se exaltó la tradición artística virreinal para construir el primer discurso de arte del país y el valor geopolítico y cultural- y Cuenca, en donde no existió producción local de imaginería durante el virreinato y cuyo arte religioso virreinal traído desde Quito desapareció durante las guerras de independencia (Cevallos 1988; Moscoso 2007). Cuenca se convirtió en un lugar de interés para este estudio no sólo porque no tiene una gran tradición virreinal de producción imaginera –y esto anima a preguntar ¿cómo se construyó el discurso local referente a la mentada noción moderna de arte que demanda el progreso civilizatorio aquí si no había imaginería virreinal?- sino también porque a mediados del siglo XIX -cuando emerge en el país esta noción moderna de arte- hay un auge económico en la ciudad (Cevallos 1988; López 2003; Moscoso 2007). Este bienestar financiero repercutió en la renovación arquitectónica de la ciudad de Cuenca, la cual –a la vez- implicó la edificación de los más bellos templos del siglo XIX e inicios del XX; y con ello, la renovación de su imaginería. En este contexto, cabe preguntar entonces: ¿cuál ha sido el comportamiento del valor en la imaginería cuencana entronizada en los templos edificados entre la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX en relación a la noción moderna de arte y al culto religioso tradicional?

2. Hipótesis

El estudio partió de la hipótesis de que el valor de la imaginería cuencana producida durante el periodo estudiado no era sólo el de culto, sino que había en ella un valor estético –artístico conferido por la construcción de un campo moderno del arte.

3. Marco teórico

El marco teórico del estudio parte del concepto del valor del arte en general, y de la relación entre la imaginería y el arte, en particular. Por lo mismo, se adoptó el pensamiento del filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (2007a, 2007b, 2010, 2011) como fundamento del marco teórico, a través de cuyos postulados sobre el valor se ha expuesto también la importancia de definir qué entenderemos cuando mencionemos términos como cultura, arte y canon. De este modo, el marco teórico está asentado sobre dos conceptos base que se relacionan estrechamente entre ellos: el concepto de cultura y el de valor, ambos desarrollados por Bolívar Echeverría. El concepto de cultura remite al hecho de que el animal llamado hombre ha transformado estéticamente su hábitat y, en ese proceso, se ha hominizado otorgando valor a los objetos que forman parte de su mundo vital. El valor de uso que implica la estetización del hábitat del hombre nos remite a ese plus ontológico al que Echeverría llama cultura. Echeverría relaciona el valor de uso a un tiempo de ruptura que implica intervenir estéticamente el mundo vital del hombre. Si para Echeverría, el origen del valor de uso se halla en el tiempo de ruptura, nuestro análisis relaciona los momentos de ruptura - el juego, la fiesta y el arte- con la mayor presencia del valor de uso, el valor de culto y valor estético, respectivamente, en los objetos producidos en dichos tiempos de ruptura.

Así, siguiendo el pensamiento de Echeverría, nuestro marco teórico diferencia entre dos concepciones de arte: una general, tomada como expresión estética de la fiesta en cualquiera de sus manifestaciones; y otra, específica, vinculada con lo que Trinidad Pérez (2012) llama noción moderna de arte, desvinculada a todo rito festivo que no provenga de su propia lógica de funcionamiento. El estudio adoptará el término ‘arte’ para nominar esta segunda concepción.

En consideración de una noción moderna de arte se hace también relevante el concepto de canon que se aplicará a los modelos normalizados de formas, técnicas, temas y artistas. El concepto de canon tiene un amplio uso para las artes plásticas y se ha institucionalizado para la literatura a partir de la publicación de *El Canon Occidental* de Harold Bloom (1997). Las

formas, técnicas, temas y artistas canónicos guardan una directa relación con el valor estético-artístico; pero también se relacionan de forma indirecta con otros valores.

Como se ha dicho ya, el objetivo de este estudio es el análisis del valor en la imaginería considerando la influencia del discurso que configuró la noción moderna de arte en el contexto de la ciudad de Cuenca durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Para entrar en el análisis hace falta primero exponer la teoría y los conceptos básicos que se adoptarán a lo largo del estudio. El estudio completo verá el objeto de investigación, la imaginería cuencana de entre la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, desde la perspectiva teórica que se plantea en este marco teórico; así como también, lo vinculará con los elementos histórico-sociológicos que se relacionan con su valor en el mundo occidental. Los conceptos de cultura, arte, valor y canon son la base de dicho marco teórico.

a. Cultura, arte, canon y valor

Según Bolívar Echeverría (2010), la cultura no puede ser entendida fuera de “los procesos reproductivos de la vida humana” (20) porque es una construcción que integra dos elementos indisolubles: uno funcional que le sirve al hombre para la subsistencia dentro del mundo animal; y otro, no funcional que le permite alterar su mundo a través de la creatividad. De este modo, el ser humano realiza las mismas actividades que los animales; pero, no lo hace de la misma manera, “lo hace como si estuviera haciendo otra cosa al mismo tiempo” (Echeverría 2011, 131). Para Echeverría, este proceso de dualismo en la actividad humana supone un “momento fundacional de su identidad” (137) que debió haberse originado con el juego. Dicho momento es la raíz de lo que el autor llama “la aventura de la hominización o trans-naturalización de la vida animal al convertirse en vida humana” (138). Así, los aspectos puramente biológicos de su vida requieren, para su desarrollo feliz -al igual que el sustento material-, ese plus no funcional al que -siguiendo a Echeverría- llamaremos “cultura”.

Desde esta lógica binaria de la cultura importa la concepción del tiempo. Desde la perspectiva de Echeverría, se puede comprender que la vida humana transcurre dentro de un tiempo rutinario en el que se inserta continuamente un tiempo de quiebre. Echeverría reconoce “la temporalidad constituida por una tensión bipolar entre lo que sería el tiempo y la experiencia de discontinuidad absoluta y lo que sería la experiencia de la continuidad absoluta” (186).

Así, para Echeverría (2007a)¹⁹, el juego, la fiesta y el arte son “comportamientos de ruptura, es decir comportamientos en los que la libertad, la capacidad de crear formas, se presenta como protagonista” (1). En ellos, el ser humano destruye y reconstruye partes de su mundo interfiriendo con la rutina constantemente²⁰.

El valor de uso²¹ está íntimamente ligado al “hábitat” del hombre en el sentido en que la mayor parte de los objetos que le pertenecen desde el momento originario del plus no funcional tienen este valor. Por lo mismo, hay una relación entre el valor de uso y el primer nivel de creatividad que Echeverría propone, el juego²². Así se puede deducir, entonces, que los diseños primitivos sobre los utensilios –no sobre los objetos rituales- tienen una similar función estética que la que tienen los útiles que rodean nuestra cotidianeidad.

En ese mismo proceso y con una lógica similar de creatividad, aunque en otro nivel, está el valor de culto ligado al segundo momento de ruptura, la fiesta. Así la fiesta es la “ceremonia ritual, el momento en que culmina la experiencia festiva, es el vehículo de este tipo peculiar de ruptura festiva” (Echeverría 2007a, 6). Según Echeverría, en la fiesta se da un “traslado”, un “paso de la conciencia rutinaria a la conciencia de lo extraordinario mediante una sustitución de lo real por lo imaginario” (6). La fiesta pertenece al orden de lo sobrenatural y está presente en todas las culturas. En ella se da lo que Echeverría llama la experiencia de lo sagrado²³. Tan importante es la fiesta para el mundo del ser humano que de ella depende el desarrollo de su cotidianeidad: “ella destruye y reconstruye en un solo movimiento todo el edificio del valor de uso dentro del que habita una sociedad” (6). Notemos, entonces, el peso que tiene la experiencia de lo sobrenatural en el mundo vital del ser humano.

La ruptura que introduce el arte está relacionada con la fiesta. Para Echeverría, el objetivo del arte es la reproducción de la experiencia estética: “el ser humano intenta traer al escenario la

¹⁹Echeverría, Bolívar. 2007. Sobre WB, la obra de arte. Inédito.

²⁰ La idea de la fractura de la cotidianeidad del tiempo ha sido una idea bastante insinuada en Occidente como lo demuestra la investigación de Carlos Rojas (2012) quien rastrea este pensamiento en Kant, Benjamin, Derrida, Agamben, Deluze y Guattari. No cabe duda de que Echeverría desarrolla esta idea de ruptura a partir de la tradición existente, sobre todo, de Benjamin y las *Tesis de la filosofía de la historia*.

²¹ El valor de uso: corresponde al valor que tienen los objetos dentro de la lógica del mundo vital del ser humano. Si bien, este concepto procede de *El Capital* de Karl Marx, ha sido desarrollado en la filosofía de Bolívar Echeverría, según lo analiza Stefan Gandler (2007).

²² El juego, la fiesta y el arte son actividades en las que el ser humano hace uso de su libertad consciente de sus determinaciones. El juego es, para Echeverría, “Es el placer que trae la experiencia de una pérdida fugaz de todo soporte; la instantánea convicción de que el azar y la necesidad pueden ser, en un momento dado, intercambiables” (Echeverría 2007a, 4).

²³ De aquí en adelante, siguiendo a Echeverría, entenderemos por sagrado aquel vínculo entre el hombre y lo sobrenatural vinculado a la fiesta.

conciencia objetiva, normal, rutinaria, aquella experiencia que tuvo, mediante el trance, en su visita a la materialización de la dimensión imaginaria” (6-7). Según Echeverría, el arte reproduce en imágenes lo que sucede en la fiesta. En este sentido, ambos momentos de ruptura están ligados al valor de culto, aunque no excluyen el valor de uso, pues no existe una distinción definitiva entre la experiencia lúdica, la experiencia festiva y la experiencia estética, sino que sus límites son compartidos.

Ahora bien, vale la pena reparar en el hecho de que los objetos que se construyen con el fin de producir una experiencia estética son objetos hechos para ser exhibidos. Generalmente, son exhibidos dentro del rito ceremonial de la fiesta. Por lo tanto, los objetos tienen simultáneamente un valor de culto y un valor para su exhibición que cobran importancia dentro de la lógica de la fiesta.

Lo que hemos explicado hasta este punto nos conduce a llamar arte a toda producción estética que esté vinculada a la fiesta. Por tanto, si toda cultura produce objetos estéticos vinculados a la fiesta, todos esos objetos son arte en un sentido general. Esto lo explicamos para diferenciar la noción general de arte como reproducción en imágenes de la fiesta de una noción a la que en Occidente llamamos arte de una forma específica desde la modernidad.

En relación a esta segunda acepción cabe especificar a qué vamos a llamar arte en un sentido moderno. Trinidad Pérez (2012) ha explicado que si bien, la confluencia del humanismo renacentista y la ciencia propició el realismo de las obras plásticas, el arte renacentista no puede ser llamado por sí solo arte en su sentido moderno; pues en el renacimiento, “si bien se empiezan a fundar sociedades y academias de artes, no se concibió aún una noción de bellas artes” (44). Para ello, ha hecho falta institucionalizar una noción moderna de arte. Pérez cita a Kristeller (1959) para quien concebir el arte como algo elevado y dentro de un sistema propio es “el aspecto fundamental para poder hablar de sistema moderno de las artes” (44). El arte moderno como sistema tiene un inicio insipiente en el renacimiento italiano; pero, no está instituido como lo hará cuando se secularizan sus temas y se institucionaliza su sistema de producción, exhibición y teorización. Pérez, siguiendo Kristeller (1959) y Shiner (2004) explica que el sistema de las artes para llegar a ser concebido como lo hacemos hoy integró “una serie de condiciones de orden institucional, intelectual y económico” (Pérez, 2012, 44). La autora explica que la producción tuvo que individualizarse desligándose de los gremios, tuvo que desarrollar ciertas concepciones relativas a su independencia de los ritos religiosos,

tuvo que verse valorada económicamente. Por su parte, Walter Benjamin (2003) también reconoce que la técnica moderna ha introducido cambios radicales “no solo en el material, los procedimientos de las artes, sino la invención artística” (Echeverría 2003, 2). Según Benjamin, estos cambios están asociados a “la profunda reconfiguración del mundo social” (2) que lleva al arte de ser aurático a ser profano, de una predominancia del valor para el culto a una predominancia del valor para la exhibición. En este sentido, para Benjamin la obra se traslada del centro de un acto ritual sobrehumano y mágico al centro de una experiencia profana, “la experiencia estética de la belleza” (2). Por lo mismo Echeverría (2003) concluye que para Benjamin, “el arte sólo comienza a ser tal una vez que se emancipa de su aura metafísica” (2). En consideración a lo expuesto por Benjamin y desarrollado por Bolívar Echeverría, se considera que el arte se instituye una vez emancipado del rito religioso.

En consideración a la configuración de un sistema institucional, magistralmente, Arthur Danto (1997) sintetiza la historia del arte en tres eras: la mimética, la ideológica, y la que se cuestiona sobre qué es el arte, cada una definida por un elemento singular. La primera era, la mimética, según nuestro autor, se ubica desde el nacimiento del arte como tal en el inicio de la Modernidad –Danto sitúa su inicio alrededor del 1400 y continúa hasta la vanguardia. Para Benjamin, en cambio, la institucionalidad del arte ocurre cuando se seculariza y se pone al servicio de “una experiencia profana” (Echeverría 2003, 2). Para Danto (1997), la estética que se impone en la primera etapa, según Danto, es la mimesis. En cambio, la concepción del arte como objeto que propicia una experiencia estética profana Benjamin la aplica tanto al arte mimético del romanticismo como a las vanguardias. Para Danto, las Vanguardias están dentro de una segunda era a la que llama era ideológica. Esta, según Danto, se inicia con las vanguardias y continúa hasta lo que él denomina la posthistoria del arte. El elemento que lo caracteriza son los manifiestos. Por último, Danto habla de una tercera era del arte, la de la post-historia. Su elemento esencial es lo que Danto llama la “idea filosófica de qué es el arte” (69). Con este fundamento, y siguiendo a Bolívar Echeverría (2007) llamaremos arte de la modernidad a lo que Danto llama la primera y la segunda era del arte y dejaremos de la lado el arte posmoderno que tiene una marcada carga conceptual.

El arte moderno en sus inicios insipientes tuvo un valor cultural. Fue creado para su exhibición dentro del rito religioso: tuvo un valor estético-exhibitorio. Pero, esta concepción del arte se ha secularizado y se ha impuesto como única noción de arte en Occidente. En palabras de Trinidad Pérez (2012), esta sistematización precaria que se originó en el renacimiento

italiano se ha convertido en la noción predominante y universal de arte: “un sistema moderno de las artes definió al arte como un modelo único y universal y lo imaginó como un esencial abstracto, sin tiempo ni lugar; es decir, como un ente autónomo e independiente de todo contexto.” (45). Entonces, el arte de la modernidad²⁴ se ha desvinculado de la fiesta a la que inicialmente estuvo unido y ha inventado, para suplir su carencia de lo sagrado, otro discurso sobre la espiritualidad que exalta -más que al objeto representado- a su artífice, el artista.

Benjamin (1989) comprende que, en sus inicios insipientes, el arte de la modernidad tuvo los mismos atributos que el arte en general: estuvo vinculado a un rito, el cristiano; pero, habla del aura de la obra de arte como la “manifestación irrepetible de una lejanía” (3). Para el aura de la obra como manifestación irrepetible no solo remite a su ubicación como centro del rito sino también remite a su unicidad que implica “un aquí y un ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en el que se encuentra” (3). El aura está vinculada a la idea de autenticidad.

De este modo, el valor de culto que inicialmente estaba vinculado al rito católico se ha secularizado. La institucionalización del arte ha creado su propio rito dentro del cual se rinde culto al artista como a un iluminado; y a la obra de arte, como el producto de esta iluminación. En este contexto el valor exhibitorio de la obra tiene una similar importancia que en el contexto del rito religioso al que ha estado vinculada la imaginería.

Consideremos, también, que la entrada de la modernidad capitalista supuso un nuevo valor sobre la obra de arte, el valor de cambio. Con esto, lo que sucede hoy con la obra de arte desde la modernidad es que en ella conviven, en la ambigüedad, el valor de culto, el valor para su exhibición y el valor de cambio. El valor de cambio tiene una particular importancia

²⁴ Siguiendo a Bolívar Echeverría (2007a), este estudio llamará arte de la modernidad al arte secularizado que responde al discurso de una noción de arte moderno según el término desarrollado por Trinidad Pérez (2013) del que también se hará uso. Sobre este aspecto Trinidad Pérez (2012) analiza cómo se produjo la construcción del arte como noción moderna en el Ecuador 1850 y 1925 en un proceso en el que se da el surgimiento de una teoría del arte al que se sumó la creación de “instituciones de estímulo, de formación, de valoración y de legitimación del arte” (4). La autora atiende al hecho de que la construcción del arte supuso la legitimación de ciertas formas en detrimento de otras que fueron marginadas, asegura que se conservó un patrón que es el de la “colonización del conocimiento” (4) y se creó una noción de arte que impuso un modelo universal. “Así, tanto el encumbramiento del arte como institución moderna, como las imágenes que se produjeron, representaron las metas y contradicciones de este proyecto. En forma la pintura de comienzos del siglo XX era moderna, en tema representaba la población indígena como su opuesto: fija en el tiempo y en el espacio, neutralizada simbólicamente como actor social en la sociedad moderna” (4). Pone énfasis en el interés que había en el Ecuador de recuperar los valores estéticos y crear con ellos un discurso del arte: “a fines del siglo XVIII y en las primeras décadas del siglo XX había un interés por crear un campo artístico moderno y por buscar los mecanismos para lograrlo” (11). El arte funcionó como una herramienta del conocimiento.

en la constitución de una noción moderna de arte: la historia del arte moderno muestra que cuando el trabajo del artista fue mejor remunerado este adquirió también un mayor prestigio social, tuvo mayores oportunidades para desplegar su creatividad y, por lo mismo, la concepción de la obra de arte fue modificada: su valoración tiene dos aristas claramente identificadas con la modernidad capitalista. Por un lado, el valor de cambio que tasa la creatividad y le otorga un valor social, y, por otro, el explícito deseo de apropiación cognoscitiva de la realidad a través de las imágenes. Por otra parte, también es importante considerar que el arte así entendido como sistema implica una institucionalidad y, y por ella, unas normas de funcionamiento que analizaremos a partir del concepto de canon.

b. El canon del arte moderno

No cabe duda de que el hombre posee una capacidad de aprehensión de lo estéticamente bello, pero mucho de su percepción está formado por el gusto de la sociedad que determina el aprendizaje y la transmisión de la tradición entre sus miembros formando así un modelo (Bourdieu 2010), modelo al que en adelante llamaremos canon. En síntesis, los gustos dependen de los usos y costumbres de las sociedades. Son ellas las que dotan de valor a los objetos culturales que producen.

Según Harold Bloom (1997), el uso de la palabra canon tiene origen religioso: designa las reglas establecidas en el seno de las jerarquías de la Iglesia Católica que norman los ritos y la vida religiosa. Aplicando otro de los usos que la Iglesia ha hecho del término –uso que funciona como un criterio de autoridad y autenticidad sobre los libros que conforman *La Biblia*–, Bloom hizo una selección de las obras literarias más destacadas de Occidente y llamó a esta “el canon occidental”. El criterio con el que Bloom eligió tales obras fue la aceptación de la crítica a lo largo del tiempo, cómo ellas se habían insertado en una tradición literaria, y qué nuevo aporte habían hecho a ella. Esta misma forma de proceder en la literatura se ha aplicado en las otras manifestaciones estéticas a las que hoy en día llamamos las siete artes.

En un sentido más amplio, la palabra canon se refiere a las normas establecidas por la costumbre para regular una actividad determinada. Humberto Eco (2007), recuerda que el término dio nombre a la escultura realizada por Policleto “en la que estaban encarnadas todas las reglas para una proporción ideal” (23), con ello revela un amplio uso del término en el mundo de la creación plástica.

Por nuestra parte, asumiremos el término canon para referirnos al modelo consecuente con las normas establecidas por la institucionalidad del arte en Occidente desde la modernidad hasta nuestros días. Es decir, aquel modelo que está en íntima relación con la institucionalidad de una noción moderna de arte.

Carlos Rojas Reyes (2012) ha establecido una relación entre el canon y la institucionalidad del arte: “El arte es producto social, cultural, histórico” (119), asegura. Para Rojas, el contexto propicia “las condiciones de posibilidad y de realización del arte” (119). Esas condiciones en las que surge el arte en su sentido moderno han formado un sistema que se entiende como la institucionalidad del arte. La lógica de producción y consumo del arte en Occidente ha compartido, desde su inicio, ciertos rasgos que Rojas (2012) advierte cuando habla de tres aspectos del canon artístico: “las obras y los artistas modélicos, la matriz discursiva y el canon de las formas...” (Rojas, 2012, 82). La propuesta de Rojas de considerar la obra y su creador como un solo aspecto del canon se fundamenta en la concepción moderno-romántica del arte ya establecida como discurso dominante en nuestros días. Esta concepción deja notar que el aura de la obra artística proviene del aura que la institución arte le otorga al artista como veremos más adelante. Así, la obra de arte es tal por ser el fruto de un momento ‘epifánico’ en el que el artista es un ‘elegido’ para dar forma de objeto artístico a ese momento.

4. Metodología

Historiar el valor de la imagería implicó, por un lado, historiar las creencias religiosas en plena construcción de un estado laico durante el régimen liberal; y por otro, historiar la construcción de la santidad como valor social, estético y político importante para la cimentación de la nación en la primera mitad del siglo XIX y la segunda mitad del siglo XX. Para efectuar este estudio se ha considerado tanto la perspectiva metodológica de la Nueva Historia Cultural como la de la Historia Social²⁵.

Para el análisis del valor de la imagería cuencana producida entre 1850 y 1950 se ha seleccionado la perspectiva metodológica de la Nueva Historia Cultural. Con este nombre se

²⁵ Si bien la última generación de historiadores culturales ha pretendido alejarse de la práctica de los historiadores sociales, Paul Ricoeur (1987) observa que en toda práctica de historiar se manejan formas discursivas marcadas por propiedades que las acercan a una narrativa ficcional en cuanto se rigen por la presencia de similares elementos: personajes, temporalidades, un narrador que aporta una perspectiva, etc. Con ello hace una impugnación a la diferencia entre estas dos maneras de hacer historia.

designa a la tercera generación²⁶ de una corriente dedicada a historiar la cultura cuyo auge y variedad de perspectivas metodológicas permitió a los trabajos históricos relacionarse con otras ciencias, como la lingüística, la semiótica, la antropología, la sociología²⁷. Esta perspectiva de abordaje de los estudios históricos se aparta de la perspectiva de Leopold Von Ranke y la historia de los grandes personajes “para interesarse por el estudio de la gran mayoría de la población de las sociedades históricas, las corrientes marinas profundas” (Gómez 2012, 3). Aunque esta forma de historiar sigue la tradición inaugurada por Marck Bloch y continuada por la historia total de Fernand Braudel²⁸, también toma distancia de ella. Roger Chartier observa que el cambio fundamental que ha introducido la Nueva Historia Cultural con relación a la perspectiva de la primera y segunda generación que hemos mencionado es la renuncia a las prácticas más significativas del estructuralismo. Esta renuncia conlleva tres desplazamientos en la manera de hacer historia:

La primera afectó (...) a la descripción de la totalidad histórica, representada en el modelo braudeliano, capaz de articular al mismo tiempo los diferentes niveles de la totalidad social; la segunda cambió la práctica de considerar los cuadros territoriales como los cuadros obligatorios de la investigación, y la tercera renunció a la primacía concedida a lo social... (Chartier 1998, 8).

Gómez (2012) observa que la amplitud del trabajo historiográfico que introduce la Nueva Historia Cultural es de dos órdenes: “... en primer lugar desde el punto de vista teórico con la reflexión sobre el problema de la duración y, en segundo término, desde el punto de vista de los temas novedosos que han suscitado el interés de los historiadores...” (5). Roger Chartier (1998) centra su atención en fuentes antes descuidadas para rastrear la producción cultural y el mundo social: el estudio crítico de textos, la historia de los libros y de los objetos y el análisis de las prácticas “que se apoderan de los bienes simbólicos produciendo así usos y significaciones” (9). Desde esta perspectiva, a este estudio le interesa el análisis de cómo la producción, circulación y uso de la imaginaria está asociado a un valor que solo puede entenderse socialmente. Este estudio no se centra en la construcción de la noción moderna de

²⁶ Pertenecen a la tercera generación Jacques Le Goff y Pierre Nora quienes iniciaron sus trabajos en los años 70. En la misma línea se circunscriben: Emanuel Le Roy Ladurie, Georges Duby, Carlo Ginzburg, Michel Vovelle, Philippe Ariés, Mijail Bajtin, Mona Ozouf, Huizinga, Jacques Le Goff, y Robert Mandrou.

²⁷ De estos matrimonios han surgido líneas como la historia de las mentalidades, el giro lingüístico y el giro cultural.

²⁸ Estos historiadores pertenecen a la primera generación.

arte, sus cánones y valor como lo ha hecho Pérez (2012); sino más bien, en la imaginiería como forma no canónica del arte aunque, estrechamente, relacionada con los orígenes de dichos cánones modernos del arte.

Solo en relación al valor de la imaginiería, el discurso moderno del arte, sus hitos, obras y autores cobran interés para este estudio que, más bien, se ha encaminado en el análisis de las concepciones cotidianas sobre el valor de la mentada imaginiería. Con esto, para este estudio “(1) a nueva historia es sobre todo la historia de las mentalidades que trata de establecer una historia serial de las mentalidades, es decir, de las representaciones colectivas y de las estructuras mentales de las sociedades” (2), sobre todo en lo que tiene que ver el valor cultural que reside en la imaginiería y la construcción social de la santidad. Para lograr este propósito, se puso mayor atención en fuentes que nos remitan a la cotidianidad²⁹ de la vida urbana de la Cuenca de la época.

Por otra parte, ya que la metodología implantada por la Nueva Historia Cultural permite el “análisis global de conjuntos muy vastos, coherentes en su organización social y económica y cubiertos por un sistema de representaciones homogéneo” (2); nuestro estudio aprovechó su mirada para rastrear el valor de la imaginiería durante un periodo más o menos amplio. Aunque por un lado, una línea de historiadores pude criticar la selección de temporalidades amplias de estudio, otra línea de la Nueva Historia Cultural aprueba el trabajo con

²⁹ Según Peter Burke (2004), la Nueva Historia Cultural entendida como el estudio de “la vida cotidiana -es decir, las costumbres, los valores y los modos de vida” (50)- puede remontarse al trabajo de los historiadores alemanes de hace más de doscientos años. Sobre el interés de la historia por lo cotidiano, aunque Peter Burke (2004) asegura que ha existido siempre, afirma que particularmente, desde 1780 los historiadores mostraron mayor interés por este aspecto de la vida al historiar la cultura entendida como el bagaje de costumbres y tradiciones de los pueblos. Así, “desde 1800 aproximadamente hasta 1950 fue la época de lo que cabría denominar la ‘historia cultural clásica’” (Burke 2004, 20). Alessandro Arcangeli (2012) habla de “una transición gradual ocurrida sobre las generaciones de historiadores, (durante los pasados 150 años) desde una historia de cultura definida como un campo específico (...) a una historia cultural caracterizada por las maneras cómo este se acerca al tema general” (Arcangeli 2012, 13). Así para Arcangeli, la hegemonía de la historia cultural se da en la década de 1980 y es la corriente a la que llamamos Nueva Historia Cultural.

Geoff Eley (2008), en cambio, reconoce en la nueva forma de hacer historia dos oleadas masivas de innovación que se dieron en la disciplina histórica durante el siglo pasado: la primera, la de la historia social que se extiende desde los sesentas hasta los ochentas 80; la segunda, la de la Nueva Historia Cultural, que tuvo su esplendor en los noventa. Sea como sea, historiar la cultura “supone una contribución indispensable a nuestra visión de historia como un todo” (Burke 2004, 153) que, para Burke, se puede aprovechar mejor si se fortalece algunos puntos débiles que deben ser resueltos: “Las fuentes, los métodos y los presupuestos de estos estudios precisan ser cuestionados en su integridad” (35).

Por su parte, Eley (2008) analiza los desacuerdos entre los historiadores sociales y culturales. Piensa que, a pesar de sus discrepancias, puede haber un punto común entre las dos formas de hacer historia. Este punto común es la política de la que dice: “puede influir profundamente en las formas de la historia que somos capaces de pensar y hacer” (19). Por lo tanto, su solución es “mantener todos los logros de la nueva historia cultural sin tener que abandonar todo lo que hemos aprendido de los historiadores sociales” (39).

‘fenómenos de la larga duración’ como lo es la variación del valor de la imagería en relación con la institucionalidad de la noción moderna de arte.

En el marco de las líneas metodológicas de la Nueva Historia Cultural, este estudio consideró analizar cómo se ha construido socialmente el valor de la imagería desde distintos ángulos de la vida cotidiana. Siguiendo la novedad metodológica que Michael Foucault introdujo en los años 80`s, en la Nueva Historia Cultural, el Análisis del Discurso se ha constituido en el método de análisis de fuentes de este estudio. El discurso supone una producción desde la sociedad que habla; pero también, contribuye a construir la realidad. Sobre las formas explícitas del discurso se entiende que el lenguaje refleja las estructuras sociales, las construye y las cambia. No existe un discurso neutro, todo discurso implica una ideología. Esta perspectiva de análisis ha sido criticada por Roger Chartier cuando se desvincula de la prácticas porque considera que

En cuanto a la selección de las fuentes primarias, esta investigación aprovechó la tendencia de la Nueva Historia Cultural para usar diversos tipos de ellas³⁰. El análisis del valor de la imagería a la luz del método de análisis devela no sólo la vigencia y circulación de las creencias religiosas en plena construcción de un estado laico durante el régimen liberal, sino también la construcción de la santidad como valor social, estético y político aún importante para la cimentación de la nación en la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

La construcción del valor está dada en el juego social que impone modelos como forma de establecer jerarquías. El valor del arte en la modernidad obedece al establecimiento de un discurso de arte dominante que implica la jerarquización de formas, técnicas y autores (Rojas 2012). Sin embargo, este discurso dominante convive con otros discursos precisamente en la

³⁰ El variado uso de fuentes tiene una amplia trayectoria en la práctica de historiar en la cual destaca Marc Bloch (2001) quien propuso mirar la historia desde la perspectiva de la vida cotidiana y “fue uno de los primeros historiadores en expandir masivamente el repertorio de fuentes sobre las cuales se basan las investigaciones históricas” (Dobson y Ziemann 2009, 18). El uso de fuentes diversas también está relacionado con la perspectiva que ha criticado la historia como metarrelato. Si para la escuela de Leopold Von Ranke, los documentos eran las fuentes generadoras de un conocimiento directo, para Bloch esta forma de usar las fuentes estaba limitada en su concepción de historia porque toda fuente proporciona un conocimiento indirecto: “Toda recolección de cosas vistas se compone en gran medida de cosas vistas por otros (...) el investigador del presente no está mucho más favorecido que el investigador del pasado” (Bloch 2001, 66-67). Bloch consideró que para obtener la información histórica, el texto escrito no era portador de la verdad absoluta; sino que debía ser contrastado y puesto en diálogo con otras fuentes. Así, la crítica de fuentes es un valioso instrumento que Bloch aplica a fuentes no documentales.

relación del juego social lo cual nos permite ver el discurso como un entramado de voces desde el cual el valor funciona como el dispositivo clave de este entramado.

El concepto de dispositivo propuesto por Michel Foucault (1984), permite integrar los datos arrojados por las fuentes consultadas en donde el concepto de valor funcionó como el dispositivo central en la red discursiva porque ayudó a integrar los diversos aspectos mencionados desde tres vértices de análisis: los enunciados explícitos, las prácticas no discursivas y las manifestaciones materiales del discurso. La construcción de la santidad, el culto a Dios y a los santos -a través de la imagería y la construcción de templos-, los detalles de la representación artística de los personajes místicos, los aspectos sociales y políticos vinculados al culto religioso han tejido el entramado de la ambigüedad del discurso del valor en la imagería estudiada.

Si bien la principal bondad del método elegido estriba en el hecho de que nos ha permitido abordar un amplio periodo para rastrear la variación del valor de la imagería y contrastar los discursos desde fuentes de muy diversa índole; esta misma bondad constituye la principal dificultad que presentó el método en cuanto a la selección de fuentes y su análisis. La elección de un periodo de larga duración para el estudio implicó tener que limitar el corpus de estudio y definir el ángulo de un análisis que permitía un sinnúmero de posibilidades, todas muy interesantes.

En relación con el método, las fuentes de este estudio se clasifican en tres grupos: en primer lugar, los textos especializados a partir de los cuales se percibe los enunciados que la institucionalidad del arte ha hecho oficial a través del discurso explícito³¹: tratados sobre la belleza y el arte; fuentes periodísticas y de revistas literarias; y otras fuentes documentales que contienen opiniones sobre el arte y su relación con el valor de las imágenes de culto que, muchas veces, traslucen la mirada social sobre el objeto de culto. Estas fuentes nos remiten al hecho de que el discurso es acción. No hablamos por hablar sino para hacer algo, para influir en los que nos escuchan. El discurso es ideológico y accional. Un acto verbal remite a una realidad social efectiva que permite la elección de la interpretación de las dimensiones lingüísticas de los textos.

³¹ Para Mayer y Wodak, los dispositivos suponen tres vértices de análisis de las fuentes: por un lado, la práctica propiamente discursiva “en la cual el conocimiento es transportado primariamente” (56). En este vértice confluyen los enunciados explícitos del discurso que analizamos. En el segundo vértice, en cambio, están “las acciones como prácticas no discursivas, en las cuales, sin embargo, el conocimiento es transportado” (57). En este segundo vértice confluyen los elementos no explícitos del discurso que, sin embargo, nos ayudarán a hilarlo.

En segundo lugar, consideramos todas las fuentes documentales y no documentales que contienen información indirecta sobre el valor de la imaginería que investigamos o datos que, de una u otra forma, podemos relacionar con el primer grupo de fuentes. Se trata de enunciados que nos hablan de forma indirecta del asunto estudiado pero que ayudan a reconstruir el contexto en el que se produjeron los discursos explícitos y los relacionan con prácticas sociales que implican el análisis del dispositivo discursivo.

En tercer lugar, tenemos “las manifestaciones/materializaciones las cuales representan las materializaciones de las prácticas discursivas a través de las prácticas no discursivas” (57). La ventaja que presenta el Análisis del Discurso como técnica de análisis de fuentes es que nos permite trabajar tanto con fuentes verbales como con fuentes no verbales. Las manifestaciones como elemento de un dispositivo son el producto de las acciones y prácticas explícitas del discurso, por lo mismo, guardan indicios que nos conducen a ellas. Entre este tipo de elementos que interesan a este estudio están los objetos artísticos y de culto relativos a las prácticas de los rituales católicos que estudiamos. Estos objetos no existen fuera de una práctica ritual inserta en lo social, la cual ha permitido que estos hayan adquirido un valor.

Los principales archivos elegidos para este trabajo fueron: el Archivo de la Función Legislativa, en donde se seleccionaron las Actas de la Asamblea Nacional con el fin de rastrear las discusiones oficiales sobre la secularización del Estado y el culto religioso; el Archivo de Histórico de Cuenca, el Archivo Histórico de la Curia Arquidiocesana de Cuenca, el Archivo del Banco Central del Ecuador, el Archivo Histórico de la Universidad de Cuenca, con el fin de rastrear las discusiones cotidianas relativas a la secularización del estado, la institución del campo moderno del arte, las prevalencias de los cultos religiosos locales y otros aspectos cotidianos relativos a la imaginería que estamos estudiando. Además, se consideraron obras plásticas como fuentes no verbales tanto en los templos seleccionados para el estudio como en algunos museos de la ciudad: Museo Remigio Crespo, Museo del Banco Central, Museo de la familia Vázquez, Museo de Arte Moderno.

En relación a la elección de los archivos resalto la imposibilidad de acceder a archivos religiosos en Cuenca. El único archivo religioso que estuvo a nuestra disposición fue el Archivo de la Curia Arquidiocesana. Esta carencia se suplió con textos publicados en los periódicos y boletines eclesiásticos que circulaban en la ciudad. Además, se contó con la colaboración de personas a cargo de otros archivos religiosos: los archivos de las comunidades Dominica,

Redentorista y Oblata. A pesar de que se nos dio a conocer la existencia de documentos, se nos facilitó folletos y publicaciones en los que se había trabajado con fuentes primarias, el celo de los religiosos, la amplitud del tiempo seleccionado para el estudio constituyó un limitante a la hora de poder acceder a estos importantes archivos.

El periodo estudiado en sí, implica una gran complejidad de aspectos relativos al valor de la imaginería de los cuales se ha privilegiado a aquella que nos ha llevado a indagar sobre el valor preponderante de la imaginería, el valor de culto. Por lo mismo, solo muy brevemente, y por sugerencia del jurado de esta tesis, se habla aquí desde el ángulo que implica el valor estético-artístico y su institucionalidad en Cuenca. Este valor tiene también de un gran interés para nosotros y seguramente lo continuaremos en posteriores estudios, pero la presente investigación ha comprobado que la noción moderna de arte tiene un débil vínculo con la imaginería durante el periodo que se ha estudiado.

Por último cabe recalcar que la amplitud de corpus pictórico y escultórico de la época en contraste con el tiempo y número de páginas con que contaba este estudio, nos llevó a escoger únicamente la imaginería de los templos que fueron construidos durante el periodo seleccionado. Esto se hizo a pesar de que tenemos conocimiento de la existencia de imaginería perteneciente a la época en otros templos que habían sido restaurados en la época. El estudio hace sólo una breve alusión a esta imaginería cuando se precisa ejemplificar los fenómenos estudiados.

5. Descripción del contenido

El estudio está dividido en dos partes. En la primera, se tratan los aspectos conceptuales e históricos relativos al vínculo entre la imaginería y el arte. En la segunda, la más extensa, se analiza el comportamiento del valor de la imaginería cuencana de entre la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX en relación a la noción de arte moderno en construcción.

La primera parte del estudio está compuesta por dos capítulos. El primero parte de la discusión teórico-filosófica que se plantea en el marco teórico- conceptual dentro del cual se ha propuesto una teoría sobre el valor del arte moderno recurriendo a los conceptos de arte, cultura³² y valor. En este capítulo se expone la estrecha relación entre el discurso religioso del judeo-cristianismo y el discurso del arte. Se rastrea los vínculos entre la imaginería y el arte.

³² El marco teórico parte del concepto de cultura propuesto por Bolívar Echeverría (1998, 2001 y 2007), en la cual se considera a la cultura como una moneda de doble cara con un lado funcional y otro no funcional, para relacionar el valor con los comportamientos de ruptura: el juego, la fiesta y el arte. Así se ha asociado el valor de uso con el juego; el valor de culto, con la fiesta; y el valor estético, con el arte.

En el capítulo dos, se avanza la exposición en la misma perspectiva de análisis pero centrándonos en la especificidad de la América Virreinal. Se rastrea el origen del concepto de barroco y su relación con la cultura latinoamericana. El estudio atiende de manera especial, dentro de la retórica barroca, el uso del oxímoron como recurso para enfrentar las situaciones desventajosas. El oxímoron como recurso que permite la convivencia de los contrarios y el aprovechamiento de las circunstancias en beneficio propio aparece también en el mestizaje latinoamericano. El resultado de dicho mestizaje a través de tal recurso supone el surgimiento de una tercera opción diferente a la opción europea o la autóctona. Este estudio observa que la iconografía latinoamericana es también una tercera opción que nace de la convivencia de las concepciones de lo sagrado y formas locales con las católicas.

Al igual que en el resto del mundo católico, en la América virreinal los temas cristiano-religiosos se impusieron como norma plástico-representativa en el periodo. El Concilio de Trento, en el contexto de la reforma y la contrarreforma religiosa, fue el documento que fomentó un canon, no solo estético representativo sino también una norma de vida ideal: el misticismo. Por tanto, el capítulo en su última parte hace un acercamiento histórico al héroe del protonacionalismo hispanoamericano, el santo; pero también al desplazamiento de la sacralidad del santo (como tema de representación) hacia el artista. El artista se construye como uno de los héroes de la nación hispanoamericana moderna adoptando los moldes discursivos con que se había construido la imagen del santo como héroe de las protonaciones hispanoamericanas.

El análisis que se ha desarrollado en la segunda parte de este estudio gira en torno a la confluencia de una noción de arte moderno en el Ecuador que confiere a la obra de arte un valor estético y la vigencia del valor de culto de la imaginería y dio respuesta directa a la interrogante de cómo se ha comportado el valor en la imaginería cuencana de entre la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX.

Esta segunda parte está compuesta por tres capítulos. El capítulo uno compone el marco histórico de la discusión: expone el contexto histórico nacional y local en el que ocurre el fenómeno estudiado; analiza la relación entre la producción de la imaginería y la construcción de un discurso que tiene de a secularizarse. En el Ecuador, en el siglo XIX coexiste, con el pensamiento liberal, un modo de pensar místico que se desarrolla, sobre todo, en Guayaquil y que da fruto de santidad en varios personajes que posteriormente fueron declarados santos.

Cuenca no sólo es paso obligado para los santos ecuatorianos del siglo XIX y fuerte bastión del conservadurismo, sino que es también cuna de uno de los más grandes adversarios del misticismo; de ahí que el enfrentamiento ideológico, político y armado entre liberales y conservadores dejara rastro aún en el recuerdo histórico de la ciudad.

En el segundo capítulo se atiende a los aspectos relativos a la institucionalización de la noción moderna de arte y su relación con otras formas no canónicas del arte en Cuenca. El capítulo sigue la discusión filosófico-estética que se inició en el capítulo uno de la primera parte para analizar en el contexto cuencano cómo se construyó la imagen del artista. Al final del capítulo, se analiza el estatus del productor de obra plástica según el género que practica.

El último capítulo de la segunda parte del estudio es el más extenso. En él se aborda el análisis de la imaginería católica cuencana del siglo XIX en consideración a la noción moderna de arte que se construye en el país y de la ambigüedad de su valor. Este capítulo se dedica a describir y analizar, en consideración del marco histórico presentado en el capítulo primero, la imaginería que forma parte del decorado interior de estos templos y el culto relativo a ella. Las obras religiosas arquitectónicas más importantes para este estudio son aquellas cuya construcción inició en el siglo XIX: la Iglesia de San Alfonso, el Templo del Cenáculo y la Catedral de la Inmaculada. Su construcción se inició en el último cuarto del siglo y fueron diseñadas en parte o en su totalidad por el hermano redentorista Juan Bautista Stiehle. También se ha incluido en esta corta lista el Templo de Santo Domingo, el cual -si bien no fue diseñado por Stiehle- posee hermosos murales que nos hablan de los cultos de la época. El capítulo destaca la central importancia que tuvo el hermano redentorista Juan Bautista Stiehle en la configuración de la estética arquitectónica e imaginera de la Cuenca del siglo XIX, en general, y de los templos que se analiza en este capítulo, en particular. Se ubica históricamente el estudio de la edificación y decorado de los templos cuencanos del siglo XIX y se hace un análisis de los cultos prominentes en el periodo.

En síntesis, el estudio devela, no solo la vigencia de las creencias religiosas en plena construcción de un estado laico durante el régimen liberal, sino también la construcción social de la santidad como valor social importante en la ciudad de Cuenca en la primera mitad del siglo XIX y la segunda mitad del siglo XX.

Parte I:

Consideraciones generales

Capítulo 1

Consideraciones teórico-conceptuales

La concepción de arte como ‘alimento espiritual’ que compartimos hoy es de origen moderno. Antes de que el arte moderno se instituyera, la obra constituyó la pieza clave de admiración y culto y su creador era marginado³³. Por lo tanto, la institución del canon moderno del artista y el de la obra suponen dos momentos diferentes pero vinculados entre sí. Nuestra propuesta es que en la canonización de la obra de arte y de los temas iconográficos, el culto católico rendido a los objetos juega un rol preponderante; mientras que en la canonización del artista, el auge del arte como sistema y su valor estético y de cambio. Ambos cánones se consolidaron con la propagación de la filosofía del romanticismo en Occidente. A mitad de camino, nos encontramos con la estética del barroco la cual está influida por la concepción de lo sagrado en el mundo medieval cristiano y antecede la secularización de lo sagrado de la estética romántica como se analiza en el apartado 1.2

Es también sobresaliente el hecho de que de estas dos tendencias estético-filosóficas (el barroco y el romanticismo) están emparentadas³⁴ y que las características que comparten dentro de este parentesco tienen relación con el canon del arte moderno como lo veremos en el apartado 1.3 cuando analicemos la configuración de la imagen del artista como un héroe moderno.

1.1. Apelación a lo sagrado como fundamento del valor de la obra de arte

El elemento más importante del parentesco entre el barroco y el romanticismo desde el punto de vista de la configuración del canon moderno del arte es, sin duda, la tendencia a exaltar un

³³ Nótese, por ejemplo, cuán importante resulta hoy conocer al autor de una obra aceptada como pieza artística, mientras lo irrelevante que puede ser este dato, en general, cuando se trata de una forma no considerada artística sino comercial o artesanal. Sin importar la carga estética del objeto, hay formas que son aceptadas como arte debido a que la institución arte las promueve como modelos artísticos a través del discurso, mientras otras formas que conviven con las canónicas sin poseer el mismo estatus podrían, con el tiempo, ocupar el lugar de las canónicas. Por lo tanto, nos atrevemos a hablar de formas canónicas y no canónicas del arte.

³⁴ También vale la pena añadir, en cuanto al parentesco entre el barroco y el romanticismo, que el culteranismo barroco tiene como antecedente el “estilo oscuro (...), la acumulación de dificultades” (Hauser 1968, 268) de la poesía del gótico, la cual tenía como fin la distinción social del escritor. Mientras que el romanticismo, si bien le otorga esa aura al escritor, también arremeterá contra las reglas sociales y contra las de la escritura.

aspecto sagrado-mágico de orden festivo que aparece unido tanto al arte sacro barroco como a la concepción romántica del arte y que se manifiesta, de manera muy peculiar, en la configuración del artista como un héroe moderno. Para sustentar esta propuesta de análisis quiero considerar la teoría de Saskia Sassen³⁵ (2010) sobre las estructuras económicas, políticas y sociales del estado nación como un ensamblaje. Según la autora, para el siglo XVII, estaba ya configurada una red transatlántica de relaciones comerciales y culturales cuyas características se habían gestado en la Edad Media. Lo que quiero destacar de esta teoría es que, estos ensamblajes suponen la formación de capacidades³⁶ que se desarrollaron en la Edad Media y mantuvieron durante la Modernidad aun cuando hubo cambios generales dentro de dichos ensamblajes. Esta observación nos permite remontarnos a la Edad Media para explicar la presencia de la concepción de lo sagrado en Occidente como una capacidad que sigue vigente hasta hoy en el arte aunque con matices diferentes.

Concretamente, lo que se propone en este estudio es que esa concepción de lo sagrado y el rito festivo que le corresponde están emparentados con el arte moderno y ese parentesco se puede rastrear desde periodo románico del Medievo. Para Arnold Hauser (1978), en el mundo medieval no existía una perfecta unión entre arte, vida y religión como sí lo había en el mundo griego y romano. Así, el autor afirma que la naturaleza sacra del arte románico: “no provino, pues, de la circunstancia de que la vida de la época estuviera condicionada por la religión en todas sus manifestaciones, pues no lo estaba, sino de la situación que se había desarrollado después de la disolución de la sociedad cortesana” (224). Arnold Hauser

³⁵ A la propuesta de Sassen se suma la de Christopher Dowson (2010) quien pone énfasis en la importancia que la cristiandad ha tenido en la constitución de la cultura moderna. Dowson sostiene que no se debe pasar por alto la influencia del hombre cristiano para el apareamiento del humanismo renacentista: “Cuanto más se estudian los orígenes del humanismo, más se llega a reconocer la existencia de un elemento que no es sólo espiritual sino decididamente cristiano. (Dowson 2010, 21). En la introducción de su obra, el autor sostiene que los estudios han tendido a separar la crítica de fuentes del estudio de los dogmas y que no se ha dado importancia a la “interacción creadora de la religión y la cultura” (17) en el mundo occidental.

³⁶ Para Saskia Sassen (2010), las capacidades son: “producciones colectivas cuyo desarrollo requiere de tiempo, construcción, competencia y conflictos, y cuyas utilidades (...) son multivalentes pues dependen del carácter de los sistemas de relaciones en los que operan” (27). La autora pone énfasis en la “mediación que efectúan esas capacidades entre el orden nuevo y el orden anterior” (28): por un lado, encubren el desplazamiento porque tienen el “mismo aspecto” que tenían en el orden anterior, esto porque están “parcialmente constituidas” (28). Así ciertas capacidades constitutivas de dicho estado-nación se formaron durante el periodo medieval; sin embargo, el resultado final fue un “ensamblaje totalmente diferente” (41). En primer lugar, la monetarización de la economía fue reducida, pero permitió el surgimiento de la “capacidad que supone la aceptación de idea de monetarización” (41). Así el estado-nación no inventó el “concepto de dinero como medio ni la idea de monetarizar las transacciones” (41). En segundo lugar, la soberanía secular, concepto abstracto que surge, según la autora, de la idea de “gracia divina invocada por la monarquía francesa (...) para obtener su autonomía del papado” (41). Los conceptos de nacionalismo y patriotismo son, según la autora, “las capacidades desarrolladas mediante el sistema monárquico territorial y sus supuestos orígenes divinos” (41) que han sido usadas para destituir la autoridad divina y crear el mito secular de la nación.” (41).

examina cómo el florecimiento de la arquitectura sagrada del siglo XI influyó en el arte plástico y la arquitectura posterior. Así, las necesidades de una vida contemplativa dieron paso a un “expresionismo dinámico” (Hauser 1978, 228) en el que nada importaba la verosimilitud de las proporciones cuanto el efecto ascético. De este modo, el arte medieval está anclado en una genuina búsqueda de transmitir esa espiritualidad, que está presente también en el arte posterior: “Solo ahora aparece fijo y completamente realizado lo que nosotros entendemos por arte cristiano y medieval. Solo ahora se completa el sentido trascendente de las pinturas y esculturas” (228). Los templos cristianos en el Románico servían también para dar espacio de reunión a las cortes; y todo el esplendor ritual -que corresponde al culto, pero también al lujo cortesano- se mostraba en las manifestaciones estéticas.

Así, el hombre medieval es a la vez espiritual y mundano. La representación de lo sagrado estaba atravesada por el interés de la fastuosidad de las cortes. Esto se aplica también al renacimiento. Los hombres de aquella época: “eran hombres espirituales aun estando profundamente sumergidos en el orden temporal. De los recursos acumulados en su pasado cristiano adquirieron la energía para conquistar el mundo de la materia y crear la nueva cultura del espíritu” (Dowson 2010, 21). José Antonio Maravall (1984) sostiene lo mismo para el Barroco. Maravall hace un análisis de la influencia de los textos de Platón como fundamento del doble plano –sagrado y mundano- dentro de los que se mueve el hombre barroco. Además, asegura que el afán renacentista de llegar al conocimiento por medio de la representación pictórica tiene una larga tradición en Europa aunque fue con la pintura de Leonardo que se puso de manifiesto “la conexión entre pintura y ciencia” (488) en la que se concedió al ojo la supremacía como “órgano del conocimiento” (488). En todo caso, la convivencia renacentista de los planos sacro y mundano que originó el arte moderno ya estaba presente en el medievo. Así también, Hauser (1978) reconoce que fue ya en el periodo gótico que el arte sagrado empezó a guardar fidelidad con la realidad circundante.

Asimismo, considérese que en el románico los temas representados eran religiosos; en cambio, en el periodo gótico, cuando resurgieron las cortes, empezó lo que fue una larga secularización del arte medieval. Los temas del arte, en general, migraron parcialmente de la esfera de lo sagrado al orden de lo cotidiano. El valor de culto de las representaciones estéticas cristianas se mantuvo; pero, el valor de las representaciones de lo cotidiano radicaba, más bien, en su poder decorativo-estético. Es decir, hubo una desacralización parcial de los

temas. El valor para la exhibición se conservó pero de distinta forma en uno y otro caso. La obra de arte sagrada fue guardada con veneración y exhibida en las ceremonias rituales cristianas, mientras que la obra de arte decorativa se exhibía en la cotidianidad de la vida.

Entonces, la revitalización de la vida urbana durante el periodo gótico permitió que floreciera un arte cortesano profano que se diferenciaba del arte sacro de los monasterios. Pero, al mismo tiempo, el arte sacro “ya no (era) el lenguaje misterioso de una pequeña capa de iniciados, sino un modo de expresión comprendido por casi todos. El cristianismo no (era) una pura religión de clérigos, sino que se va convirtiendo (...) en una religión popular. (Hauser 1978, 242). Así vemos que el arte medieval es la antesala del barroco en cuanto a su uso con fines didácticos y con fuertes implicaciones políticas.

Es notorio que el arte medieval románico inauguró una nueva concepción de arte sacro con relación al conocido dentro del mundo cristiano: en la alta edad media el arte se volvió más universal en el sentido en que fue “propaganda de la Iglesia” (Hauser 1978, 224), de una iglesia que se había extendido mucho. Trascendió los límites de los pueblos y “su misión solo podía consistir en inspirar a las masas un espíritu solemne y religioso pero bastante indefinido” (224). Por tanto, en el románico la iglesia ya poseía esa característica aglutinadora que le permite adaptar el orden de lo sagrado al de lo cotidiano que se le imputa al barroco.

La presencia de lo sagrado del románico aparece en el arte barroco europeo, así aun cuando en el arte barroco europeo existe el deseo renacentista de la perfección representativa también existe el deseo de representar lo escatológico³⁷. Además, aun cuando la obra de arte está atravesada por una serie de intereses de poder, en el objeto descansa también el sincero deseo de dar culto a Dios. La imaginería es objeto estético; pero, también objeto de culto; posee un valor para la exhibición de su belleza; pero, también un valor de culto religioso.

Asimismo, el romanticismo también tiene un fuerte vínculo con el medievo. El elemento romántico que ha influido de forma decisiva en las concepciones del arte moderno es la instauración de la crítica de arte que se presenta como un “termino esotérico para la perspectiva filosófica cabal” (Benjamin 1989, 15). Benjamin encuentra en la teoría de Schlegel un “mesianismo romántico” (15) por el que su correspondencia alude explícitamente a asuntos relativos a la religión cristiana que resulta, para los románticos, cosa de la “más amarga seriedad” (15). Este es, precisamente, el elemento que consolidó la imagen del artista

³⁷ El término remite a las cuatro postrimerías: juicio, cielo, purgatorio e infierno del discurso religioso.

moderno como héroe y tiene su antecedente también en la edad media como se explica en el numeral 1.2. Por lo tanto, la sacralidad de la obra de arte moderna proviene del objeto de culto del periodo románico; y la convivencia de su sacralidad con los intereses mundanos –que tanto resaltan los estudios sobre el barroco- se ha desarrollado como una capacidad, al menos, desde la edad media.

Ahora bien, cabe destacar que con el romanticismo, por influencia de la iconoclastia protestante, la sacralidad de la obra de arte que se originó en el tema representado por el arte se desplazó hacia el artista. El templo cristiano se convirtió en el museo; y el artista, en una suerte de sacerdote que debe iluminar con su visión profética a los iniciados. Bolívar Echeverría (2007a) encuentra una relación entre el concepto de aura desarrollado por Walter Benjamin (2004), la definición barroca de obra de arte y la concepción romántica del arte. El aura, fundamento de la concepción romántica del artista como un genio, proviene de la definición barroca de obra de arte que la modernidad ilustrada trató de desacralizar. El resultado fue una versión secular de aura. Así, el romanticismo se convirtió en “la primera reacción en contra del programa del arte de la modernidad”³⁸ (Echeverría 2007a, 13).

En síntesis, el arte moderno y sus ritos culturales tienen su origen en el arte cristiano. De él proviene el aura ‘sagrada’ de su espiritualidad; de él, también los temas religiosos que se repiten a lo largo de su historia; e incluso, la tendencia a crear belleza a partir de lo feo que se radicaliza a partir del surrealismo. El culto hacia la obra de arte moderna tiene origen en el objeto de culto cristiano. La escenificación del cubo blanco en el que se monta la exhibición de la obra de arte recuerda a los monasterios en los que, llegado el tiempo ritual, se exhibe la obra para su culto entre los iniciados. Por eso, no sorprende que, en muchas de nuestras ciudades occidentales, se entre a contemplar una muestra de arte en antiguos monasterios e iglesias aún decoradas como tales.

³⁸ Bolívar Echeverría (2007a) hace una distinción entre el arte de la modernidad (dentro del cual encuentra dos corrientes: una racional e ilustrada y la del romanticismo que se le opone) y el arte moderno que inicia con las vanguardias. El autor propone que la constante del arte en la era moderna ha sido su relación con el racionalismo. Según el autor, la modernidad ilustrada buscó la apropiación cognoscitiva de la realidad cuya representación podía producir una experiencia estética. El romanticismo se opuso a esa tarea pues consideró que el arte no era “la representación realista, fría, calculadora, “retratadora de la realidad” (13), sino que el objeto artístico “está lleno de estas otras dimensiones que son mágicas, misteriosas” (15). Así el romanticismo se convirtió en la primera impugnación al deber ser del arte moderno. Luego le seguirán las vanguardias y, por fin, el arte posmoderno.

1.2. Configuración de la imagen del artista como un héroe moderno

La concepción cristiana de lo sagrado que permite ver al artista como un elegido tiene un parentesco con la cultura judía que se halla, desde el Antiguo Testamento, esperando al salvador, y que durante esa espera es conducido por un caudillo elegido para ser profeta de Dios, un iluminado que se distingue del pueblo por haber sido tocado por la divinidad. Ahora bien, si consideramos el grado de importancia entre el objeto de culto y el hombre elegido para dirigir ese culto, ya lo hemos dicho, el objeto ritual tiene un papel central. Esta perspectiva se cambió, poco a poco, cuando la representación artística desplazó sus temas de lo sagrado a lo profano.

Trinidad Pérez (2012) ha analizado cómo el discurso renacentista operó una universalización de la experiencia estética a través de los textos de Vasari³⁹. Desde el punto de vista de Pérez, Vasari -al que considera “el primer crítico de arte de la era moderna” (41)- contribuyó a crear las características de atemporalidad y sin espacio que terminaron por definir nuestra concepción del objeto artístico y del artista. Pérez destaca que esta concepción de arte sí estaba ubicada en tiempo y espacio: ciertas regiones de Italia, periodo renacentista; pero que ha sido el discurso eurocéntrico quien ha permitido que el arte renacentista se consolide como único modelo de arte: “...el arte se definía a partir de reglas abstractas universales que todos los pueblos debían seguir. Sin embargo, solo aquellos que habían alcanzado el nivel civilizatorio necesario lograban hacerlo” (41).

De todos modos, Vasari tampoco parte de la nada. Su modelo biográfico es similar a los textos hagiográficos de la tradición cristiana cuyo alcance es igualmente universal: “la operación universalizadora de Vasari se probó efectiva para lograr que el arte producido en la región italiana de la Toscana, en el siglo XV, fuera visto como el modelo a seguir en todos los rincones del mundo y en todos los tiempos” (Pérez 2012, 41); ya antes, la hagiografía medieval contaba la vida de los mártires y los propagaba como modelos que se debía seguir para obtener el paraíso. De igual modo, como el Concilio de Trento buscó la universalización del modelo de santidad a través de la difusión de la vida de los santos. La operación realizada por Vasari responde a la secularización de un discurso que había sido eficiente en términos de difusión, consolidación y venta de un modelo universal, un canon. Esta operación dio origen

³⁹ Giorgio Vasari nació en Arezzo en 1511 y murió en Florencia en 1574. Fue el arquitecto palacio de los Uffizi, pintor y teórico del arte italiano. Es célebre por haber publicado *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*, en 1550. La obra no sólo contiene las biografías de los personajes más ilustres de la pintura, la escultura y la arquitectura italiana, sino también una importante crítica a las obras de dichos personajes.

a: “un modelo artístico que representaba los nuevos valores del capitalismo que empezaba a formarse por aquel entonces, como son el individualismo o la economía mercantil” (42). Sin embargo, se podría pensar que el aporte de Vasari habría sido un imposible histórico sin la emergencia del protestantismo que determinó el proceso de secularización del arte religioso a través de su crítica iconoclasta.

Por lo mismo, se debe considerar la creación de la imagen del artista moderno surge de un entramado discursivo en el que confluyen varios elementos de la tradición europea. Así, si bien, la obra de Vasari (1998) muestra una innegable similitud con la narración hagiográfica, y ha sido la base de la construcción biográfica del artista virreinal; su autor nunca pretende presentar a los personajes descritos como iluminados. Para Vasari el arte es el producto de otros factores: “el arte nace en algunos por aptitud, en otros por estudio, en este por imitación, en aquel por conocimiento de las ciencias...” (172). Es cierto que los moldes narrativos de Vasari se repiten posteriormente en la narración biográfica de los artistas, pero solo con la entrada del pensamiento romántico alemán e inglés la imagen del artista se configura como la de un ser excepcional. Con Vasari, la obra sigue siendo el centro de atención; en el romanticismo, en cambio, la imagen del artista ha adquirido mayor relevancia y cierta “aura” que no tenía en la tradición renacentista.

Si bien es cierto que la entrada del pensamiento iconoclasta del protestantismo jugó un papel preponderante en el desplazamiento del culto del objeto al artista⁴⁰; también el culto al héroe lo ha determinado. El culto al héroe tuvo una amplia tradición en el medievo, sobre todo, en el mundo anglosajón. Dowson (2010) asegura que esta tradición, si bien existió paralelamente a la griega, no tiene parentesco con ella. A criterio de Dowson, el culto al héroe estaba tan arraigado en el mundo anglosajón que, con la expansión del cristianismo, el héroe se convirtió en el santo que realiza prodigios. Así, si en el mundo mediterráneo, donde se expandió primeramente el cristianismo, fue relevante la veneración al mártir; en el mundo anglosajón,

⁴⁰ A inicios del siglo XVI, Martín Lutero inauguró un fuerte cuestionamiento a la Iglesia Católica en torno, sobre todo, a la autoridad papal. Como respuesta a la propagación del pensamiento de Lutero por el norte de Europa, la Iglesia Católica convocó a concilio en Trento (1545-1553). A partir del Concilio de Trento se reforzaron las estructuras eclesíásticas porque se comprendió bien la importancia de estas en el plano político: “En la España del Siglo de Oro y en los virreinos americanos, no existe la separación de arte, religión y política; la poesía culta, (...) funciona como un discurso legislativo, y la ostentación y la pompa de las fiestas religiosas y de la arquitectura son el ejercicio y la imposición de este discurso” (Shouse 1998, 324). Por lo tanto, la retórica barroca desplegada a través de los recursos visuales -en la arquitectura, la pintura y la escultura- y sonoros -en el caso de la música- hace alarde de la magnificencia de la sociedad virreinal entendida como un ensamblaje de lo religioso, lo político y lo artístico, un ensamblaje, tanto o mucho más, imbricado que el medieval.

cobró fuerza el culto al santo fundador que propagaba la fe en Cristo a través de los milagros y la creación de monasterios.

Además de la amplia tradición de culto al héroe en el mundo anglosajón, en el periodo gótico, la secularización de la educación y la cultura⁴¹ dio lugar a dos tipos de personajes que se emparentan también con el héroe romántico: el caballero medieval y el vagante, aunque de camino del medioevo a la modernidad hay otro tipo de héroe que también guardan relación con el héroe romántico, el héroe barroco.

Por un lado, el amor cortés resulta un elemento clave a la hora de hablar de la relación del héroe romántico con el caballero medieval. Este elemento surgió como consecuencia de la aparición de la caballería como una nueva clase profesional que luego se convirtió en una clase hereditaria. La caballería es, en su inicio, “una clase de guerreros profesionales” (Hauser 1978, 243) que, posteriormente, consigue ser admitida dentro de la nobleza. El caballero es un claro antecedente del poeta romántico por su heroicidad, su honor basado en la nobleza de su proceder, su aristocracia espiritual. Hauser analiza: “El idealismo romántico y el reflexivo heroísmo ‘sentimental’ de la caballería son un idealismo y un heroísmo de ‘segunda mano’ y tiene su origen, sobre todo, en la ambición y en la premeditación con que la nueva nobleza desarrolla su concepto de honor de clase” (247). El autor subraya la lucha del caballero por ganarse un lugar y “la ambigüedad de sus relaciones con las formas convencionales de la conducta de la nobleza” (247), con la que debe asociarse para ganarse un rango.

La poesía caballescica del medioevo supone una heroicidad suavizada y encubierta por una nueva sensibilidad amorosa que exalta a la mujer. Con ella “es nuevo el culto consciente del amor (...); es nueva la creencia de que el amor es la fuente de toda bondad y toda belleza, y que todo acto torpe, todo sentimiento bajo significa una traición a la amada” (247). En el héroe romántico, el amor está dirigido a la mujer, pero también puede extenderse a toda la humanidad. El héroe romántico está dotado de una gran y excepcional capacidad de amar, cosa que –desde el punto de vista del pensamiento romántico- no es usual en otros seres humanos comunes.

⁴¹ Hauser (1978) analiza cómo el florecimiento de las ciudades dio paso a dos clases nuevas: los artesanos y los comerciantes. La clase comerciante impuso un cambio en la educación, pues para manejar los negocios eran necesarias otras habilidades. Se impuso la enseñanza de lenguas vulgares en detrimento del latín, por ejemplo. Así, “por todas partes, la lengua vulgar trajo consigo la desaparición del monopolio educativo de los eclesiásticos y la secularización de la cultura y finalmente condujo a que en el siglo XIII hubiera ya seglares cultos que no sabían latín” (Hauser 1978, 243). Como el número de estudiantes creció debido al surgimiento de un proletario intelectual, crecieron también los maestros seglares.

En cuanto a su relación con el mundo sajón, cabe reparar en el hecho de que el héroe anglosajón, antecedente del héroe romántico, no conoce la derrota: es un héroe de batallas selladas con la victoria. El héroe romántico⁴², en cambio, aunque es un ser excepcional se ve trágicamente defraudado por el ser amado, sea la mujer o la sociedad que lo repudia. Al igual que en el caballero medieval, en el héroe romántico, el amor es un elemento clave de su heroísmo. El héroe romántico será siempre defraudado y, en este sentido, se aleja del héroe anglosajón y emparenta con el héroe mártir del cristianismo.

Sin embargo, si bien, su destino de amante crea una cercanía entre el héroe romántico y el caballero medieval, estos tienen una diferencia. Ser caballero medieval implicaba el conocimiento y el cumplimiento de las convenciones de la vida cortesana. El simular que ellas son parte de la cotidianidad de la vida del caballero era asegurar la nobleza de su cuna. En cambio, el héroe romántico es un ser transido en el dolor, un desadaptado social que ha sido llamado a sacrificarse por una sociedad que no reconoce su valor. Detesta las convenciones sociales y las desecha ante todos como forma de protesta. Sin embargo, hay entre el caballero medieval y el héroe romántico una posición intermedia que la ocupa el héroe barroco. Para el héroe barroco:

La cortesía surge como un pacto o compromiso en un mundo donde los más elevados valores (sinceridad, humildad, amor al prójimo y compasión) están en crisis debido a la lucha de intereses de la vida cotidiana (...), se distingue por no identificarse con ninguno de los dos respectivos extremos. Por un lado, la cortesía no es la exigencia ética en crisis, sino una alternativa suya que acaba por sustituirla; y, por otro, la cortesía tampoco proporciona un arma para la lucha de intereses, sino que es pura forma” (Muñoz-Millanes 2001, 295).

El heroísmo del hombre barroco consiste en sobrevivir en medio de dos posiciones contrapuestas a través de “reglas prácticas encaminadas a sortear eficazmente la bajeza del mundo” (292). Muñoz Millanes recalca que estas estrategias han sido denominadas por Gracián como “la prudencia mundana” (292) del héroe barroco.

Al igual que el héroe romántico, el héroe barroco es un ser sacrificado ante las circunstancias de un mundo de degradación, pero su forma de reaccionar ante el problema es diferente. Por su cinismo al momento de sacar partido de una situación desventajosa, el héroe barroco puede

⁴² Rafael Argullol habla sobre el tema en *El héroe y el único* de (2008).

ser visto, más bien, como un antihéroe. Sin embargo, ambos son héroes trágicos pues no podrán evitar el cumplimiento del destino, la derrota.

El segundo personaje que aparece en el medievo como resultado de la secularización de la cultura y que se relaciona tanto con el héroe barroco como con el héroe romántico es el vagante quien era “un clérigo o un estudiante que anda errabundo como cantor ambulante (...), carece de todo respeto para la Iglesia y para las clases dominantes, es un rebelde y un libertino que se subleva, por principio, contra toda costumbre” (Hauser 1978, 273). El vagante se relaciona con el héroe romántico por su desadaptación social, y con el héroe barroco por su ingenio.

El gusto por lo grotesco de la pintura y la literatura barroca tiene su antecedente en la escritura de los vagantes quienes se ensañaron contra la mujer⁴³, exaltada por el amor caballeresco. Por su parte, el héroe romántico, al igual que el vagante, se declara en franca oposición contra la sociedad y sus reglas. Sin embargo, hay una diferencia radical en cómo se resuelve la crítica social en uno y otro. El barroco lo hace a través de la ironía y la burla, crea lo ridículo; mientras el héroe romántico lo hace a través de la angustia. Aunque todos estos héroes que hemos mencionado tienen un elemento compartido con el héroe romántico, sólo este último personifica al artista moderno⁴⁴.

Según lo analiza Arnold Hausse (1978), en el siglo XV aún no existía la concepción que mira al artista como un ser excepcional. Los artistas “son todavía en su conjunto gente modesta, son considerados artesanos superiores y no se diferencian ni por su origen ni por su educación de los elementos gremiales de la pequeña burguesía” (368). De hecho, los artistas estaban asociados a gremios, los que con el tiempo se convirtieron en escuelas de arte. De este modo, quienes hoy son reconocidos como los grandes artistas del renacimiento trabajaban en talleres con la ayuda de sus aprendices⁴⁵. Hausser asegura que con Miguel Ángel aparece por primera

⁴³ Humberto Eco (2007) presenta como uno de los grandes temas del barroco la fealdad de la mujer.

⁴⁴ Oscar Wilde en su novela *El retrato de Dorian Gray* alude constantemente a la belleza del creador. Hace una descripción maravillosa de la idolatría que los románticos sentían hacia el artista como personaje más que hacia su obra: “...no hay más que dos cosas de alguna importancia en la historia del mundo. La primera es la aparición de un medio nuevo para el arte y la segunda, el advenimiento de alguna nueva personalidad también para el arte” (Wilde 1890, 113). Esta misma idolatría hacia el artista es la que se ha mantenido a lo largo de los años y que tiene como referente primordial al poeta romántico Lord Byron. “El artista es un creador de cosas bellas” (101) afirmó Wilde en el prefacio de su obra más famosa.

⁴⁵ Hausser (1978) dice que la relación de trabajo entre el maestro y sus ayudantes era múltiple. Así, unos eran los aprendices: “la más barata mano de obra (...) se convierte en el colaborador más o menos independiente” (Hauser 1978, 369). El colaborador es, en cambio, otro artista aunque a menudo “un instrumento impersonal en manos del taller” (369). También está el discípulo que puede ser colaborador o no.

vez “(l)a pretensión de realizar por propia mano toda la obra y la incapacidad para trabajar conjuntamente con discípulos y ayudantes” (370), es decir, la idea del autor moderno.

La constitución de un canon del artista moderno va, desde el inicio, muy de la mano del valor de cambio en la obra como tal. Así, la obra de artista solo aparece cuando su labor es mejor valorada y, por lo mismo, remunerada. Según Hauser, una mayor valoración del trabajo artístico supuso un mejoramiento de las condiciones de los contratos, los artistas tuvieron mayor libertad de creación y se había discriminado ya entre una labor artística y una artesanal.

Por último, considérese que además de la campaña iconoclasta que permitió la secularización del arte barroco en los países protestantes, de la reforma protestante surgió una nueva forma de subjetividad en la que se afianzó el artista que, poco a poco, fue abandonando el gremio como el fiel cristiano, la comunidad religiosa. Francisco Garrido Pallardó (1968) señala como un aspecto fundamental del subjetivismo romántico la influencia de la doctrina luterana⁴⁶ que puso énfasis en el determinismo y la importancia de la relación del sujeto con Dios. Así, el artista romántico, al igual que su héroe con el que se identifica, es visto como un elegido por la divinidad. Sus dotes creadores son dotes excepcionales. Ha sido creado para cumplir un plan divino; por lo mismo, su obra artística es fruto de la iluminación divina y prueba de su elección. Esta concepción del artista como un ser excepcional es la que ha permitido, hasta nuestro días, que los objetos pertenecientes a los artistas sean, de alguna forma, venerados en los museos y tasados en un alto valor de cambio. Así, el artista es al mundo profano; lo que el santo es al sagrado.

1. 3. Imaginería y arte en la modernidad

Aunque la palabra ‘imaginería’ nos remite a una rama del arte que estudia la representación de los temas sagrados de la cristiandad; en general, la usamos para nominar la representación en imágenes de esos temas sacros. Así, llamamos imaginería a la “talla o pintura de imágenes sagradas” (DRAE 2008). Detrás de la imaginería y su estudio hay una transmisión de tradiciones literarias y orales. En particular, este estudio llamará imaginería al conjunto de

⁴⁶ Lutero se separó de la Iglesia Católica y, en su afán por destruir la idea de autoridad papal, desarrolló una teoría en la que se cree que Dios gobierna la vida de los hombres de forma absoluta. Para dar coherencia a su doctrina, el pensador alemán aseguró que el espíritu humano es materia. Para Lutero, en cuerpo y espíritu, somos materia y existimos como ella; por lo tanto, no hay razón para que tengamos una voluntad propia. Estamos bajo la voluntad de Dios quien destina y gobierna nuestras vidas para la salvación o para la condenación. La doctrina de Lutero creó una sociedad ansiosa por pertenecer al grupo de los salvos, al grupo de los elegidos.

imágenes destinadas al culto religioso desde el origen del cristianismo hasta nuestros días. Esta imaginería se ha alimentado de las escrituras sagradas y la tradición hagiográfica.

La iconografía, en cambio, es el estudio descriptivo de la imaginería y “tiene su origen en los estudios hagiográficos del siglo XVII” (Escudero 2009, 18). Está en íntima relación con la imaginería porque “se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte...” (Panofsky 2008,13). Del mismo modo, que etimológicamente se llama Iconografía al estudio descriptivo de las imágenes, se llama Iconología al conocimiento de las imágenes a la luz de los dogmas. Ambas ciencias constituyen hoy un solo campo de estudio al que se los suele denominar indistintamente con uno de los dos nombres o, en su defecto, con los dos: “iconografía-iconología”. Llamaremos Iconografía a esta ciencia que tiene relevancia a la hora de identificar los santos que han sido reproducidos a través de las imágenes e, incluso, cuando se trata de precisar a qué escuela y a qué periodo pertenece una u otra obra de arte.

Como se ha dicho ya, las fuentes de las que se nutre la imaginería y su estudio, la iconografía, son las mismas para el creyente y para el conocedor del arte. De hecho, la característica más destacada de la imaginería es su universalidad a partir de la cual se busca insertar las particularidades que distinguen las características culturales de los pueblos que la han adoptado. Por lo mismo, la universalidad de la imaginería y su iconografía está sujeta a unos principios básicos: que la imagen guarde cierta fidelidad con la doctrina que se busca exhibir, y que las imágenes representadas sean de fácil acceso y comprensión para la mayor parte de la gente (Monreal y Tejada 2000, 11).

La extensa tradición representativa de la que proviene la imaginería se remonta, según lo analiza Juan Fernando Roig (1950), al siglo II d.C. Se trata de la “decoración catacumbal” (9). Al respecto Monreal y Tejada (2000) observan que dicha imaginería buscaba expresar “la nueva espiritualidad cristiana partiendo de un sistema figurativo nacido de una ideología adversa” (14). Los autores aseguran que los patrones de representación iconográfica del primer cristianismo son los del paganismo de los que, luego, la Iglesia buscó distanciarse creando, en el románico, un estilo propio: “pugnan por desprenderse de los efectos realistas propios de la estética pagana a fin de que predomine la plasmación de las ideas espirituales, mucho más difíciles de exteriorizar” (15). Por ello, en el románico aparecen figuras alargadas que no guardan correspondencia con las proporciones reales del cuerpo humano sino que buscan significar el ideal místico.

Pedro Gjurinovic (2012) asegura que “no hay referencias explícitas de templos públicos e imágenes sagradas” (30) antes del siglo III, aunque acepta que los cristianos de los siglos anteriores estaban rodeados de imágenes muy bellas a las que rendían culto y que dan testimonio de cómo, poco a poco, la imaginería se fue incrustando en el rito religioso y en la cotidianidad, pese a la controversia que suscitó la perspectiva judeocristiana sobre la idolatría. Así “la Iglesia acepta imágenes, cuando había sido contraria a ellas⁴⁷ e incluso con el tiempo irá creando su propio repertorio iconográfico” (29). A lo largo de la propagación del cristianismo, las representaciones más frecuentes han sido las de Jesucristo y la Virgen María, las de los patriarcas y profetas del antiguo testamento, así como las de los arcángeles y los evangelistas. Para ello, se crearon prototipos⁴⁸ “partiendo de descripciones más o menos contemporáneas del personaje” (Monreal y Tejada 2000, 13) que, si bien, muchas veces no son fidedignas, facilitan el reconocimiento del personaje representado.

Según Juan Fernando Roig (1950), el culto a los mártires aparece en el siglo III. En el siglo IV, cuando se había logrado la paz política con Constantino, se desarrolló en el Imperio Romano la representación de dichos mártires y la de los apóstoles en la pintura mural y de mosaicos de las nuevas basílicas. Sin embargo, esta introducción de la imagen en el culto no estuvo libre de debates. “Para muchos fue una herejía” (Gjurinovic 2012, 30)⁴⁹. Por lo mismo, el culto a los

⁴⁷ El autor analiza cómo la perspectiva peyorativa que Platón tenía sobre el arte, fue aplicada por los “padres apologetas” (29) de la Iglesia. Estos veían a las imágenes con recelo pues temían la divinización de ellas.

⁴⁸ Luis Monreal y Tejada observan que el repertorio de imágenes que se crea en los primeros siglos de la era cristiana alcanzan mayor desarrollo en el arte bizantino. Juan Fernando Roig asegura que la iconografía de la Virgen y de las santas vírgenes suele ser la figura de una princesa bizantina.

⁴⁹ Pedro Gjurinovic (2012) hace un recuento de la discusión sobre las imágenes. El autor nota que al prohibir las imágenes, una parte de esta controversia buscaba mantener “la pureza del Dios invisible del antiguo testamento” (30). Sin embargo, en el en el Nuevo Testamento, Cristo aparece como la imagen de Dios visible. Así la controversia se vuelve álgida pues se discute sobre si es lícito hacer una imagen de Dios. La controversia entre estos se extendió también hacia la divinidad de Cristo. Con el nombre de iconoclastas (destruidores de las imágenes) y de iconómacos (adversarios de las imágenes) se les designa a los que se enfrentan en esta lucha por las imágenes. El autor hace un recuento de los eventos iconoclastas más importantes en el mundo occidental. En el siglo III, Orígenes (185 – 254) había tenido una polémica con el filósofo Celso quién había dirigido ataques contra el cristianismo, replicó un escrito defensivo haciendo hincapié en que la Biblia es superior a Platón. Orígenes como San Clemente de Alejandría, nacido a mediados del siglo II, estaba en contra de las imágenes pues pensaba que lo perceptible está en contraste con lo espiritual. Como Platón, comparó a los artistas con los estafadores. San Ireneo (130 – 202) en su “Adversus Haereses” desaprobaba el uso de imágenes mientras que los agnósticos hacían imágenes de Cristo llegando “al culto sincretista” (30). Epifanio se había preocupado por “la pureza de la fe” (31) aconsejó a la diócesis no ubicar imágenes en el templo ni en lugares privados para “no vagar la vista durante la oración” (31). León III (el Isáurico, 717-741) y Califa Omar II declararon la guerra a las imágenes. Mientras que el Papa Gregorio II, contestó la postura de León III instándolo a no opinar ni tomar partido ante los dogmas de la Iglesia. León III, con el ataque a las imágenes buscaba enemistarse con el clero para alcanzar el afianzamiento de su imperio y lograr mayores relaciones con su vecino Estado Sarraceno. El problema de las imágenes solo fue un pretexto para atacar al clero. A la muerte de León III en el 741 su hijo Constantino V “Coprónimo”, heredó los principios de su padre lastimando los sentimientos religiosos de su pueblo. Más tarde Astabardo, su cuñado, restableció el culto de las imágenes, organizó el concilio de Hieria (754) presidido por el Obispo Teodosio de Efeso, ya que Anastasio murió en el 753. Lo sucedió su hijo León IV (750 – 780) el cual permitió que los monjes

santos levantó nuevamente polvo alrededor de los conceptos de idolatría e iconoclastia. Estos conceptos fueron tomando fuerza en los discursos asociados al culto y a la imaginería, sobre todo, en la zona hispánica. Entre los siglos VII y IX ocurrió una lucha iconoclasta en Oriente que supuso una casi nula representación iconográfica en lo que hoy es España e Italia: “La división de los cristianos de Oriente por esta cuestión llegó a situaciones de atroz violencia” (Monreal y tejada 2000, 17). Roig (1950) piensa que fue, en realidad, el Concilio de Elvira (celebrado hacia el 300 ó 324) el que determinó la actitud iconoclasta en lo que hoy es España durante el primer milenio de nuestra era: “En parte por influencia de este canon (habla del canon 36⁵⁰ del Concilio de Elvira) y también por falta de obreros capaces, lo cierto es que España fué prácticamente iconoclasta durante todo el primer milenio” (Roig 1950, 10). El autor afirma que los inventarios muestran que no hay imaginería en España antes del siglo XII; luego aparecen los crucifijos y de estatuas de la Virgen; y que: “alrededor de 1200 se desarrolla de un modo rápido y general, la decoración pictórica de los ábsides y muros de las iglesias” (10).

Todos están de acuerdo en que no fue sino hasta el II Concilio de Nicea (787) que se llegó a un concierto sobre la legalidad de la representación de los santos⁵¹ con fines didácticos. A partir de dicho concilio, asegura Gjurinovic (2012, 35) se legitimó el uso de las imágenes en el culto: “El ícono se considera arte sagrado que, a través de los Santos padres, pasará a formar parte de la tradición de la Iglesia” (35). Así lo que importa en la imagen es la sustancia sino lo que representa. Desde entonces, se acordó que la imagen tenía la ventaja de ser para los iletrados lo que el libro, para los letrados.

Ya que el problema de la iconoclastia se originó en Oriente -y aunque afectó también Occidente en el cual, si bien, no se cortó con la tradición iconográfica, se “había progresado muy poco en las manos de los artistas bárbaros” (Monreal y Tejada 2000, 17)- fue en Oriente donde se desarrolló una “teología de las imágenes” (Gjurinovic 2012, 32) con la que se justificó la devoción a los santos; y con ella, el uso de sus imágenes. Uno de los argumentos más fuertes en pro de la producción plástica de los íconos sagrados fue ver a Cristo como la viva imagen de

regresaran a los monasterios confiándoles sedes más importantes. Gobernó bajo la influencia de su mujer, la Emperatriz Irene quién propicia el II concilio de Nicea.

⁵⁰ Juan Fernando Roig (1950) cita el canon 36: “Que no haya pinturas en las iglesias, pues lo que recibe culto y es adorado no debe pintarse en las paredes” (10).

⁵¹ La influencia de los grandes predicadores capadocios fue trascendente. Estos predicadores fueron: san Basilio Magno que “en su carta *De vita solitaria* habla de la vida de los santos como modelos a lo que podemos mirar como imágenes hechas por un pintor” (Giurinovic 2012, 32); san Juan Crisóstomo que en un famoso sermón exhorta a los pintores a representar el sacrificio de los mártires; los dos Gregorios (Niceno y Nacianceno) que recomiendan de forma especial la representación de los santos.

Dios: “La encarnación permite una adoración en espíritu y en verdad (...) no solo legitima, sino hace necesario el empleo de las imágenes” (34). En Cristo, el Dios invisible había tomado forma y el mismo hombre común era pensado como imagen de Dios, pues las escrituras dicen “los creó a su imagen, hombre y mujer los creó” (Génesis: 1, 27). Así, los hombres de ese tiempo llegaron a la deducción de que si Dios había creado una imagen de sí mismo, no estaría mal que los hombres hagan una imagen tomando como modelo la que Dios había hecho.

Nótese cómo el culto a los santos y la circulación abundante de literatura sobre ellos fue lo que permitió una amplia producción de imaginería ya a fines del románico y durante el gótico: “Los santos influyen en todo. Cada enfermedad tiene su protector; en cada apuro hay un abogado; cada estamento social, cada profesión, festejan a su patrono. En las sequías, en las inundaciones, en los peligros meteorológicos (...) se recurre al santo”. (Roig 1950, 11). La representación plástica y el culto a los santos estuvieron fuertemente arraigados en la creencia popular bajo el sello del cristianismo, pero cobraron peculiar relevancia luego del Concilio de Trento.

Durante el renacimiento, “Trento (1545-1563), encaró el papel de la imagen como un medio eficaz para divulgar la doctrina cristiana y los saludables ejemplos de los santos y milagros que Dios ha obrado por ellos.” (Gjurinovic 2012, 36). Al fallar en su intento de alcanzar la reunificación cristiana, Trento se “entregó a la tarea de fundamentar la unidad dogmática del catolicismo legal de la Iglesia. Italia y España figuraron a la cabeza del movimiento de la contrarreforma” (36). El problema del culto a la imagen fue parte del tema del conflicto enmarcado en la reforma protestante en cuanto permitió el paso a una segunda campaña iconoclasta a la que se respondió desde el apogeo del renacimiento del arte de dos maneras diferentes dentro del mundo católico. Mientras en Italia, el Renacimiento introdujo el gusto por las formas clásicas: “el virtuosismo del taller, los detalles naturalistas, el desnudo” (Roig 1950, 11); en España el arte fue “fruto de un intenso sentir religioso que imprimió una época de esplendor...” (11). Por lo mismo, mientras en Italia el Concilio de Trento (1563) obligó a corregir las ‘extralimitaciones’ que se permitieron los artistas, en España esto no fue necesario. Es más, se vio en la imagen cultural un instrumento para la propagación de la fe.

Es absolutamente relevante considerar que “fueron españoles los designados para estudiar el tema de las imágenes en Trento” (Gjurinovic 2012, 37) porque con ello, el Concilio dio fundamento a la estética que se difundió en América: “España marca la pauta de la imaginería, con el Barroco se ve desde un punto de apreciación desde el cual se pone énfasis al aspecto

doliente. Carnes laceradas, expresiones agónicas, posturas que expresan el dolor profundo, tanto físico como espiritual. La palabra clave es *sufrimiento*” (37). Así fue como se creó la unidad estético-cultural en el mundo hispánico; aun cuando “la Iglesia nunca consideró estilo artístico alguno, como propio...” (39), el barroco aparece como el estilo con el que la evangelización difunde los dogmas en el mundo entero.

Para cerrar este numeral, volveré al hecho de que la principal característica de la imaginería es su universalidad puesto que ella nos permite reparar en el hecho de que, en general, la representación de los santos supone una convencionalidad cuyas referentes se enraízan en la tradición difundida a través del culto. De hecho, el culto es el que exige una convencionalidad que permita el fácil reconocimiento de los personajes representados y, por lo mismo, las representaciones siguen “con sorprendente docilidad” (Roig 1950, 12) el tipo que se creó con las primeras obras de arte basadas, a la vez, en la literatura sagrada. Así Roig señala que hay atributos colectivos y atributos particulares que, en la representación de los santos, permiten que estos sean reconocidos como parte de la cultura general.

El nimbo o aureola⁵² es el atributo más general que la iglesia permite en la representación de “santos reconocidos” (12) mientras que “aquellos que solo han sido beatificados no pueden llevarlo” (12). Otros atributos, menos generales pero también colectivos, en la representación de los santos son el palio, la túnica y el manto de los apóstoles, si además son evangelistas llevarán el rollo en la mano⁵³. El “clámide militar” (13), que de la representación de los soldados ha pasado a la de los santos seglares; la cabeza descubierta para las santas vírgenes quienes pueden llevar además la corona (real o de flores) símbolo de su desposorio con Cristo y si, además, son mártires, la palma del triunfo en la mano. El rollo simboliza las escrituras proféticas para los profetas, el libro es un atributo para los doctores, el báculo para los obispos⁵⁴ y abades. En general, los santos religiosos usan el hábito de su orden.

⁵² Juan Fernando Roig (1950) asegura que este elemento de representación proviene del arte pagano (Egipto, Grecia y Roma) y “que servía para enaltecer la figura de los emperadores, divinidades y personajes ilustres” (12). Sin embargo, el uso del nimbo en la iconografía cristiana se hizo tan común e importante que también había tenido sus matices: “Hacia el siglo VIII a los personajes vivientes se les distinguía con un nimbo de forma cuadrada, y a los patriarcas y profetas del Antiguo Testamento con el nimbo de forma poligonal” (12). Roig remonta al siglo IV el uso del nimbo en las representaciones de Cristo y la Virgen; mientras que en la representación de los ángeles y los apóstoles había aparecido en el siglo VI. Este uso se extendió a toda la Edad Media.

⁵³ Roig (1950) asegura que desde el siglo XIII es también común que se los represente con un libro en la mano.

⁵⁴ Los papas y los obispos se distinguen de los abades por su atuendo pontifical con ancha casulla. Roig observa que desde el siglo XIII estos personajes usan la mitra, y los papas usan la tiara.

El santoral católico contiene cientos de nombres de santos, cada uno posee un atributo específico y una leyenda que se ha difundido a lo largo de los siglos. El misal, difunde hasta el día de hoy, la vida de estos personajes; y no cabe duda de que unos santos son celebrados con más solemnidad que otros. La representación y el culto a los santos se dio en América a través de “las directrices que debían implantarse para el trabajo artístico en el culto cristiano” (Escudero 2009, 11), pero también el culto a los santos debió depender de la predilección que los evangelizadores y colonizadores sentían por uno o varios de esos santos. En el objeto de culto no solo está presente la maestría de la ejecución artística, sino también “las normativas teológicas y estéticas de los principios contrarreformistas para la correcta figuración de Dios, Jesucristo, María y de los santos (mártires y místicos) y beatos, así como, también, de alegorías bíblicas” (13). Todo este despliegue visual está unido a una base cultural muy compleja que supone un cúmulo de creencias, prácticas religiosas y políticas, que ayudaron a configurar la identidad de los pueblos latinoamericanos como se explica en el siguiente capítulo.

Capítulo 2

El valor de la imagería en América Latina

En la actualidad, la imagería –simultáneamente- es valorada como objeto de culto, exhibida como obra de arte y valorada como mercancía. Hemos estudiado cómo el valor de una pieza depende del contexto discursivo que se ha tejido en torno a ella y, asimismo, que dicho objeto es susceptible a que haya, en su torno, una confluencia simultánea de valores. Debido a que ya hemos tratado los aspectos históricos de la relación de la imagería y el arte occidental, el propósito del presente capítulo es exponer la confluencia de distintos valores en la imagería enfocándonos en lo que concierne a la realidad latinoamericana.

El presente capítulo está compuesto por dos apartados que buscan explicar el valor de la imagería latinoamericana desde el punto de vista estético-teórico pero también desde un ángulo socio-histórico. En el primer apartado nos centramos en el valor de culto de la imagería virreinal -presente también en la imagería del siglo XIX y XX- y su vínculo con los conceptos de idolatría e iconoclastia considerando que, al igual que en el mundo europeo, los temas y las formas fueron las primeras en consolidar un modelo de representación artística.

En consideración a los temas representados por la iconografía, en el segundo apartado, se atiende a la construcción social de la santidad, fuente central de la representación imagera en el virreinato. El santo aparece como modelo de vida y héroe sobre cuya imagen se construyen las protonaciones latinoamericanas.

2.1 Canon, idolatría e iconoclastia en América Latina

Lo mismo que se ha dicho de la lengua, se puede decir de la imagen. Más allá de la mezcla de técnicas y materiales, la producción de imagería en el virreinato tiene en común con la cultura latinoamericana de hoy la práctica barroca que se sostiene en la estrategia oximorónica por la que en la tolerancia de las formas y los significados ha dado como producto una tercera opción con la que la manera de ser de las creencias y prácticas originarias han podido subsistir.

Ahora bien, la imagería católica de todos los tiempos puede moverse en dos planos opuestos, el sagrado y el mundano, y valorarse como objeto de culto, de arte, o mercancía, a

la vez. Esto sucede porque en ella está presente la estrategia oximorónica del barroco que permite la convivencia de dos valores que son contrarios. Aunque no es pertinente considerar barroca a toda la imaginería católica –tampoco a la imaginería cuencana del siglo XIX y XX, objeto de nuestro estudio- debido a que con este adjetivo se debería expresar una condición más compleja que la simple condición de su sacralidad y de la convivencia de valores opuestos; existe en la imaginería, el modo de ser barroco que nos remite a la prudencia mundana y al oxímoron como recurso retórico barroco.

Sin embargo, es necesario reconocer que las concepciones de lo sagrado y la representación estética que configuraron el canon moderno tuvieron una importante implicación en la producción artística del Nuevo Mundo: modificaron los cultos locales e intervinieron en el valor de culto original de los objetos rituales precolombinos durante la conquista espiritual del Nuevo Mundo. Así, hay dos elementos importantes a la hora de hablar de la conquista espiritual de América, de la producción de imaginería y de la sobrevivencia de los cultos originarios a través de la estrategia barroca del oxímoron: la idolatría y la iconoclastia⁵⁵.

Mostes Halbertal y Avishai Margalit (1992) en su texto “Idolatría y traición”, analizan la concepción que el mundo judeocristiano tiene hasta hoy en torno a la idolatría. Para explicarla se remiten a la metáfora bíblica de la que, según estos autores, deriva esta noción. En síntesis, explican que la relación del Dios judeocristiano con su pueblo aparece en un conjunto limitado de metáforas que aluden a relaciones interpersonales. Así: “Dios es rey, padre, novio, marido, mujer parturienta y juez” (Halbertal y Avishai 1992, 9). Sin embargo, la que compara la relación de Dios y el pueblo de Israel, el pueblo elegido, con una relación marital es la más importante de estas metáforas; y la base para explicar el concepto de idolatría.

Desde los códigos de dicha metáfora, la idolatría está asociada a la infidelidad conyugal⁵⁶. Así, generalmente, Dios es comparado con el marido traicionado y su pueblo con la mujer que lo traiciona. De este modo, la idolatría aparece como un adulterio, grave pecado sexual en el contexto judeocristiano. Los autores explican: “El poder de esta imagen deriva de la exclusividad de esta relación la cual prohíbe a la mujer tener relaciones sexuales con otros

⁵⁵ Thomas Cummins (2003) propone ver la discusión sobre arte virreinal desde una perspectiva diferente a la que han visto los estudiosos hasta entonces: “la idea es tratar de cambiar un poco el enfoque de la discusión del arte colonial, que normalmente se divide entre el análisis de los problemas de idolatría indígena y la descripción y el análisis iconográfico cristiano” (Cummins 2003, 24). El autor entiende que ambos asuntos están íntimamente ligados al código del culto divino judeocristiano del que provienen también las ideas de idolatría e iconoclastia.

⁵⁶ Los autores se remiten concretamente a los libros de Oseas, Ezequiel y Jeremías y ejemplifican, con citas comentadas, esta metáfora.

hombres. Así por analogía, Israel está prohibida de adorar otros dioses” (11). Esta concepción de exclusividad está ligada al carácter monoteísta del judeocristianismo: "Guárdate, pues, de olvidar la alianza que Yavé ha pactado contigo y no hagas esculturas o imágenes de aquello que él te ha prohibido pues Yavé, tu Dios, es un fuego devorador, un Dios celoso" (Deuteronomio: 4, 23). Halbertal y Margalit ponen especial énfasis en el carácter celotípico del Dios judeocristiano. Esta concepción de la divinidad chocó con las concepciones de las culturas autóctonas que, por un lado, en general, son politeístas; y por otro, no necesariamente piensan que la divinidad sea antropomorfa.

Ahora bien, la iconoclastia está, como hemos dicho, vinculada a la idolatría. En el Antiguo Testamento se recoge un buen número de casos en los que, tras haberse recuperado el pueblo de su ‘prostitución’ idólatra, se destruyen las imágenes del culto idólatra⁵⁷. Halbertal y Margalit sostienen que el antagonismo entre Dios y los ídolos resulta una consecuencia de que Dios ocupe la figura del marido traicionado dentro de la metáfora analizada. Así, podemos entender la iconoclastia como una suerte de celos justificados dirigidos a la destrucción del adversario en pos de la exclusiva posesión de la amada. Por su parte, Thomas Cummins (2009) ha puesto atención en que el catolicismo europeo del siglo XVI sufrió similares acusaciones de idolatría y campañas iconoclastas a las que sufrió el mundo indígena de las tierras virreinales, y que estas ocurrieron simultáneamente. En el caso europeo⁵⁸, el contexto de la iconoclastia es el enfrentamiento religioso entre católicos y protestantes en el marco de la Reforma y Contrarreforma religiosa del siglo XVI. En dicho contexto, la imagen sagrada católica fue destruida por los protestantes, quienes vieron en ella el incumplimiento de la prohibición bíblica: “No te hagas estatua ni imagen alguna (...). No te postres ante esos dioses, ni les des culto, porque Yo, Yavé, tu Dios, soy un Dios celoso. (Éxodo, 20: 3-4). La acusación de idolatría, en este caso, partió de esta prohibición bíblica y culpó a los católicos de hacer y adorar imágenes en el lugar de Dios. Por su parte, los católicos se defendieron a través del Concilio de Trento en cuyos escritos argumentaron que las imágenes católicas reciben veneración por ser representaciones de Dios, mas no por ellas en sí mismas.

⁵⁷ Por ejemplo, véase el libro de Daniel, el libro de los Reyes I.

⁵⁸ Alexandra Kennedy (2002) observa que el origen de la iconoclastia moderna se desarrolló dentro de la Iglesia Católica antes de la Reforma protestante. Ella nos remite al Concilio de Nicea (787). Por su parte el *Diccionario de términos del arte* presenta así el concepto: “Iconoclastia: Herejía de los “rompedores de imágenes”, según su significado literal. Surgió en Anatolia y fue impuesta por León el Isáurico en 730. Condenada en 787 por el segundo concilio de Nicea, volvió a triunfar con León V y no concluyó la discordia hasta 843, en que triunfó la ortodoxia. Afectó gravemente al arte bizantino, puesto que se destruyeron las imágenes sagradas anteriores” (Monreal y Tejada 1992, 203-204).

Cummins (1998) pone especial énfasis en esta concepción católica de la imagen sagrada porque ella es la base de la acusación de idolatría que los católicos, a su vez, hicieron en contra de los indígenas en el Nuevo Mundo. El autor analiza, a partir de tres fuentes coloniales⁵⁹, “un lenguaje común en el que se puede ver que el ‘éxito’ de la extirpación no fue quitar la religión andina sino cambiar el discurso de su representación” (26). El hecho de que los católicos diferenciaron a Dios de sus representaciones⁶⁰, mientras que los indios los identificaban fue uno de los grandes problemas con el que se tropezaron los evangelizadores. Sin embargo, no fue suficiente con que los españoles, en una encarnizada campaña iconoclasta, destruyeran los objetos de culto de los nativos, ya que estos cultos sobrevivieron detrás de las imágenes cristianas impuestas para su culto en el lugar físico en que antes estaban los objetos de adoración andina⁶¹.

En todo caso, la representación iconográfica del siglo XVI y XVII en América, implica un culto que se alejó del concepto de un Dios omnipresente e irrepresentable tal como lo concebían los israelitas en el Antiguo Testamento; que se alejó, incluso, de un Dios que pese a

⁵⁹ La relación de Francisco de Ávila, el Manuscrito de Huarochirí, y el proceso contra las Huacas de Guamán Poma. Véase la explicación detallada en las páginas 25 y 26 del texto “El lenguaje del arte colonial: Imagen, ékfrasis e Idolatría” (1998).

⁶⁰ En realidad, el problema de idolatría que los evangelizadores católicos hallaron en el Nuevo Mundo es más complejo que el hecho de que los indígenas no distinguieran entre la divinidad representada y su representación. Por ejemplo, Cummins (2002) pone atención en que, pese a que tanto los europeos como los americanos fueron acusados de idolatría simultáneamente, esta se convirtió, dentro del imaginario cultural de la época, en una característica que identificó a los indígenas y los diferenció de los europeos. Por otro lado, también, el canibalismo fue asociado con la idolatría; y este panorama, en su conjunto, relacionado con la adoración al diablo. El autor señala que es bastante común encontrar representaciones del diablo en América debido a que las prácticas rituales de los indígenas fueron consideradas diabólicas. De este modo, “el diablo no solo estaba presente a través de los actos de sacrificio humano y canibalismo, sino que fue fácilmente visible” (Cummins 2003, 113). Puesto que el monoteísmo no acepta sino a uno como el Dios verdadero, y todos los otros son considerados ídolos o falsos dioses, podemos imaginar que los evangelizadores encontraron dificultad para extirpar la idolatría ya que en el mundo andino los ídolos podían aparecer de formas tan variadas y no solo cómo ellos las identificaban. La construcción discursiva de una identidad idólatra en torno a América fue, además, el elemento con el que se justificó la conquista española. Cummins sostiene que el cristianismo fue pensado como el culmen de un proceso por el que el Viejo Mundo superó su paganismo. Por lo mismo, en un principio se estableció una analogía entre el mundo antiguo europeo y pagano y las tierras virreinales. Así, como los apóstoles habían ido a evangelizar a los paganos europeos, los españoles habían venido a evangelizar a los nativos del Nuevo Mundo. Sin embargo, estas analogías dejaron de ser suficientes porque la comparación entre el paganismo europeo y la idolatría de los indios fue considerada inadecuada: se vio a las civilizaciones indígenas como insuficientemente maduras en cuanto a su capacidad para razonar en relación a las antiguas civilizaciones euroasiáticas. Por lo tanto, se creyó que los indios no tenían la capacidad para comprender las verdades reveladas y, según este argumento, esta era la razón por la que Dios no obraba milagros semejantes a los que había obrado en el antiguo mundo pagano para lograr su conversión. Según lo expone Cummins, se creía que si Dios hubiera obrado grandes prodigios entre los indios, su inmadurez racional les habría hecho creer que eran los sacerdotes quienes obraban y con ello caerían en la idolatría de considerarlos dioses.

⁶¹ Cummins (1998) analiza el caso del pueblo de Huarochirí donde Diego Dávila Brizeño en el año de 1586 mandó a edificar un suntuoso templo que los nativos dedicaron al culto de la Virgen y el Ecce Homo; sin embargo, nos dice el autor, “Francisco de Ávila descubrió que las imágenes no fueron reconocidas como Jesucristo y la Virgen María, sino de Chaupi Namca, la hermana de Pariacaca y Huayasuy” (Cummins 1998, 26).

su poder y grandeza había sido representado con fines didácticos como lo fue para los cristianos del románico, del gótico y de la contrarreforma del siglo XVI. Los naturales perseveraron en sus antiguos cultos y creencias pese a la obstinada tarea de los evangelizadores de predicar el culto al “Dios verdadero”; y adoraron a sus dioses en la figura de las imágenes católicas.

Así, pese al ingenio de los adoctrinadores, las antiguas creencias de los adoctrinados sobrevivieron de alguna forma: “Los andinos no están simplemente rindiendo culto a sus dioses antiguos. Tampoco están viendo lo que está representado formalmente ante ellos por los cristianos” (27). Es decir, la estrategia barroca que permite la convivencia de dos opuestos ha dado como resultado una tercera opción que incluye la idea judeocristiana de lo sagrado y que también encubre dentro de sus pliegues la idea de lo sagrado del mundo andino⁶².

Teresa Gisbert (1994) sostiene que un estudio de arte virreinal no puede prescindir del hecho de que la sociedad virreinal es “esencialmente dual” (11), pues supone la confluencia de un aspecto hispánico y otro indígena. Ante este hecho, asegura que los estudios de arte virreinal se han centrado en el aspecto hispánico dejando de lado el aspecto indígena “el cual responde a ideales y aspiraciones comunes a un pueblo inmerso en una cultura que no es la suya propia y que pugna por conservar sus valores tradicionales” (11). Como resultado de esta convivencia ha surgido un “estilo mestizo” (11) al que la autora no duda en llamar, con toda razón, “barroco andino” (11). Gisbert pone atención en la creatividad con que los temas locales se insertan dentro de la tendencia manierista que caracteriza al barroco general.

Así encuentra que el barroco andino se caracteriza por “...un rejuvenecimiento de temas manieristas conseguido a través de un arcaísmo que responde a la mentalidad indígena...” (11) y la inserción de elementos del paisaje que, al decir de la autora, determina la cultura del hombre andino: “Esta decoración, a tiempo de expresar la fuerza telúrica, testimonia la movilidad del habitante altiplánico sujeto al aprovechamiento de los pisos ecológicos desde tiempos prehispánicos” (11). Así, la arquitectura virreinal tiene por ornamentos elementos de las religiones autóctonas. La autora asegura que tanto la cultura hispánica como las culturas

⁶² De toda la complejidad que supone la lectura de la imagen en el mundo andino quiero resaltar el hecho de que los andinos identificaban el objeto imagen con la divinidad, porque aún hoy constituye una característica del culto popular. En Alausí, provincia de Chimborazo, la fiesta del Corpus Cristi se celebra con un despliegue ritual muy impresionante. Es curioso que en tal rito la custodia no contenga hostia alguna. Este detalle demuestra que lo que Cummins observa en la etapa virreinal está todavía presente en las zonas rurales del Ecuador.

aborígenes pasaron por alto las prohibiciones del uso de estos elementos. La una, en el tolerante aprovechamiento de dichos elementos religiosos con fines evangélicos; y las otras, en su afán de sobrevivencia.

Por su estética, por su concepción de lo sagrado, por convivencia de los contrarios en el mestizaje, el arte virreinal se puede llamar con toda justicia arte barroco. No así, la producción de imaginería, templos y arte posteriores a él. Es cierto, que la capacidad de acumulación -que de alguna manera nos remite al horror al vacío del barroco- permite en los templos católicos la convivencia de objetos de diversos estilos y periodos -la Iglesia es siempre nueva y antigua-; sin embargo, la estética del barroco como estilo artístico solo pudo desarrollarse y alcanzar su esplendor en el periodo virreinal bajo la influencia del estilo artístico y filosofía de la época.

2.2. La construcción de la identidad protonacional en la América virreinal

Benedict Anderson (1993) en su famosa obra *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, explica que la nación y el nacionalismo son construcciones culturales del siglo XVIII que, una vez creados, se volvieron "modulares", en el sentido en que son "capaces de ser trasplantados, con grados variables de autoconciencia, a una gran diversidad de terrenos sociales" (21). Por su parte, Saskia Sassen (2010) ve al Estado-nación como un ensamblaje entre el territorio, la autoridad y el derecho⁶³. La novedad de la propuesta de Sassen con relación a la de Anderson es que no busca comparar ni contrastar lo global y lo nacional desde lo que ellos son en nuestros días, sino que trata de rastrear sus orígenes a través de las capacidades⁶⁴ que supone su formación desde la Baja

⁶³La autora explica que los estudios sobre la globalización tienden a caer en la trampa de "explicar la globalización a partir del crecimiento de la interdependencia, la formación de las instituciones globales y la decadencia de los estados nacionales" (Sassen 2010, 23). Para evitar este problema propone examinar el ensamblaje territorio, autoridad y derechos en estructuras históricas diferentes, considerando que estos no son "simples atributos sino instituciones complejas que se constituyen mediante procesos específicos y surgen de luchas e intereses conflictivos" (23-24). Así, en lugar de partir de dos "totalidades complejas" (24), lo nacional y lo global, se las desarticula "en cada uno de esos tres componentes fundamentales" (24).

⁶⁴Capacidades: "producciones colectivas cuyo desarrollo requiere de tiempo, construcción, competencia y conflictos, y cuyas utilidades (...) son multivalentes pues dependen del carácter de los sistemas de relaciones en los que operan" (27). La autora pone énfasis en la "mediación que efectúan esas capacidades entre el orden nuevo y el orden anterior" (28): por un lado, encubren el desplazamiento porque tienen el "mismo aspecto" que tenían en el orden anterior, esto porque están "parcialmente constituidas" (28).

Edad Media⁶⁵. Los dos autores coinciden en explicar los orígenes de la nación moderna en la cultura cristianizada⁶⁶ del medievo.

Sassen asegura que ciertas capacidades constitutivas del estado-nación moderno se formaron durante el periodo medieval. Para Sassen, los conceptos de patriotismo y nacionalismo son “las capacidades desarrolladas mediante el sistema monárquico territorial y sus supuestos orígenes divinos” (41). Así, tras la destrucción de esta autoridad divina por parte de la Revolución Francesa emergió como una “capacidad secular (...) el mito secular de la nación” (41) y la idea de soberanía⁶⁷ de la que habla también Anderson. Ahora bien, en el contexto de la secularización⁶⁸ de las sociedades modernas, lo sagrado se desplaza del discurso religioso judeocristiano al discurso de la nación. Así, la idea del héroe que en la Edad Media se había

⁶⁵ Para su análisis, Sassen (2010) se vale de “tres elementos constitutivos” de los procesos de transformación: capacidades, puntos de inflexión y lógicas organizadoras para analizar las discontinuidades de las coyunturas históricas, o lógicas organizadoras. La autora se interesa por rastrear “las capacidades (...) que han cambiado de rumbo” (32) entre el Medievo, la época de Bretton Woods o la era global. Este estudio expone dos puntos claves: la naturaleza del internacionalismo y la naturaleza de las transformaciones en el seno del estado- nación.

⁶⁶ Bolívar Echeverría (2007a) asegura: “Nadie pone en duda, por ejemplo, que la vida económica y política de los estados modernos es una vida profana, en la que la vigencia de lo sobrenatural, milagroso o sagrado, si no ha sido expulsada o eliminada por completo, si ha sido neutralizada o puesta entre paréntesis sistemáticamente” (1).

⁶⁷ Anderson invita a poner atención en el peso de las raíces culturales para comprender cómo fueron creados los emblemas y ritos ceremoniales relativos a la nación moderna. El autor define el término ‘nación’ de esta manera: “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 23). El carácter soberano de la nación moderna, explica, proviene del deseo de justificar su existencia en vista de que “la ilustración y la revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado” (25).

⁶⁸ La secularización del discurso religioso en la era del nacionalismo moderno tuvo su antecedente en la estructura dual del poder monárquico en el tiempo de los Habsburgo. Se ha visto a la Iglesia como “fiel instrumento del Estado Colonial” (Cañeque 2001, 21) y, en verdad, nos lo dice Alejandro Cañeque, no se puede entender las relaciones del Estado y la Iglesia sin la subordinación de esta última a la primera, el poder se concibió de una “forma dual” (23): potestad civil y potestad espiritual que se encarnaban en el monarca y el pontífice, respectivamente, en el orden internacional; o en el arzobispo y el virrey, en el orden hispanoamericano. La primera de estas ‘potestades’ se encargaba del ‘poder temporal’ y la otra del ‘poder espiritual’. Cañeque analiza cómo el poder de la monarquía española se estructuró de acuerdo a la lógica del discurso religioso, de modo que el poder del rey era relacionado con el poder de Dios. Bajo esta misma lógica, se puede considerar el hecho de que la omnipresencia de Dios haya sido imputada también al monarca. Alejandra Osorio (2004) ha estudiado el despliegue de teatralidad y magnificencia que suponían las exequias de un rey cuyo cuerpo físico jamás piso tierra limeña: “Quisiera sugerir aquí que en la Lima del diecisiete las ceremonias reales sirvieron para hacer presente al Rey ausente y unirlo a sus vasallos en un “pacto” recíproco que necesitaba del ritual para hacerlo “verdadero” (8). La observación que hace la autora hace perfectamente comparable al rey y su “simulacro” con Dios y su representación imaginera. La autora va más allá, pues asegura que la imagen del rey tiene “aura”, en el sentido que lo entiende Benjamin, y la compara con la Hostia, la cual para los católicos es el mismo Dios. En este sentido Alejandra Osorio sostiene que la representación del rey era visto como el mismo rey. La reverencia y veneración que la imagen recibe por ser imagen de Dios, es también reproducida a la imagen del rey por ser su simulacro; y los símbolos patrios, en la era del nacionalismo, reciben igual reverencia por ser símbolos del estado-nación. De este modo, se puede afirmar que los discursos identitarios no han podido prescindir de las concepciones cristianas de lo sagrado.

intrincado en la tradición cristiana a través del culto de los santos fundadores y propagadores del cristianismo, se transformó en el culto a los héroes nacionales⁶⁹.

Simon Ditchfield (2009) ha estudiado la importancia que, para la Iglesia Católica de la contrarreforma, tuvo la imagen de los santos para contrarrestar los ataques protestantes. El interés por el santo, según el autor, se acentuó durante la confrontación entre los reformadores y los contrarreformadores de la Iglesia “cuando los católicos romanos de la temprana edad moderna quisieron expresar su identidad colectiva o articular su memoria colectiva” (572). Las iglesias locales se preocuparon por custodiar dentro de sí las reliquias⁷⁰ de personas a las que consideraban excepcionales y milagrosas.

Si a inicios del cristianismo, el martirio fue la prueba más común de la santidad; y en el medievo, la difusión del evangelio por medio de la fundación de congregaciones; en la contrarreforma es muy relevante que la prueba de la santidad sea un hecho que no pueda ser explicado por la ciencia, un milagro:

Se debería, finalmente, notar en esta parte el rol destacado de los santos -postmorten- en la formación de una ciencia de milagros que tiene su contraparte contemporánea en el uso de las narrativas de milagros en los textos escritos por historiadores para entender el paisaje terapéutico de la temprana edad moderna europea; religión, medicina y magia coexisten como un repertorio complementario de estrategias para hacer frente a las incertidumbres de la vida preindustrial (569).

En la modernidad, surge una suerte de “ciencia de la santidad” (569) pues la confluencia de la ciencia y su método científico, el interés por los prodigios y el misticismo se sellaron en alianza fraterna a través del documento que regula los procesos de santificación.

⁶⁹ La calidad del anonimato de los soldados caídos en las guerras nacionalistas, analizada por Anderson, tiene un punto de comparación con el afán de santidad que obsesionó a la Iglesia durante y después del Concilio de Trento. Para Anderson (1993): “No hay emblemas de la cultura moderna del nacionalismo más imponentes que los cenotafios y las tumbas de los Soldados Desconocidos” (26). El autor insiste en que la significación cultural de estos emblemas radica en la importancia que para el nacionalismo tiene la conciencia humana de la muerte y el deseo de una posterior inmortalidad que provienen del pensamiento religioso: “Si la imaginería nacionalista se preocupa tanto por ellas, esto sugiere una fuerte afinidad con la imaginería religiosa” (27). Así, si para la iglesia post-tridentina fue relevante hallar una identidad para los cuerpos encontrados en las catacumbas y a falta de ella se determinó que eran mártires, para el nacionalismo de la postguerra ya no hace falta ni el nombre ni los cuerpos, sino que la idea de reverenciar a toda la gente sacrificada en los conflictos bélicos bajo una tumba vacía es suficiente.

⁷⁰ Si bien, el conservar las reliquias no es un interés nuevo dentro de la Iglesia, pues “había tenido un significado importante de reafirmación de la identidad local en tiempos de adversidad desde al menos cuatro siglos atrás” (Ditchfield 1993, 287); lo que sí fue nuevo, fue el énfasis que se puso en el culto a los santos y sus reliquias en vista de la reacción del catolicismo frente al protestantismo.

Según Ditchfield (2010), el Concilio de Trento conjugó en sí los tópicos históricos, científicos, religiosos y políticos para crear un lenguaje visual y textual en el que la principal herramienta discursiva giraba en torno a los santos. El autor va más allá del contexto religioso, cuando sugiere que el santo se constituyó un símbolo de las naciones y su culto tiene una carga política que es utilizada para afianzar una identidad colectiva.

La santidad, desde esta perspectiva, aparece como un fenómeno sociológico pues “todos los santos son más o menos contruidos, son necesariamente santos para otras personas, son remodelados en la representación colectiva la cual se basa en ellos” (Ditchfield 2010, 580). En síntesis, hay un discurso que jugó un papel preponderante en la construcción de la santidad de modo que, tanto los historiadores como los científicos, acuñaron un lenguaje a través del que interpretaron los patrones de significado relativos a dicha santidad. Este discurso significó un lenguaje común para todo el territorio católico. La imaginería en este contexto buscaba reproducir en imágenes lo que la Iglesia propagaba y esperaba de sus fieles con su discurso textual. Buscaba instaurar un modelo de vida y perfección a través del culto a los santos. Por lo mismo, América no demoró en insertarse dentro de los códigos de vida que se propagaban a través de las biografías ejemplares desde Europa.

Por otro lado, el acercarse al modelo establecido como ejemplar suponía un rango en el prestigio social y geopolítico. Nancy E. van Deusen (2007) ha estudiado cómo la práctica institucional del recogimiento⁷¹ en la ciudad de Lima durante el periodo virreinal sirvió “para alcanzar la hegemonía cultural y política” (168); pues, la santificación de un personaje local involucró el estatus de la ciudad en relación a las redes geopolíticas que se iniciaron con la conquista del Nuevo Mundo.

⁷¹ Si bien, la autora pone énfasis en el papel que este elemento jugó un papel importante en la vida de las mujeres virreinales, tiene también conciencia del entramado de relaciones de poder y complejidades culturales que el discurso tridentino fue propiciando en torno al recogimiento y la santidad. Nancy E. van Deusen (2007) nos informa sobre cómo en el mundo hispánico el recogimiento se fue convirtiendo en un concepto teológico desde la difusión de la obra de Francisco de Osuna, *Tercer abecedario espiritual*. La autora sostiene que el “recogimiento se aplicaba más a las mujeres que a los varones, y presuponía que el cuerpo, la sexualidad y la libertad social de ellas debían ser controladas” (Deusen 2007, 16). En todo caso, en la práctica, el recogimiento en el mundo hispánico destaca como un problema que implica la clausura forzada para las mujeres. Silvia Federici (2007) nos da luces para comprender cómo los códigos del honor fueron elementos claves en el proceso de recogimiento forzado y la posterior pérdida del espacio público de las mujeres en el mundo occidental. La institucionalización de la prostitución y la criminalización de la anticoncepción son dos hitos importantes en el “proceso de degradación social” (153) que sufrieron las mujeres como antecedente a su pérdida de terreno en la vida social. Sin embargo, las instituciones destinadas para el recogimiento femenino a la larga sirvieron también como estrategia para alcanzar cierto grado de independencia sin dejar por ello de participar del importante valor de la época, el honor.

La autora asegura que la élite limeña “introdujo representaciones simbólicas de lo sagrado como una parte integral de su identidad. (...) En 1653, las nociones que la élite tenía de lo sagrado atravesaban el pensamiento cultural y constituían una norma en Lima.” (170). De este modo, durante el siglo XVII, Lima se erigió como una auténtica metrópoli cuya élite expandió sus negocios a lo largo de América a través de las alianzas familiares. Alejandra Osorio (2014) observa que: “la vida cortesana de Lima desarrollada durante ese periodo la consagró hacia fines de siglo (diecisiete) como el centro indiscutible del poder colonial en el Virreinato del Perú y como el referente cultural del Imperio en su totalidad” (9). Lima era una metrópoli con similar importancia y despliegue de magnificencia que cualquier capital de Europa.

Lo mismo se puede decir, de la ciudad de México en el Virreinato de Nueva España durante el mismo periodo. En el siglo XVII, las colonias españolas habían alcanzado la suficiente expansión social y económica que les permitía “una mayor autonomía con respecto a la metrópoli” (Escamilla 2003, 201). Por lo tanto, su identidad demandaba “símbolos comunes que ayudaran a fortalecer la unidad espiritual de una sociedad cada vez más consciente de su propia identidad dentro del ámbito de la monarquía hispánica” (201). Se debe entender que, para la sociedad virreinal en la que existió un misticismo religioso y primaba el discurso de la santidad, fue significativo tener un santo nacido en su propia tierra.

De hecho, Osorio (2014) sostiene que la preminencia de Lima como capital cultural y política “...se logró con la canonización de Santa Rosa de Lima en 1671 y su designación como la santa patrona de todo el imperio español incluyendo a las Filipinas...” (9). Sin embargo, en el contexto virreinal, a la canonización de la santa limeña antecede el guadalupanismo novohispano sobre el cual se asienta la identidad nacional de México y cuyo discurso tiene vigencia aún en nuestros días. Este fue el primer fenómeno de fervor religioso sobre el que se fundó un protonacionalismo latinoamericano.

María Teresa Petlatalco (2013) argumenta que el origen del guadalupanismo es una suerte de simulacro por el que la diosa azteca Tonantzin “debió ser bautizada como española y recibió el nombre de Guadalupe” (2). Según esta autora, el arzobispo fray Alonso Montúfar fue el autor intelectual de este simulacro al valerse de la divulgación de los milagros atribuidos a la imagen de la Virgen para promover un culto que, en realidad, estaba dirigido a alcanzar sus propios intereses. Siguiendo la tesis de Edmundo O’ Gorman, también, Mónica Ruiz (s.f.) piensa que Montúfar encontró en el “hecho guadalupano” (37) el apoyo para un proyecto

político y religioso muy concreto: "...asentar con firmeza la autoridad episcopal y regalista de la Iglesia española que propugnaba por la estricta observancia de la legislación católica; el mantenimiento del aparato ceremonial y ritual y el respeto a las tradiciones y costumbres de la devoción popular" (37). En todo caso, es importante considerar que el apoyo incondicional de Montúfar al culto guadalupano generó una gran controversia con tintes iconoclastas en el año de 1556. En dicho año, el día que la Iglesia celebra el natalicio de la Virgen, fray Francisco de Bustamante, provincial de la Orden de San Francisco, pronunció un sermón con el cual manifestó que el culto a la Virgen de Guadalupe era perjudicial para la fe de los naturales. Debido al escándalo que este sermón suscitó, el arzobispo Montúfar mandó practicar la información que se contiene en un documento de 19 folios fechados entre el 9 y el 24 de septiembre de 1556.

La posición de fray Francisco de Bustamante estuvo, sin duda, influenciada por la tendencia reformista de la Iglesia. Su indignación frente al auge del culto a la Guadalupana tiene como argumento el hecho de que, según él, contradice la labor que el evangelio había emprendido en esta tierra. Juan de Mesa, clérigo de 26 años, atestiguó que le oyó decir: "que los religiosos avían trabajado con estos yndios y dotrinándlos y enseñándoles que a un solo Dios abían de adorar, y que aquellas eran pinturas y ymágenes de palo" (Chauvet 2014, 8). Esta posición de Bustamante, un tanto iconoclasta, tiene como base la crítica que Erasmo había hecho al culto a las imágenes. Y debido a que "los franciscanos se inclinaban por ella (...) atacarían el culto mariano con especial atención" (Petlcalco 2013, 3). Serge Gruzinski (1994) también ha estudiado la mentada campaña iconoclasta que los franciscanos llevaron a cabo en contra de los cultos locales empujados por sus "razones teológicas, tácticas y materiales" (74). Esta posición se extendió también a las imágenes católicas. "Sus motivos expresan la voluntad de extirpar para siempre la idolatría" (74), asegura el autor. Bustamante, quien también era franciscano, compartía esta perspectiva.

En cambio, el punto de vista del arzobispo Montúfar era contrarreformista y buscaba apoyarse en las imágenes para propagar la fe evangélica. Montúfar se dio cuenta del revuelo que el culto a la Guadalupana estaba alcanzando desde las primeras décadas de haberse originado, vio en él un instrumento efectivo de evangelización y quiso evadir la oposición de los franciscanos aunque ni él comprendiera aún el alcance que el culto tendría en el futuro. En cuanto a la imagen, la cual no es la que se exhibe hoy en el templo, Echeverría (2007b) recuerda que también pertenece al año de 1556:

...la tilma fue sacada de su resguardo y expuesta en la ermita, y proviene del intento que hizo el indio Marcos tal vez de re-pintar la original sobre la vieja tela o copiarla sobre otro lienzo sustituto, corrigiéndola y aumentándola, ateniéndose para ello a las descripciones españolas de la imagen de Guadalupe⁷² (Echeverría 2007b, 16).

En el documento que estamos analizando, varios testigos repiten uno de los argumentos con el que Bustamante atacó su culto: “aquella imagen que pintó un indio” (Chauvet 2014, 18) estaba siendo adorada como a un dios.

Bustamante puso atención, en primer lugar, en el hecho de que la imagen era obra de mano de hombre, del indio Marcos. Con esta aseveración quiso restar importancia a la imagen ante los ojos de los devotos. En segundo lugar, dicha imagen estaba siendo adorada cuando este tipo de culto solo se lo debe a Dios. Alvar Gómez de León, testigo de 50 años, pone énfasis en que Bustamante tenía interés porque los naturales comprendiesen que la Virgen no era Dios: “...dijo que oyó en el sermón del dicho Bustamante, fue que (...) aunque el arzobispo había predicado que los indios no eran devotos de Nuestra Señora, que eran tan devotos que ellos tenían a Nuestra Señora por dios” (24). Y si la adoración a la Virgen resultaba incómoda para Bustamante, cuanto más, aberrante le parecía el culto a la imagen en sí misma:

...porque les daba a entender que aquella imagen de n(uestr)a Sra de Guadalupe hazía milagros; y, como algunos indios coxos, ciegos o mancos yban a ella con a(que)l propósito y no tornaban sanos antes peores con el cansancio del camino, lo tenían por burla; y que sería mejor que se procurase de quitar a(que)lla deboción, por el scandalo de los na(tura)les, y que tenía entendido que en la romería que a la dicha igl(esi)a se hazia, se cometían ofensas a dios nuestro S(eñ)or y que se maravillaba mucho de que el S(eñ)or arzobispo ubiese predicado, en los púlpitos y afirmado los milagros, que se dezia que la dicha imagen avia hecho, siendo prohibido (...) y que las dichas limosnas que se daban a la hermita de Guadalupe, no se sabía en qué se gastaban (10-11).

Montúfar sospechaba una actitud antimarianista en el punto de vista de Bustamante cuando formuló las 13 preguntas que pidió contestar a los testigos del informe que siguió contra el provincial franciscano. En ellas, Montúfar dirigió la atención hacia la devoción a la Virgen

⁷² Ariel Arnal (2010) hace una retrospectiva del origen de la imagen. El autor asegura que la imagen de 1566 fue pintada siguiéndose el modelo de una imagen de Extremadura, de donde procedían la mayor parte de los conquistadores, “Esta virgen también era morena como la novohispana” (103), asegura el autor.

María a quien llama ‘Nuestra Señora’. Sin embargo, todos los testigos expresaron que Bustamante había dicho no ser devoto de la Virgen “con humildad y por no alabarse” (5), aunque no por eso ocultaron el polvo que su sermón había levantado en la ciudad: “de que no ubo poco scándalo en la dicha cibdad; y dezían que sería razón para enviar al dicho provincial a Spaña para que allí fuera castigado y que no le oirían más sermones en la Nueva España” (6). El documento deja ver la importancia que el culto había adquirido, pues varios de los testimonios dan cuenta de que la reprobación que Bustamante y otros clérigos manifestaron en torno al culto a la imagen mentada acrecentó el fervor⁷³ de naturales y criollos.

Por otra parte, los documentos producidos en torno a la controversia que he estado citando dejan traslucir un mundo maravilloso en el que la imagen mentada está relacionada con hechos prodigiosos cuya narración circulaba entre los devotos españoles y naturales. María Teresa Petlascalco (2013) sugiere que el arzobispo Montúfar manipuló la creencia popular pues “(s)e valió de la divulgación de los milagros que se le atribuyen a la imagen sin desmentir nunca o siguiera iniciar un proceso de averiguación” (2). Si, Petlascalco ve en el culto a la Guadalupana un simulacro con el que Montúfar encubrió conscientemente otro culto indígena para sacar provecho de la simulación; Bolívar Echeverría (2007b), en cambio, piensa que “si en todo esto “hubo conspiración” ésta fue de los indios” (14). El autor sostiene que en una genuina actitud barroca los indígenas atribuían prodigios a una imagen desconocida que había usurpado el lugar de la virgen española: “No pretendían hacer de la Guadalupana española la máscara de una Tonantzin mexicana siempre viva; pretendían re-hacer a la Guadalupana con la muerte de Tonantzin, lograr que una diosa se recree o re-vitalice al devorar a otra...” (15). Sin embargo, observa Echeverría, se trató de una “conspiración practicada, no confabulada, y no urdida para crear otra” (15). Se trató de un proceso espontáneo por el cual, de la imposición de los cultos y ritos católicos, emergió la influencia de los ritos originarios y dio como resultado una tercera opción.

Por otro lado, Mónica Ruiz considera que el origen del culto guadalupano nos pone frente a una cuestión que no es posible explicar sin caer en la equivocación, pues está de acuerdo con Ernesto de la Torre (1998) en que, si bien, la aparición de la Virgen al indio Juan Diego ha

⁷³ En torno al acrecentamiento del fervor popular, Juan de Salazar, procurador de la Audiencia, de 38 años, testifica: “aunque los religiosos de las órdenes que residen en México que son predicadores y han procurado de estorbar dicha devoción, no les aprovechan nada, antes serán espuelas para que con más ardor visiten y sirvan a la dicha ermita...” (12). El fervor que inspiró la imagen de la Virgen de Guadalupe no se detuvo ni se ha detenido, sino que ha crecido hasta el punto que puede reconocerse en su religiosidad “un catolicismo especial, un catolicismo no sólo mariano sino “guadalupano” (Echeverría 2007b, 2).

sido negada por quienes buscan respuestas científicas que parecen inexistentes, hay una “una fuerza espiritual” (De la Torre 1998, 8) que empuja el culto y lo mantiene:

...la fuerza espiritual que ha ejercido a lo largo del tiempo no ha podido soslayarse y, aun cuando se interprete al tenor de explicaciones psicológicas y sociológicas, económicas y políticas de muy diverso signo, su existencia, la fuerza de su acción y sus manifestaciones (...) son tan vivas que resulta imposible negarlas (8).

Lo cierto es que antes y después de esta controversia, se organizó en torno a la imagen un gran despliegue de creatividad artística. Mónica Ruiz Bañuls ha estudiado la importancia que para la propagación del culto guadalupano tuvo la teatralidad popular⁷⁴:

En dicho contexto, este teatro fue absorbido y transformado “para terminar disolviéndose en substancia folclórica, forma que ha sobrevivido hasta nuestros días”, de manera que estas manifestaciones aún hoy se pueden encontrar en muchas partes de México donde el ciclo navideño se inicia con alguna dramatización, más o menos extensa, de la aparición de la Virgen, con brevísimas pantomimas de Guadalupe revelándose al humilde Juan Diego o con representaciones completas de obras clásicas del teatro popular... (Ruiz s.f., 37).

Pese a que el catolicismo latinoamericano, en general, supone el despliegue de “toda una constelación de santos mayores y menores, de beatos y almas ejemplares, dotados de una sobrenaturalidad concreta” (Echeverría 2007b, 3), el catolicismo mexicano es un catolicismo mariano, un “catolicismo guadalupano” (2). Por lo tanto, se debe considerar que el evento sucedido entre el 9 y 12 de diciembre de 1531 (las apariciones de la Virgen María en el cerro de Tepeyac) opacó la presencia de las personas que vivían de cerca la norma de santidad establecida. Se trata de una cuestión de jerarquías celestiales, pues en el panteón católico la Virgen María ocupa un lugar importante después de la Santísima Trinidad.

⁷⁴ En torno a la capacidad dramática de los nativos, Serge Gruzinski (1994) también ha anotado que estos se habían familiarizado con los códigos del teatro con la misma facilidad con que “habían aprendido a leer, a escribir, a dibujar y a veces a comprender el latín” (98). Sin embargo, opina que es muy probable que los franciscanos mezclaran aspectos reales con el drama haciendo del rito un espectáculo maravilloso que intentaba edificar las almas de los fieles indígenas y que iba más allá de la convencionalidad del teatro. Así como el culto a la Virgen de Guadalupe fue uno de los temas destacados del teatro y la poesía de la época, es interesante pensar en la importancia del tema como iconografía en la plástica, pues, en México las escuelas de arte ya estaban vigentes en la década de 1530 y la aparición de la Virgen a Juan Diego ocurrió en 1531.

De hecho, como lo refiere Waldo Ross (1958), “los españoles concibieron a María casi como una cuarta persona de la Santísima Trinidad” (518). Si los siglos XVI y XVII, como ya se ha dicho en este estudio, estaban marcados por el canon de santidad impuesto por un complejo contexto que se había desarrollado a lo largo del medievo, sería lógico pensar en la existencia de decenas de personas cuya vida se acercara a este canon durante la época. Nancy E. van Deusen (2007) describe muy bien este aspecto cuando habla del culto a los santos vivientes en la Lima virreinal. Es decir, estos personajes se iban perfilando desde que estaban vivos como ejemplos de vida. Tenían para sí la admiración y veneración del pueblo la cual resultaba un tanto incómoda y sospechosa para la Iglesia, pero su imagen siempre fue aprovechada para crear una identidad protonacional.

Si bien, el puesto que la Virgen María ocupa en la jerarquía del santoral católico explica la causa por la que el culto a la Guadalupana no tiene parangón alguno, sigue llamando la atención el hecho de que en México pese a contar con la veneración de un santo viviente, el indio Juan Diego⁷⁵, no ocurrió su adopción como ícono nacional, y ni siquiera su beatificación, durante el periodo virreinal. Esto se puede explicar argumentando que el indio Juan Diego no era el candidato⁷⁶ que la élite virreinal novohispana hubiera podido promover como patrono nacional, por su casta y estamento.

En cambio, en la Lima virreinal Santa Rosa, quien era criolla, gozaba de tal popularidad que, Waldo Ross (1958), no duda al asegurar que “(s)i la inquisición no hubiese estado tan enérgica, seguramente no habría faltado un americano que propusiese a Santa Rosa como la quinta persona de la Trinidad” (518). En síntesis, Lima y Santa Rosa se favorecieron mutuamente. Con toda razón, Alejandra Osorio observa cómo a raíz de la canonización de Rosa de Lima, la ciudad cobró mayor relevancia y se consagró definitivamente como una capital cultural. De hecho, no hay en toda la hispanidad otro personaje hispanoamericano que haya alcanzado la importancia que la santa limeña. Y no es que en el periodo no existieran en

⁷⁵ Sabemos que Cuauhtlatoczin -nombre náhuatl de Juan Diego- (1474-15), tuvo una existencia real por el proceso de canonización que fue producido en el año de 1666. Los acontecimientos relatados sobre la aparición de la Virgen a Juan Diego por la tradición oral y literaria no habían sido cuestionados en su veracidad y realidad sino hasta el siglo XVIII, como lo observa Mónica Ruiz. Sin embargo, la beatificación del vidente no se llevó a cabo sino hasta 1990 y su santificación hasta el año 2000 debido a que la raza y la sencillez del personaje no favorecían a la consolidación de una identidad criolla.

⁷⁶En todo caso, Ariel Arnal (2010), asegura aunque el criollismo novohispano sí tuvo sus candidatos: “San Felipe de Jesús, la Cina poblana (como Catarina de San Juan), o Juan de Palafox y Mendoza” (102); sin embargo, el culto a la Virgen de Guadalupe congregó en torno a sí a todos los estamentos frustrando los proyectos de la élite criolla.

la misma ciudad de Lima, y en otros territorios virreinales, otros personajes⁷⁷ alrededor de los cuales se había creado la imagen de la santidad y quienes en vida eran venerados.

No cabe duda de que el contexto social y cultural no solo propiciaba la santidad a través de un canon de vida, sino que la demandaba. La santidad aparece como un requisito en la jerarquización territorial del mundo virreinal. Al reseñar el estudio de Teodoro Hampe Martínez (1998), Alejandra Osorio (2000) pone atención en cómo la santidad sirvió para promover a la élite socioeconómica:

Hampe sugiere que la élite criolla consolidó su posición como un nuevo grupo socioeconómico a través de la promoción de la santa. La invención de Santa Rosa⁷⁸ de Lima como un ícono global fue el resultado de una elaborada producción montada por la Iglesia Católica, la corona, y la élite limeña (Osorio 2000, 604).

Hampe (1998) atribuye la pronta canonización de Rosa de Lima al prestigio de quienes promovieron su causa incentivados por intereses políticos, pues “buscaban un reconocimiento de parte de los supremos jefes de la Iglesia a fin de consolidar su prestigio como grupo socioeconómico” (9). Esta perspectiva explica por qué, personajes que no pertenecían a las élites, tales como Martín de Porres, Nicolás Ayllón, o el indio Juan Diego, no fueron canonizados durante este periodo.

El protonacionalismo en Lima se construyó en base a la santidad de Rosa de Santa María y el de México torno a la idea de heroísmo relacionado con la Virgen de Guadalupe pues se difundió el argumento de que, en el contexto de la conquista de Nuevo México, la Virgen fue la promotora de la paz. Sobre este asunto, Jorge Traslosheros (1997) analiza tres sermones

⁷⁷ Nancy van Deusen (2007) menciona que en la misma época, estando aún vivos, en Lima, recibían una “devoción laica” (170) Rosa Flores de Oliva (Santa Rosa de Lima), Martín de Porres y Francisco Solano. Marzal (2002), por su parte, asegura sobre el tema: “La devoción a los santos del catolicismo criollo echa grandes raíces en el Perú, lo que se confirma con la aparición de los santos, los primeros de América, en todos los grupos étnicos –la criolla Rosa de Lima, el moreno Martín de Porres y el indio Nicolás Ayllón...” (361). Ángela Olivares (2005) analiza el entusiasta fervor con que en vida Rosa de Lima era venerada, sin embargo, observa que junto con su proceso de canonización se enviaron a Roma diez expedientes de beatificación: “cuatro dominicos (Rosa de Lima, Vicente Bernedo, Martín de Porres y Juan Macías), tres jesuitas, un franciscano, un mercedario y un agustino” (155).

⁷⁸ No cabe duda de que hay mucho de construcción en la santidad de los personajes virreinales. Santa Rosa fue proclamada patrona nacional en base a las leyendas que se tejieron en torno a su persona. Particularmente, Olivares (2005) habla del ataque de los piratas a la ciudad el 22 de julio de 1615 como el hecho histórico que dio paso a la leyenda por la que se la declaró patrona de Lima. Según lo refiere la autora está documentado que se fundamentó su beatificación como patrona y defensora de la ciudad. En su iconografía más generalizada se la representa con un ancla entre las manos y la ciudad desplegada como en una vela sujeta a un mástil a sus espaldas. La realidad es que a Rosa, cómo mística que era, habría dado su vida por defender al Santísimo Sacramento, aunque también le preocupara el destino de la ciudad como a cualquiera de sus habitantes. Sin embargo, para el fin de quienes impulsaron su santificación este argumento ayudó a consolidar la identidad nacional.

guadalupanos pronunciados entre 1770 y 1818 y observa cómo esta tradición se mantuvo a lo largo de los siglos.

Según los documentos que analiza dicho autor, desde la época virreinal se creó la idea de que: “(a)quella nación que había visto como enemiga a la española no podía acoger la religión y la fe de sus vencedores” (99) y la Virgen con suavidad y dulzura hizo que “la religión y la fe cristiana se (haya) introducido en estos pueblos” (99). El autor asegura que este argumento fue “la expresión guadalupana del patriotismo criollo” (99), y también devino en el argumento por el cual la causa independentista tomó a la Guadalupeana como estandarte.

Ariel Arnal (2010) ha analizado como la iconografía y la devoción de la Virgen de Guadalupe han estado ligados durante todos estos siglos a la formación de una identidad nacional. Así, el grito del cura Miguel Hidalgo y Costilla quien había convocado a la independencia fue “¡Viva la Virgen de Guadalupe!, muera el mal gobierno!” (Ortemberg 2014, 104). Jorge Traslosheros (1997) observa cómo la Virgen de Guadalupe pasó de ser “imagen del patriotismo criollo y una de las devociones más estimadas de mestizos e indígenas” (93) al símbolo de la revolución independentista que la llamaba “María insurgente”⁷⁹ (93). Según este autor, no sólo el culto a la Guadalupeana “dejaba de ser un culto predilecto entre otros, para serlo de una nueva identidad nacional apenas en formación” (94), sino que con él se resaltó también la figura del indio Juan Diego⁸⁰ como símbolo de la nueva nación.

Según el análisis de Traslosheros, el tercer sermón aparece como una suerte de proclama de independencia espiritual en la que la aparición de la Virgen en el Tepeyac ocupa el lugar del mito fundacional. México ha sido fundado por la Virgen: “Ella sola fundó un nuevo pueblo y le llenó de bienes” (100). Sin lugar a dudas, se puede afirmar que no existe en toda América

⁷⁹ El autor comenta que esta adjetivación a la Virgen fue causa de excomuniones y se acusó a los líderes de herejía.

⁸⁰ Ya en el sermón de autoría anónima predicado el 1ero de febrero de 1818, Traslosheros encuentra que hay una intención de exaltar la figura del indio Juan Diego. En el sermón se establece una comparación entre Juan Diego y San Juan evangelista. Traslosheros explica: “La virgen de Guadalupe en el Tepeyac, como antes en la isla de Patmos por san Juan, se deja ver por otro Juan, “el dichosísimo Juan Diego”. Mata al dragón de la idolatría y deja su imagen como “escudo firmísimo contra los dardos del paganismo y la herejía” (94). La intención del expositor de este sermón había sido mostrar la Nueva España como una tierra fiel a la fe en oposición con el viejo mundo que había caído en la apostasía. Y se atribuía el mérito a la vigilancia de la Virgen María. En el tercer sermón analizado, sin autor ni fecha, se vuelve a establecer el dicho parangón entre Juan evangelista y Juan Diego. En él se exalta al indio Juan Diego asegurando que María lo había llamado hijo mío, “expresión que ni siquiera prodigó la Virgen a San Juan Evangelista” (98). La intención del sermón es exaltar la imagen de Juan Diego de forma tal que se pueda tejer en torno a él la nueva identidad nacional. En el racionamiento de nuestro orador aquel indio ha dejado de ser “la primicia hermosa del gentilismo” como le llamó Lorenzana (arzobispo de México en 1770 y el autor del primer sermón analizado en el trabajo de Traslosheros), tampoco es solamente “dichosísimo” como fuera calificado en el sermón de 1818; Juan Diego se ha transformado, por la maternidad de la Guadalupe, en el “primogénito de sus hijos los mexicanos” (99).

una imagen sagrada que haya tenido el impacto político y cultural que el que ha tenido la Guadalupana.

En la zona andina, el proyecto independentista tendió más bien a secularizarse influido por el pensamiento ilustrado y la Revolución Francesa. Pablo Ortemberg (2006) ha analizado cómo los padres de la patria, quienes pertenecían a la logia Lautaro, habían creado una “emblemática solar” (7) para imaginar las nuevas naciones. Así se aludió al pasado incásico para dar contenido a la “sociedad patriótica” que se creó para reorganizar el poder dentro del territorio liberado.

En este contexto se creó la Orden del Sol tomando como ejemplo la Legión de Honor que había creado Bonaparte para distinguir a sus colaboradores más destacados. Sin embargo, el autor observa que la Orden del Sol no pudo prescindir de la tradición católica. La Orden del Sol tomó a Santa Rosa de Lima como patrona y celebró cada 8 de septiembre, aniversario del desembarco del Ejército Liberador en Pisco, una misa conmemorativa.

La religión siguió siendo la “fuente de legitimación primordial de los actos de gobierno. Esto se refleja en el mapa del ritual. Todas las ceremonias oficiales, al igual que las ceremonias cívico-religiosas del antiguo régimen, tienden un puente en el espacio entre el centro de poder político y otro religioso” (9)⁸¹. En síntesis, durante y después de concluidas las luchas independentistas, en el caso de México como en el de Lima, los cultos locales fueron asimilados a las a la nueva “política de símbolos” que acompañaron los nuevos “rituales cívicos” (Ortemberg 2006, 1).

Este es el contexto dentro del que aun en el año de 1902, al publicarse los documentos que forman parte del proceso de beatificación de Mariana de Jesús Paredes y Flores, de quien se habla en la segunda parte de este estudio, Julio María Matovelle (1092) sigue sosteniendo la importancia de su heroicidad y la relevancia que un héroe de este tipo tiene para las naciones: “La influencia que uno solo de estos héroes de la virtud ejerce sobre una nación, un continente o una iglesia entera, es casi siempre trascendental é incalculable” (VII). La

⁸¹ En todo caso, en Lima se gobernó respetando las estructuras virreinales. La nobleza criolla pasó a ser la ‘nobleza solar’: “así se vio una República con condes, marqueses, vizcondes, etc.” (Ortemberg 2006, 10). Si bien se redujo las fiestas religiosas, se creó un calendario en el que las fiestas cívicas ocuparon su lugar: “Las fiestas de tabla quedaban reducidas a jueves y viernes santo; el segundo día de Pascua; el Corpus; el 25 de agosto, día de la Asunción; 8 de diciembre, día de su Concepción y el 26 de diciembre” (10). En cambio, las autoridades deberían asistir a la Iglesia para conmemorar más de una veintena de fechas cívicas. Esto suscitó en la población una reacción desfavorable, se fundó en Lima la sociedad de San Luis de Gonzaga, la que no tuvo “otro fin aparente que el de respetar los días de guardar suprimidos por el gobierno” (11).

santidad del personaje supone la distinción de la localidad pero también trasciende al plano de la globalidad hispánica y católica.

Por último, cabe preguntar en qué medida el santo es un héroe barroco. El santo latinoamericano en el siglo XVI y XVII es, sin lugar a dudas un héroe sagrado destinado al martirio, es objeto de creación iconográfica en el plano de lo sagrado y lo estético, y es fundamento de las protonaciones latinoamericanas en el plano profano. En sí mismo, no participa de la prudencia mundana como estrategia de sobrevivencia en su medio. Es decir, no se observa que el santo como persona específica se mueva entre el mundo de lo sagrado y lo profano; pero, en cambio, esta estrategia sí es visible durante la construcción de su imagen como santo.

Es decir, para llegar a los altares no es suficiente con probar su relación con lo sagrado, también hay que apelar a lo mundano: el dinero, el poder y los intereses geopolíticos. Esta construcción de la santidad involucra el juego de dos planos opuestos; pero, ya que hemos descrito al héroe barroco como un antihéroe que aprovecha su ingenio para sacar partido a su favor, no vamos a llamar al santo católico héroe barroco sino héroe sagrado.

En la construcción de la santidad tanto virreinal como republicana en el Ecuador cobra una marcada importancia la mística. Por lo tanto, para este estudio se hace imprescindible revisar el misticismo del siglo XVII para contrastarlo con lo que se esperaba de la santidad en el siglo XIX y XX. El misticismo del siglo XVII, llamado misticismo clásico (Lara 2014, Hatzfeld 1968) no puede ni debe ser pensado simplemente como el producto de la influencia o manipulación de los religiosos sobre los seculares sino como parte de una realidad que estaba bastante normalizada y que exigía alcanzar una meta espiritual (Gordillo 2015). De este modo, cobra un justificado interés el análisis de la narrativa que construye la santidad de Mariana dentro del contexto discursivo porque este discurso es el que la hace posible, sin dejar de considerar, sin embargo, el importante sesgo de género que supone la construcción de la santidad y su vínculo con lo corporal como lo han estudiado Larco 1999, Gutiérrez Chong 2015, o Gordillo 2015.

Michel de Certeau (1993) presenta una solución al ángulo de análisis de la experiencia mística al sugerir que “los estudios históricos sobre grupos, ideas y escritos espirituales y místicos deben presentarse bajo la formalidad de una historia de ausencias” (Osorio 2013, 6). Es decir, no deben ser asimilados a fenómenos económicos o sociales actuales. Certeau propone

“considerar los textos místicos como manifestaciones que se mueven en lo cotidiano y que tienden a transformar el detalle en mito” (6). Con su concepto de ‘fabula mística’ el historiador presenta una opción de análisis que nos permite historiar elementos de una narrativa a partir de una suerte de hermenéutica aplicada a la documentación relativa al fenómeno místico.

El concepto de fábula mística responde a la construcción del místico a través de la narración de su experiencia. Busca evitar que el fenómeno se reduzca a la explicación descontextualizada de dicha experiencia mística: “(s)u propósito debe ser, más bien, identificar y entender su palabra sorpresiva, su “fábula”, que unifica vida y muerte, acontecimientos y eternidad, en que los cuerpos individuales narran la historia de las experiencias desde el "sentido" de las mismas” (6). Así, la historia de la espiritualidad aparece ante los ojos del historiador como “la investigación de un problema existencial, a través de dispositivos de Utopías de sabiduría y santa locura” (6). Isabel Lara (2014) resalta el vínculo entre el misticismo –entendido como una experiencia de unión con Dios- y el erotismo. Para esto se basa también en la teoría de George Bataille (2012) que parangona la experiencia de unión con Dios con la unión sexual. Este aspecto será desarrollado en el capítulo tres de la segunda parte de este estudio.

2.3. La construcción del artista virreinal en el imaginario de las naciones latinoamericanas

En América Latina, los temas impuestos por la tradición europea han funcionado como una suerte de jaula desde la que los temas y formas de la representación plástica se han institucionalizado limitando así la imaginación durante la época virreinal (Adoum 1974; García 2000; Gutiérrez 2013; Kennedy 2016). Jorge Enrique Adoum (1974) señala que los artistas aborígenes anteriores a la conquista estaban incorporados a la sociedad y que su arte cumplía una función insustituible⁸². En cambio, piensa que, con la conquista, el artista aborigen pasó a ser un simple artesano que producía en serie y bajo la dirección de otro⁸³.

⁸² Para Bolívar Echeverría, la naturaleza de la creación artística pertenece a la lógica vital del mundo del ser humano. Así, el juego, la fiesta y el arte son momentos en los que se despliega la creatividad, son “comportamientos en los que la libertad, la capacidad de crear formas, se presenta como protagonista” (Echeverría 2007b, 1). Son momentos donde el ser humano destruye y reconstruye partes de su mundo. El concepto de artista aborigen que uso en esta sección del estudio responde a la idea de arte como producción de objetos que reproducen lo que sucede en la fiesta, o memento sacro-ritual del mundo humano, mas no a la concepción moderna del arte.

⁸³ También Concepción García (2000) sostiene que en América prehispánica había una amplia y diversa cultura pictórica sobre muros y cerámica; y que con la llegada de los europeos “la diversidad cultural del continente entró en un proceso de unificación basado en el vocabulario formal y conceptual de la Europa católica...” (63).

Los artistas en el virreinato se valieron de las fuentes gráficas que llegaban a ellos a través de estampas y grabados, “puesto que las imágenes solo tenían una función pedagógica” (47). La imaginería solo era un medio para llegar a la meditación y objeto que acompañaba el culto litúrgico, no hacía falta hacer un despliegue de creatividad y originalidad artística⁸⁴. Esto no era lo que el Concilio de Trento esperaba.

Lo que llama poderosamente la atención sobre el periodo virreinal es la amplia estandarización de los temas representados que solo pudo lograrse a través del sistema de circuitos comerciales que se desarrolló durante el siglo XVI. Gjurinovic (2012) asegura que había un gran comercio de libros y estampas venidos desde Amberes, la Alemania Católica e Italia hacia el sur de América: “...a raíz de la contrarreforma, encontramos el uso del grabado popular, medio de comunicación en torno a la gente común y espacios regionales” (47). Alexandra Kennedy (2016) ha estudiado la lógica de producción y consumo de la imaginería barroca quiteña por la que el productor de imaginería virreinal “vendían obras completas o por piezas” (91) juntamente con otros insumos puestos que, según Kennedy, la imaginería era una producción seriada que respondía a la demanda del mercado. Por lo mismo, detrás de la imaginería virreinal es muy frecuente que se halle un grabado diseñado en Europa con fines principalmente evangélicos y no estéticos.

En la América Virreinal la “aplicación de concepciones artísticas y técnicas europeas contó con el aporte de los habitantes nativos (quienes) contribuyeron (...) a hacer realidad el arte expresivo de una concepción religiosa ajena que utilizó su lenguaje para fertilizar el mensaje espiritual, artístico y social” (Escudero 2009, 7). De hecho, “el prototipo de artesano era indio o excepcionalmente india; poco a poco se fueron sumando mestizos” (Kennedy 2016, 92). Este panorama muestra la estandarización de la fiesta, el rito religioso y el culto, vinculado a ellos, en el mundo virreinal.

Así, aunque el avance de la evangelización durante la etapa virreinal y la toma del artista aborigen al servicio de esta causa limitaron la creatividad y homogenizaron la producción

⁸⁴ Sin embargo, esto que se producía es arte en el sentido que lo hemos explicado en el primer capítulo de este estudio: una representación estética destinada a acompañar el momento ritual de la fiesta. No en el sentido moderno cuando ya se ha buscado la separación entre la expresión plástica y el rito festivo.

⁸⁴ De este modo, el objetivo evangelizador no se cumplió en su totalidad: las creencias de antiguas religiones sobrevivieron, de alguna forma, a la conquista espiritual de América, insertándose dentro del nuevo culto. Por ello, pese a la afirmación de que lo que se reproduce en América es la iconografía europea, la pintura virreinal, muchas veces, alcanzó cierto grado de autonomía con relación a los temas y las formas canónicas impuestas a través de las imágenes traídas desde Europa.

plástica en un vasto territorio, no se puede negar la sobrevivencia de ciertas formas, técnicas y cultos que -aunque no desdican la desaparición de las culturas locales- sí permiten hablar de una tercera forma que se acerca mucho a la cristianizada cultura europea, pero que también ha integrado elementos de las culturas locales.

La adaptación de los recursos que la imaginería ofrecía a las necesidades evangélicas y la realidad del mundo virreinal dio un resultado distinto al que los colonizadores habían esperado: por un lado, si bien los temas representados guardaron bastante fidelidad con lo que se buscaba enseñar, los artistas locales incorporaron a la iconografía existente su propia iconografía. María Concepción García (2000) asegura, por ejemplo, de las representaciones producidas por la escuela cuzqueña:

...aluden a la vida terrena como un camino hacia la vida eterna, en el paraíso, en la comunión con Dios y con los santos, a los peligros que el mal pone en este camino, a los pecados y sus terribles consecuencias y a todos aquellos aspectos que pudieran reforzar los sermones de los evangelizadores y complementarían la participación de la comunidad... (García 2000, 66).

Las conclusiones a las que ha llegado García dan cuenta de cómo la iconografía religiosa cumplió con el propósito de promover la doctrina católica, pero también de cómo la producción misma se fue apartando de los modelos europeos para tomar un camino propio:

...sus modelos son un lejano recuerdo de los difundidos por el manierismo de Bernardo Bitti y por el repertorio tomado de las fuentes grabadas procedentes de Flandes, que manejan con total indiferencia hacia sus propuestas estilísticas, a las que incluso suman elementos formales y conceptuales que reviven fundamentos medievales consiguiendo dotar a sus obras de unas características propias, muy solicitadas por la clientela y en clara relación con los aspectos más sincréticos de la religión popular andina, algo que sí podrá ser identificado como una reinterpretación de los códigos iconográficos europeos por el mundo indígena (72).

También Teresa Gisbert (1994) ha analizado cómo en el mundo andino se han configurado sociedades duales en las que convergen lo occidental e hispánico (11) con lo andino y autóctono. En esta convergencia, el aspecto indígena responde a “ideales y aspiraciones comunes a un pueblo inmerso en una cultura que pugna por conservar sus valores

tradicionales” (11). Así la autora llama “barroco andino” (11) a un estilo que aparece como fruto del mestizaje en el que se evidencia el estilo que estaba en boga en España, el barroco, pero también las expresiones culturales propias de la zona andina:

Es característico de este estilo el rejuvenecimiento de temas manieristas, conseguido por un arcaísmo que responde a una mentalidad indígena. Por otro lado, el impactante paisaje, que en cierto modo determina la cultura del hombre andino, y se hace presente en la inclusión de flora y fauna tropical precisamente en la arquitectura de altura (...). Esta decoración a tiempo de expresar la fuerza telúrica testimonia la movilidad masiva del habitante altiplánico sujeto al aprovechamiento de los pisos ecológicos desde tiempos prehispánicos. (...) Estas migraciones son las responsables de la difusión de ciertos elementos culturales y su transposición de las tierras bajas al altiplano (11).

La expresión “barroco andino” nomina el hecho de que la cultura indígena fue tolerada dentro de la cultura dominante, la hispano-católica. Según lo sostiene la autora, el planteamiento de San Agustín sobre la “Ciudad de Dios” permitió que la dualidad entre el mundo cristiano y el pagano, referidas en la obra citada como la ciudad de Dios y la de los hombres, respectivamente, encontraran parangón en el mundo andino. Así, como el cristianismo buscó demostrar su primacía frente a la cultura griega y romana, se identificó a los antiguos paganos con el hombre andino aún idólatra y contrapuso sus dioses a Cristo, María y los santos.

Ahora bien, la autora muestra que los mitos prehispánicos⁸⁵ están presentes dentro del arte virreinal; que en la estética occidental dominó el desarrollo formal de la obra de arte en América durante los siglos XVI y XVII; y que, sin embargo, en la pintura andina hay ausencia de perspectiva y claroscuro, así como arcaización, y uso de sobredorado y estereotipo de imágenes que serán las características con las que se distancia el barroco andino del barroco general. En síntesis, la tesis que demuestra Gisbert (1994) es que “la inserción del elemento indígena modifica la temática cristiana y crea una iconografía local” (13). Así, los pintores indígenas que en el Cuzco hacían trabajos para todas las órdenes religiosas e incluso para el

⁸⁵La autora ha recurrido al método iconológico de Panofski para, interpretando el contenido de las imágenes, buscar la simbología que remite a un equivalente prehispánico. Por ejemplo, asegura que el caso de la sirena, símbolo del pecado, mantiene esa calidad en el contexto indígena; pero también la sirena es figura representativa de la espina dorsal acuática que divide el mundo andino en mitades. El arte en el barroco pervive en el siglo XVIII donde se plasma el espíritu indígena.

clero secular, llegaron a desarrollar durante el siglo XVIII un estilo diferente al importado desde Europa⁸⁶.

Lo mismo que se ha dicho de la forma, se puede decir de los temas. Los santos⁸⁷ representados no son simplemente los venerados en Europa. Por ejemplo, García (2000) habla de cómo en el Perú las representaciones del apóstol Santiago han sido asimiladas al culto de Illapa, el dios del trueno. También en el caso de la iconografía de Santa Rosa de Lima, Teodoro Hampe (1998) encuentra influencia de las culturas andinas:

Estamos por cierto ante el caso de una personalidad mágica: la devoción popular apareció instintivamente la íntima relación que unía a Santa Rosa con las fuerzas telúricas, cósmicas y astrales. Y se da aquí un curioso paralelismo entre la mitología andina y la historia americana colonial. El papel desempeñado por las huacas (divinidades de origen) en el cosmos incaico fue de algún modo representado por Rosa de Santa María en la naciente sociedad criolla (Hampe 1998, 78).

Waldo Roos (1966) ha estudiado cómo la sensibilidad cultural de la época virreinal se recrea en la figura mística de Rosa de Lima. El autor observa que si para el caso de Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz su misticismo se asocia con los símbolos del castillo, y del monte y los senderos, respectivamente; en el caso de Rosa de Santa María no es fácil dilucidar, pues esta santa no dejó el testimonio escrito de su vida como sí lo hicieron los otros dos santos.

Pese a este gran detalle, Ross, basándose en las referencias de los biógrafos y los testimonios recopilados acerca de la vida mística de la dicha santa, hace un acercamiento a las dimensiones de lo que llama ‘geografía espiritual’ de Santa Rosa. El autor distingue cinco temas constantes en los milagros y visiones de la santa a las que llama dimensiones gráficas de su geografía espiritual: vegetalidad⁸⁸, movimiento expansivo desde el centro hasta la

⁸⁶La escultura e imaginería cuzqueña inició con la copia de obras de los escultores italianos y españoles (S. XVI – S. XVII) quienes enseñaron especialmente la técnica policromada. Desde el segundo tercio del siglo XVII, los autores indígenas produjeron imaginería por medio de técnicas mixtas de maguey, pasta y tela encolada.

⁸⁷Marzal (2002), ha puesto atención en la relevancia que el culto de los santos tenía el virreinato de Lima. El autor sostiene que en este caso hubo un auténtico sincretismo religioso pues si bien en un principio, los nativos ocultaban los cultos originarios detrás del culto a los santos, con el tiempo ya no estaban adorando a los dioses de sus padres solamente, sino que hubo una apropiación de las creencias y las prácticas católicas. Para este autor, el culto a los santos se convirtió para el Perú en la “matriz religiosa’ del catolicismo popular peruano” (367). Dado el contexto que he explicado en las páginas anteriores, se puede extender esto mismo a todo el mundo católico aunque se deba aceptar que hay peculiaridades de cada localidad que matizan dicho culto.

⁸⁸Según Ross esta es una capacidad de sentir dentro de sí y dominar las leyes que rigen la vida de las plantas y los árboles. Y esta se expresa en su sensibilidad como en sus milagros. Para el autor, es posible que esta capacidad

periferia⁸⁹, movimiento cíclico o circular⁹⁰, compromiso cósmico⁹¹, sentimiento mesiánico expresado en la luz⁹², soledad y autoconocimiento identificado con el sentimiento cósmico⁹³ y el huracán divino⁹⁴. Según el autor, estas cinco dimensiones están asociadas al contexto y la cultura andina.

También, el culto más importante de la época virreinal (y de todos los tiempos desde entonces) en México, el de la Virgen de Guadalupe, fue asimilado a la diosa Tonantzin: “Veinte años después de la caída de Tenochtitlan, los indios habían renovado (...) la antiquísima costumbre de su periódico peregrinaje desde lejanas tierras al cerro del Tepeyac” (Echeverría 2007a, 7). En México, la aparición de la Virgen en el Tepeyac ocurrió en 1531 tuvo tal impacto en el efecto evangelizador de la zona que aceleró dicho proceso evangélico y

tuviera su origen en la mitología indígena y, en todo caso, es fácil comprender que los indígenas creyeran en sus milagros dado que estos ven a la realidad como una intensidad emocional.

⁸⁹ Ross afirma que la vida de santa Rosa se abre desde un centro “vegetal” hacia la periferia expandiendo sus rayos en todas las direcciones. Es de suponer que se refiere a la afición de santa Rosa por los procesos en la naturaleza a partir de los cuales iniciaba su meditación, su ermita por ejemplo, de modo que salía desde el centro su santidad y luego se expandía al resto. En todo caso, el autor señala que este movimiento era un punto presente en sus visiones. Y que esto es lo que la distingue de Santa Teresa quien tenía una “geografía” inversa y gravitaba hacia el centro, no hacia la periferia como Santa Teresa.

⁹⁰ Para el autor hay otra identidad entre las leyes de la naturaleza y la santa por esta condición cíclica de nacimiento, muerte y resurrección. Alude a un ciclo cronológico visible en las fechas de su nacimiento y de su muerte, pero se centra en la cuestión espiritual: “nace como flor, al crecer da sus semillas de caridad y penitencia, al morir siembra dichas semillas en el cuerpo histórico de Cristo y por su influencia histórica resucita en el cuerpo místico de Cristo en la forma de sentimiento mesiánico” (Ross 1966, 518).

⁹¹ El deseo (presente en más de un santo) de absorber es el peso de la Creación y de la historia para purificarlo por medio de las propias penitencias para así reintegrar la Creación a Dios, es visto como este compromiso cósmico. (No olvidemos que esa es la misión de Jesús y esto no tiene, por tanto, el mismo origen que el mayor símbolo “telúrico” americano como sugiere el autor.

⁹² Visto como una consecuencia del compromiso cósmico. Ella era la luz que se dirige y dirige al resto hacia la salvación. (Es el más importante de los elementos que ayudan en la formación del espíritu hispanoamericano, según creo yo, porque por medio de él la gente pudo identificarse en la santa como en santa Marianita, ella se ofrece por nosotros, estamos en deuda con ella y, al mismo tiempo, somos importantes para ella y para Dios, nosotros, los escogidos beneficiarios de su sacrificio). Pero no era nuevo este sentimiento mesiánico tal como lo indica el hecho de que la Inquisición hubiese luchado ya antes con la figura de fray Francisco de la Cruz.

⁹³ Es el ideal cristiano: alcanzar un estado de soledad en el que “sin vivir con nadie ni nada, se vive con todos y todo” (Ross 1966, 520). De modo que en el silencio y la soledad el hombre se conoce a sí mismo y entonces es capaz de relacionarse con el cosmos. Es decir, lograr un estado en el que se ha cortado todos los lazos humanos con la creación y por eso se ha logrado una plena comunión con ella misma. Para ejemplificar, el valor que tiene este elemento en la vida espiritual de Santa Rosa, el autor pone de manifiesto la forma en la que Santa Rosa halló su vocación como terciaria dominica; a saber, por una mariposa de color negro y blanco que volaba en espiral hasta posarse sobre su cuerpo. Así era el llamado a ser como una luz en la que se distinguen todos los colores pero no se sabe dónde empieza y termina la claridad y la sombra.

⁹⁴ Según el autor, en Santa Rosa hay tres momentos de intensidad para su vida espiritual: su visión de la luz de Dios, su tormento cuando es abandonada por la luz divina y su retorno a la luz de Dios. Santa Rosa comprendía la luz de Dios como una luz que no tenía principio, no forma, ni medida, ni fin; únicamente perceptible por los efectos de amor y gozo que producían en ella; no obstante, la cantidad de veces que se veía apartada de ella eran incontables e insufribles pero el efecto que este apartamiento obraba era “enseñar al alma a conocerse”, de modo que el autor encuentra que ella relacionaba el desamparo y el autoconocimiento. Es en este estado de “desamparo” en donde la santa usa esos términos de “torbellino”, “confusión”, “tormenta” “ceguedad” que para el autor es una alusión a los elementos de la geografía americana. Cosa que no es de sorprendernos pues es lógico que ella debía usar los términos que estuvieran a su alcance.

opacó la presencia de cualquier otro personaje que pudiera ser considerado como un santo viviente.

María Concepción García Sáiz (2000) estima que entre 1530 y 1580 en México se produjeron centenares de murales que ilustraban la fe cristiana con fines pedagógicos. La aparición de la Virgen coincide con el inicio de la empresa pictórica mexicana en la que la participaron de cientos de indígenas convertidos fue clave y necesaria⁹⁵.

Las facultades pictóricas de los indígenas⁹⁶ hicieron que fueran rápidamente capacitados en la producción del canon representativo de la época, por ello, la autora observa que es difícil adjudicar las pinturas a un autor debido a que la obra de los pintores indígenas mexicanos puede ser fácilmente confundida con la de pintores peninsulares:

Su autoría hay que detectarla precisamente en detalles aparentemente aislados, como grecas, cintas o vírgulas, o composiciones más complejas, en las que aparecen representaciones humanas o animales con los rasgos característicos que las define la iconografía indígena autóctona, o incluso con historias tomadas de la propia historia prehispánica (García 2000, 66).

Así, García pide considerar que los indígenas mexicanos pudieron ser discípulos; pero, también asesores de los frailes en los diferentes proyectos pictóricos. Sin embargo, hace notar que la mayor parte de la obra remite a los modelos europeos que tenían, habitualmente, como original una estampa impresa en serie.

En todo caso, hubo una tendencia a institucionalizar un canon formal y temático a través de la copia de modelos. En 1556 se publicaron las Constituciones Sinodales del Primer Concilio Mexicano el cual mandaba que ningún pintor, sea indio o español, produjera imagería sin tener la supervisión de sus jueces. Este empeño en alejar las representaciones de los cultos locales también supone una canonización de los cultos y de los temas representados. Al igual

⁹⁵ García (2000) asegura que en esta labor estuvieron involucrados pintores españoles e indígenas, estos últimos “como hábiles intérpretes de las enseñanzas que habían recibido en las escuelas de Santa Cruz, en Santiago Tlatetolco, San José de los Naturales, en la ciudad de México, o Tiripetío, en Michoacán” (66).

⁹⁶ García (2000) señala que estos expertos pintores indígenas en la zona azteca “han sido puestos en directa relación con los tlacuilos, los especialistas aztecas de la escritura, autores de los códices donde se reunía todo el conocimiento tradicional, y formados en el “calmecac”, la escuela del México prehispánico que tanta admiración produjo a los españoles. De ahí procedía no solo su buena preparación técnica (...) sino también su conocimiento del lenguaje simbólico del mundo náhuatl y las posibilidades que este podía ofrecer para complementar la propia iconografía cristiana, haciendo más comprensible el mensaje evangélico a la población indígena” (García 2000, 66).

que para el canon moderno en general; para el canon virreinal lo que importó, sobre todo, es el tema representado como parte de un culto.

En cuanto a los artistas en la América virreinal, era común que los escultores y pintores pertenecieran a diferentes órdenes religiosas o estuvieran asociados a ellas y por esta razón recorrieron diferentes localidades en las que estaba presente una comunidad de su orden⁹⁷. De hecho, hay autores que han analizado la itinerancia del artista como un factor importante en la sobrevivencia del pintor andino (Kennedy 2016; Majluf 1998). La itinerancia es un elemento que no abandona la práctica de la pintura. Desde el último cuarto del siglo XVIII, los pintores americanos fueron requeridos para otro tipo de obras distintas a la imaginería (Kennedy 2016). Esto ocurrió, según lo ha analizado Kennedy, por la entrada de un “ambicioso proyecto de ilustración y taxonomía botánica dirigido por el médico español José Celestino Mutis” (97). Dicho proyecto reclutó, por ejemplo, a los mejores pintores de imaginería quiteña y los convirtió “versátiles artistas (que) pintaban en estilo neoclásico cuando de muestras botánicas se trataba y en estilo barroco/rococó para sus comitentes que demandaban obra religiosa” (98). Más adelante, ya entrado el siglo XIX, la demanda de retratos vuelve a generar otra ola de itinerancia entre los pintores. Kennedy explica la causa del fenómeno del siglo XIX por “la recomposición misma de la práctica de la pintura durante estos años y su derivación hacia el retrato como género principal” (96). En todo caso, el ejercicio pictórico implica el traslado del artista al lugar en el que se le requiere y la itinerancia está presente desde los primeros años de dicho ejercicio.

Los productores virreinales de imaginería, aunque aún eran considerados artesanos, estaban organizados en gremios y cofradías al igual que en Europa. Kennedy observa que, en general, la producción de imaginería en América se constituyó en un negocio familiar que implicaba que “la trasmisión de conocimientos artísticos...” (145) se hiciera de manera informal. Sólo con el paso de los años, tanto escultores como pintores, lucharon por un renombre profesional⁹⁸, una exención de impuestos y una mayor consideración social⁹⁹, tal como estaba ocurriendo en Europa.

⁹⁷ Tenemos, por ejemplo, a Bernardo Bitti quien pasó por Lima, Cuzco, Arequipa, etc. Era un jesuita que no sólo dejó su obra sino también seguidores y discípulos.

⁹⁸ García observa que en este deseo de dejar de ser un artesano para pasar a ser un artista tenemos por ejemplo a los hermanos Rodríguez Juárez, José de Ibarra, etc.; y entre las obras más destacadas tenemos a “Diálogos de la Pintura” de Vicente Carducho. La iglesia por su parte ejercía un fuerte control directo sobre ellos, inspeccionando lo producido y denunciando las posibles desviaciones.

García (2000) ve como un aspecto negativo, en cuanto a la limitación que supuso al canon, el hecho de que en el Virreinato de Nueva España a fines del siglo XVII el clero secular, desplazando a las órdenes mendicantes, se encargara de las parroquias porque no tenía el conocimiento de las culturas autóctonas ni el interés por adquirirlo:

A partir de ese momento, el trabajo de los pintores indígenas agrupados en torno a los frailes perdió su sentido, pasando incluso a desaparecer a los ojos de quienes continuaban asistiendo a las funciones religiosas, ya que, particularmente, fue cubierto por sucesivas capas de cal, quedando tras retablos o conjuntos pictóricos realizados sobre lienzo que respondían a una nueva concepción del arte religioso del Concilio de Trento (68).

La autora sostiene que las cortes virreinales de México y de Lima eran los centros impulsores de la cultura artística, sólo superadas a veces por Puebla de los Ángeles y Cuzco, respectivamente. Sin embargo, parece más bien que en zona del actual Perú, había por lo menos dos centros de relevante producción imaginera con mano de obra indígena: Arequipa y Cuzco. A estos dos, hay que sumarle la llamada escuela quiteña¹⁰⁰, perteneciente a la Audiencia de Quito en el Virreinato de Lima.

Lima, en cambio, sobresalió por ser la residencia de la élite criolla. María Concepción García (2000) asegura que en el Perú, el Cuzco tuvo mayor relevancia que Lima en cuanto a “la numerosa población indígena que se dedicó a la práctica de las artes” (71). Si bien, al igual que en otros centros de producción imaginera, en Cuzco trabajaban los naturales “siguiendo los modelos de la tradición occidental (...) junto a los pintores españoles o recibiendo

⁹⁹ Esta posición la expresaron ante el público a través de un desfile en honor de virreyes o patronos, acompañados de símbolos que según ellos habían sido practicados aún por el mismo Dios Padre. Aparece sosteniendo el pincel ante el lienzo en el que en México por ejemplo puede verse a la Virgen de Guadalupe.

¹⁰⁰ Sobre Quito, García encuentra también un sinnúmero de elementos que hablan de la influencia de la escultura religiosa española en el aprendizaje y producción entre los artistas de la escuela de San Andrés. Así la escultura quiteña tuvo influencia andaluza en el policromado, la rica iconografía, el estilo y técnica hasta finales del siglo XVII. Filipinas influyó en la decoración de mantos y túnicas. En 1730, aproximadamente, la escultura quiteña barroca y rococó abrazó su propia autonomía dando como resultado imágenes como los alados seres: San Francisco, la Virgen Apocalíptica, etc. Los nombres más conocidos de la escuela quiteña son Bernardo Legarda y Caspicara quienes exportaron su extraordinaria técnica, colorido, a España, Italia, a América Pacífica. La gran demanda de este producto de bajo costo hizo que los artistas trabajaran con el sistema de “atajo”: uso de mascarillas de estaño para los rostros, venta de cabezas y manos para ser armadas como las Vírgenes de Quito, Niños Dios, es quizá este género al que le denominara poco después como Escuela Quiteña. Sin embargo, al igual que en los casos expuestos el trabajo de la mano indígena fue de vital importancia para el desarrollo y mantenimiento de la imaginería en Quito. Pero este aspecto del arte virreinal no había sido considerado sino ya bien entrado el siglo XX, puesto que se ha cuidado de no hablar del estamento indígena como artista para construir un prestigio social del artista virreinal.

encargos de forma independiente” (71), la tradición asocia la “pintura cuzqueña” con el aporte indígena¹⁰¹.

Si bien, indiscutiblemente, se debe destacar el hecho de que en el periodo Virreinal, el objeto artístico es un objeto de culto, García (2000) apela al argumento de que en América hispana también los pintores y escultores europeos desarrollaron complejos programas iconográficos con base en la literatura clásica para establecer una clasificación entre los artistas. La autora analiza los testamentos y los inventarios de bienes y concluye que ya en este periodo había dos tipos de pintores: los que contaban con un nivel de vida elevado; y los pintores y escultores que apenas sobrevivían y cuya autoría generalmente caía en el anonimato. El pintor virreinal, si bien no disfrutaba aún de completa libertad creativa –pues estaba sometido a pintar una imaginería que era, en esencia, objeto de culto- empieza, en muy pocos casos, ya a gozar de cierto prestigio que le permite firmar sus obras.

Con la desmantelación del poder virreinal y el paso del poderío eclesial al poderío de la burguesía americana, los temas predilectos de representación fueron los próceres y padres de la patria, aunque no por ello se terminó la tradición iconográfica religiosa (Gutiérrez 2000, Kennedy 2016). Con este cambio, en el mundo del arte se dio, si no el desplazamiento decidido del santo hacia el héroe secular, sí una mayor importancia del artista considerado como fundamento de la patria y, con ello, se buscó también adoptar medidas para conseguir que la transmisión de conocimientos de los artistas se formalizara.

Para la mayor parte de estudiosos del tema este interés por el arte sirvió en América Latina para construir un discurso nacional de identidad y progreso (Pérez 2012, Kennedy 2016, Fernández 2007, Malosetti 2001, Cid 2012). Países con una larga tradición pictórica como el Ecuador acudieron al discurso que exaltaba esa tradición para construir la imagen del pintor virreinal. Quizá esa sea la razón por la que “la negación de lo español no parece haber sido

¹⁰¹ María Concepción García menciona a Diego Quispe Tito Inga (1611- 1681) con su producción en la iglesia Cuzqueña de San Juan Bautista y de San Sebastián; el indio Basilio Santa Cruz (1661- 1699) quien pintó a San Cristóbal, San Isidoro, la Aparición de la Virgen a San Felipe Neri en la catedral. Habla de un autor anónimo; con la serie de la Procesión de Corpus Christi (c. 1690) de Santa Ana hoy expuesto en el Museo Arzobispal. Sin embargo, el mayor representante de esta época fue Juan Tomás Tuyru Túpacautor de la Virgen de la Almudena (c.1670). En el último tercio del siglo y principio del XVIII encontramos a Melchor Guamán Maita, con estilo hiperrealista como su mayor representante. Entre (1657 – 1678) notamos a Giménez de Villareal, como el mayor representante en arquitectura en madera. Y en el siglo XVIII la imaginería fue desarrollada por talleres industriales casi anónimas con tradición realista y esteticismo manierista. La pintura del siglo XVIII se destacó con el pintor indio Marcos Zapata (1748 – 1764) con la serie de letanías lauretanas de la catedral y la de los santos franciscanos del convento de San Francisco en el Cuzco.

drástica” (Kennedy 2016,148) en el país. Es más, Kennedy observa que el estilo barroco convivió con la corriente neoclásica que se pretendió oficializar a través de las academias y escuelas hacia las primeras décadas del siglo XIX. Otros países fueron creando imaginarios a través de los cambios temáticos que ocurrieron en el trabajo pictórico.

El paisajismo y el costumbrismo emergentes desde fines del siglo XVIII fueron ocupando nichos en el mercado que demandaba producción seriada en América Latina: “En un periodo en el cual el nacionalismo estaba siendo forjado sobre argumentos que enfatizaban la representación política, las imágenes de tipos y costumbres se creó un espacio para la afirmación de las diferencias culturales entre naciones...” (Majluf et al. 2016). Pese a la evidente preponderancia del tema costumbrista en la producción masiva de postales de tipos en América Latina cuya existencia se debe al influjo neoclásico; Alexandra Kennedy (2016) sostiene la persistencia del barroco virreinal en la pintura quiteña: “...para el caso de Quito se pretendió introducir oficialmente la corriente Neoclásica ya para 1803 (...). Sin embargo, el estilo barroco cruzado por elementos rococó, fue tan fuerte en el desarrollo de las artes quiteñas del siglo XVIII, que cuando hacemos referencia al tema del costumbrismo, es precisamente a este tipo de manifestación a las que aludimos” (148). Señala también la autora que aunque el costumbrismo haya tomado primacía como tema representativo, se seguía trabajando imagería, lo cual prueba que aún había demanda “de millares de fieles que mantenían aún una práctica religiosa acorde con aquella piedad barroca que se había consolidado durante el siglo XVIII” (213). Tanto el retrato, como las imágenes de tipo y la misma imagería se seguía produciendo con los moldes barrocos aunque sí se había tratado de abandonar el “continuismo colonial” (147). En tanto tiene que ver con la imagería “no aceptó transformaciones, más bien se movió en el campo de la reiteración que ensalzaba una y otra vez su valor simbólico” (166).

Por lo mismo, el artista como uno de los héroes seculares de la nación latinoamericana se fue configurando con el discurso que buscaban justificar su valor cultural frente a la admiración que siempre habían sentido por Europa. La nueva situación de las nacientes naciones latinoamericanas significó la búsqueda de argumentos con los que sostener la antigüedad y originalidad de sus naciones frente a las naciones europeas. De entrada, en cuanto al acervo cultural, no se apeló decididamente a las antiguas civilizaciones aborígenes sino a su bagaje español lo cual es muy entendible si se considera que las luchas independentistas las llevaron a cabo los criollos.

Parte 2

Imaginería, rito y arte en Cuenca entre 1850 y 1950

Capítulo 1

Consideraciones históricas

1.1 Contexto histórico nacional y local

En el siglo XIX, en Ecuador el sistema de gobierno fue de intensa inestabilidad y desarticulación. En palabras de Cristina Cárdenas (2003), el que se vivió en siglo XIX fue “...un proceso de constante lucha entre regiones, ya fuera en alianza o enfrentamiento, por apropiarse del poder gubernamental y sus atribuciones” (50). Luego del Floreanismo, el periodo Marcista y los gobiernos de Urbina y de Robles, subió al poder Gabriel García Moreno en 1861 hasta 1865. Dos gobiernos breves se sucedieron entre 1865 y 1869, luego de los cuales, volvió al poder García Moreno y se mantuvo en él hasta su muerte producida en 1875. El proyecto modernizador de García Moreno aprovechó el hecho de que en Ecuador la religión era el único aspecto que propiciaba la unidad en un país formado por “una diversidad de grupos étnicos y regiones antagónicas” (Espinosa 2015, 1) para organizar y ejecutar un programa de modernización católica caracterizado por un “Estado confesional y centralizado” (1).

El proyecto de García Moreno se enmarca en un contexto mundial en el que se suscriben dos posiciones frente al poder de la Iglesia dentro del Estado: “la revolución y la contrarrevolución decimonónica” (Espinosa 2015, 1). Estas dos corrientes de pensamiento estaban unidas por un discurso obsesivo de cambio. “La lucha conservadora-liberal en Ecuador se insertaba en las "guerras culturales" que convulsionaron el espacio transatlántico y que tenían que ver con la aparición de un "nuevo catolicismo global” (1).

Las guerras culturales en muchos países del mundo hispánico fueron más allá de ataques en la prensa y se transformaron en guerras civiles. En todo caso, si bien el proyecto de “modernización católica”, buscaba el establecimiento de una estrecha relación entre el Estado y la Iglesia no asumía su inscripción en el patronato heredado de la monarquía hispánica:

García Moreno rechazaba la postura galicana, en la que el poder eclesiástico estaba subordinado al poder civil y la Iglesia quedaba enmarcada en las fronteras del Estado

nación. Como demuestra su firma del Concordato de 1862 y su adhesión al papa Pío IX, García Moreno veía a la Iglesia ecuatoriana como sujeta a la autoridad transnacional del Vaticano (1).

El proyecto de García Moreno conjugó el anhelo de modernización y las creencias católicas que se confrontaban desde la perspectiva del liberalismo: se hizo grandes cambios en cuanto a educación¹⁰², finanzas públicas, vitalidad y comunicación. Su gobierno, históricamente, ha sido calificado como una tiranía debido a los excesos cometidos en contra de todos los sospechosos de conspiración; sin embargo, García Moreno le dio estabilidad al país.

Cuenca era a inicios del siglo XIX parte de la región Centro-Sur que incluía las provincias de Azuay Cañar y Loja; era una ciudad “recoleta y aislada (...) pero relacionada por familia con sectores dirigentes de otras ciudades e incluso países, formada principalmente en la Universidad de Quito, donde también se educaban miembros jóvenes” (Cárdenas 2003, 51). Aunque el más común de los ángulos difundidos sobre la ciudad de Cuenca es que ha sido siempre el más importante bastión del conservadurismo, fue también germen de una fuerte corriente de oposición al gobierno de García Moreno y acogida al pensamiento liberal.

Antes de la llegada de García Moreno al poder no había sino dos tendencias políticas: la urvinista o ministerial y la liberal o revolucionaria:

Los conservadores, como se los conoció con posterioridad, no existían en el país. Había más bien sectores de las élites que, si bien poseedores de una buena formación educativa, rechazaban las innovaciones del siglo porque podían comprometer sus privilegios y los principios religiosos que sostenían a la sociedad jerárquica. A su vez, los llamados liberales anhelaban el progreso, en el sentido racionalista de la Ilustración europea -difusión de la educación y bienestar material- y aunque combatían la herencia colonial de prerrogativas y favores para determinados grupos, mantenían su respeto por el clero (Cárdenas 2003, 54).

El progresismo surgió antes de la subida de García Moreno al poder. Se trató de una tendencia a apoyar el pensamiento ilustrado, sobre todo, en lo que tiene que ver con el ámbito político.

¹⁰² García Moreno incrementó el número de escuelas públicas en las principales ciudades del país, para lo cual se valió, principalmente, de la regencia de los Hermanos Cristianos. Antes de la gestión de García Moreno la enseñanza estaba a cargo de los municipios o de la iniciativa privada. Así, para el año de 1871, calcula López, habría más de 400 escuelas en el país bajo la dirección de la Iglesia Católica.

De este modo, “(n)o existió un tipo único de conservador ni tampoco de liberal, sino zonas grises en ambos sectores” (50). En el caso de Cuenca el Colegio de San Luis -regentado antes del siglo XIX por los jesuitas y luego por los dominicos- fue el nido de propagación de las ideas de progreso y secularización del estado, venidas desde Europa.

A partir del año 1868, el Colegio Nacional, bajo de la dirección del padre Miguel Franco, fue en Cuenca un importante espacio de debate sobre las ideas liberales con las que muchos de los personajes que trascendieron a la historia comulgaron. El llamado progresismo era en Cuenca una suerte de “liberalismo católico” por el que se estaba de acuerdo con parte del pensamiento liberal sin dejar, por eso, de sentirse obligado a ser un buen católico:

Surgido en el ámbito urbano extremadamente tradicionalista que era Cuenca, el progresismo no aparece ante la historia como un movimiento de ideología compacta que haya sido articulado por objetivos comunes claramente determinados, ni tampoco por un regionalismo simple. Se trata más bien de una actitud y comportamientos de orientación modernizante que impulsa la utopía republicana para formar una cultura política moderna, y que luego de enfrentarse a la presión de definiciones que distorsionaban la institucionalidad del país, implantadas principalmente por el gobierno de García Moreno, optará en el último cuarto de siglo, en momentos de extrema tensión definitoria, por supeditar su práctica política a la matriz confesional... (55).

Este colegio, en el que fue clave los 12 años de estadía de Monseñor Federico González Suárez (Landívar 2017) estaba vinculado al seminario. Bajo la influencia intelectual de Suárez se formaron políticamente los personajes más destacados de la ciudad de Cuenca: Julio Matovelle, Remigio Esteves de Toral, Rafael María Arízaga, Alberto Muñoz Vernaza, Mariano Cueva, José Peralta, Manuel J. Calle. Además, su amistad tuvo influencia en las ideas políticas de otros personajes destacados como Antonio Borrero Cortázar, Luis Cordero, Juan Jaramillo, Miguel León, Benigno Palacios, Vicente Cuesta.

En cuanto tiene que ver con las ideologías diversas confluyendo en un movimiento político, la confluencia del romanticismo -cuya filosofía niega “la igualdad racional entre los hombres” (Agolla 1988,19)- y el iluminismo -que concibe la libertad como un rasgo común de todo individuo- resulta en una “síntesis de características y propiedades diversas” (15) en el pensamiento latinoamericano.

Este análisis explica, sobre todo, las posturas políticas del conservadurismo y el liberalismo en lo que tiene que ver con la organización de la sociedad y sus posturas frente a las jerarquías. Para el pensamiento conservador de matiz eminentemente romántico, la sociedad “deriva de inclinaciones innatas o primitivas (...) orgánicamente prioritarias respecto a otras” (20). Esto quiere decir que cada pueblo recorre “un itinerario que iba desde su propio trasfondo, o genio originario, hacia una finalidad virtualmente implícita en el trasfondo mismo” (24). La tendencia a defender las tradiciones y a aceptar sin cambios las jerarquías viene de ver el “tiempo histórico como devenir eterno” (24), como un principio regulador.

Mientras que el liberalismo tiende, más bien, a las ideas iluministas que veían al pasado como “una rémora o peso histórico del que debían desembarazarse” (24). El liberalismo radical tiende a expandir los “principios liberales proclamados por la Revolución Francesa” (33) de libertad, igual y fraternidad; los cuales chocan con la tendencia a defender la religión, la tradición y las costumbres compatible, más bien, con el pensamiento romántico.

De este modo, el progresismo aparece más cercano a la línea del idealismo europeo que surge como “la síntesis entre el Romanticismo propiamente dicho y el racionalismo iluminista” (33), porque pretende la soberanía del pueblo en consideración de la igualdad de cada individuo y no por delegación a sus autoridades tradicionalmente establecidas.

En todo caso, la difusión del pensamiento liberal propició un conflicto entre la intelectualidad cuencana, el cual se ve reflejado hacia la segunda mitad del siglo XIX en una serie de amonestaciones y pronunciamientos no oficiales entre los clérigos y profesores del Colegio Nacional San Luis. Durante el periodo, en Cuenca, hay una fuerte disputa ideológica que se ha gestado y alimentado dentro de los espacios que tradicionalmente pertenecían al clero. Por ejemplo, en 1858 se había denunciado a Juan Jaramillo y a Luis Cordero (maestro el uno; estudiante, el otro) por haber defendido públicamente una doctrina “diametralmente opuesta”¹⁰³ a las escrituras.

En la sala de la gobernación, una disertación de Juan Jaramillo había contradicho los postulados eclesiásticos que sostienen que “toda alma está sometida a las potestades superiores” y que “no hay potestad que no venga de Dios”¹⁰⁴. En concordancia con el pensamiento liberal de origen iluminista de la época, Jaramillo había sostenido que la

¹⁰³ ACADC. Capitulares. 0853.

¹⁰⁴ *Ibíd.*

soberanía nace de “la fuerza de la individualidad del pueblo”¹⁰⁵. Quien firma el documento y presidió la sesión del Cabildo eclesiástico en que se conoció el caso, Julián Álvarez, pide que se censure la doctrina de Jaramillo y se lo separe del Colegio a Luis Cordero. Por lo que sabemos, esto no ocurrió: más adelante, el mismo Luis Cordero, todavía seguidor de la propuesta del ideario liberal, fue profesor de literatura en el Colegio Nacional e influyó en sus estudiantes. Además, más adelante bajo estos mismos postulados, Luis Cordero fundó varios periódicos¹⁰⁶ locales y nacionales para promover su candidatura entre la gente del pueblo y no, solamente, entre las élites. Si bien, Cordero no fue conservador ultramontano, se valió de esta estrategia que sirvió al catolicismo para enfrentar “la amenaza de las reformas liberales” (Espinosa y Aljovín 2015, 5), y su prensa estuvo dirigida a la clase popular.

La simpatía por esta idea de soberanía del pueblo proveniente de las propuestas políticas del liberalismo tenía acogida también entre los clérigos. Esteves de Toral, más adelante obispo de Cuenca, fue amonestado por el Vaticano y obligado a retractarse de ciertos pronunciamientos que había hecho en tono a esto (Loor 1971). En el Colegio Nacional San Luis, Federico González Suárez gozó de la admiración de sus discípulos entre los que se cuenta a Manuel J. Calle, por su inclinación al pensamiento liberal (Quesada 1989). Por lo mismo, el hecho de que buena parte de lo mejor de la élite intelectual cuencana no estuviera de acuerdo con la política de García Moreno reforzó la tendencia hacia un liberalismo católico que tenía mucha confianza en un cambio que instituiría el republicanismo. Para entonces, el mundo católico se hallaba debatiendo la conveniencia de la separación del Estado y la Iglesia. El conservadurismo compartió con el liberalismo “la idea de una iglesia autónoma frente al estado” (Espinosa y Aljovín 2015, 4). Esta idea era parte del ideario de una iglesia moderna enmarcada en las nuevas exigencias de la política internacional o romanización del catolicismo:

Este fue un intento de centralización y homogenización del catolicismo global, en el que el papa, en Roma, figuraba como el eje alrededor del cual debía girar una iglesia universal que trascendiera las fronteras de la nación Estado. Las manifestaciones de la romanización fueron múltiples. Irradió desde Pío IX una visión maniquea de la política, sintetizada en la encíclica *Cuanta Cura* y su anexo *Syllabus Errorum* (1864) (...) no significó una iglesia inmóvil entre 1875 y 1900, pues las posturas de Pío IX y

¹⁰⁵ *Ibíd.*

¹⁰⁶ *El artesano* (1881), *El progreso* (1884), *El artesano del Azuay* (1891), *La sociedad artística del Azuay* (1894).

León XIII mostraba matices encarnados en sus encíclicas emblemáticas (...). Estas directrices papales eran invocadas por los clérigos y los conservadores en América Latina para justificar sus orientaciones teológicas y políticas” (4-5).

León XIII (*Inmortale Dei*) se mostró abierto a aceptar la propuesta liberal: “proclamó que el catolicismo era indiferente frente al régimen político; (...) se opuso a la identificación de la iglesia con uno u otro partido político” (5). Esta perspectiva permitió que los grupos de católicos moderados comulgaran con la “necesidad de atenuar los privilegios legales de la iglesia” porque vieron la separación del estado y la iglesia como algo conveniente (5) que, a la vez, le permitiría a tal institución una mayor autonomía frente al estado: “En Ecuador, el bando progresista, compuesto por conservadores y liberales moderados, se sintió respaldado por las proclamas de León XIII”; en cambio, los conservadores ultramontanos “se aferraban a la visión contrarrevolucionaria de Pío IX” (5).

A la cabeza del movimiento progresista en Cuenca, estuvo Antonio Borrero Cortázar, quien sucedió a García Moreno en el poder. El mandato de Borrero duró sólo un año; pues, el clima de caos político dio paso a la entrada de Ignacio de Veintimilla por medio de un golpe militar. Luego de una dictadura de un año y medio, la Asamblea Constituyente nombró a Veintimilla (un militar seudoliberal) como Presidente Constitucional lo cual lo tuvo en el poder cuatro años más hasta 1882. Después de haber terminado su periodo quiso proclamarse dictador, por lo que todo el país unido lo derrocó el día de la “Restauración” con una lucha violenta en la que se calcula que murieron diez mil personas. El país quedó en manos de un pentaviro de ideología inclinada al pensamiento liberal aunque no anticatólica del todo.

Entre 1884 y 1895, luego del Pentaviro, se sucedieron tres gobiernos a los que se los conoce con el nombre de progresistas¹⁰⁷: José María Plácido Camaño (1884-1888), Antonio Flores y Jijón (1888-1892) y Luis Cordero Crespo (1892-1895). En lo político, fueron gobiernos de centro. Pese a los avances en vialidad que se habían logrado con García Moreno, “(n)o había un país integrado en lo físico, sociológico y económico” (López 2003, 129). En todo caso, aunque tanto Borrero como Flores y Cordero se declaraban opositores de la política de García Moreno y, por tanto, “anticonservadores”, aún hubo una activa participación política en la Asamblea tanto del bando conservador como del bando liberal. Con el paso del tiempo, las tensiones entre los dos bandos en la Asamblea se fueron agudizando. Luis Cordero se vio

¹⁰⁷ Julio María Matovelle los define como “una creación floreana que divide al partido tradicional para fusionar conservadores desahuciados con liberales vergonzantes” (1979, 206).

obligado a renunciar el 15 de abril 1895, debido al escándalo de la venta de la bandera, dejando el mando en manos del vicepresidente Vicente Lucio Salazar.

Si bien, hacia segunda parte del siglo XIX, el común de los cuencanos apoyaba esta idea liberal de soberanía popular y la entrada del progreso, la defensa de la religión luego de la Revolución de 1895 exigió un posicionamiento partidario más definido debido a la lucha armada que se estableció entre los dos bandos. Antes del siglo XX, las posturas en Cuenca no estaban radicalmente definidas y en la ciudad se organizó una serie de espacios de discusión en los que se debatía desde el punto de vista jurídico las ideas de la soberanía popular.

El clima político del país alentó el fuego de las tensiones y se formaron ejércitos de los bandos conservador y liberal que se enfrentaron en luchas sangrientas. Sin embargo, la nación seguía sostenida en sus fuertes bases religiosas. El 4 de septiembre de 1895 entró victorioso en la capital del país, el Viejo Luchador; e instaló al liberalismo en el poder. Sin embargo, debido al peso que tenían las creencias católicas en las sociedades ecuatorianas, el líder asumió el discurso religioso para convocar al pueblo. También, Eduardo Muñoz (1978) observa que Alfaro buscó congraciarse con la mayoría creyente a través de la celebración de fiestas religiosas:

...el 8 de septiembre organizó una función religiosa en honor a la Virgen del Quinche con pompa y salvas de ordenanza en agradecimiento de su triunfo. El 24 del mismo mes manda que toda la tropa asista en formación a la misa solemne de Nuestra Señora de la Merced, Patrona del Ejército Ecuatoriano (Muñoz 1978, 167).

Por lo tanto, si bien los estudios (Espinosa 2015; Visuete 2017) muestran que las manifestaciones religiosas públicas fueron una estrategia del clero conservador para fortalecer la fe de sus fieles y coaccionarlos bajo el poder pastoral, antes de 1905 también los liberales hicieron uso de dichas estrategias y apelaron a la fe del pueblo para obtener aprobación¹⁰⁸. En el fondo, en Cuenca muy generalmente la gente no está dispuesta a apoyar la causa liberal si tiene que pasar por encima de su fe.

¹⁰⁸ Quizá, resulte muy forzado pensar que tanto el bando conservador como el bando liberal apelaron a esta estrategia de forma premeditada. Valdría la pena considerar que a inicios del siglo pasado la fe católica era un factor común de la idiosincrasia en todos los niveles sociales. Por lo tanto, si bien estos eventos resultan sospechosos pueden implicar una estrategia de dos caras.

Por lo mismo, en Cuenca durante la guerra civil los progresistas, si bien no silenciaron del todo su opinión en torno al ideario liberal, sí se adhirieron públicamente a la prensa conservadora. En este periodo los progresistas publicaron artículos culturales y científicos para los periódicos del clero pero no se pronunciaron directamente sobre la política del país; mientras que otros personajes como José Peralta¹⁰⁹ y Manuel J. Calle¹¹⁰ radicalizaron su posición y crearon una prensa decididamente anticlerical y abiertamente liberal. De estas posiciones se resalta la marginalidad a la que son sometidos en Cuenca los periodistas liberales que dejaron de publicar sus obras literarias en la prensa del clero y cuyos periódicos son clausurados continuamente.

El régimen liberal aprobó dos constituciones relevantes, la primera en 1897 en la que consta el artículo 12 relativo al amparo que debe el Estado a la Iglesia y en la que se incluyó también una ley sobre la policía del culto. La segunda fue en 1906, llamada también La Carta Magna Liberal, fue el fruto de un intenso debate sobre la secularización del Estado. En ella está el germen real del Estado laico: "...separación de la Iglesia y el Estado, Educación Laica, libertades de conciencia y de culto, etc." (Ayala 1980, 22). Esta constitución fue el resultado de una autocrítica que la Asamblea Nacional hizo a la prudencia de su pronunciamiento en cuanto a la Iglesia y el credo religioso al emitir la Constitución de 1897. Esta nueva constitución cuestionó y puso en jaque el vínculo paternal del Estado con la Iglesia. Sin embargo, antes de ser dictada la Constitución de 1906, Alfaro ya había retirado el apoyo económico que García Moreno había dado a algunas de las obras dirigidas por religiosos como el de las escuelas de los Hermanos Cristianos, las cuales (excepto las de Cuenca, Latacunga y Azogues) tuvieron que cerrarse. En Quito, el antiguo beaterío que funcionaba como local de la institución educativa de los de La Salle fue cedido a la fundación del Colegio Laico Mejía. En Cuenca, el Colegio San Luis pasó a llamarse Colegio Nacional Benigno Malo en honor a uno de los personajes más destacados del progresismo azuayo.

¹⁰⁹ Peralta luchó fuertemente por los ideales liberales. Fue director de varios periódicos que no prosperaron debido a la persecución de la que fue víctima en Cuenca en la última década del siglo XIX. En una Cuenca muy respetuosa de las tradiciones y la religión, los periódicos de Peralta tomaron un discurso abiertamente anticlerical. Aunque es cierto que Peralta vio truncada la prosperidad de sus periódicos; tuvo una carrera exitosa como político y como académico universitario.

¹¹⁰ Si bien, Calle es uno de los más famosos periodistas del liberalismo, su vida estuvo llena de frustraciones. Una vez que Cuenca le dio la espalda por su anticlericalismo, se radicó en Guayaquil. Su epistolario da cuenta de un sinnúmero de intentos por retomar su carrera periodística y literaria. Sin embargo, no contó con el apoyo necesario. Al final de su vida, se queja de la mezquindad de sus amigos y muestra su decepción ante el hecho de que la Revolución Liberal no hubiese apoyado las iniciativas culturales en el país.

Al aprobarse la nueva constitución, los abusos de la milicia se convirtieron en una cosa común y corriente. Hubo presos, fusilados y desterrados. Las luchas sangrientas por la toma de las principales ciudades se intensificaron a finales del siglo XIX y continuaron a lo largo de la primera década del siglo XX. El hecho aún hoy más recordado por la tradición popular es el que sucedió en Riobamba el 4 de mayo de 1897 cuando los soldados liberales entraron al templo de San Felipe montados a caballo, asesinaron al sacerdote jesuita Emilio Moscoso (pariente del Santo Hermano Miguel) y profanaron las formas y los cálices¹¹¹.

Sin embargo, el contexto histórico que hemos revisado muestra que a inicios del siglo XX la sociedad cuencana, en particular, aún estaba envuelta en una férrea mentalidad religiosa. Aun cuando también había desarrollado una fuerte crítica a la religión a través del pensamiento liberal y el “progresismo”, la sociedad, en general, estaba arraigada en sus tradiciones y creencias dentro de las cuales era aún posible la vida mística. En el numeral 1.3 haremos un análisis de la vigencia del discurso religioso en la vida política del periodo liberal pese a la secularización del estado.

1.2. Juan Bautista Stiehle: santidad, escultura imaginera y arquitectura en la Cuenca del siglo XIX

Juan Bautista Stiehle nació en Dächingen-Alemania el 1º de junio de 1829. Fue hijo de Tiberio Stiehle y Ana María Geiselhardt, agricultores. En su juventud, aprendió cerrajería y trabajó en ella antes de entrar en la Congregación de los Redentoristas¹¹². Dado que la situación de los religiosos católicos en Alemania era delicada debido a los conflictos políticos, y que la casa redentorista de Altönting lo había rechazado por su complexión delgada y su mala salud, Stiehle hizo su noviciado para ingresar a la Congregación del Santísimo Redentor en Francia. En 1848, cuando Juan Bautista había vuelto a Alemania, y se hallaba en la casa de Tererchen en donde vivió desde 1851 a 1863, los redentoristas fueron expulsados, pues la revolución en Austria decretó el cierre de las casas de las comunidades religiosas (Rivera y Rivera 2007, 25).

¹¹¹ Aún, se recuerda este evento todos los años, pues para desagravio de este hecho que indignó a toda la comunidad de creyentes en Cuenca, de donde era nativo el sacerdote Moscoso, se reinstuyó la famosa fiesta del Septenario que hoy es un atractivo altamente turístico. La fiesta sí tiene origen virreinal; pero había dejado de celebrarse por los excesos cometidos por los fieles durante la fiesta. Hoy, en dicha fiesta, se rinde culto de noche y de día al Santísimo Sacramento por siete días, luego de los cuales se hace una gran procesión que termina con fuegos artificiales y bandas de pueblo en el Parque Calderón.

¹¹² Esta congregación fue fundada por San Alfonso María de Ligorio en 1732.

En este periodo, Juan Bautista se destacó dentro de la congregación en el trabajo con la madera por lo que fue requerido por varias de las casas redentoristas para emplearlo en la construcción de templos y su decorado. Rivera y Rivera (2007) han estudiado su correspondencia y las crónicas de la congregación y atribuyen a Stiehle la construcción de la iglesia conventual y parte del convento de Tererchen. Luego de su expatriación, ya en Francia, tuvo a su cargo la construcción del convento de Nicolás du Port. De vuelta a Alemania, diseñó el convento de Mülhausen-Reidishein, fundado en 1870. Todo ello antes de ser enviado a América.

Ilustración 1.1



Retrato del Hermano Juan Bautista Stiehle. Anónimo, siglo XIX

Fuente: Rivera y Rivera 2001, 18

Los redentoristas llegaron a Ecuador en 1870 y fundaron la primera casa de su congregación que tuvo éxito en América del Sur, el 13 de mayo en la ciudad de Cuenca. Esta fundación se inició con los religiosos franceses traídos por el obispo Remigio Estévez de Toral quien les adjudicó el antiguo convento de los agustinos expulsados de Cuenca en 1870 (Moscoso 2008).

Posteriormente, en 1873 –mismo año en que se consagró el Ecuador al Corazón de Jesús- con ayuda de García Moreno, los redentoristas trajeron otros cinco religiosos desde Francia. Entre ellos, llegó a Riobamba Juan Bautista Stiehle el 15 de noviembre. Luego de trabajar varias obras en el norte del país¹¹³ se trasladó a Cuenca el 8 de octubre del mismo año de su llegada. En Cuenca vivió hasta su muerte producida en 1899.

El hermano Stiehle fue enviado desde Francia para que se encargara de la construcción del nuevo templo de la Congregación del Sagrado Redentor en Cuenca, al que hoy llamamos el templo de San Alfonso o Basílica del Perpetuo Socorro.

Pero, más allá de la construcción de este templo, sus obras lo consagraron como el arquitecto más célebre del Ecuador de finales del siglo XIX. Su llegada coincidió con la época más álgida de las luchas entre liberales y conservadores. Rivera y Rivera (2007) transcriben una carta del padre Luis López al padre Desurmont en la que describe el ambiente de la época desde su punto de vista:

Cuenca es una ciudad revolucionaria y por consiguiente, opuesta al presidente (García Moreno) y a todo lo que él hace. Por esto nuestros padres tienen enemigos en los estratos de la alta sociedad que tiene muchas familias influyentes en esta ciudad. Aquí como en todas partes, se los denomina “liberales”, gente irreligiosa, impíos, enemigos del orden; combaten, como ellos se expresan, la influencia y el espíritu clerical (61).

También el padre Juan Pedro Didier escribe a Desurmont luego del asesinato de García Moreno:

Se puede decir que el país está de duelo (...). Continuamente nos llegan noticias de Quito (...). Si no nos viene la revolución; si el país se mantiene dueño de sí mismo, podemos estar tranquilos. Todo depende de la actitud que tome la guarnición de Guayaquil. Si allí la tropa mantiene el orden y cierra las puertas a los revolucionarios del exterior, estamos salvados. Ya puede imaginar los días y noches que estamos pasando (65).

¹¹³ Por ejemplo, Rivera y Rivera (2001) observan que García Moreno lo llevó a Quito para que amara el órgano que fue utilizado en la catedral metropolitana hasta 1960.

Luego de la muerte de García Moreno, la situación de los eclesiásticos empeoró. Le sucedió su adversario ideológico, el presidente cuencano Antonio Borrero, quien militaba en una corriente política a la que llamaron progresismo y a la que Wilfrido Loor (1971) ha denominado “liberalismo católico” (27). Esta suerte de falange del liberalismo tenía una importante presencia en la ciudad y, contradictoriamente, se había fraguado en la lectura y las discusiones sobre ciencia política engendrada en las instituciones de enseñanza primaria y secundaria donde se educaba la mayor parte de la juventud prominente de la época en Cuenca. Se trata de manera particular del Colegio Nacional San Luis (hoy, Benigno Malo) y el Seminario Jesuita.

Loor apunta que el mismo obispo Remigio Esteves de Toral había manifestado ideas liberales que suscitaron que Pío IX lo mandara a retractarse de ellas. También el ultraconservador Julio María Matovelle, bajo la influencia de González Suárez, había producido unos escritos bajo esta línea de pensamiento de los que luego había renegado luego (Loor 1971). Pertenecían a esta corriente liberal personajes muy destacados y religiosamente piadosos de la Cuenca de entonces, como Luis Cordero y Remigio Crespo Toral.

Lo cierto es que Borrero carecía del talento para conciliar a los bandos conservador y liberal: “los conservadores le pedían que continuase la obra de García Moreno, y los liberales radicales que convocase una convención para destruirla” (Loor 1971, 39). Borrero trató de actuar con prudencia; y como no se decidió por ninguna de las dos opciones, se ganó la enemistad de ambos bandos. Mientras tanto, como los jesuitas se habían mostrado partidarios de García Moreno (quien les encargó en Cuenca la Politécnica y el seminario), Borrero cerró en Cuenca la Politécnica bajo el pretexto de que no había fondos para mantenerla. El mismo año, los liberales católicos de Cuenca fundaron la Sociedad Anticonservadora que estaba precedida por Luis Cordero.

Sin embargo, cuando el poder de Borrero se tambaleaba frente a la ambición de Ignacio de Veintimilla, esos mismos conservadores a los que desdeñó se alistaron para defenderlo. El 13 de septiembre de 1876 Borrero se había pronunciado. “Compatriotas: una revolución inicua, sin nombre y sin principios, acaba de sumarse en Guayaquil, capitaneada por un jefe que ayer no más, protestaba oficialmente y privadamente su incontrastable adhesión al actual orden...” (Rivera 2007, 71). Con su discurso apelaba por el apoyo de los ecuatorianos; sin embargo, no pudo evitar ser derrocado. El 14 de diciembre de 1876 se enfrentaron en la batalla de Galte los hombres de Borrero y los de Veintimilla. El militar tomó el poder e inició una frontal

persecución a la labor educativa y social de la Iglesia Católica a través de confiscaciones y destierros¹¹⁴.

Veintimilla encontró enemigos a quienes perseguir en los dos bandos. Esto hizo que la permanencia en Cuenca de los redentoristas, fuera peligrosa; y esta situación se agravó con la guerra civil de 1882. Stiehle describe en su carta de aquel año el clima de pobreza y caos que estaba viviendo Cuenca: “Cuando el hambre había cobrado la vida de los cientos de personas, vino otra desgracia todavía mayor: la guerra civil que estalló en el mes de noviembre y que duró todo el año” (76), y continúa: “Lo triste era pasar por la ciudad y ver masas de gente medio muerta de hambre arrodilladas pidiendo pan y no poder darles nada...” (78). Finalmente, la Restauración derrocó a Veintimilla y puso el poder en manos del Pentaviro conformado por José María Sarasti, José María Plácido Camaño, Agustín Guerrero, Pedro Carbo y Luis Cordero. Con ello se dio un respiro al agobio de los eclesiásticos en Cuenca.

El mismo año, Julio Matovelle consiguió que el Ecuador sea consagrado al Corazón de María. Además, aprovechando que el cuencano Luis Cordero integraba el Pentaviro en el poder y a pesar de que Cordero se declaraba simpatizante del ideario liberal, le envió una carta pidiendo que se ejecute la construcción de la Basílica del Voto Nacional dedicada al Corazón de Jesús. No se sabe qué contenía exactamente la carta, aunque se puede suponer que hacía mención a la profecía de Margarita de Alacoque sobre la República del Corazón de Jesús porque en su Diario Matovelle revela que la lectura de dicho diario le impulsó a escribir esta carta. Lo cierto es que su efecto fue que el 23 de julio, Cordero firmó un decreto en el que se agradecía a Dios por el triunfo sobre el dictador Veintimilla y se comprometía al Estado a construir la mentada basílica. El mismo año se colocó la primera piedra.

En el gobierno de José María Plácido Camaño y los que le sucedieron hubo pocas novedades en la ciudad. El clima era de relativa tranquilidad. Stiehle escribe sobre este aspecto el 8 de diciembre de 1887:

Actualmente tenemos un gobierno católico muy bueno; para el próximo mes elegirán a un nuevo presidente (...) el gobierno se esfuerza mucho por promover el progreso por todo el país. Por todas partes se construyen caminos, se instalan vías de ferrocarril e incluso, el telégrafo funciona ya en todo el país (89).

¹¹⁴ Una de las víctimas de la persecución de Veintimilla fue el célebre arzobispo de Quito José Ignacio Checa y Barba, envenenado el 30 de marzo de 1877 durante la celebración de la semana santa.

Sin embargo, los ánimos se exasperaron cuando la Revolución Liberal tomó el poder. A partir de la dimisión de Luis Cordero¹¹⁵, la opinión de Stiehle sobre política interna se silencia. Con el triunfo liberal la sobrevivencia de las comunidades religiosas en el país se puso en peligro. “El año de 1895 es para el Ecuador lo que ha sido 1870 para Francia, el año terrible” (91), había escrito el padre Jorge Kaiser en una carta dirigida a sus superiores. El 21 de marzo de 1896 el gobierno alfarista decretó el embargo de los bienes de las comunidades para evitar la organización del ejército conservador y financiar sus propios gastos de guerra:

Y vosotros conspiradores de sotana, de cogulla y de levita, leed el siguiente decreto y medítadlo, a fin de que no aleguéis ignorancia, cuando se os llame a contribuir al sostenimiento de los defensores del orden y la paz (95).

Las actas de la Asamblea Constituyente del año de 1896, aluden constantemente a las expropiaciones de las que fueron víctimas los enemigos del régimen en los años anteriores, entre ellos, los religiosos. El Archivo de la Curia posee documentos que muestran las estrategias que usaban los religiosos para evadir ocasionalmente estas leyes: la apelación a la ayuda de amigos que se tenía en el poder y el ejercicio del poder pastoral¹¹⁶. El segundo elemento es el que más llama la atención por apelar a un discurso de conciencia. Por ejemplo, en 1913 Juan González declara frente al obispo Daniel Hermida que ha tomado en arriendo al Gobierno la hacienda llamada “La Cofradía” perteneciente al Monasterio del Carmen de San José para “evitar mayores males (y que) como católico reconoce en conciencia la propiedad legítima que tiene el susodicho monasterio en el mencionado fundo”¹¹⁷. González se compromete por escrito a una serie de aspectos relativos tanto al orden material como espiritual, en vista del arriendo que ha hecho de la propiedad.

Antonio Guerriero (1944), al relatar la vida y obra del sacerdote salesiano Joaquín Spinelli enumera una serie de establecimientos que estaban regentados por los salesianos desde su llegada a Cuenca en 1893 en los que funcionaban los talleres y oratorios. En 1896 la revolución radical expulsó a los salesianos de la Casa de Todos los Santos para abrir la Cruz Roja. Si bien, este inmueble era municipal puso en riesgo la obra de tal comunidad: “los salesianos nos vimos obligados a despedir a todos los alumnos” (Gutiérrez 1944, 17), comenta el autor.

¹¹⁵ Cordero fue electo presidente constitucional luego de varios periodos como lo hemos mencionado antes.

¹¹⁶ El término fue acuñado por Michael Foucault. Se tratará esta categoría con más profundidad más adelante.

¹¹⁷ ACDC, 12.766.

Pese a que las comunidades religiosas estaban viviendo días de represión, los redentoristas a partir de 1896, gracias a la presencia del hermano Juan Bautista Stiehle, recibieron un trato especial. Los liberales se dieron cuenta del talento arquitectónico de este hermano y mantuvieron relaciones de amistad con la Comunidad Redentorista¹¹⁸ con el fin de que Stiehle dirigiera varias obras ideadas por el gobierno liberal.

Se le asignó la construcción de varios edificios y puentes en la región¹¹⁹. Así el 16 de septiembre de 1896 el padre Baumer escribe al visitador: “En la casa todos estamos bien. Ayer el hermano Juan se dirigió a Paute, en donde permanecerá más o menos un mes. El Gobierno me lo pidió para que dirija los trabajos de un puente colgante” (Rivera 2007, 105). Además, después del terremoto de 1887 Stiehle estuvo a cargo de la reparación de las casas de la ciudad; y recibió el título de “médico de casas” por parte del jefe liberal Gabriel Ullauri.

Como arquitecto, su nombre ha trascendido los anales de la historia austral y ecuatoriana: “su obra fue como el soplo creador que transformó arquitectónicamente la ciudad de Cuenca y otras ciudades andinas” (109). Particularmente, y en buena parte, el toque europeo de la urbe cuencana es fruto de los más de 20 años de labor de Stiehle realizada en la construcción y reparación de sus casas y templos: “Cuenca empieza a ver novedades, a admirar bellezas: los puentes, las casas, la catedral...” (219). El aspecto europeo de la ciudad se debe a la influencia alemana y no, a la influencia francesa como se ha difundido (Moscoso 2008). Esta afirmación se sostiene con el argumento de la presencia de Stiehle como principal arquitecto de la ciudad; pero también con un comercio muy activo de artículos decorativos provenientes de Alemania.

Durante el último cuarto del siglo XIX, la fama de Stiehle se extendió por todo el país. No solo por sus magníficos dotes en ingeniería y construcción; sino también porque lo consideraban un artista y un santo. Como artista impregnó de belleza la ciudad, en general; y los templos, en particular:

El convento redentorista se convierte en el hogar del arte cuencano. En la escuela del humilde religioso redentorista se revelan grandes maestros: Vélez, Figueroa, Salas,

¹¹⁸ Rivera y Rivera (2007) han analizado que durante la etapa anterior al triunfo liberal de 1895, los redentoristas habían vivido días de zozobra: “En los años anteriores, cuántas calamidades, cuántas penas externas e internas han acibarado nuestra existencia y estas miserias han purificado nuestra alma, nos han hecho alzar nuestra vista al cielo, han avivado nuestro fervor, han aguijoneado nuestros deseos de alcanzar la perfección, han estrechado con más fuerza nuestra unión con Dios, con la Congregación, con los superiores, con nuestros hermanos de religión” (Rivera y Rivera 2007, 105).

¹¹⁹ Puente de Rumiurcu, puente sobre el río Machángara, puente sobre el río Burgay.

Hidrovo, Quipisaca. Todos beben el agua de nuevas fuentes; se fecunda el campo de la escultura; resucita el mármol; se levantan airoas cúpulas (217-218).

Los más de 20 años que Stiehle vivió en Cuenca estuvieron dedicados también al diseño de altares y escultura y talla de imaginería religiosa. El Convento redentorista en Cuenca conserva un cuaderno lleno de diseños de taracea, baldosas, tumbados, capiteles, cornisas, fachadas y cada detalle de la imaginería que adorna hasta hoy el templo de San Alfonso. A ciencia cierta, sabemos que muchos de quienes hoy son considerados los grandes maestros de la imaginería en Cuenca (sobre todo, Vélez), pasaron por el taller de Stiehle; pero, la historia no recuerda este hecho. Esto se debe a que, pese a que estos objetos esculpidos por Stiehle y sus discípulos no carecen de belleza, su valor primordial durante el siglo XIX es el de culto. Es decir, los recursos estéticos están al servicio del culto sagrado, la belleza sirve para avivar el fervor religioso de los fieles. El mismo Stiehle en carta dirigida a sus padres y hermanos en el año de 1860, hablando de la impiedad que crece en Francia, dice:

... inflexibles ante todo lo bueno; no hay forma de atraerles a la iglesia: ni la belleza del edificio ni los más hermosos sermones o las más espectaculares ceremonias les hace poner un pie dentro (...) Son más ignorantes y obstinados que los propios paganos (...). Disponen de iglesias muy grandes, maravillosos edificios, preciosos por fuera pero sucios y casi en ruinas por dentro (279).

Con estas palabras Stiehle expresa el que considera que es el deber ser de la belleza y la magnificencia de los templos: por un lado, el dar culto al Dios de los cielos; y por otro, conmover el espíritu humano, transmitirle la gloria de la que es digno ese Dios.

Como santo, la fama de Stiehle se extendió a lo largo de su vida. Fue modelo de rectitud y excelencia. Su maestro de primaria había escrito sobre él: “El muchacho es muy bueno, de carácter formal, posee buena memoria y clara inteligencia; se dedicó por completo al estudio, distinguiéndose entre todos sus compañeros para quienes, con su conducta intachable, les sirvió de ejemplo” (18). La correspondencia personal de la comunidad en torno a Stiehle, las cartas personales que escribió a su familia y que fueron recuperadas (aunque algunas no están completas) y algunos testimonios sobre milagros realizados por su intersección muestran que, a fines del siglo XIX, Juan Bautista Stiehle gozó de fama de santidad.

Su vida transcurrió en la más absoluta humildad pese a que su labor artística y, sobre todo, arquitectónica lo convirtieron en un hombre excepcional y admirado. Esa misma sencillez con la que había trabajado sus magníficas obras arquitectónicas y la escultura fue la que extendió su fama de santidad. Ya anciano reposaba sus piernas enfermas de várices mientras tallaba la madera y el mármol de sus altares.

Stiehle vivió en una Cuenca en donde, si bien las tensiones eran fuertes, no se vieron los grandes abusos que sufrieron otras ciudades (Matovelle 1979, 121). Mientras que en Quito en 1896, fueron expulsados violentamente los salesianos y aunque pesaba la misma sentencia sobre los que vivían en Cuenca, Riobamba y Guayaquil, no hubo incidentes graves¹²⁰.

En 1899, mismo año en que el Congreso expidió la Ley de Amortización de los Bienes Eclesiásticos y la Ley de Patronato a través de las cuales se supeditaba las acciones de la iglesia al estado, murió Juan Bautista Stiehle a los 70 años de edad. Toda la ciudad se conmovió ante tal pérdida. Cuando se produjo la muerte de Stiehle, el padre Baumer, Superior de la Comunidad, informó al Padre General: “Toda la ciudad de Cuenca, el Señor Obispo, el Señor Administrador Apostólico, los Señores Canónigos, los caballeros y damas de la ciudad, en fin, todos, al hablar del Hermano, le proclamaban santo...” (152). Baumer, quien lo había tratado, argumentaba que Stiehle había sido un perfecto religioso en cuanto a la observación de la regla, que su fama de santidad lo había acompañado durante toda su vida desde antes de ingresar a la Congregación. Ese mismo año Julio María Matovelle fue desterrado a Lima.

1.3 Secularización del discurso político y crítica al ascetismo

La secularización del discurso social y político en el mundo occidental se inició con el culto a la razón, tomó fuerza con la Revolución Francesa, acompañó también la Revolución Liberal y aún no ha terminado porque también está presente en el discurso del arte y la construcción de las naciones. En el Ecuador, los debates sobre la secularización del estado iniciaron oficialmente con las discusiones para la aprobación la Constitución de 1897 como fruto del trabajo parlamentario. Sin embargo, aunque en 1904 la discusión se tornó más densa, las

¹²⁰ Don Miguel Rúa escribe a los del Azuay: “Vosotros de Cuenca, no tengáis ningún miedo; id a Hualaquiza” (Gutiérrez, 1944, 29). Esta fue la razón por la que Joaquín Spinelli, fundador de los salesianos en Ecuador, salió de Cuenca sorteando una bala que pudo haberlo matado y se radicó más de dos décadas en el Oriente. Volvió a Cuenca en 1919 luego de lo cual se estableció definitivamente en ella. Rúa fue discípulo directo de Don Juan Bosco.

estructuras discursivas de la Asamblea no pudieron prescindir de los referentes religiosos que están aún arraigados en nuestra cultura.

De este modo, el discurso que construyó un héroe del santo tridentino, que se fundió con la filosofía romántica del elegido y que fue adoptado por el discurso de la nación para construir al héroe independentista, volvió a aparecer en la exaltación que se hizo a los héroes liberales. Y más allá, incluso, está vigente en la construcción de la idea de santidad del siglo XIX y se evidencia en la condena que el pensamiento liberal ecuatoriano le hizo a la mentalidad católica, en general, y al monaquismo, en particular.

Así, una vez que los liberales fueron la mayoría en el poder parlamentario, tras la Revolución Liberal de 1895, el discurso político y filosófico siguió apelando a Dios para convencer a la minoría de los cambios que el liberalismo quería implementar en la vida del país. El mismo Eloy Alfaro, al terminar su discurso en la Asamblea el 8 de octubre de 1896, dirige un “Dios os guío”¹²¹ a los parlamentarios de su bando.

El discurso parlamentario, sobre todo en los primeros años del liberalismo, usa como recurso retórico y de didáctica ilustrativa la alusión a elementos bíblicos al igual que lo había hecho el gran escritor del liberalismo, Juan Montalvo. El fuerte arraigo de lo social y lo cultural en el mundo bíblico y religioso empujó a que la Asamblea, en su Reforma Constitucional de los años 1896 y 1897, incluyera el controversial artículo 12 que ratificaba a la Religión Católica como la religión oficial del País y que obligaba al Estado a defender las creencias católicas del pueblo en detrimento de cualquier otro credo.

En 1904, los debates sobre la secularización de la nación cobraron mayor relevancia en el Parlamento. Las actas de la Asamblea dan cuenta de cómo el deseo que tenían los liberales radicales de secularizar el Estado encontró una fuerte barrera en la arraigada mentalidad católica de los otros parlamentarios que también era la del pueblo, en general. Así, en estos primeros años, más allá de la construcción del héroe patrio, la mentalidad religiosa de la época no permitió un fácil avance en cuanto a la separación del Estado y la Iglesia.

La perspectiva liberal sobre el cierre de los monasterios se centra en el argumento de que el ascetismo heredado de la etapa virreinal se presentaba como un retraso para el progreso del país debido a su irracionalidad. El ascetismo y los fenómenos místicos eran más frecuentes

¹²¹ Acta 3. (1896) AFL.

entre las mujeres que entre los hombres, según lo ha estudiado Nancy E. van Deusen (2007). Por lo mismo, se puede justificar que, en un principio, la propuesta liberal haya puesto sus ojos en el cierre de los monasterios de mujeres y no en el de los hombres¹²²; aunque al ejecutarse las resoluciones de la Asamblea se lo hizo sobre los de los dos sexos.

A lo largo de las tres discusiones que se llevaron a cabo en torno al proyecto durante el 20, 22 y 29 de agosto se consideró si el Estado estaba o no obligado a defender y propagar el credo católico, si los monasterios tenían o no derecho a poseer grandes bienes. El 26 de agosto de 1904, el asambleísta Celiano Monje sugirió que se dicte una “ley especial de cultos que contenga los fundamentos científicos que se desprenden de la célebre fórmula de Covreur: La Iglesia libre en Estado Libre”¹²³. Así este proyecto de ley que puntualizaba el problema de los monasterios femeninos, y que argumentó que la existencia de monasterios de mujeres, por un lado, era un abuso en contra de ellas pues se las privaba de libertad; y, por otro, era cosa inútil de la que en nada se beneficiaba la Patria- es el germen de lo que fue más tarde la Ley de Cultos, la Ley de Beneficencia Pública y la Ley de Educación Laica.

Esta doble cara de la realidad del misticismo en la época liberal nos remite inmediatamente al misticismo de la etapa virreinal. Ángela Olivares (2005) observa que, por un lado, los ataques de los reformadores protestantes llevaron a la Iglesia Tridentina a una autocrítica que se expresó en la desconfianza hacia “todo movimiento religioso que promulgara nuevas formas de ver el cristianismo” (Olivares 2005, 50). Esta desconfianza iba especialmente dirigida a los reformadores protestantes e hizo que muchos místicos católicos fueran perseguidos y examinados por la Inquisición. Olivares observa cómo los alumbrados (un movimiento místico que había surgido a inicios del siglo XVI y que se había constituido un problema serio hacia 1525 en los virreinos) llamaron la atención de la Inquisición la cual puso restricciones a la oración mental por considerarla “una de las principales causas de ese desvío cercano a la herejía” (50).

No se ha encontrado material que permita sugerir que en la etapa liberal la crítica de la Iglesia sobre sí misma haya desaparecido, al contrario todo fenómeno extraordinario aún hoy sigue siendo objeto de un estudio escrupuloso de parte de la Iglesia Católica la cual ha desarrollado

¹²² Sin embargo, si se toma en cuenta el estudio de Nancy E. van Deusen, el sesgo de género llama la atención. Van Deusen ha demostrado que los beaterios propiciaron una interesante organización femenina en defensa de sus intereses y dieron amparo a las mujeres en problemas durante la etapa virreinal.

¹²³ Acta 11. (1904). A.F.L.

una ciencia para este fin, la Teología de la Perfección Cristiana. Sin embargo, no hay duda de que la crítica más relevante que ha recibido el misticismo en la etapa liberal vino desde el pensamiento secular, de los pensadores liberales. Así, si Juan Montalvo no se cansó de ridiculizar a los eclesiásticos caricaturizando su ambición, su poca modesta forma de vida y su falta de castidad a través de la literatura; José Peralta presentó argumentos históricos y apeló al discurso científico para descalificar el monaquismo.

En su obra, *El monaquismo*, publicada en París en 1931, José Peralta argumenta que “...la creencia de que, mientras más aniquilado se halle el cuerpo por la austeridad y las maceraciones, más desprendida está el alma de las afecciones terrenas y más cerca de Dios...” (Peralta 1931, 16-17), se había originado en las religiones orientales y que desde ahí se había extendido hacia el mundo occidental. El autor hace especial énfasis en la cercanía del monaquismo cristiano y el budismo. Desde su perspectiva, el monaquismo es una enfermedad mental que se origina en el debilitamiento de las funciones nutritivas del cuerpo humano. Así, tanto las visiones como el éxtasis y la estigmatización son producto de un ayuno prolongado; y el desequilibrio mental empuja al místico a lacerar su propio cuerpo hasta el escarnio.

Aunque para Peralta, la India es “...la cuna del ascetismo (...) y los anacoretas o gimnosofistas existieron en las llanuras del Ganges, desde los siglos más remotos...” (47), es importante considerar que el ascetismo de la religión católica proviene más directamente de la admiración hacia el profeta Elías la cual se asocia al modelo de los místicos de todos los tiempos: ayuno, oración, penitencia, milagros, profecías.

Pese a la crítica y el desprecio que la ciencia mostró en el siglo XIX por el fenómeno místico, este no desapareció. Tanto la vida extraordinaria de Rosa de Lima como la de Mariana de Jesús están inscritas dentro del mismo misticismo visionario y férreamente disciplinador del cuerpo que propugna por exaltar la perfección del alma en detrimento de la salud y el bienestar corporal y que está vigente en el siglo XIX en el Ecuador. Este fenómeno supone una suerte de culto por el santo viviente que tuvo vigencia también durante el siglo XIX como lo vemos en el capítulo 3 de esta segunda parte.

Capítulo 2

La construcción del canon artístico en Cuenca durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX

Hay una noción moderna de arte que se ha construido institucionalmente y que hace aparecer al concepto de arte ligada a ella como único posible en Occidente. Dicho concepto de arte responde a “un esencial abstracto, sin tiempo ni lugar” (Pérez 2012, 40), que funciona de forma independiente, con sus propias reglas y que presenta dichas reglas como universales. A estos universales llamamos cánones del arte. Este capítulo parte de la propuesta teórica de Carlos Rojas Reyes (2012) la cual ha identificado en el canon del arte tres elementos: el artista y la obra; los temas y las técnicas; y el discurso. En la primera parte de este estudio se ha explicado ya cómo a lo largo de la historia moderna la ‘institución arte’ fue consolidando los moldes con los que ha normado la producción y circulación de la obra estética ahora nos dedicaremos a analizar cómo este canon se construyó en nuestro país.

Rojas Reyes (2012) observa que el discurso juega un papel central en la institucionalidad del arte, porque es el que integra tanto al artista como a la obra y su producción en una trama argumentativa que existe con su propia lógica social y cultural. Desde el romanticismo, el campo moderno que se ha creado en torno a este concepto de arte tiene un valor propio y secular; y su lógica de funcionamiento, con pocas variantes, es la misma. Institucionalmente, el arte ha creado su propia fiesta que es una suerte de rito secular en el que se rinde culto al artista como creador de una obra irrepetible y a la obra, como producto de un momento epifánico y único.

En este capítulo se retoma la propuesta de Rojas Reyes (2012) para relacionar los cánones aceptados como arte en un sentido moderno con otras formas estéticas canónicas como el retrato y la escultura; y formas marginales, como la imaginería, la pintura decorativa o la litografía. Lo que determina el valor artístico de los artistas, los temas, las formas y técnicas de las obras es el discurso canónico del arte que se relaciona de múltiples maneras con las formas canónicas y no canónicas del arte.

2.1. Canon discursivo e institucionalidad del arte plástico en Cuenca

Si algo tienen en común la construcción del artista virreinal y el ideal de artista que se generaron en el Ecuador en el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XIX y

la primera mitad del siglo XX es la imagen del genio proveniente de la filosofía y crítica románticas del arte. Es decir, tanto la imagen del artista virreinal como la del artista republicano comparten en su construcción la figura del genio vinculada al del héroe romántico. El héroe romántico es el fruto del romanticismo que ha tenido mayor impacto sobre las concepciones del arte en la cultura occidental, pues es la base de la imagen del artista moderno y no ha perdido aún su vigencia.

El héroe romántico como la filosofía de la que proviene fue engendrado por la confluencia de múltiples circunstancias sin las cuales no habría podido existir. Su imagen ha sido construida en base a una heroicidad que tiene una genealogía muy antigua. Eulalia Rodríguez (2013), luego de analizar la propuesta de Rafael Argullol (2010), observa que a la construcción del héroe romántico anteceden dos elementos culturales relevantes para el mundo occidental: la épica y la tragedia griega. Para la épica el héroe es un modelo, para la tragedia el héroe es un holocausto tributado a los dioses. Como holocausto, el héroe está predeterminado no solo a su terrible muerte, sino también a cargar con el peso de su talento que lo marca como un hombre singular.

La relación que guarda el héroe romántico con la cultura griega ha sido estudiada por Rafael Argullol en su obra *El héroe y el único* (2010). El filósofo español sostiene la influencia de la tragedia griega sobre el romanticismo a través de dos argumentos: primeramente, observa la relectura y la recreación que los románticos hicieron de la tragedia griega en sus obras. En segundo lugar, observa que los románticos también se inclinaban hacia la relectura de Shakespeare. Si consideramos que también Shakespeare fue fanático lector de la tragedia griega y que su obra tiene un matiz muy acentuado de su influencia, debemos concluir que el determinismo del héroe romántico está fatalmente marcado por la tragedia griega.

Sin embargo, la tragedia griega no es la única fuente de la que bebe el héroe romántico¹²⁴. Como se ha dicho ya, Rodríguez (2013) ha señalado que las grandes tradiciones épicas son la segunda fuente de la que se nutre. La primera es la concepción judeocristiana del héroe sagrado que se personifica en los patriarcas, los profetas y el mesías esperado. Solo desde esta consideración, se puede comprender las contradicciones internas que sufre el héroe romántico

¹²⁴ En el Capítulo 2 de la Parte I de este estudio se ha hecho un más detallado análisis de la genealogía cultural del héroe romántico. En esta sección solo presentaremos una síntesis de los elementos que nos interesa destacar para proseguir con nuestro análisis.

y su infinita angustia frente a los anatemas que pesan sobre él cuando se rebela contra su destino trazado por su vocación de vate.

Desde este ángulo se puede observar el parentesco del héroe romántico con la tradición hagiográfica. La épica cristiana, sin duda alguna, aportó el molde discursivo con el que se han construido en Occidente las vidas de los artistas. El discurso biográfico de los artistas renacentistas de Toscana permitió la “operación universalizadora de una experiencia local” (Pérez 2012, 41) a través de los textos de Vasari. La observación de Pérez, en lo que respecta a la construcción discursiva del artista, permite el análisis de dos elementos: por un lado, el parentesco de las biografías de los santos postridentinos con las de los textos de Vasari y, por otro lado, el determinismo del héroe romántico que lo emparenta también con el discurso cristiano.

Por una parte, considérese que la hagiografía postridentina es el primer ejercicio de universalización que pretendió colocar modelos de vida que debía ser seguido por todos los creyentes. Vasari, por su parte, universalizó la imagen del artista toscano. Vasari no partió de la nada para presentarnos las biografías de los artistas toscanos; sino que en su texto se repiten los moldes formales hagiográficos vigentes desde el Concilio de Trento y apoyados por la aparición de la imprenta.

Por otra parte, los textos de Vasari no siguen la línea del héroe trágico con que se construirá más tarde la imagen del artista. Vasari no presenta a los artistas sobre los que escribe sus biografías como genios del arte plástico sobre los que cae el peso de su elección sino como hombres sobresalientes y esforzados; son héroes, pero héroes épicos. La genialidad del artista en el romanticismo se acentúa en el simbolismo y las vanguardias en las que el artista, a la vez que aparece como un ser excepcional, aparece como un renegado social. Lo que sí es sobresaliente en el trabajo de Vasari es la alta secularización del discurso biográfico. La obra de Vasari es un importante antecedente de la construcción del artista como un héroe secular.

Como bien se ve, el héroe romántico muestra una marcada influencia de la cultura cristiana y los moldes greco-latinos; sin embargo, en el mundo anglosajón el culto al héroe es muy anterior a la expansión del cristianismo y que no tiene relación directa con el héroe griego (Dowson 2010). El héroe anglosajón es contemporáneo del héroe griego; pero, no hubo entre ellos influencia mutua antes del surgimiento del héroe romántico. En la Edad Media el culto al héroe se fusionó con la religión cristiana dando paso a un tipo de santo específico de la

región, un santo que difería del mártir mediterráneo. El santo anglosajón, modelado a imagen de su héroe, no es un mártir derrotado; sino, por el contrario, un héroe cuya victoria se despliega a través de los milagros.

Con esta aclaración se debe ver en el héroe romántico la confluencia de tres tradiciones distintas que se funden para dar el producto más emblemático de la cultura moderna con relación al discurso del arte: la tragedia griega, el héroe anglosajón y el profeta judeocristiano. El héroe romántico es emblemático para el mundo occidental porque aparece como el resultado del desplazamiento de la sacralidad del santo, personaje importantísimo para el mundo católico de todos los tiempos. Es decir, el héroe romántico es el resultado de la secularización del mundo occidental. En las versiones del héroe romántico (el artista y el héroe patrio) aparecen los mismos elementos del culto al santo: culto al cuerpo y reliquias, culto a lugares de origen y pertenencias, difusión de mitos y leyendas. La síntesis que se debe remarcar para continuar con este análisis es que la construcción de la imagen del artista moderno es la de un héroe romántico por excelencia¹²⁵.

Considerar la representación iconográfica implica comprender el desplazamiento de la sacralidad de la obra de arte (fundamentada en su tema) hacia el artista; para lo cual, la predestinación como característica del héroe romántico resulta central. La iconoclastia protestante es la clave a la hora de pensar en la secularización del objeto artístico como lo hemos explicado en el capítulo segundo de la primera parte; pero, ¿qué relevancia tiene la Reforma del siglo XVI a la hora de pensar en el nacimiento de la imagen del artista como héroe?

No cabe duda de que la Reforma del siglo XVI permitió el desplazamiento de la sacralidad del objeto de culto hacia el artista al condenar la representación imaginera de Dios y los santos. Francisco Garrido Pallardó (1968), en su famosa obra *Los orígenes del romanticismo*, analiza cómo la doctrina protestante dio paso a la más relevante característica del

¹²⁵Eulalia Rodríguez (2013) tras el análisis de la obra de Rafael Agrullol (2010) ha sintetizado como características del héroe romántico las siguientes: 1.- Es un héroe que ha sido predestinado a la derrota; es decir, es un héroe trágico. 2.- Ya que ha sido predestinado, eso lo convierte en un ser único en medio de una muchedumbre. 3.- Pese a haber sido predestinado para ser excepcional, un profeta, el héroe romántico escoge ser un réprobo porque no está conforme con su predestinación. 4.- El héroe romántico sufre una escisión consigo mismo, con Dios y con los otros debido a que no se conforma con su destino desgraciado, el cual es, a la vez, la causa de su orgullo pues sabe que no es como los demás, es un ser que conoce los dones con que ha sido adornado. Sabe que se debe a la humanidad pero piensa que esa humanidad no es digna de su inmortalidad. 6.- Todo este conflicto con Dios, con los otros seres humanos y consigo mismo le ocasiona una angustia que a la vez que lo entristece lo empuja a rebelarse contra Dios y la sociedad. 7.- Causa de su conflicto es también su vocación a la inmortalidad pues esta contrasta con su destino de sacrificio y muerte.

romanticismo, la predestinación. Sin embargo, si bien, la doctrina protestante tiene también mucho que ver con la configuración de una nueva subjetividad mucho más individual, como Garrido lo analiza, el determinismo emparenta más de cerca al héroe romántico con la gran tradición épica del judeocristianismo que con la doctrina del protestantismo del siglo XVI¹²⁶.

En síntesis, el héroe romántico, en general, es una mezcla de varias tradiciones. Por un lado, es un ser transido de dolor cuya angustia -que se exalta dentro del catolicismo- proviene del hecho de ser un elegido como en la tradición judeo-cristiana; en general, va contra corriente sin importar que el peso de la sociedad lo aplaste, tal como el profeta del Antiguo Testamento. Por otro lado, esta misma elección, hace del héroe romántico un ambiguo pariente del héroe anglosajón, pariente también de la tradición protestante.

Hay ciertos patrones en los héroes románticos que al destacarse de entre las otras características, le han permitido diferenciarlos como arquetipos (Rafael Argullol 2010). El autor habla de cinco arquetipos: el superhombre, el suicida, el sonámbulo, el genio demonista y el enamorado. De estos nos interesa el primero por ser la base sobre la que se asienta la idea del artista como genio creador. Este arquetipo del héroe romántico es el que está más cerca de la imagen del artista en Ecuador.

En el héroe superhombre hay consciencia de la superioridad que implica su diferencia con relación a un colectivo que, por lo demás, también reconoce a este héroe como un ser excepcional. Argullol (2010) ve en la superioridad un paralelismo entre el superhombre de Nietzsche y el arquetipo romántico. Asegura que los dos casos se originan en “el derribo de

¹²⁶ Según Lutero, la vida de todos los seres humanos está gobernada por Dios y nada sucede en ella sin que Él lo permita. Es decir, esta doctrina niega otra doctrina, la del libre albedrío de San Agustín según la cual, si bien, nada ocurre sin que Dios lo permita, Dios da libertad al hombre (quien está determinado hasta cierto punto por el pecado original, pues nace inclinado al mal) para luchar contra sus malas pasiones o entregarse a ellas. Según la doctrina de Lutero, la creatura humana nace destinada a la salvación o a la condenación y la voluntad de Dios es inapelable. Garrido Pallardó (1968) analiza cómo para el protestantismo la vida se convirtió en una búsqueda angustiada de Dios por causa del designio de salvación o condenación que pesaba sobre el individuo. Para el fiel protestante se hizo preciso conocer si había nacido salvo o réprobo, buscar los signos de haber nacido predestinado para la salvación. Sin embargo, la predestinación del héroe romántico, en realidad, se acerca más a las concepciones judeocristianas sobre el profeta -que se repiten sin cesar en la construcción del santo católico- que a las del predestinado de la doctrina luterana. Los salvos del protestantismo son miles de personas escogidas para poseer la tierra; mientras que el profeta judeocristiano es único: “Antes de formarte en el vientre de tu madre te conocí; antes de que salieras del seno te consagré; como profeta de las gentes te construí...” (Jeremías: 1, 5). Además, la doctrina protestante, debido a su tradición de rendir honores a un héroe victorioso, ve las calamidades humanas y las humillaciones como una prueba de que quien las sufre no ha sido predestinado para la salvación, de ahí también el esfuerzo por alcanzar el éxito; en cambio, el catolicismo las ve como purificación y como sacrificio expiatorio del Cristo inocente por los pecadores, de ahí la exaltación del sufrimiento, la pobreza y la humildad.

los ídolos” (406). Es decir, el avance de la secularización de la sociedad ha afectado las bases teológicas religiosas sobre las que descansaba y ha desplazado la importancia del profeta y el santo hacia el hombre secular. Por lo mismo, este arquetipo está relacionado con la condición genial del artista moderno.

En el Ecuador, los documentos producidos por el discurso artístico en la segunda mitad del siglo XIX, que es cuando inicia la aparición de este discurso, muestran un marcado interés por responder a la cuestión sobre qué es un artista y qué significa tener talento. Este cuestionamiento nos remite a la idea del genio creador. Edmundo Rivadeneira (1968) ha señalado como una de las más importantes argumentaciones sobre el arte en el discurso ecuatoriano de todos los tiempos la que presenta al artista como un genio en soledad¹²⁷ que, sin duda, mira al artista como un ser extraordinario, un ser ‘único’, un superhombre. La perspectiva del artista como un héroe superhombre responde a la idea del artista como creador, la cual también es una constante en la teoría del arte ecuatoriano. En este contexto, la palabra creación cobra una especial relevancia porque asemeja al artista a Dios.

Hay cinco aspectos en los que confluye el discurso del arte en el Ecuador durante el siglo XIX y XX: el paisajismo, el sentimiento estético, el de la purificación por la belleza, el que opone el arte y la filosofía, y el que discute sobre el buen gusto (Prieto 1986). Si bien, esta pluralidad de discursos sobre el arte se debió a la presencia simultánea de diferentes corrientes filosóficas, “la mayor aproximación se corresponde al idealismo romántico del siglo XIX” (13). En este contexto, la construcción del artista como un genio constituye la constante de corte romántico que tiene mayor peso en el discurso sobre el arte en Ecuador.

Durante el siglo XIX “lo propiamente estético está vinculado, cuando no subordinado, a la verdad, a la moral, a la religión, a la educación, a la cultura” (11). La mayor parte de estos elementos han sido preocupaciones de la filosofía romántica la cual está, más bien, directamente emparentada con el discurso conservador y su variante progresista; pero, se filtra también en el discurso de tendencia ilustrada, del que proviene el liberalismo.

¹²⁷ La soledad como fuente de inspiración remite a la unicidad como carácter del héroe romántico, la cual también está presente en el profeta del Antiguo Testamento. Así, Moisés subió solo al monte Sinaí para entrevistarse con Dios y recibir las tablas de la ley. El profeta es el único que pudo hablar, cara a cara, con Dios e interceder por el pueblo; tal como el artista, quien es el único que recibe la iluminación en una relación estrecha con alguna divinidad de la cual se origina la obra de arte: “Las Artes no solamente son un lujo de la humanidad civilizada, sino las hijas de un pensamiento divino destinadas a servirla útilmente y hacerle más llevadera la vida” (Mera 1897, 292), declara Juan León Mera a fines del siglo XIX.

Hacia 1850, si bien en Quito se estaba configurando la imagen del artista plástico virreinal como figura importante del imaginario nacional entre los intelectuales (Fernández 2007, Pérez 2012), en Cuenca –en donde no había una imaginería virreinal de importancia (Moscoso 2008)- el género artístico al que la crítica dedicaba sus páginas no era la plástica, sino la literatura. La voz intelectual sobresaliente en la Cuenca de mediados del siglo XIX, fue la de fray Vicente Solano¹²⁸. Este autor fundó el primer periódico de la ciudad al que denominó “La escoba” (1854-1858)¹²⁹. Solano asegura que el objetivo de “La escoba” es “barrer la inmundicia de la libertad” (1). En concordancia con este lema, el autor fuertemente influido por el idealismo romántico critica la entrada del pensamiento liberal como algo corrosivo para la sociedad; y su discurso en cuanto al arte sigue también esta línea pues considera que no existe igualdad entre los seres humanos: unos han sido mayormente privilegiados que otros en el don del arte, y estos son gente que participa de la genialidad.

En tanto tiene que ver con su perspectiva sobre el arte y el artista como genio, Solano (1854) en su artículo titulado “El ingenio”¹³⁰ como buen romántico¹³¹, sostiene que la poesía es un don que viene de Dios y que las obras artísticas suponen una excepcionalidad que permite al artista alcanzar “la originalidad, la belleza, el fuego de las pasiones” (53). El autor privilegia la emotividad en cuanto atañe a la creación artística. Sin embargo, menciona tres grados en el aprovechamiento de las facultades literarias: el genio, el talento y el ingenio. Según el autor:

...el genio es aquella facultad que abraza todos los objetos en una extensión casi sin límites. El talento se versa sobre algún objeto en particular. El ingenio, en fin, es la capacidad de aprovecharse de las ideas del otro (...) El genio inventa; el talento entraña la actitud para ciertas ciencias y artes; y el ingenio forma excelentes imitadores y eruditos... (1).

Desde el punto de vista de Solano, está bien oponer al genio el entendimiento y prescindir de una distinción entre genio, ingenio y talento. Aunque no siempre se trata de inventar algo nuevo, “el ingenio es una elevación, un vuelo, un foco en que se enardecen las ideas” (53). Pese a lo expuesto, Solano considera que no todo ingenio es bien utilizado. Ejemplifica con el

¹²⁸ Nació a fines del siglo XVIII. Fue fraile franciscano y hombre de letras de gran erudición. “Siendo el primer teórico del descentralismo, halló en Benigno Malo a uno de sus más brillantes discípulos” (Cevallos García 1989, 19).

¹²⁹ A La escoba le siguieron La discusión (1858) y La república (1861) del mismo director y con igual ideología.

¹³⁰ La escoba, Hemeroteca del Archivo del Banco Central del Ecuador.

¹³¹ Gabriel García Cevallos (1988) sostiene que, si bien, Solano “nada tuvo de literato romántico” (16), “fue un hombre romántico, por el modo peculiar con el que afirmó su carácter apasionado...” (16).

caso de Voltaire cuyo ingenio considera “detestable” por ir contra los principios de la religión católica a la que califica como la fuente de toda belleza literaria. Por lo tanto, desde el punto de vista de Solano, obras como las de Voltaire “han querido desconocer la verdad” (1). Y ya que no hay más que tres musas para la poesía: la religión, el amor y la libertad; todas ellas se hallan en las páginas de las ‘Sagradas Escrituras’ en donde se encuentra la verdad. Ahora bien, los escritores como Voltaire, han ido en contra de estos tres elementos de inspiración porque han atacado la religión, han denigrado el amor, y han desechado la idea de libertad bien entendida para, “queriendo ensancharla”, colocar en su lugar una “servidumbre vergonzosa” (1).

En todo caso, como pensador romántico, Solano sostiene que el ingenio está por encima del entendimiento; la emoción por encima de la razón; sin embargo, también piensa que la verdad está por encima de la genialidad. Las obras del ingenio, asegura, “se transmiten a la posteridad” (1) por su originalidad y pasión. En cambio, si en una obra sólo ha participado la razón, es obra del entendimiento: “son obras comunes (...) tanto en lo verdadero como en lo falso” (1).

La idea de que la moral cristiana debe estar por encima de la genialidad que lleva al avance civilizatorio es una idea general en Cuenca durante la tercera cuarta parte del siglo XIX. Durante el discurso inaugural de la Corporación Universitaria, hoy Universidad de Cuenca, Benigno Malo¹³² (1868) expresa su deseo de que esta institución permita a la ciudad liberarse de las “ataduras que a veces detenían el vuelo de su genio” (306); sin embargo, aclara: “es menester (...) que si la Universidad de Cuenca quiere vivir de la verdad¹³³, no se separe un punto de la doctrina católica (...) jamás debe ser permitido que exista divergencia de opiniones, en todo lo que toca al dogma y la moral... (312).

Por otro lado, si bien durante todo el siglo XIX en Cuenca la literatura sigue siendo el género artístico que propicia la crítica especializada; con Benigno Malo se marca ya la necesidad de que el arte sea algo más práctico que teórico:

¹³² Nació en la parroquia Chuquipata (hoy Azogues) en 1807. Fue hijo de don Miguel Gil Malo y de doña Teresa Valdivieso. Sus primeros estudios los realizó en el Colegio Seminario, los superiores en el Colegio San Luis de Quito. En 1829 se tituló como Abogado. Ya en Cuenca dictó la cátedra de filosofía en el Colegio Seminario. Se destacó como industrial y diplomático. Fue el primer rector de la Universidad de Cuenca. Murió en Cuenca en 1870.

¹³³ También Honorato Vázquez (1888) hace alusión a la importancia que tiene en la vida universitaria la búsqueda de la verdad: “El alma, nacida para la verdad, vive investigándola” (319).

...el progreso de Cuenca se ha limitado a poseer los conocimientos abstractos (...) Inútil sería, señores, venir en este momento a recordaros la importancia de las Ciencias Naturales: parece que todos estamos de acuerdo sobre este punto esencial, pues conocemos que sin su auxilio, no pueden dar un paso la Medicina, la Agricultura, las manufacturas, el arte y todo lo que está conexas con las necesidades y bienestar de la humanidad... (314).

Esta perspectiva está ausente en Vicente Solano, para quien el pensamiento es materia prima del artista; y las letras, el producto de la genialidad. En cambio, en concordancia con los postulados liberales, Benigno Malo concibe la universidad para la formación no sólo en ambos ámbitos, el filosófico y el científico-práctico; sino para todas las clases: “Y para que nada faltase a la belleza de las formas de nuestra Universidad, sólo sería de desear que arrojara una mirada hacia la educación de nuestras clases obreras...” (315). Con esto, Malo niega la genialidad como un don divino y concibe el arte como producto de los recursos civilizatorios y el ejercicio práctico; a la vez que demanda de la denominación de arte algo más que la literatura:

Mucho se ha hecho y se hará todavía por la institución letrada; pero ¿qué nos merecen las artes y los oficios de nuestro buen pueblo? (...) No sería un gran paso del progreso en la moralidad y en las ideas, colocar a igual altura el cincel de Vélez y la pluma de Solano? (315).

Malo da cuenta de la marcada distinción que existe en Cuenca entre la literatura, privilegiada como arte sublime, y la plástica, considerada aún como oficio; y demanda el reconocimiento para José Miguel Vélez. Fuera de Benigno Malo y Pablo Herrera, la crítica elitista en Cuenca no habla sobre la plástica ni sobre Vélez antes de 1893, un año después en que muere quien fue un escultor excepcional.

Sin embargo, Pablo Herrera sí construye la imagen artística de Vélez sobre la idea del genio: “Es de esos genios que la naturaleza produce raras veces” (14). Sin lugar a dudas, para la crítica de arte cuencana de fines del siglo XIX, se hace necesario exaltar a los artistas como frutos de su tierra. A nivel nacional, el discurso del arte afirma que la labor artística constituye la prueba del avance civilizatorio; por eso, la crítica cuencana busca su propio valor y lo exhibe. Para este efecto, Herrera no sólo apela a la imagen de Vélez sino que con el mismo tono habla de Sangurima: “...llamado Lluqui, dotado de portentoso ingenio para las artes. Fue

escultor admirable y excelente arquitecto, herrero, carpintero, relojero” (14). Para Herrera el arte tiene un rostro, un nombre, una vida que al estilo de Vasari puede ponerse al alcance del público ávido de hurgar en lo extraordinario. En este sentido, Herrera contrasta con los teóricos del arte cuencanos que tienden a hablar del arte como la literatura exclusivamente.

No cabe duda de que la perspectiva reivindicativa del arte plástico frente a la literatura en Cuenca se debe al progresismo que, por un lado, asume el discurso de la crítica de arte proveniente de las élites tradicionales y dirigida al arte canónico, la literatura; y por otro, se interesa fuertemente en democratizar el arte, en un sentido amplio, y su discurso a través de la edición de periódicos¹³⁴ que incluyen notas culturales e ilustraciones litográficas. De este modo, los libros y las revistas literarias están dirigidas a las élites tradicionales; en cambio, los periódicos tienden a ser más inclusivos al dirigirse al vulgo como lector predilecto: “Los libros son para los sabios y los periódicos son para los pueblos”, asegura el epígrafe de “El Correo del Azuay” en su primer número impreso el 29 de enero de 1881. Sin que por esto, queden unos y otros excluidos completamente de ser receptores de los dos tipos de publicación.

El artesano del Azuay fundado en 1881 para captar el apoyo político popular para la candidatura de Luis Cordero, publicó la actas de las juntas de los artesanos reunidos con el fin de: “cooperar al triunfo de la candidatura del esclarecido publicista y modesto republicano, Sr. Dr. Luis Cordero” (2) dentro de las cuales José Miguel Vélez fue nombrado jefe del gremio de escultura y pintura. Otros gremios que había, entonces, en Cuenca eran: el de platería, hojalatería, herrería, zapatería, sastrería, alfarería, carpintería, talabartería, peluquería, relojería. Esto prueba que la fama de Vélez, durante su vida, aún oscilaba entre ser llamado artista y vivir como artesano. En todo caso, en Cuenca durante la segunda mitad del siglo XIX y ya bien entrado el siglo XX, el arte plástico era un arte de segunda clase en relación al arte literario.

El de Vélez, es un caso excepcional por la innegable habilidad escultórica que poseía, y pese a ello durante su vida su nombre solo aparece dos veces en las revistas de las élites tradicionales –en los artículos de Malo y Herrera- y tres veces en los periódicos locales entre 1864 y 1882, año de su muerte. El popular (1864), que trae el siguiente epígrafe: “...un periódico sin pretensiones literaria, artístico, político, mercantil ni cosa que valga” (1) en su número 9,

¹³⁴ Entre estos tenemos: El popular (1964); El espectador (1964); El correo del Azuay (1881); El artesano (1881); El pueblo (1891); El artesano del Azuay (1881).

resalta la figura de Vélez a quien llama genio; pero lo hace también subrayando que los ecuatorianos “somos tan miserables que no nos es posible otorgar al mérito (...) una recompensa pecuniaria suficiente” (28). El económico fue el tópico recurrente con el que se debió enfrentar la institución de la enseñanza artística plástica formal en su inicio en Cuenca.

Si bien, 1892 es un año crucial para las artes plásticas en Cuenca porque se funda la primera Escuela de Dibujo y Pintura formal a cargo de Tomás Povedano del Arco -y no hay duda de que con la fundación de dicha escuela, el canon discursivo da un giro sobresaliente porque empezó a incluir a las artes plásticas en sus páginas- la institucionalización del arte plástico tuvo un desarrollo marginal con relación no solo a la literatura sino también a las ciencias experimentales:

...Las letras y las artes demandan atención especial. (...) si bien, la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio de Quito han mantenido el decoro artístico de una ciudad tan artística como la capital, aquella cultura ha trascendido muy poco al resto de la república y el progreso en la parte más brillante, no ha tenido el curso rápido que corresponde a casi un siglo de labor... (Revista Universidad de Cuenca 1926, 96).

No sólo que las artes plásticas en Cuenca no tenían un desarrollo paralelo con relación a Quito sino que el aspecto financiero, de los estudios formales de artes plásticas en Cuenca era, más bien, precario. Es cierto que la crítica artística cuencana formada, principalmente, por personalidades del progresismo como Benigno Malo, Pablo Herrera, Alberto Muñoz Vernaza, Remigio Crespo, Honorato Vázquez, Octavio Díaz exaltaron la imagen de Vélez la cual se constituyó en la prueba del valor de la tierra cuencana; sin embargo, son los literatos los que ocupan las páginas de las revistas tanto en primera voz como en las voces que exaltan a los poetas como los artistas máximos de Cuenca. Esto puede deberse también al hecho de que los poetas cuencanos pertenecieron a las élites intelectuales relacionadas con la dirección de las revistas y otras publicaciones periódicas.

“La Unión Literaria”, revista en la que publicaban las élites intelectuales vinculadas a la Universidad de Cuenca y al Colegio Nacional, en su primer número (1893) rinde homenaje póstumo a José Miguel Vélez, de quien se dice fue “uno de los más notables artistas ecuatorianos” (32). Sin embargo, Muñoz Vernaza inicia su texto reclamando la escasez de “plumas para la apoteosis de (...) los humildes operarios del progreso que pasan su vida sin ruido ni ostentación” (32), entre los que se encuentra Vélez. Conociendo que Vélez no tuvo

estudios formales, Muñoz Vernaza asigna el mérito de su arte al “genio y a la naturaleza” (32) del escultor. En efecto, Vélez quien tenía una habilidad innata extraordinaria para la talla, se formó en pintura de imágenes religiosas en un taller local perteneciente a Eusebio Alarcón; pero, en general se dice que la talla la desarrolló por sí solo (Muñoz 1893; Herrera 1892); sin embargo, la tradición oral asevera que Vélez también pasó por el taller del hermano Juan Bautista Stielhe. La misma revista incluye textos literarios y críticos de autoría de los intelectuales mencionados.

En la segunda mitad del siglo XIX se consolidaron dos instituciones de instrucción pública relevantes: el Colegio Nacional (1858) y la Corporación Universitaria (Universidad de Cuenca) (1868), estas estaban íntimamente ligadas entre ellas por compartir los mismos profesores, espacios y preocupaciones intelectuales y financieras. La Escuela de Dibujo y Pintura estuvo también vinculada a ellas desde siempre aunque su inicio se dio adjunta a la Escuela de Artes y Oficios dependiente del Municipio el cual celebró un contrato entre el Ministro Francisco Andrade Marín y el Superior de los religiosos salesianos R. P. Calcagno “para poner la casa de Artes y Oficios de Cuenca bajo la dirección de este instituto”¹³⁵ en 1892. Tomás Povedano del Arco fue contratado por el Municipio para dictar las clases de dibujo y pintura en la Escuela de Artes y Oficios. Sin embargo, la situación económica no era halagadora para Povedano: el 27 de marzo de 1893 se quejó de que los salesianos no observaban el compromiso que tenían con él: “(e)n las cláusulas 21 y 23 de ese contrato se establece: 1º que la Escuela de Dibujo y Pintura que dirijo se considerará como anexa a la Escuela de Artes y Oficios y será costeadada con los fondos de esta...”¹³⁶ Povedano expresó que solo el deber de su compromiso lo detenía en Cuenca puesto que había sido invitado a trasladarse a Quito.

En mayo de 1893 aún subsistían los problemas financieros y se designó a la Junta del Colegio Nacional “para que arbitre un medio legal de atender con sus fondos al pago de la renta que se le debe al Sr. Povedano”. A su vez, el Colegio Nacional se negó a acceder a esta disposición porque “no puede solventar sus propios gastos”. Ante una situación financiera nada halagadora, Povedano¹³⁷ habría abandonado la ciudad porque en junio del mismo año se trajo

¹³⁵ ANH/C leg. 4295

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ En octubre de 1892, Tomás Povedano fue invitado por la Corporación Universitaria para dar un discurso en el marco del centenario del descubrimiento de América. Este es el discurso que Trinidad Pérez cita en su tesis doctoral. Pese al entusiasmo que Povedano muestra en tal discurso, la realidad es que la institucionalidad del arte plástico fue lento y con problemas financieros.

a Joaquín Pinto para dirigir la Escuela de Dibujo y Pintura. Un poco más tarde, Pinto montó una exposición pictórica con la obra producida tanto por Povedano como por Pinto y sus alumnos. La estadía de Pinto en Cuenca tampoco fue muy larga; aunque sí, provechosa.

No cabe duda de que la estadía de Povedano en Cuenca había iniciado ya una nueva concepción de arte que se aplica, sobre todo, al retrato como género canónico del arte plástico en su noción moderna. Para entonces, a más de las clásicas Facultades de Jurisprudencia y Medicina, la Universidad de Cuenca tenía abierta las Escuelas de Arquitectura, Topografía Civil y Técnica Mecánica que recibían las clases de dibujo arquitectónico, dibujo topográfico, dibujos de máquinas que constituirían, sin duda, la principal preocupación para la Corporación Universitaria a la hora de contratar a sus docentes de dibujo. La concepción general que se tiene sobre las artes plásticas a fines del siglo XIX en Cuenca no está apartada de su aplicación útil: “Importante es también la instrucción técnica y científica en cuanto viene a facilitar el desarrollo de las profesiones liberales, de las artes y oficios, y, por tanto, la producción...”¹³⁸. Lo que importa de las artes plásticas en Cuenca es que tengan una aplicación en la vida diaria.

No hay aún referencias documentales sobre la fecha exacta en que culminó el curso de dibujo y pintura abierto en 1892 ni datos de porqué se cerró. Lo que sí se sabe es que en marzo de 1898, la Universidad de Cuenca en sesión de Junta Administrativa decidió reabrir la enseñanza de dibujo y pintura para lo que se sugirió contratar a Alberto Tamariz y Rafael Peñaherrera, alumnos de la antigua escuela, como instructores; o traer un profesor de Quito que podría tener como ayudantes a los mentados exalumnos.

Asimismo, se sentó en actas lo que se esperaba del curso: “se comprende en esta asignatura el dibujo natural y las ciencias accesorias: geometría, perspectiva y anatomía aplicadas al arte”¹³⁹. La perspectiva sobre el curso seguía siendo utilitaria. El curso estaría dirigido a todo aquel que quisiera tomarlo. Sin embargo, en menos de un año, otra vez la Junta decidió poner en venta “los útiles de pintura pertenecientes a la Universidad (que) se hallan sin aplicación mediata por estar suspensa la enseñanza”¹⁴⁰ y porque se temía su deterioro. Esto indica que el curso siguió suspendido; sin embargo, la venta no se dio, puesto que hay hartas noticias de los

¹³⁸ Revista Científica y Literaria. Diciembre de 1892. Abril de 1911. AHUC.

¹³⁹ Actas de la Junta de Gobierno universitaria. 1891-1900. AHUC.

¹⁴⁰ *ibídem*

utensilios del curso en las actas de posteriores juntas desde 1898 hasta marzo de 1906 cuando se decide reabrirlo bajo el nombre de Curso de Dibujo, Pintura y Litografía.

Para el efecto, se contrató a Abram Sarmiento, alumno de la primera escuela, por tres años y con un sueldo mensual de 60 sucres. En 1909, le curso tenía ya 36 alumnos. Aunque la Universidad menciona todo el tiempo a la Casa de Bellas Artes para referirse al local que se está adecuando para las clases de Dibujo, Pintura y Litografía; la realidad es que el curso está directamente vinculado con la ilustración de las publicaciones locales y el oficio de litógrafo. En abril de 1911 se menciona la apertura de las clases en el local de la Casa de Bellas Artes:

Van acudiendo numerosos alumnos a este otro establecimiento de singular importancia, donde reciben lecciones de dibujo y pintura antes de contraerse a los trabajos litográficos. Utilísimos, a más de preciosos, son estos para la ilustración y embellecimiento de producciones científicas o literarias...¹⁴¹

Como se ve, la prioridad del curso desde el punto de vista de las autoridades universitarias aún sigue siendo utilitaria y la litografía no está considerada como una carrera universitaria. En 1916, el curso se divide en tres: la clase de litografía, la cual es asignada a Abraham Sarmiento, hijo; la clase de pintura, asignada a José Barrera; y la clase de dibujo, a Alberto León. Todos ellos formados en el aula de Abraham Sarmiento, padre. Sin embargo, esta división no prosperó y en 1923 tenemos otra vez el curso de Litografía y Pintura, asignado a Abraham Sarmiento, hijo, con un sueldo de 80 sucres mensuales. El mismo año, se reabrió la Escuela de Arquitectura y se contrató a Luis Donoso Barba para las clases de dibujo técnico en la mentada escuela; pero, a la par siguió abierto el Curso de Litografía y Pintura.

Todo esto muestra que ya en el primer cuarto del siglo XX, la realidad del arte plástico contrasta con el discurso intelectual que trata de exaltar las artes plásticas. Honorato Vázquez, Rector de la Universidad de Cuenca durante ese periodo, se precia de que la Universidad de Cuenca es la única universidad en el país que “tiene anexas a su instituto estas enseñanzas de arte” (Vázquez 1916a, 142); eso sí, se aclara que estas enseñanzas “funcionan en oficio separado del de la Universidad” (142). En Cuenca existe todavía una marcada distancia entre los intelectuales y quienes se dedican a las artes plásticas aunque para esta fecha ni Vélez ni Sarmiento son llamados artesanos.

¹⁴¹ Revista Científica y Literaria de la Universidad del Azuay. Abril de 1911. AHUC.

Vale la pena resaltar que en Cuenca, hay una deferencia especial para los intelectuales entre los que no se cuenta al artista plástico; pero, el afán de los pensadores progresistas como Malo y Vázquez es que “convivamos en solo cariño –el de la tierra natal- (...) bajo la aunque penosa, pero santa ley del trabajo” (Vázquez 2016b, 13). El discurso es democratizador y desea eliminar las diferencias entre las élites ilustradas y los artesanos; pero, la realidad es que, todavía, no hay una apertura institucional para las artes plásticas.

Para 1920, la creciente demanda de personas para trabajar en la imprenta hizo que a más del curso de Dibujo, Pintura y Litografía dictado por Abraham Sarmiento, quien gana entonces 80 sucres mensuales, se abra otro curso solo de litografía para cuyo instructor se asigna un sueldo de 20 sucres. Esto indica que la demanda creció. Pese a esto, la situación académica y financiera del Curso de Litografía, Dibujo y Pintura no varió hasta 1925 cuando la Universidad de Cuenca decidió reformar su estatuto por demanda del gobierno central. En dicho estatuto consta que la oferta académica de la Universidad de Cuenca, en ese entonces, comprende las facultades de Ciencias Sociales y Políticas, Jurisprudencia; Ciencias Físicas y Naturales, Medicina; Filosofía y Letras; y Ciencias Matemáticas. A estas facultades se suman las escuelas superiores de Bellas Artes, Ingeniería, Agronomía, Industrias y Comercio.

La institución de la Academia de Bellas Artes en 1925 en Cuenca obedece a la demanda de “reconstrucción de la enseñanza superior para, para encaminarla hacia disciplinas de más provecho, de mayor extensión cultural para el Estado y para la juventud” (Díaz 1926, 96). En 1926 el poder gubernamental sigue estando interesado en tomar al arte como una de sus discursos prioritarios para la construcción del estado; sin embargo, y pese a que la asignación económica no se ha modificado en varias décadas, la institucionalidad del arte plástico en el Ecuador es paulatina y sus procesos son distintos en una ciudad que en otra.

El proceso que inicia en Cuenca en 1892 había iniciado en Quito en 1852 –cuarenta años antes- con la fundación de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago; del mismo modo, el establecimiento de la Academia de Bellas Artes en Quito en 1875 es equiparable a la institución de la Escuela de Bellas Artes adjunta a la Universidad de Cuenca en 1925, ciento cincuenta años después. Sin embargo, el mérito del caso cuencano es que su Escuela tuvo un constante funcionamiento.

Por otro lado, si bien la institución de los estudios en artes obedece al programa que busca legitimar el arte como emblema del valor civilizatorio cuyo objetivo final es la consolidación

de la unidad nacional; los detalles de los procesos de institucionalización del discurso de las artes plásticas dependen del contexto social y económico que ofrece la ciudad. En Quito se recurre al arte virreinal para alimentar el discurso artístico porque existe obra plástica y documentación suficiente para soportar dicho argumento. En Cuenca, en cambio, no existe una amplia tradición virreinal¹⁴²; y la obra plástica y de joyería virreinal es casi nula pues se ha perdido durante las guerras de independencia (Moscoso 2008).

En Cuenca el argumento que sostiene el valor artístico de la ciudad es que se trata de una tierra de intelectuales y poetas. La literatura como género artístico no tiene competencia: se coronan los poetas, se hace grandes exequias a los intelectuales, el Colegio Nacional y la Universidad de Cuenca están directamente vinculados a los literatos y, solo indirectamente, a la Escuela de Dibujo y Pintura la cual tiene mayor relación con la litografía, y pintura de oficio y decorativa, al menos antes de 1950. Tal es la importancia de las letras en Cuenca, que en 1942, la Escuela de Dibujo y Pintura, ya desvinculada de la litografía, pasa a llamarse Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral y no, Gaspar Sangurima ni José Miguel Vélez ni Abraham Sarmiento como podría haberse esperado.

2.2. Los géneros y el artista plástico en la cotidianidad

La cotidianidad de la vida del artista y los géneros de arte plástica que se producen en ella permiten una mejor visibilidad de la relación entre el discurso canónico del arte y los artistas. Si bien, el discurso canónico del arte norma los temas, técnicas y géneros para la producción; no determina que otros temas, técnicas y géneros convivan con los normados. Entre 1850 y 1950, en Cuenca se distinguen cuatro tipos de géneros a los que se dedican los artistas plásticos. Por un lado, está la pintura de caballete, entre la cual el retrato es el género destacado; por otro, está la decoración de casas y templos; por otro, la escultura; y por último, la litografía e ilustración de periódicos y revistas. Esto no excluye que los artistas hubieren podido desarrollar varios géneros a la vez. Así, Abraham Sarmiento, padre, en 1916 se dedicaba a la litografía; pero fue contratado por la Universidad de Cuenca para trabajar el retrato de Juan Jaramillo. El valor monetario del retrato fue el mismo que Sarmiento ganaba por un mes de clases en la Universidad, 60 sucres.

¹⁴² Hay, sin embargo, en Cuenca alusión a artesanos y familias de artesanos pero vinculados a los talleres Quiteños. Quizá valga la pena hacer un estudio más profundo sobre este vínculo.

La variedad de géneros implica también una variedad de valores que confluyen en las obras. Para su análisis, este estudio retoma la definición del valor de Bolívar Echeverría expuesta en la teoría de los cuatro ethos de la modernidad. La modernidad es un proceso en plena marcha (Echeverría 1998) y el arte, ya que es un producto de ella, está construido sobre sus discursos que lo legitiman. “El discurso de la forma canónica de turno confluye –directa o indirectamente- en el discurso moderno de cultura el cual ha creado una ‘espiritualidad artificial’” (Rodríguez 2013, 48).

Como se ha explicado en la primera parte de este estudio, la modernidad capitalista se funda en la contradicción que existe entre el valor de uso y el valor de cambio. Echeverría habla de dos momentos traumáticos para la humanidad: el primero involucra la hominización del animal llamado hombre en la invención de la cultura. El segundo, en cambio, aparece cuando el ser humano otorga un valor monetario a los útiles que lo rodean. La cultura, según Echeverría, implica una ruptura del tiempo ordinario; y esta ruptura puede darse en tres niveles: el juego, la fiesta y el arte. A cada uno de ellos, se ha asignado un valor: al juego, el valor de uso; a la fiesta, el valor de culto; y al arte, el valor estético-exhibitorio. También, hemos aclarado que estos momentos de ruptura están relacionados entre sí por lo que la presencia preponderante de uno u otro valor no implica la exclusión de los otros. Por lo mismo, este estudio opondrá a los valores provenientes de la cultura como opuestos al valor monetario o de cambio, propio de la segunda escisión que dio origen a la monetización de los valores de la cultura con el fin de aplicar la mentada teoría en el análisis que sigue.

La teoría de los ethos modernos de Bolívar Echeverría presenta cuatro versiones extremas del modo en cómo las culturas enfrentan el hecho capitalista. También nosotros aplicaremos estos ethos a la contradicción que existe entre los valores que implican la cultura y el valor de cambio en los objetos producidos. No por esto dejaremos de poner atención en las variables del valor que implica la cultura: el juego y el valor de uso, la fiesta y el valor de culto, y el arte y el valor estético-exhibitorio. Se considerará, además, que la modernidad ha tejido su discurso sobre el arte vinculándolo al valor de cambio.

2.2.1. La pintura de caballete y el ethos realista

El ethos realista del arte resulta de la combinación entre el negar que existe una contradicción entre los valores culturales y el valor de cambio e idealizar el primer valor como el objeto final de la producción estética. Desde este ángulo del discurso artístico, el arte no está al

servicio de otro rito que no sea el de su propia institucionalidad y con ello niega su relación con el valor de cambio, pues se considera que la remuneración es una consecuencia del talento artístico; mas no, su fin. Así, desde esta perspectiva se cae en la contradicción de negar, por un lado, que la obra de arte pueda tener un valor monetario; y, sin embargo, por otro lado, se aspira a que la obra lo tenga resaltando, sin embargo, que su valor más importante es el estético-exhibitorio.

Ilustración 2.1



Retrato de Remigio Crespo y su réplica. Museo Remigio Crespo Toral. Original por Tomás Povedano, derecha; réplica por Nicolás Vivar, siglo XX.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2017

En cuanto tiene que ver con los retratos, el valor funciona de otro modo en cuanto a la importancia que tiene el pintor local en relación con al tema que se debe representar. El retrato es en Cuenca el género al que se considera artístico en la época. Por lo tanto, los pintores pugnan por entrar dentro de la producción de este género. Los documentos del archivo de la Universidad de Cuenca muestran que hay un marcado interés por el retrato y la escultura de bustos conmemorativos de personajes importantes para la ciudad, aunque –salvo contadas excepciones- hasta 1940 no se menciona el nombre del artista que las ejecuta si este es local. Esto contrasta con las obras literarias para las cuales se cuida de consignar siempre el

nombre del autor. Sin embargo, las obras plásticas viajan a Quito y son prestadas para exposiciones nacionales y locales.

Por otro lado, con la llegada de Povedano, el retrato como género adquirió un matiz diferenciador con relación al del siglo XIX. La factura misma de las obras es diferente, se ha pulido la técnica, el color se ha beneficiado, se han incluido detalles del contexto biográfico a modo de atributos de los personajes representados, todo esto sin abandonar el gusto por la sobriedad y los fondos oscuros que era recurrente antes de la llegada de Povedano. Por ser esta el género que presenta las formas canónicas del arte, es el más apreciado entre los pintores y el público.

Los retratistas destacados en Cuenca a partir del siglo XX son Filoromo Idrovo, Luis Pablo Alvarado, Nicolás Vivar Regalado, Abram Sarmiento¹⁴³. Todos ellos estuvieron vinculados con la Escuela de Dibujo y Pintura fundada bajo la dirección de Tomás Povedano pues fueron alumnos o docentes de dicha institución en diferentes etapas de su funcionamiento. Por lo mismo, vale la pena subrayar que el retrato en Cuenca sí tomó como modelo las obras producidas por Povedano; y más allá de la segunda década del siglo XX, todavía se copiaba la obra producida por este artista durante el año de su estancia en Cuenca. Además, es necesario advertir que con la producción del retrato como género predilecto del arte académico, inicia en Cuenca la preocupación por consignar la marca de la autoría en sus obras. Povedano introdujo la costumbre de firmar las obras; y, aunque no en todos los retratos, en el siglo XX, es mayor la recurrencia de hallar firmas que en el siglo anterior cuando era nula.

Pese a todo lo observado, es necesario aclarar que el retratista cuencano, incluso durante la primera mitad del siglo XX, no tiene suficiente libertad¹⁴⁴ para ejecutar la obra ni goza del prestigio que los pintores quiteños del mismo género gozan en Cuenca. La Universidad de Cuenca se constituye en un mecenas interesante durante la primera mitad del siglo XX porque está construyendo la historia de su fundación y decreta colocar los retratos de los personajes más destacados en el Palacio Universitario. El caso de la Universidad muestra que hasta 1940

¹⁴³ A esta lista de pintores locales se suma los nombres de Tomás Povedano y Joaquín Pinto, cuyas obras han sido altamente valoradas.

¹⁴⁴ Además, en el año de 1910 se ha solicitado a un pintor, cuyo nombre no se consigna, que ejecute los cuadros de Juan Bautista Vázquez y Honorato Vázquez. Al observar el retrato de Honorato Vázquez la junta decide que se debe cambiar el ropaje del personaje representado. Los retratistas están al servicio de quien les paga con poca libertad para la creación; por su parte, a los contratistas de la obra les importa el tema más que autor que la ejecuta.

no es común consignar en las actas los nombres de los artistas contratados para ejecutar los cuadros.

2.2.2. La decoración de casas y templos y el ethos romántico

Ilustración 2.2



Comedor de la casa de Adolfo Vázquez. Probablemente, Francisco Gallegos, siglo XX

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2017

Otro tipo de pintura muy importante en la ciudad de Cuenca en el siglo XIX y XX es la decorativa. Ser decorador de casas y templos era, en Cuenca, una ocupación con bastante demanda hasta inicios de la década de 1960. De hecho, este era el trabajo más común entre los pintores de la ciudad de Cuenca entre 1875 y 1960. La decoración se mueve en un campo en el que tampoco se reconoce una contradicción entre los valores culturales y el valor de cambio de la obra pues se da por sentado que los cánones formales impuestos por la noción moderna de arte son el ideal de la producción estética en todos los ámbitos. Sin embargo, la diferencia entre el ethos realista y el ethos romántico es que este segundo se inclina abiertamente por el

valor de cambio. Si bien, el decorador ve como deseable que su trabajo adquiriera las formas y las técnicas impuestas por el canon formal; sabe que la pintura decorativa es un trabajo y aspira a obtener una remuneración por ella. De este modo, para el decorador de casas y templos no importa la autoría de la obra pues, siguiendo una moda, hay un modelo de pintura que se repite sobre muchos muros; los tumbados son comprados en las tiendas importadoras y son pintados de la misma manera en las casas de los ricos que en los templos.

El decorado que se usaba para los templos es el mismo que se usaba para las casas de vivienda como se puede observar en los detalles de las ilustraciones 2.2 y 2.3 El decorado está hecho para ser habitado; aunque la demanda exige que se usen las técnicas actuales y que las formas sean las canónicas. El pintor cumple el contrato y su fin es la paga.

Ilustración 2. 3



Plano general del Templo de todos los Santos. Manuel Paredes y compañeros, siglo XX

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2017

Este tipo de artista, en general, no tenía estudios formales ni exigía ejecutar las pinturas por propia mano sino que se dejaba ayudar. Para esta labor los pintores siguieron trabajando

conjuntamente con sus operarios como lo habían hecho tradicionalmente en el mundo occidental cuando estaban asociados a los gremios y cofradías. Lo que se aspiraba era cumplir con la copia de los modelos formales y temáticos vigentes en la época: paisajes en murales y otros motivos para la sala y comedor, decorado de los tumbados metálicos que venían, generalmente, de Alemania en casas de habitación y de templos. En los templos céntricos y rurales se pintaba también la iconografía vigente en la época. Aunque hoy se ha conservado en muy pocos casos intacta la decoración, el Municipio de Cuenca está empeñado en restaurar el decorado original de los templos.

El juicio que Adolfo Vázquez, un rico propietario de una casa céntrica en Cuenca -de la cual se consignan las imágenes -, entabló en contra del pintor Francisco Gallegos en 1917 permite hacer varias observaciones concernientes a este tipo de pintores de la época. Dicho juicio tuvo lugar entre el 5 y 26 de mayo de 1917. El documento reposa en el Archivo Histórico Nacional de la ciudad de Cuenca y está compuesto por 120 folios.

En su demanda Adolfo Vázquez expone que había contratado a Francisco Gallegos por cuatrocientos sucres para que pintara las paredes y tumbados de su casa ubicada en la calle que, en ese entonces, se conocía por el nombre de Cedeño; hoy, Calle Larga. La pintura que había concertado que se pintara debía ser de “primera clase” tanto por su material como por su ejecución; sin embargo, Vázquez argumentó que la pintura ejecutada por Gallegos no era como se había acordado en el contrato. El problema central de la disputa jurídica giró en torno a la aplicación de la técnica de aguacola previa a la pintura al óleo.

En todo caso, en el juicio intervinieron como testigos los pintores más representativos de la ciudad para exponer su opinión en torno al tema: Abraham Sarmiento, Adolfo Sarmiento, Rosendo Villacís, Alberto Moscoso, Manuel Mendieta y Luis Antonio Galindo. De entre ellos, Abraham Sarmiento tenía en esa época una buena posición al ser profesor de la asignatura de Dibujo, Pintura y Litografía que se dictaba libremente en la escuela adjunta a la Universidad de Cuenca. Como estos, hay más de cien nombres de personas que se dedicaban a la pintura, escultura, hojalatería, platería y otros oficios afines a la decoración y que no han pasado a la historia de la ciudad aún. El decorador era en Cuenca un artesano más que un artista.

Vázquez declaró refiriéndose a Francisco Gallegos: “efectivamente al absolvente se lo prefirió a todos los demás artistas del país”¹⁴⁵. A lo largo de todo el juicio, únicamente una vez - Vázquez o cualquier otro declarante o interrogador- se refiere a los pintores con el nombre de ‘artista’. Lo más común, a lo largo de las 120 páginas que contienen el juicio, es que se los denomine como ‘maestros en pintura’ y algunas otras pocas veces, como artesanos. Esto refleja que, en general, este tipo de pintor no gozaba del prestigio que el discurso consignado en la teoría del arte concede al artista como un genio.

Otro dato interesante que nos permite obtener el documento con relación al estatus de los artistas está asociado a los títulos académicos de los pintores: cuando Gallegos apela a la experiencia de sus compañeros y los llama a declarar, Vázquez solicita que se les pregunte a los testigos si tienen o no título de ‘maestro en pintura’. El periodo que estamos estudiando es un tiempo en el que florece la preocupación por el ‘progreso’ y la ‘civilización’; y la educación formal fue un aspecto relevante de ese progreso. Así, la petición de Vázquez de que los testigos digan si tienen o no título se entiende en el contexto del avance de la formación académica del artista en una esfera más formal e institucionalizada que la de ser ayudante de un maestro.

Sin embargo, pese a que en el siglo XX, es un hecho que los estudios formales han tomado un lugar preponderante y a pesar de que la Escuela de Artes y Oficios¹⁴⁶ fue fundada en Cuenca en 1892, la mayor parte de los pintores que atestiguan en este juicio carecen de estudios. En general, los pintores que declaran no tener estudios, para que se tome por autorizada su opinión sobre el asunto, apelan a su formación como ayudantes de otros pintores que sí tenían dicho título o que tenían fama de haber ejecutado obras muy destacadas en la pintura de murales en templos y casas de habitación.

Esta misma lógica de funcionamiento es la que se observa en el “Reglamento Interior de la Academia de Dibujo” en Quito. La sección que determina las atribuciones y deberes del Director lo muestra con similares facultades que un pintor en su taller. Este documento hace notorio que unos estudiantes tendrán más facilidad que otros en el aprendizaje y se dispone varios artículos destinados a promover a los alumnos destacados: “Determina el tiempo y día para las exposiciones parciales y para las exhibiciones públicas (...) Esta comisión presidida por el Director distribuye los premios de 1.ª, 2.ª y 3.ª clase” (Pérez 2013, 131). El enramado

¹⁴⁵ Juicio arbitral entre Adolfo Vázquez y Francisco Gallegos. 1917. Juicios. AHNC, 9r.

¹⁴⁶ Antonio Guerrero observa que en esta fundación tuvieron relevancia: Luis Cordero y Julio Matovelle.

discursivo de los documentos analizados demuestra que a inicios del siglo XX, aunque haya cobrado relevancia la enseñanza formal de artes en la Academia, todavía funcionaba el aprendizaje a modo de taller particularizado.

De hecho, Jaime Jara, artista graduado de la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca en 1959 refiere que se inició como ayudante de su abuelo, Atanacio Jara, quien era decorador de templos y no tenía estudios formales. Debido a que la Universidad no ofertaba clases de escultura en ese tiempo, Jaime Jara las tomó en el taller de Rosendo Sinche y luego en el taller de Julio Jimbo quienes se dedicaban a producir imaginería y tampoco tenían formación académica. El pintor mencionado comenta que ya pasado la primera mitad del siglo XX era todavía común aprender trabajando como ayudante del dueño del taller. Jara cuenta que su intención al tomar clases formales en la academia de Bellas Artes fue seguir los pasos de su abuelo y dedicarse a la pintura de templos; sin embargo, el Concilio Vaticano Segundo determinó que este tipo de trabajo se acabara porque también las casas dejaron de decorarse.

Pese a todo, sí hay una jerarquía entre este tipo de artistas plásticos, no tiene un mismo rango el pintor con título que el que no lo tiene; ni tampoco el dueño del contrato, cuya experiencia supone una amplia trayectoria, que sus ayudantes. Por ejemplo, el escribano de Januario Palacios, arbitro de derecho que lleva el caso, apunta: "...que supone el absolvente (refiriéndose a Gallegos), que en la parte trabajada por los oficiales, existen imperfecciones que pueden subsanarse y componerse mediante retoque que debe hacer el absolvente"¹⁴⁷. El hecho de ser ayudante da paso a la duda en cuanto a la calidad pictórica: el artista no nace, se hace a través de la experiencia, de la práctica y del conocimiento. Por tanto, se descarta que en Cuenca durante el periodo estudiado el artista vivo se viera a sí mismo u otros lo vieran como un elegido para ser un genio creador.

Al mismo tiempo, el documento también deja ver que al pintor, en general, no le interesa la obra como tal; para este, un mural es un trabajo como cualquier otro que debe ser entregado. La perfección no es su objetivo. No mira la obra como el fruto único de un momento epifánico destinado a dar a luz lo sublime; sino que está pensando en los requerimientos de su economía. Por lo mismo, así como Gallegos, quien al momento del juicio llevaba cinco años

¹⁴⁷ Juicio arbitral entre Adolfo Vázquez y Francisco Gallegos. 1917. Juicios. AHNC, 9r.

pintando la casa de Vázquez, los pintores que son interrogados tenían a su cargo otros contratos que demandaban ayuda de operarios. Es más, como se ha dicho ya, ellos mismos se habían formado cooperando con otros pintores a quienes mencionan como más prestigiosos. Por tanto, no existe la obsesión por ejecutar la obra por propia mano.

2.2.3. La litografía y el ethos clásico

Ilustración 2.4

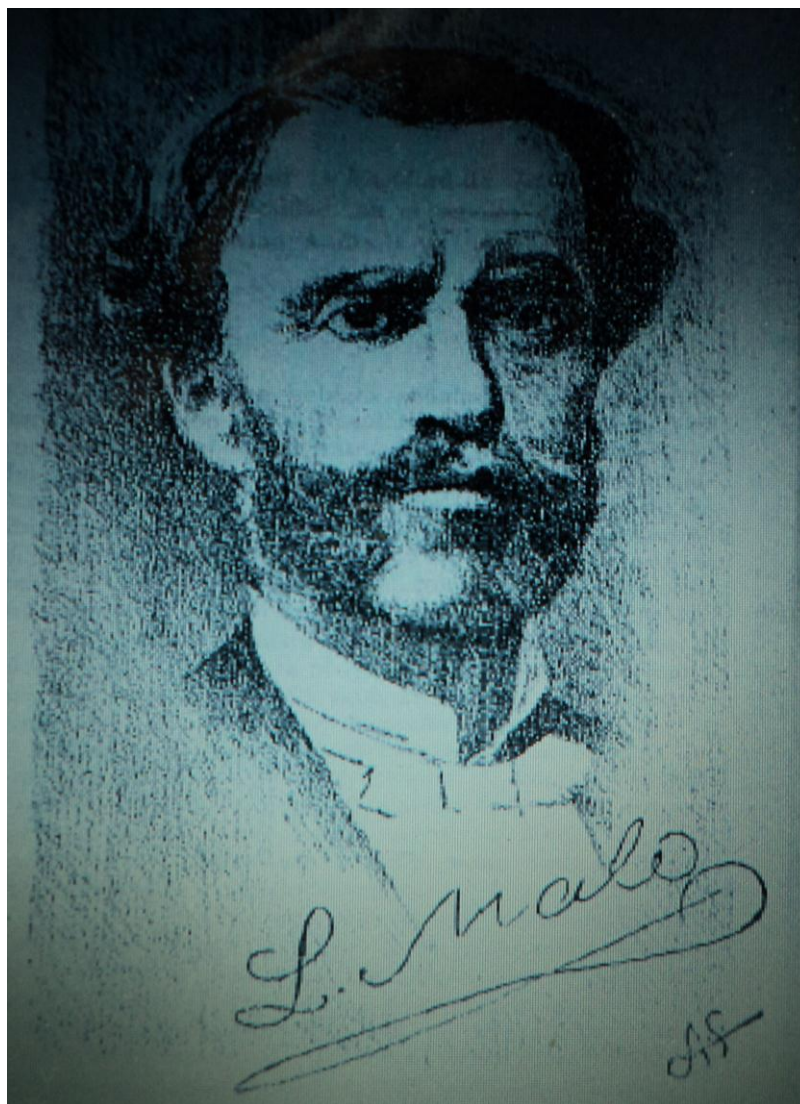


Ilustración en litografía. Abraam Sarmiento, siglo XX

Fuente: Revista Anales

Otro género de importancia en Cuenca en el periodo estudiado es la litografía. Este género aparece ante los ojos de sus productores sin ningún disimulo como una obra accesoria en relación a la literatura y el periodismo. Por lo mismo, se puede relacionar la litografía con el

ethos clásico: el litógrafo reconoce la contradicción que existe entre los valores culturales y el valor de cambio de su trabajo; pero se vuelca por el valor monetario. Es decir, sabe que lo más deseable es producir los géneros considerados artísticos; sin embargo, como estos no tienen un alto e inmediato valor monetario, pone su talento al servicio de un género no canónico pero rentable.

En el ethos clásico se está consciente de la contradicción entre los valores pero se acepta que la prevalencia del valor monetario es algo inevitable. El ethos clásico tiende a acomodarse al valor del capital pues lo asume como algo necesario, trágico. Puesto que ser aceptado dentro del canon es bastante difícil y la litografía ofrece una salida laboral más rápidamente rentable se saca abiertamente beneficio de los estudios académicos en dibujo y pintura para ilustrar las notas periodísticas y la publicidad.

Así se pone el arte plástico al servicio de otro objetivo que, muy generalmente, es el periodismo y la publicidad de bienes de consumo masivo. Sin embargo, quien se dedica a la litografía en Cuenca goza de mayor prestigio social entre las élites intelectuales que el pintor decorativo, sobre todo, desde la segunda cuarta parte del siglo XX; aunque el reconocimiento como artista se dará al pintor de caballete.

En Cuenca, en la época los equipos para la litografía se encuentran en las instalaciones de la Universidad y a disposición del profesor de Litografía, Abraham Sarmiento, padre, primero; y luego, de su hijo. Estos personajes ilustraron algunos de los periódicos; y Sarmiento hijo, a partir de los años 20, consignó su nombre o su inicial en los gráficos ilustrativos como se ve en la ilustración 2.4. Además, muchos de los discípulos de los Sarmiento migraron a otras ciudades para ejercer como ilustradores de los periódicos nacionales. Tuvieron trabajo aunque no fueron abiertamente reconocidos como artistas plásticos.

2.2.4. La escultura sacra y el ethos barroco

La escultura, en general, en Cuenca es el género con mayor ambigüedad en cuanto a su valor. Si bien la Universidad durante el periodo estudiado no ofertó nunca un curso de escultura y, por tanto, la escultura no estuvo vinculada al arte académico durante el periodo estudiado, este sí es un género destacado en la ciudad; porque los nombres que se mencionan como los artistas de valor en Cuenca - Sangurima, Vélez, Ayabaca y Alvarado- fueron escultores. Gabriel Cevallos García (1988) destaca de la talla cuencana la producción de cristos cuya devoción se había difundido durante la etapa virreinal y se había extendido a la era

republicana. En Cuenca, la escultura de Cristos se convirtió en un género al que Cevallos llama ‘Cristología’:

Las tres etapas de la escultura cristológica azuaya son: la obra de Gaspar Sangurima, que llega a su mayor altura a comienzos de la República; la obra de José Miguel Vélez que alcanza su esplendor a fines del siglo XIX; y la obra de Daniel Alvarado que llevaba la ternura a la más alta cima, en las primeras décadas del siglo XX... (Cevallos 1988, 272).

Ilustración 2.5



Calvario. Templo de todos los Santos. Adjudicado a Miguel Vélez, siglo XIX

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2017

Sin embargo, este tipo de género artístico no está dirigido sólo a la producción de imaginería sino que permitió una verdadera convivencia de los temas religiosos con los temas seculares. Esto implica la prevalencia de un valor cultural sobre otro estético-artístico dependiendo del caso. Durante el periodo estudiado, tanto Vélez como Alvarado podían ejecutar con similar éxito frente a la opinión de sus coterráneos tanto un calvario como un busto de un personaje destacado; aunque no cabe duda de que su subsistencia responda a la demanda de imaginería.

Llama, pues, poderosamente la atención que en este tipo de trabajo, en cuanto tiene que ver con los temas seculares, la sociedad conserva mayormente la memoria del autor. Por ejemplo, todos conocemos que el busto de Simón Bolívar que se conserva en el museo Remigio Crespo es de autoría de Vélez; en cambio, hay duda sobre quién es el autor del cristo que se halla en el templo de Todos los Santos. Cuando, hace una década, inició la restauración de las esculturas del templo, se adjudicó la autoría del cristo a Vélez. Sin embargo, recientemente se ha hallado la inscripción D.S. Alvarado en el interior de una de las estatuas. Esto es el indicio de que el cristo, probablemente, no es de Vélez sino de Alvarado, pues Vélez ya había muerto cuando fue ampliado el templo de Todos los Santos.

Por otro lado, si la obra de Vélez se sitúa a mediados del siglo XIX hasta fines del mismo siglo, y todas las inscripciones halladas en las estatuas hasta ahora son del siglo XX, ¿no es más probable que el cristo sea de Daniel Alvarado, cuya obra se sitúa en la primera mitad del siglo XX? De hecho, hay más probabilidad de que todo el calvario sea de Alvarado a que solo el cristo sea de Vélez.

La prevalencia del valor de culto por encima del valor estético-artístico en la imaginería ha producido que no se sepa con certeza quién es el autor de la obra a pesar de que el nombre de ambos artistas es importante para el discurso del arte Cuencano. El ethos barroco se aplica únicamente al valor de la escultura imaginera y no a la secular. En el caso de la escultura imaginera, no se niegan la existencia de otros valores que rigen la producción de los objetos estéticos; pero se exalta el valor de culto de las obras debido al tema representado. El valor monetario resulta un aspecto secundario para quienes rinden culto a estas obras.

Por otra parte, en el caso de la imaginería se resalta aún más la lógica de los gremios y el aprendizaje informal. Tanto Vélez como Alvarado se formaron en familias de artesanos. De hecho, aunque es común que la historia de la ciudad los recuerde como individuos que se destacaron en su arte, ninguno de los dos habría existido sin la lógica del taller familiar. Los

periódicos y los documentos de la época muestran que en Cuenca, los Vélez eran artesanos dedicados a oficios complementarios a la escultura imaginera como la platería o la hojalatería. Por lo mismo, en su discurso sobre las bellas artes, Octavio Díaz no duda en mencionarlos en plural:

Y las aptitudes para las artes no escasean en nuestro país (...). La Escuela quiteña ha producido grandes pintores, la escuela cuencana ha tenido muy aplaudidos maestros; la Música, el Grabado, la Joyería, etc., han dado obras que justamente han sido admiradas por propios y extraños. Los Pinto, los Salas, los Salgueros, los Vélez, los Ayabaca, los Guamanes, los Morochis, los Espinoza, los Rodríguez, los Pautas, los Sangurimas, los izquierdo, etc. son estupendas muestras de lo que ha sido y puede ser arte ecuatoriano ... (Díaz 1925, 203).

En síntesis, la perspectiva desde la que se ve al artista como un genio destinado a dar a luz una obra única está presente en el discurso del arte; pero, en general, el artista plástico se formó en la lógica comunitaria en la que se surge el artesano antes del siglo XX. La perfección con la que se ejecuta la obra encargada supone un mayor o menor grado de prestigio y de remuneración.

En cuanto a la obra de culto, es vista por los artistas como una encomienda laboral más que implica una paga. Está sometida al gusto de la sociedad y no permite demasiada libertad en su ejecución. Aunque la imaginería se relaciona con la pintura de caballete, quienes la ejecutan en este género no son artistas locales. Muy generalmente, la pintura de caballete se contrata en Quito; mientras que la escultura, en Cuenca y otras localidades cercanas. El decorado de templos puede incluir algunas imágenes religiosas de culto y estas, a la vez, pueden tener una función didáctica al recordar la pasión de Cristo o tratar de explicar la iconografía del Corazón de Jesús; pero, en general, la decoración es no figurativa como se observa en las imágenes consignadas.

En síntesis, en la lógica de la producción de imaginería, el artista vivo en Cuenca no goza del culto secular rendido al artista virreinal en Quito. Es más, cuando la imaginería ha sido representada en el formato de caballete, la obra muy generalmente es de un artista Quiteño: Troya, Salas, Cadena. ¿Dónde descansa, entonces, la sacralidad del discurso unido a la producción y culto de la imaginería cuencana? En el siguiente capítulo se analiza cómo este culto, que sigue siendo religioso, se asienta en el santo representado por la imaginería. Por lo

mismo, interesa observar cómo el discurso social ha construido la santidad entre la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX.

Capítulo 3

La construcción de la santidad en el Ecuador durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX

La producción de imagería que inició en la etapa virreinal continuó en el Ecuador republicano. Si la confluencia de una noción moderna de arte en construcción y la producción de imagería vigente no permitieron un desplazamiento del valor de culto por el valor estético en la imagería, el valor de culto rendido a Dios y a los santos representados a través de dicha imagería sigue teniendo una gran importancia. Cabe entonces, preguntar: ¿cuáles son los elementos con los que se ha construido la santidad en el periodo estudiado?, ¿hay continuidad o ruptura en la construcción de la santidad con relación a la etapa virreinal?, ¿cuáles fueron las causas sociales que produjeron una continuidad o una variación en el culto a los santos representados por la imagería virreinal y la producida en Cuenca en el siglo XIX y XX?, ¿cómo se dio la construcción y la difusión de los cultos religiosos en Cuenca en el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XIX y primera del siglo XX en relación al contexto histórico-social del país marcado por las luchas políticas entre conservadores y liberales?

3.1 Santa Mariana de Jesús, modelo de santidad en el Ecuador del siglo XIX

Durante el periodo virreinal, en la Audiencia de Quito surgió un personaje que tuvo un increíble paralelismo con santa Rosa de Lima¹⁴⁸. Se trata de Mariana de Jesús Paredes y Flores, quien nació en Quito y vivió entre 1618 y 1645. Llevó una vida acorde al canon de santidad extendido por la difusión de obras literarias y teológicas asentadas en un extremo misticismo, y escritas por los doctores de la Iglesia, especialmente Santa Catalina de Sena en el siglo XIV; Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz en el siglo XVI, y los Ejercicios Espirituales de Ignacio de Loyola también del siglo XVI.

Solo hay una generación, como diferencia temporal, entre Rosa de Lima y Mariana de Jesús. Para iniciar, este paralelismo se halla en que ambas santas pertenecían al mismo estamento social: eran criollas, y su prestigio estamentario influyó, sin duda, en el apoyo que la ciudad estaba dispuesta a brindar a su santa. La solicitud que el procurador general de la ciudad de Quito, capitán Baltazar de Montesdoca, dirigió al obispo de Quito, Don Alonso de

¹⁴⁸ Remítase el lector al capítulo dos de la primera parte de este estudio en donde se habla de este personaje.

Montenegro, en el año de 1670, con el fin de obtener el permiso para reunir documentación referida a Mariana de Jesús Paredes y Flores, muestra la importancia que para la ciudad tenía presentar a Roma frutos de santidad:

Y por ser tan en honor de toda esta ciudad, conviene á su derecho se haga información de dicha su vida, de su muerte y milagros para que en todos tiempos consten, y no se sepulsen en el olvido tan raras y prodigiosas virtudes (Matovelle 1902, 2).

El estamento de Mariana fue un argumento relevante a la hora de recibir de apoyo de sus conciudadanos. La comisión nombrada para seguir este proceso en Quito presentó cuatro preguntas que los testigos convocados debían contestar. La primera de tales preguntas se refiere explícitamente al estamento al que pertenecía Mariana:

Si saben que la dicha Venerable Virgen Mariana de Jesús, nació en esta ciudad el año de 1618 á 31 de octubre, y que fue hija legítima de Gerónimo Flores de Paredes, natural de la ciudad de Toledo en los Reinos de España, y de Doña Mariana Jaramillo su legítima mujer, personas principales y buenos cristianos, y temerosos de Dios, de su calidad y buen proceder (5).

Si la santificación de Rosa de Lima consolidó la importancia que su ciudad ostentaba, no cabe duda de que Quito trató de hacer lo mismo con su santa Mariana de Jesús. Sin embargo, es probable que a Mariana le faltaran las influencias que Rosa tenía en Europa.

María Fernanda Ayala Valdivieso (2006) hace un recuento de los eventos que retrasaron la beatificación de Mariana de Jesús. Según la autora, la demora en la santificación de la Azucena de Quito¹⁴⁹ se debió a una serie de acontecimientos fortuitos que detuvieron el deseo de su familia y conciudadanos. Una primera recolección de documentos para promover la causa de beatificación de Mariana inició en 1670 (veinticinco años después de su muerte y uno antes de la santificación de Rosa de Lima) y duró ocho años. El documento producido se perdió en un naufragio antes de que llegara a Roma. En lo posterior, la colección de documentos para la causa de su beatificación, se vio interrumpida por un conjunto de eventos desafortunados¹⁵⁰ que hicieron que Mariana no fuese declarada beata sino después de 205 años

¹⁴⁹ Aposición con la que se suele sustituir el nombre de la santa.

¹⁵⁰ La autora cuenta que Juan Guerrero, sobrino de Santa Mariana y promotor de esta primera causa, estaba encargado de obtener de la Curia una copia auténtica del proceso informativo y mandarla a Roma pero el barco en

de su muerte; y su canonización solo ocurrió en 1950, más de cien años después de su beatificación. Mientras que el proceso que llevó a la canonización de Rosa de Lima terminó el 12 de abril de 1671, a 54 años de su muerte.

Pese a lo argumentado por Ayala Valdivieso (2006), es muy probable que la relevancia de la Lima virreinal, difícilmente equiparable con la del Quito de la época, hubiere promovido y agilitado la canonización de la santa limeña. De hecho, el proceso de Rosa de Lima estuvo patrocinado por diplomáticos, amigos de la santa; mientras que el de Mariana, por sus familiares y conciudadanos. Santa Rosa de Lima contó con amistades muy influyentes que extendieron su fama de santa no solo por toda América sino también por la Europa católica. El embajador español en el Vaticano, Antonio Pedro Gómez de Ávila, había hecho diligencias que agilitaron el proceso de la canonización (Olivares 2005). En España se celebró su elevación a los altares como si fuera una santa propia. Dado, que en la época se consideraba América como parte del reino de España, Rosa aparecía ante los ojos de todos como la ‘Nueva Santa de España’, aunque los criollos peruanos la reclamasen como prueba de la madurez cultural y espiritual que sus tierras habían alcanzado.

En segundo término, las vidas de santa Rosa y santa Mariana tienen en común un alto grado de misticismo. “El católico colonial vivía el mundo maravilloso del milagro, narrado ampliamente por cronistas de las órdenes religiosas y por una hagiografía que, naturalmente, no había sido cuestionada por la Ilustración” (Van Deusen 2007, 368). Todo este mundo maravilloso pudo desplegarse gracias al peculiar ascetismo que se desarrolló en la hispanidad durante la época¹⁵¹.

el que viajaba el documento naufragó frente a las costas de Cuba. Por lo tanto, se tuvo que sacar una nueva copia a la que además añadieron “más exámenes legales de los milagros de Mariana” (Valdivieso 2006, 19); sin embargo, Juan Guerrero murió sin haber enviado los documentos. En 1706, se volvió a recaudar fondos para enviar dos personas a Roma con el proceso, pero el barco fue atacado por los piratas antes de llegar a Cartagena y los documentos volvieron a desaparecer. En 1725, se inició otra ampliación del proceso, pero no fue sino hasta 1745 que el Cabildo se volvió a interesar en el proceso. En 1754 Tomás de Jijón y León lo llevó finalmente a Roma y el Vaticano decidió que se debía recabar más información sobre las virtudes del personaje. En 1722 se designó a Manuel Jijón y León para que lleve el proceso a Madrid y luego a Roma. En Madrid, los documentos se trasapelaron por 8 años. Solo en 1771 se reunió la junta preparatoria y en 1776, el Papa Pío VI decretó que Mariana de Jesús Flores y Paredes poseía virtudes en grado heroico y da paso a la discusión sobre los milagros.

¹⁵¹ Nancy E. Van Deusen (2007) nos informa sobre cómo en el mundo hispánico el recogimiento se fue convirtiendo en un concepto teológico desde la difusión de la obra de Francisco de Osuna, *Tercer abecedario espiritual*. La vida de los santos carmelitas, Teresa de Ávila y Juan de la Cruz, refiere la lectura de la famosa obra de Tomás de Kempis, *La imitación de Cristo*, la cual da cuenta de cómo el mundo aparece como una traba en la consecución de la perfección espiritual. Si para Francisco de Osuna, según lo analiza Van Deusen, era posible alcanzar el recogimiento viviendo dentro del mundo, para Kempis la perfección espiritual se logra fuera de él. En Teresa de Ávila este contrapunto se resuelve con la jerarquía. En su obra *Las moradas del castillo*

Isabel Lara (2014) luego de la lectura de la autobiografía de la mística española Francisca Josefa del Castillo, ha hallado tres dispositivos de análisis para discurso místico: “El primero es el deseo del místico de la unión, el segundo es el deslinde del yo para permitir esta unión con Dios que debe darse en un yo vacío y la tercera etapa es la escritura...” (12). La autora explica que este proceso de experiencia interior tiene una conexión con el postulado erótico expuesto por el filósofo francés Georges Bataille (2012) quien sostiene su concepto de erotismo con la idea de discontinuidad: “Para este escritor, todos somos seres discontinuos; entre un ser y otro hay una distancia, una discontinuidad. Hemos perdido nuestra continuidad y añoramos volver a ella” (Lara 2014, 23). La búsqueda de continuidad es el fundamento del erotismo; según Bataille, la resolución de la búsqueda de continuidad puede llevarnos tanto a la unión sexual como a la unión con Dios. Ese es el parentesco entre el erotismo y el misticismo.

Esta lectura que parangona la unión sexual con la unión con Dios, permite establecer una relación entre el misticismo y las observaciones realizadas por Cummis (2000, 2004)¹⁵² en cuanto al concepto de idolatría. Cummins explica que la metáfora de la infidelidad conyugal se aplica al concepto de idolatría bíblico porque la relación de Dios con su pueblo aparece como una relación conyugal en la que Dios hace el papel del marido; y el pueblo de Israel, el de la mujer que lo traiciona. En el misticismo clásico también es posible encontrar la metáfora de la relación conyugal para hablar de la relación de Dios con el ama del santo. Siguiendo la propuesta del erotismo como forma de romper la discontinuidad del ser humano, el erotismo puede ser de tres tipos: emocional, físico y religioso; y en todos ellos, se manifiesta el deseo de experimentar continuidad (Bataille 2012).

En tanto tiene que ver con el misticismo, el ser humano experimenta una conciencia de finitud que le hace anhelar lo imperecedero y, por lo tanto, el alma humana busca vaciarse de su ser finito y llenarse del ser infinito de Dios (Lara 2014). Para la comprensión de este tipo de experiencia Michel de Certeau (1993) presenta como método de análisis discursivo al que llama la fábula mística. La propuesta de Certeau es “considerar los textos místicos como manifestaciones que se mueven en lo cotidiano y que tienden a transformar el detalle en mito” (Lara 6). Con su concepto de ‘fabula mística’ el historiador presenta una opción de análisis

interior, postula siete niveles que el alma va atravesando por medio de la práctica espiritual. Estas moradas van desde las más exteriores hasta la que permite la comunión íntima con Dios.

¹⁵² Revítese la primera parte de este estudio.

que nos permite historiar elementos de una narrativa a partir de una suerte de hermenéutica aplicada a la documentación relativa al fenómeno místico.

En la unión con Dios, el místico realizará su anhelo de continuidad. Para llegar a este estado del alma, el místico partirá del deseo. Si bien Lara (2014) argumenta este importante postulado con los escritos de Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz por la conexión inmediata que estos ofrecen con el tema, nuestro estudio prefiere remitirlo a un texto anterior a estos: *Diálogo del Padre Eterno con Santa Catalina de Siena* (1368). Este diálogo prerrenacentista, es el fundamento de la mística española a la que se considera la mística clásica (Lara 2014). Además, no cabe la menor duda de que las ideas expresadas en el *Diálogo* son constantes tanto en la mística clásica española como en la mística hispanoamericana virreinal y en la mística ecuatoriana republicana.

En cuanto tiene que ver con el primer dispositivo, en *Diálogo con el Padre Dios* se explica cómo el pecado original ha marcado una profunda separación entre el ser humano y Dios; sin embargo, el deseo del ser humano es el de volver a ser uno con su creador y vencer, por lo tanto, la discontinuidad de la que habla Bataille (2012). Asimismo, el deseo aparece como la base de toda virtud espiritual: “Sólo los que tienen un deseo infinito, son los que están unidos a Mí por afecto de amor” explicará Dios a santa Catalina (Siena s.f., 10). En la obra dictada por Catalina se expone que debido a la finitud del ser humano, este no podría reparar con ninguna de sus penas y obras a lo largo de su vida las faltas realizadas a Dios sino fuera por el deseo que le consume de que Dios sea reparado, servido y glorificado: “Tú ves entonces que el deseo del alma unida a Mí, que soy el Bien infinito, satisface poco o mucho según el grado del amor perfecto del que me ofrece su oración y también según el deseo del que recibe” (15). Lara (2014) no se equivoca al estudiar la mística y postular el deseo como el primer aspecto en el proceso para alcanzar la unión con Dios; sin embargo, se salta mencionar que el *Diálogo con el Padre Dios*, en cuanto textos escritos, es el fundamento de esta mística y otros aspectos de la mística moderna, que sin embargo, están también presentes en la tradición judeocristiana anterior a ellos. Sobre este aspecto, es difícil hacer un análisis en la vida de Mariana de Jesús, pues carecemos de una autobiografía que nos hable explícitamente del fin que movía su proceder.

El segundo dispositivo del que Lara (2014) nos habla es ‘el deslinde del yo’. Según la autora citada, el místico -en este segundo eslabón hacia la unión con Dios- busca un desprenderse de

sí mismo y asume, por lo tanto, una postura pasiva en su relación con el Ser Supremo. La autora apela al postulado de Bataille (2012) sobre el parentesco entre la cópula y la experiencia mística: asegura que en ambos casos se experimenta la continuidad y para ello, se pierde el ser individual para ser uno con otro ser. Este segundo aspecto está explicitado en el Diálogo con el padre Dios: "...quien tiene por Mí mucho deseo de mortificar su cuerpo con muchas penitencias pero sin renunciar a su propia voluntad, se equivoca creyendo que me agrada mucho" (27-28). El amor que exige la unión con Dios implica una renuncia al amor desmedido por sí mismo, por eso pide la mortificación; pero también, un morir a la voluntad propia, una renuncia total a cualquier deseo que no sea el de agradar y dar gloria a Dios: "Mortificad el cuerpo y dad muerte a la propia voluntad" (Siena s./f, 28). La idea de la unión con Dios que exige una renuncia de sí mismo es la razón por la que místicos como Mariana deciden perder su apellido para adoptar el del esposo: Teresa de Jesús, Mariana de Jesús, Mercedes de Jesús, Narcisa de Jesús; y para que esta posesión sea físicamente visible, muchos se tatúan el nombre de Jesús o sus iniciales en el pecho.

Por último, el tercer dispositivo en el análisis de la unión con Dios es la escritura: los místicos están llamados a dar un fruto de su experiencia. La obra escrita aparece como un hijo del matrimonio entre Dios y el alma del místico, una prueba patente de esa experiencia. La escritura es fruto de la obediencia del místico a quien se le ordena sentar en un papel todo cuanto le ha ocurrido y ha escuchado. La orden puede provenir ya sea desde el mismo Dios o del confesor del místico; en todos los casos el texto escrito permite la comprensión del mundo interior del místico.

Sin embargo, no todos los místicos han dejado material autobiográfico del que hoy se pueda echar mano para un análisis. Por ejemplo, sobre la experiencia mística de Mariana de Jesús sólo podemos enterarnos por los testigos oculares que convivieron con ella y dejaron prueba escrita de su testimonio. Entonces, remarcamos otra vez que al no tener un texto autobiográfico perdemos valiosa información en cuanto detalles en la constitución de la fábula de su santidad. La escritura es un aspecto altamente relevante a la hora de analizar cómo se construyó el misticismo de la santidad en el siglo XIX como se verá más adelante.

Los tres dispositivos de discurso: el deseo, el vaciamiento de uno mismo, y la escritura constituyen el fundamento de la mística desde el ángulo de lectura que nos permite su fábula; pero, también este tipo de discurso ha levantado siempre sospechas. Ángela Olivares (2005)

describe un doble rostro en el misticismo contrarreformista. Por un lado, los ataques de los reformadores protestantes, llevaron a la Iglesia a desconfiar de “todo movimiento religioso que promulgara nuevas formas de ver el cristianismo, más libres que las que la Iglesia imponía” (50). El temor a que nuevos movimientos provocaran más disputas y divisiones, hizo que la Iglesia controlara prolijamente las creencias y las prácticas religiosas:

Todo lo que salía de lo normal se consideraba potencialmente peligroso, era perseguido, y una serie de personajes que se salían de las estrictas normas impuestas eran inmediatamente tachados de posibles herejes y sometidos a un acoso insoportable (51).

Olivares habla de los alumbrados como un movimiento el cual había surgido alrededor de 1510 y que había empezado a ser un problema serio hacia 1525. Por lo mismo, la Inquisición había puesto restricciones a la oración mental a la que vio como “una de las principales causas de ese desvío cercano a la herejía que los alumbrados protagonizaron en el Nuevo Mundo” (50). Tanto Nancy E. van Deusen (2007) como Ángela Olivares (2005) están conscientes de que este control estuvo especialmente dirigido hacia las mujeres entre quienes era más común la incidencia de misticismo y la religiosidad levantaba más sospechas.

Por otro lado, más adelante, la Iglesia aceptó y ensalzó a los más grandes místicos modernos de la hispanidad: santa Teresa de Ávila y san Juan de la Cruz. Solo unos años más tarde de que la persecución había sido dura, el misticismo se convirtió en la norma. “En España, en Toledo y Alcalá, el cardenal Jiménez de Cisneros impulsa con una fuerza inesperada todo lo relacionado con la espiritualidad visionaria, caracterizada por estados mentales tales como trances, arrobos, visiones, sueños y ataques” (Olivares 2005, 52). En todo el mundo hispano, surgieron personajes a los que se les siguió de cerca para determinar si los arrobos que estaban sufriendo eran gracias divinas, teatralidad oportunista o ataques del demonio. Sin embargo, “(e)l cardenal supervisa y da vía libre, con ciertos retoques en algunos casos o dejándolas intactas en otros, numerosas obras de místicos de gran importancia, como Catalina de Siena o, poco después, Santa Teresa de Ávila” (52).

El periodo virreinal es un mundo en el que lo maravilloso está impregnado en la cotidianidad de la vida, pero en el que también los controles inquisitoriales pueden poner en riesgo la tranquilidad de esa misma cotidianidad: “La sociedad que condenó por alumbrantismo a las ‘beatas’ que compartían tertulias (...) con la propia Santa Rosa, no se encontraba capacitada

para entender que ellas eran un producto de la mentalidad colectiva” (Hampe 1998, 17). Para Teodoro Hampe, Rosa de Lima es el producto de sus confesores y consejeros espirituales, quienes “ejercieron profunda influencia sobre Rosa y resultaron cómplices de sus delirios, visiones y tormentos” (15). Otro tanto se dice de Mariana de Jesús (Chong 2010, Larco 1999, Gordillo, 2015); su vida resulta de las posibilidades que ofrece la época: la marcada influencia jesuita, la normalidad de rigurosas prácticas disciplinarias sobre el cuerpo, la confesión y dirección espiritual como un ejercicio del poder pastoral. Todos estos aspectos constituyen un lado exterior de la experiencia mística y nos permiten el análisis de la construcción social de la santidad; sin embargo, tales elementos no excluyen el hecho de que la santidad -tanto virreinal como republicana en el Ecuador- implicara una vida interior que exige el análisis de estos tres dispositivos que sugiere Lara (2014). El concepto de fábula mística (Certeau 1988) responde a la construcción del místico a través de la narración de su experiencia. Certeau considera que el discurso de la espiritualidad responde al uso de un lenguaje en un tiempo que lo determina: “Son las estructuras de una sociedad, el vocabulario de sus aspiraciones, las formas objetivas y subjetivas de la conciencia común las que organizan la conciencia religiosa...” (Certeau 2006, 45). Por lo tanto, los textos que nos hablan de este tipo de experiencia cobran una marcada relevancia a la hora de pensar en el misticismo. Sólo en el contexto de un mundo interior expresado en los textos se comprende la recurrente alusión a prácticas religiosas: usos de cilicios, ayunos, vigiliat, la oración mental¹⁵³, que solo unas décadas antes había sido mal vista.

Quizá, uno de los testimonios más impresionantes que recoge el documento que compila la información para promover la causa para la beatificación de Mariana de Jesús Paredes y Flores es el testimonio de Petrona de San Bruno de cuarenta años, religiosa de velo blanco del Monasterio de Santa Clara.

Este testimonio incluye algunos detalles sobre la vida mística de Mariana, pues Petrona de San Bruno había conocido personalmente y mantenido amistad con la dicha santa, es más, la había asistido en la hora de la muerte. El testimonio de Petrona de San Bruno da cuenta de

¹⁵³ Jorge Osorio (2003) sintetiza los antecedentes de la oración interior: “Nicetas difundirá en Constantinopla, en el Montes Athos y en el Sinaí, la doctrina de la contemplación de la luz u “oración interior”, que influyó posteriormente en Gregorio Sinaíta (1255/1265-1377) y en Gregorio Palamas (1296-1359), que elaboraron la base teórica de la “oración”, en cuanto doctrina del “sosiego interior” (hesychia), dando lugar al “hesicasmo”, enseñanza central del canon espiritual bizantino, recogida posteriormente en la Filocalia (siglo XVIII) , que es una magnífica fuente del canon de la antigua espiritualidad cristiana bizantina. Por esta razón, procuraremos en el análisis de cada tradición, establecer sus vínculos filocálicos (el murmullo filocálico, como lo ha llamado un autor contemporáneo)” (2003, 3).

cómo la vida mística de Mariana de Jesús estaba fuertemente ligada a la mortificación corporal desde los primeros años de vida, y cómo el nivel de mortificación se fue convirtiendo en sacrificio:

Usaba de varios géneros de cilicios, como eran de cerdas de alambre, cadenas de fierro con puntas agudas, de cardas que le hacían reventar sangre del cuerpo; y en especial, tenía una media túnica que le daba hasta medio cuerpo, de cerdas ásperas sembradas de puntas de fierro que se ponía de cuando en cuando según los tiempos de su devoción (Matovelle 1902, 69).

Ilustración 3.1



Santa Mariana de Jesús Atribuido a Hernando de la Cruz, siglo XVII

Fuente: Ayala Valdivieso, 2006, 146

La Iglesia considera que todo santo debe poseer virtudes en grado heroico. El castigo que Mariana aplicaba sobre su propio cuerpo aparece ante los ojos de la Iglesia como una virtud

en grado heroico, sobre todo, cuando se difunde la historia de que ofreció su vida a Cristo para salvar la de sus conciudadanos. Este aspecto está, como se ha dicho ya, relacionado con la necesidad del místico de vaciarse de sí mismo y aceptar la voluntad de Dios.

Petrona de San Bruno cuenta de primera mano los hechos relativos a la extraordinaria vida de santa Mariana: sus milagros y el don que tenía para predecir acontecimientos futuros. La fluidez y la seriedad con que se asumen hechos increíbles en su testimonio podrían bien remitirnos a una novela del realismo mágico.

Sin embargo, siguiendo la teoría propuesta por Certeau que permite realizar “una redistribución de los espacios religiosos, según sea la variante de los discursos místicos y espirituales que se analizan” (Osorio 2013, 6), se puede considerar la experiencia mística como un fenómeno que se circunscribe dentro de un campo de prácticas propias. Estas prácticas tienen una lógica de funcionamiento: “el éxtasis o la alusión a cualquier otra experiencia espiritual introduce al historiador a una especie de hermenéutica del silencio, a un proceso de documentación de la distinción, del fragmento y de la escisión que lleva toda manifestación mística” (6). De este modo, el mundo cotidiano del místico está marcado por un discurso propio sin el cual no debe analizarse su funcionamiento.

Desde el punto de vista de Certeau (1988) la ‘fábula mística’ es el resultado de un conjunto de creencias y prácticas espirituales que aparecen en el discurso místico: “El ‘otro’, el que organiza o produce un texto místico está dentro del texto como fábula o sentido” (6). Por tanto, el significado histórico del fenómeno místico no puede desvincularse de prácticas que se registran en la individualidad de seres extraordinarios: el éxtasis y la santidad. Estos seres extraordinarios se han constituido como mediadores de la fe del pueblo: “El monje y el santo ejercen su rol de mediador, desde sus espacios monásticos o desde las aldeas donde viven, hacia toda la sociedad, la que reconoce y valora su misión” (7).

La mentalidad mística es el producto de un largo proceso que nos remite en primera instancia a los textos bíblicos: el profeta Elías es el modelo de todos los ascetas y penitentes de la tradición judeo-cristiana. En segundo lugar, una larga tradición medieval en la construcción de la santidad cristiana (Osorio J. 2013). Aunque Osorio reconoce que los monasterios fueron en el medievo lugares de disputa de poder y autoridad, lugares de acrisolamiento teológico, ha observado también que fomentaron los modelos de santidad a través de los monjes, la liturgia, la iconografía y la hagiografía.

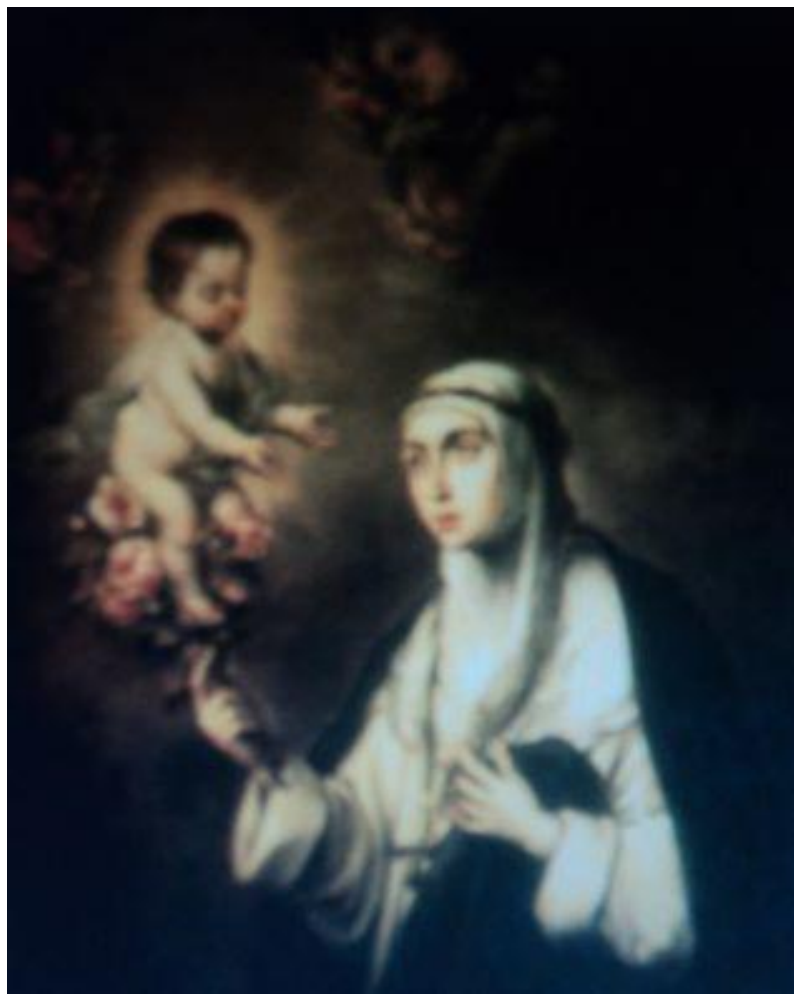
Si bien este estudio asume la importancia que, en la construcción de la santidad de Mariana, juega en aspectos tan importantes como el control sobre el cuerpo y las implicaciones que este control tiene sobre la normalización de la vida de las mujeres; también invita a mirar el fenómeno místico de una manera más amplia. Mariana no es un caso aislado, se enmarca en una tradición que tiene antiguos antecedentes de ambos sexos y en todos los tiempos: Elías, Juan Bautista, san Simón Stock, santa Catalina de Siena, san Pedro de Alcántara, santa Teresa de Ávila, san Juan de la Cruz, santa Rosa de Lima entre muchos otros.

La áspera penitencia que se relaciona con la mentalidad mística, se arrastra desde el judaísmo y está presente en la mentalidad religiosa de la etapa virreinal como en la del Ecuador del siglo XIX e inicios del XX. Los textos bíblicos del Antiguo Testamento hablan de penitencia y oración en época de calamidades. Los documentos producidos en torno a los místicos ecuatorianos remiten también a la idea de perfección a través del sometimiento de la carne. Muy comúnmente, este aspecto del misticismo es contrastado con el placer corporal por quienes pretenden encontrar en las místicas del siglo XVII, una especie de santo masoquismo en el que conviven el placer y el dolor. Sin embargo, esta puede ser una lectura superflua si se considera que el efecto del placer es corpóreo o una salida a una frustración sexual propiciada por el desmedido control que la sociedad ejerce sobre el cuerpo de las mujeres. El pensamiento del místico penitente solo puede entenderse desde una mirada profunda dispuesta a asumir las concepciones del judeo-cristianismo por las que se cree que la humanidad nace manchada por el pecado original. Este pecado original implica una constante inclinación hacia el mal y, por tanto, hacia la búsqueda de las satisfacciones personales y el envanecimiento de la persona. Dicha inclinación empuja al ser humano a todo aquello que le causa un amor egoísta, una complacencia en sí mismo, según se explica en los escritos sobre mística: Diálogos del Padre Dios, La subida al monte Sión, El tercer abecedario, la Imitación a Cristo y otros ya en circulación para la época de Santa Teresa de Ávila. La mortificación responde al vaciamiento de uno mismo, segundo dispositivo del misticismo propuesto por Lara (2014).

Desde la mentalidad mística, la penitencia debe entenderse como un vencerse a uno mismo, para llegar a Dios: “Mortificad el cuerpo y dad muerte a la propia voluntad, es decir, mantened el cuerpo sujeto, macerando la carne cuando quiere revelarse contra el espíritu...” (Siena s.f., 28). Se piensa que el amor desmesurado hacia uno mismo no permite amar a Dios ni a las personas cercanas. Por lo mismo, el místico se inclina a amar el sufrimiento y la

mortificación por ellos mismos. Al místico, en principio, le duele tanto la mortificación corporal y moral como a cualquier otro ser humano. El místico ama este sufrimiento solo como camino para llegar a Dios. Si lo amara por el efecto corpóreo que le produce, estaría amándose a sí mismo a través del dolor. Catalina de Siena explica: “Si el alma realizara las penitencias sin discernimiento, apegándose principalmente a la penitencia en sí misma, habría allí un obstáculo para su perfección” (24). Por lo tanto, la santa alerta que la penitencia también puede ser una trampa si no tiene como fin “un santo odio por uno mismo” (24) y si no lleva a “amar la virtud más que la penitencia” (24).

Ilustración 3.2



Santa Rosa de Lima, atribuido a Bartolomé Esteban Murillo, siglo XVII

Fuente: Teodoro Hampe, 1998, 97

Pese a esta consideración, no cabe duda de que el misticismo de Mariana tiene su particularidad puntualmente en la contrarreforma religiosa y las ideas que surgen de los textos místicos que se producen desde el siglo XIII hasta el siglo XVII—época en la que inicia la

crisis cismática de la iglesia moderna-: *Diálogo con el Padre Dios* de Catalina de Siena, *La imitación de Cristo* de Tomás de Kempis, *Las moradas del Castillo interior* de Teresa de Ávila, *Los ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, etc.

Tanto en Mariana como en otras santas virreinales estuvo presente la mortificación extrema. Julio María Matovelle (1902) establece el siguiente contraste entre las dos santas virreinales que hemos estado comparando: “Rosa de Santa María parece suscitada especialmente para honrar los misterios de Belén, y Mariana de Jesús para representar en sí los del calvario” (XV). Sin embargo, ambas santas fueron adeptas “a las austeras virtudes del yermo” (XIV) tanto como amantes de los misterios de Jesús niño. Tal vez, solo la representación iconológica virreinal (la más difundida) es la que ha determinado que Mariana se vea ante los ojos de los devotos como un ser de sombrío y extremo misticismo⁷ mientras Rosa suele aparecer como un personaje de fresca candorosa como podemos observar en las figuras 3.1 y 3.2.

Mariana de Jesús y Rosa de Santa María están hechas a la medida del canon de santidad de la época, pero no por ello vivieron desvinculadas del mundo que las rodeaba. El tercer punto en que converge sus vidas fue el servicio a los marginados de la sociedad. Ángela Olivares (2005) observa el hecho de que la mayor parte de los biógrafos de santa Rosa han descuidado el estudio de la labor que la santa cumplió en defensa, sobre todo, de los naturales. Según Olivares, este aspecto ha sido opacado por su vida mística. Sin embargo, no hay contradicción entre la penitencia y el amor al prójimo. La misma Catalina de Siena (s/f) explica que si el fin último del ser humano debe ser amar a Dios, este amor solo puede ejercerse a través de “servir al prójimo” (29). Sobre el amor que Santa Rosa sentía hacia los naturales, Olivares (2005) dice:

...se volcaba muy especialmente en apoyar el complejo y peligroso trabajo de los misioneros, de los hombres que se ocupaban directamente de los indios, a los que la joven quería y protegía con todas sus fuerzas dentro de sus escasas posibilidades... (Olivares 2005, 107).

Asimismo, quienes testifican para el proceso de beatificación de Santa Mariana destacan su espíritu caritativo: “...era tan ferviente el amor y caridad que tenía con los prójimos que si le fuera posible dar la vida por remediar las necesidades de ellos, lo hiciera (...) era muy limosnera dando cuanto tenía a los pobres” (Matovelle 1902, 68).

Por último, las dos coinciden en la construcción social del imaginario que se hace de ellas como heroínas nacionales. Particularmente, sobre Rosa de Lima, Ángela Olivares relata el hecho histórico que dio paso a la leyenda por la que se la declaró patrona de Lima. Se trata del ataque de los piratas a la ciudad el 22 de julio de 1615:

... siendo virrey del Perú el marqués de Montseclaros, llegó a las costas del país un terrible pirata holandés, Georges Spilbergen, con una escuadra de cuatro buques fuertemente armados. A la altura de Cañete, una armada española al mando de Ramiro de Mendoza salió al encuentro de las naves piratas a fin de impedir que llegase a tierra; tras una dura batalla, en la que ninguna de las partes consiguió vencer, los piratas lograron, aprovechando una fuerte tormenta, escapar de los españoles y despistarlos, dirigiéndose hacia Lima (...) El 22 de julio de aquel año de 1615, mientras los buques españoles los buscaban en dirección contraria, los piratas holandeses llegaron frente a la costa de Lima; la ciudad se puso inmediatamente en estado de alarma, y el virrey ordenó que todas las tropas disponibles, así como todos los hombres útiles de la ciudad se dirigieran al puerto y a la costa para impedir el desembarco (Olivares 2005, 95).

Toda la población, laicos y eclesiásticos, se organizó para la defensa de la ciudad de modo que los holandeses no se atrevieron a desembarcar. Ahora bien, las mujeres, por su parte se habían reunido en el templo para orar y darse ánimo mutuamente; y Rosa, quien había pensado en defender los objetos sagrados en caso de ataque, había organizado “la defensa numantina del templo” (97) infundiendo valor en las otras mujeres quienes la escuchaban. Así,

con las tijeras que había llevado para tal fin, cortó los bajos de su hábito, se quitó el manto y se quedó en ropas ligera, algo que probablemente no había hecho en toda su vida. (...) La humilde y pudorosa virgen, siempre tímida y recogida, se convirtió de pronto en una mujer guerrera, comparable a Juana de Arco o Agustina de Alarcón... (97).

Del mismo modo, a Santa Mariana de Jesús se le concedió en la Asamblea Nacional Constituyente el título de Heroína Nacional el 30 de noviembre de 1946, cuatro años antes de su canonización. Este evento fue motivado por cumplirse el tercer centenario de su muerte

(Chong 2010); y con ello se había retomado su causa y la relectura de los testimonios que dentro del proceso de su beatificación narraron las circunstancias de su muerte.

Ilustración 3.3



Santa Mariana de Jesús, pintor anónimo, siglo XVIII

Fuente: Ayala Valdivieso 2006, 105

Según los testimonios contenidos en dicho documento, en el año de 1645 la ciudad de Riobamba fue asolada por un terremoto, y Quito también estaba aterrorizada por los movimientos telúricos y la propagación de la peste. En ese contexto, los testigos sostienen que Mariana había ofrecido su vida a cambio de la de los habitantes de la ciudad. Paula de Jesús María, priora del Convento del Carmen de San José en Quito, testificó:

Y el domingo de Lázaro, ocho días antes de lo que referido, predicando el P. Alonso de Rojas en su iglesia de la Compañía de Jesús sobre los grandes temblores y ruina que había habido en la Villa de Riobamba con mucho espíritu, ofreció su vida el dicho Padre por la salud de la ciudad y que su Divina Majestad se sirviese liberar a sus

habitantes de semejante riesgo. Y estándole oyendo la dicha Mariana de Jesús al pie del púlpito, ofreció a su Divina Majestad su vida porque se sirviese librar á esta ciudad y los que la habitan de la ruina que el tiempo amenazaba, según después se lo oyó esta testigo á los dichos sus padres y cuñado y deudos. Y desde aquél día enfermó la dicha Mariana de Jesús y murió por el mes de mayo del mismo año sin salir de su casa ni cuarto (Matovelle 1902, 18).

También, Catalina María de los Ángeles, religiosa del mismo convento e hija de la sobrina de Santa Mariana, recordó haber oído que el mismo día en que Mariana ofreció su vida en sacrificio, los temblores de tierra habían cesado y que la peste fue cediendo poco a poco.

Ilustración 3.4



Santa Rosa de Lima, Juan Correa, siglo XVII

Fuente: Hampe 1998, 91

Natividad Gutiérrez Chong (2010) ha estudiado cómo se ha construido el heroísmo de Mariana de Jesús para afianzar la identidad nacional del pueblo ecuatoriano. Gutiérrez Chong sostiene que la imagen de Mariana de Jesús fue propicia frente a los embates y sufrimientos que vivía el país:

En la fabricación de este simbolismo nacional, basado en un personaje femenino, están presentes nuevos elementos en el tratado de la identidad nacional, esto es, el uso del sufrimiento como medio para evocar y cohesionar sentimientos colectivos en un contexto de desastres naturales” (151).

De este modo, se relaciona la construcción del heroísmo de Mariana con el sufrimiento de la nación ocasionado por los fenómenos telúricos. Con ello, su lectura considera cómo el discurso de la nación se aprovechó de la fama de víctima sacrificial de Mariana, para vincularla con el dolor nacional presente y futuro; y de este modo inspirar al país sentimientos que permitan enfrentar con espíritu estoico los embates de la naturaleza. La lectura que hace la autora resalta cómo se usa, en general, la imagen de la mujer destinada a sobrellevar con valor el sufrimiento: “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” (154). El uso de personajes femeninos como patronos de una nación es más común que la adopción de personajes masculinos. Sin duda, esto se debe a que en el mundo occidental se considera el sufrimiento como parte del deber que la modernidad ha impuesto a las mujeres, la maternidad, como un acto de heroísmo sacrificial.

En la iconografía de las santas Rosa de Santa María y Mariana de Jesús (ilustraciones 3.3 y 3.4) se las representa como patronas de las ciudades Lima y Quito, respectivamente. La iconografía de las dos santas suele incluir como atributo la imagen de la ciudad detrás de la suya propia, simbolizando así cómo ellas habían salvado sus respectivas ciudades de la destrucción. Es así, como se las considera heroínas nacionales.

En el siglo XIX, pese a los avances en la secularización de la nación ecuatoriana, hay una pervivencia del pensamiento barroco virreinal que empuja a mirar la vida concreta con sus metas y trabajos como un sueño mentiroso en el que se podría perder el alma; y a la vida eterna, como una eminente realidad por la que vale la pena todo sacrificio y mortificación física y espiritual¹⁵⁴. En el mundo tridentino¹⁵⁵, como lo hemos visto ya, tras las disputas de la

¹⁵⁴ Esta situación nos remite a la famosa obra teatral de Calderón de la Barca, *La vida es sueño*.

¹⁵⁵ Según Ditchfield, el Concilio de Trento conjugó en sí los tópicos históricos, científicos, religiosos y políticos para crear un lenguaje tanto visual como textual en el que la principal herramienta discursiva giraba en torno a los santos. El autor va más allá del contexto religioso, cuando sugiere que el santo se constituyó un símbolo de las naciones en el sentido en el que su culto tiene una carga política que es utilizada para afianzar una identidad colectiva. La santidad, desde esta perspectiva, aparece como un fenómeno sociológico pues “todos los santos son más o menos contruidos, son necesariamente santos para otras personas, son remodelados en la representación colectiva la cual se basa en ellos” (Ditchfield 2010, 580).

Reforma y Contrarreforma, se acentuó el culto a los santos. Luego, el discurso con que se construyó al santo católico como héroe protonacional se desplazó a la construcción de héroe patrio, en el siglo XIX y al héroe liberal en el siglo XX. Sin embargo, es interesante notar que en los siglos XIX y XX, en el Ecuador, el héroe secular no desplazó la importancia del heroísmo sacro pues la santidad siguió construyéndose con los moldes virreinales. Es más, se recurrió a la imagen Mariana de Jesús para ello.

El documento que contiene el proceso de beatificación de Mariana de Jesús es una copia incompleta con relación al documento que fue enviado a Roma¹⁵⁶. Esta copia fue publicada en 1902, por Julio María Matovelle con el fin de propagar la devoción a la Sierva de Dios, pero también con el fin de que el proceso no se extraviara y no fuera olvidado como lo había sido hasta entonces. Finalmente, en 1950, Mariana fue canonizada. Es interesante considerar que cuando se reimpulsó su canonización en el siglo XX, otra vez se recurrió a la imagen de Mariana de Jesús para darle un fundamento a la nación ecuatoriana como había sucedido durante el periodo virreinal.

De este modo, en 1902 en pleno auge del liberalismo, Julio María Matovelle destacó la importancia de tener una santa nacida en nuestra tierra en el prólogo del texto antes mencionado: “Un santo es la dádiva más preciosa que un pueblo puede recibir de la munificencia divina” (Matovelle 1902, VIII). El mismo Eloy Alfaro, a inicios de su periodo en 1907, había sugerido la necesidad de continuar el proceso de la causa de beatificación (Loor 1944, 272). Como se ve, en el siglo XX aún seguía vigente lo que Nancy E. van Deusen (2007) ha observado para la etapa virreinal: la santidad suponía un rango superior de prestigio geopolítico¹⁵⁷.

De este modo, el paralelismo que ha hallado Julio María Matovelle entre Mariana de Jesús y Rosa de Lima¹⁵⁸, no es una casualidad sino aquello que se pensaba sobre la perfección cristiana en la época virreinal. Las dos pertenecieron al mismo estamento social, ambas eran

¹⁵⁶ El documento original que recogía los testimonios para la beatificación de esta santa se perdió en un naufragio antes de que llegara a Roma. En lo posterior, la colección de documentos para la causa de su beatificación, se vio interrumpida por un conjunto de eventos igualmente desafortunados.

¹⁵⁷ Alejandra Osorio (2014) ha observado cómo Lima se había consolidado como capital cultural y política con “la canonización de Santa Rosa de Lima en 1671 y su designación como la santa patrona de todo el imperio español incluyendo a las Filipinas...” (Osorio 2014, 9).

¹⁵⁸ Julio María Matovelle (1902) establece un paralelismo entre estas dos mujeres: “Mariana de Jesús es hermana gemela de la ínclita Rosa de Lima; ambas vírgenes americanas han tenido por maestra á la gran santa Catalina de Sena” (XIV), observa que ambas deseaban el claustro, “pero el Señor les manifestó á entreambas no ser esa su voluntad” (XIV). Véase el análisis de este aspecto en el capítulo 3 de la primera parte de este estudio.

criollas; ambas eran místicas y obraban milagros; ambas vivían en medio del siglo (de vivir en un monasterio habrían pasado desapercibidas), por lo mismo, ambas gozaban de fama de santidad entre los habitantes de las ciudades en las que residieron.

Del mismo modo que en la etapa virreinal, marcada por el canon de santidad mística que llevó a los altares a Mariana de Jesús, se registra la existencia de decenas de personas que seguían este canon de perfección; en el Ecuador del siglo XIX, también existieron muchas personas que gozaron de fama de santidad durante su vida¹⁵⁹. En nuestro análisis vamos a considerar únicamente a los que alcanzaron los altares. Se trata de cuatro personajes: la beata Mercedes de Jesús Molina y Ayala, la santa Narcisca de Jesús Martillo Morán, el siervo de Dios José Julio María Matovelle Maldonado y el santo Francisco Febres- Cordero Muñoz, también llamado Hermano Miguel.

3.2. La beata Mercedes de Jesús Molina

La beata Mercedes de Jesús Molina, quien nació en Baba (Provincia del Guayas) en 1828, fue la cuarta hija de una familia económicamente acomodada y socialmente afamada. Sus padres se llamaron Miguel Molina y Albeláez y Rosa de Ayala y Olvera. Quedó huérfana de padre a los dos años y de madre, a los doce. María Estatilla Uquillas (1876), escribió la biografía de Molina, compeliada por el director espiritual de la Congregación Marianita, el Padre Clam. En su conjunto, el texto transcrito y anotado por Luzmila Haro y publicado por la Editorial Don Bosco en 1987 consta de más de 600 páginas. Se trata de cinco versiones biográficas producidas por Uquillas y un grupo de epístolas dirigidas a la beata, escritas por el sacerdote jesuita Amadeo Milán.

En cuanto a los primeros textos, la autora los intituló “Apuntes sobre la vida y virtudes de la Reverenda Madre Mercedes de Jesús”. Las dos primeras versiones son las más completas y, en su conjunto, constan de 19 capítulos que narran la vida de la santa desde su nacimiento hasta su muerte. Luzmila Haro (1988) hace un verdadero estudio filológico comparativo entre las dos primeras versiones y encuentra cuatro etapas en la vida espiritual de Mercedes según lo ha narrado María Uquillas. Halla una primera etapa de vida espiritual que se extiende desde su adolescencia hasta su primera juventud. Durante esta etapa, su vida estaba “orientada

¹⁵⁹ A más de los santos que compararemos con Mariana de Jesús están al menos dos más vinculados a Cuenca: el Padre Emilio Moscoso, a quien se le considera mártir de la eucaristía, Carlos Crespi, Joaquín Spinelli, ambos sacerdotes salesianos nativos de Italia.

hacia el recogimiento, la unión con Dios y penitencia moderada” (Haro 1988, 77), bajo la dirección espiritual del padre Vicente Pastor.

Ilustración 3.5



Mercedes de Jesús Molina y Ayala, fotografía de 1870

Fuente: Pazmiño 2008

A esta primera etapa corresponde un accidente en caballo tras el cual se produjo un alto grado de ascetismo en la vida de la adolescente: vestida del hábito de la Merced hizo ayunos y mortificaciones por ocho años hasta que su confesor le ordenó poner fin a esta penitencia. Posteriormente, retomó su vida de lujos y a los 21 años se comprometió en matrimonio convencida de que podría cumplir su voto de castidad aún bajo los votos matrimoniales: “en lugar de los trajes sencillos y honestos que usaba, compró telas exquisitas, hizo magnífica ropa; entonces, parecía que su pasión dominante era el lujo (...). Esperaba un porvenir brillante en el próximo enlace que debía celebrarse” (71-72). Sin embargo, no se casó, porque recibió su ‘llamada vocacional’.

Con ello inició la segunda etapa de espiritualidad bajo el influjo del sacerdote jesuita Amadeo Millán: “esa etapa se caracteriza por un profundo recogimiento, elevada oración contemplativa acompañada de especiales favores divinos” (77). Sin duda, en esta etapa Mercedes desarrolla el deseo de agradar y unirse a Dios, primer eslabón hacia el misticismo. Por lo mismo, se desprendió de todo lo que pudiera unirla al mundo.

Luego de repartir sus bienes entre los pobres, se puso a pedir caridad para mantener a las niñas huérfanas que estaban a su cargo en Guayaquil. Mientras trabajaba en el asilo de huérfanos, vivió su fe desde una dimensión totalmente misionera, lo cual tuvo estrecha relación con el hecho de que su director era jesuita. En esta etapa se ve una semejanza con Mariana de Jesús y Rosa de Lima tanto por el trabajo social como por el apego a la penitencia.

La tercera etapa de la espiritualidad de Mercedes está caracterizada por la acentuación de su ascetismo anterior, intensa vida contemplativa, entrega apostólica, caritativa y misionera. Su director espiritual fue el padre Domingo García. Los teólogos¹⁶⁰ que han estudiado su vida acuerdan que en esta etapa llegó a la cima de la santidad. En esta etapa se da ya el vaciamiento de sí misma y su unión con Dios. Este fenómeno se acompaña de extraños sucesos que pusieron en tela de juicio no sólo la salud mental de Mercedes sino su propia santidad frente a las jerarquías pastorales. Los teólogos han argumentado con respecto a esto que Dios permite fuertes acontecimientos como la misma posesión diabólica sobre los santos para probar su humildad.

Finalmente, en la cuarta etapa que va desde 1873 a 1883, llega a su madurez espiritual: paz, gozo en el espíritu en medio de dificultades, intensa actividad y profunda contemplación, su director fue el sacerdote jesuita Pedro Clam. En esta etapa desaparecen del todo los extraños fenómenos de los que era víctima Mercedes y con los cuales, según dicen los teólogos, Dios probó la humildad y la obediencia de la santa. También esta etapa está vinculada con la escritura del texto que contiene los detalles de la vida de Mercedes recogidos por María Uquillas.

Mercedes de Jesús murió el 12 de junio de 1883 y su “fama de santidad creció más y más después de muerta” (Palestini 1946, 35) por lo que sólo tres años después ya se inició el proceso informativo en la Curia Bolivarensis. El conjunto de la información recabada entre

¹⁶⁰ Antonio Blasucci, Consultor de la Sagrada Congregación; Marcelo Venturi y Carlos Miccinelli, Postuladores de la Causa, entre otros.

1886 y 1949 ha sido compilada y estudiada por los teólogos destinados por el Vaticano. El 1 de febrero de 1985 fue declarada beata.

3.3. Santa Narcisa de Jesús Martillo

Ilustración 3.6



Narcisa de Jesús Martillo Morán en la icónica fotografía limeña

Fuente: Pazmiño Guzmán, 2008

Narcisa de Jesús Martillo Morán nació en 1832 en la hacienda de sus padres, donde hoy es la actual Nobol: “perteneció a una rancia y cristiana familia campesina” (Pazmiño 2008, 30), que se preciaba de ser descendiente de Mariana de Jesús Paredes y Flores. Sus padres fueron Pedro Martillo Mosquera y Josefa Morán. Aunque eran campesinos, estaban unidos por lazos de compadrazgo con las familias más importantes de Guayaquil. Huérfana de madre, fue educada juntamente con sus hermanos por doña Eulalia Castro, maestra contratada por el recinto para instruir a los niños de los hacendados. Su biógrafo más importante es el Padre Roberto Pazmiño Guzmán, miembro de la Academia de Historia Eclesiástica. A este historiador, una vez que se ordenó sacerdote (1969), se le confió la Parroquia de Nobol; y la Sagrada Congregación para las Causas de los Santos lo nombró Visepostulador de la Causa de

Narcisa. Por lo mismo, el mencionado autor se ha dedicado a compilar y estudiar toda la documentación archivística y fotográfica referente a santa Narcisa por más de 30 años. Su obra está extensamente documentada.

Según Pazmiño, la muerte de la madre hizo que la niña Narcisa volcara su espíritu a la reflexión y la soledad en busca de una intensa vida interior. A la muerte del padre, movida por su deseo de perfección cristiana, Narcisa se trasladó a Guayaquil con la ayuda de Silvania Gellibert quien la hospedó en su casa. Mientras Narcisa vivió en esta ciudad, trabajó como costurera: en el tiempo del gusto más refinado, vistió a las mujeres de las familias de linaje de la Guayaquil del siglo XIX. En el Puerto Principal, Narcisa conoció e hizo amistad con Mercedes de Jesús Molina, Jesús Caballero y Juana del Carmen Roca quienes compartían su gusto por el servicio divino y prácticas espirituales. Por esa época, todas ellas tuvieron como director espiritual al jesuita Amadeo Millán quien las guiaba por las sendas de la renuncia de sí mismas.

Una vez que este sacerdote fue trasladado a Cuenca, sus discípulas se dispersaron. Mercedes se fue a Huaquillas y luego a la Amazonía como misionera antes de fundar la Congregación de las Marianitas en Riobamba. Narcisa, en cambio, decidió partir a Cuenca en donde tuvo una corta estadía. “Cuenca es una estación dolorosa para la niña. Va allá en afanes de caridad en servicio del enfermo sacerdote Amadeo Millán, su santo director espiritual” (Villacís Terán 2008, 18). A la muerte de Millán en 1868, Narcisa regresó a Guayaquil en donde Fray Pedro Gual, General de los Franciscanos en América del Sur, le aconsejó ir a Lima. Pazmiño sostiene que Narcisa fue a Lima por humildad para huir de su fama de santa que se había propagado por toda Guayaquil.

Gual fue quien lo arregló todo para que el Convento del Patrocinio la recibiera como laica debido a que este había sido en la época virreinal un beaterio, centro de recogimiento en el que también vivían laicas. El 13 de diciembre de 1869, Narcisa de Jesús murió gozando de fama de santidad. Su muerte apareció en el diario más importante de Lima, El Comercio, en el que se la llamó beata. Ya que también en Lima, se propagó la fama de santa de Narcisa, también en esta ciudad han sido recogidos documentos importantes para llevar su causa. Fue declarada venerable en 1987, beata en 1992 y santificada en 2008. En este caso, no encontramos datos que nos permitan establecer que se llegó a la tercera fase del misticismo pues Narcisa no escribió su vida y nadie lo hizo por ella.

3.4 El Siervo de Dios Julio María Matovelle

Ilustración 3.7



Julio María Matovelle en los años de su juventud. Anónimo, siglo XIX

Fuente: Matovelle 2004

José Julio María Matovelle Maldonado nació en Cuenca el 8 de septiembre de 1852. Fue hijo natural de Santiago Matovelle y Juana Maldonado quienes no se hicieron cargo de criarlo. Vivió sus primeros cinco años de vida al amparo de su tía paterna, doña Isabel Matovelle, quien al morir lo dejó en completa orfandad: “transcurrieron mi infancia y juventud sin tener a persona alguna que velara por mí” (Matovelle 2004, 13). El hecho de carecer de madre hizo que Matovelle, desde la más tierna niñez, arraigara su amor filial en la imagen de la Virgen: “Tendría tres o cuatro años, solamente, de edad, cuando poniendo mi vista en la tierra, encontré tirada en el suelo una pequeña imagen de Nuestra Señora de los Dolores (...). Esta

fue la primera cosa propia que he tenido en mi vida” (9). En su autobiografía menciona que nació a pocos metros del templo de la Merced: “...de modo que viene al mundo a la sombra del santuario mencionado, al amparo de la Virgen Santísima” (10). El documento autobiográfico da cuenta de que hizo un voto de castidad a los nueve años y que en su juventud, pese a que estuvo inmerso en el mundo social de la Cuenca de la época, se preocupó por cumplir su compromiso: “Al andar el tiempo y siendo ya de veinte a veinticinco años, el demonio redobló sus esfuerzos para hacerme faltar a mi voto o, al menos, arrepentirme de él; hiciéronse propuestas de matrimonio, al parecer ventajosas, y el mundo me brindaba con sus halagos” (15-16).

A los 10 años ingresó al seminario de los Jesuitas donde se graduó de Bachiller en Filosofía en el año 1871. Perteneció a la Conferencia de San Vicente de Paul adscrita a los jesuitas desde que era muy niño hasta que se ordenó como sacerdote. Durante mucho tiempo estuvo encargado de la Conferencia desde donde hacía obras de caridad e iba de visita todos los sábados a la Escuela de Huérfanos. Fue maestro del Colegio de San Luis, hoy llamado Benigno Malo, antes de terminar los Estudios Universitarios.

En 1877 obtuvo su título de Abogado. Completó sus estudios de leyes con Derecho Canónico y Teología. Fue catedrático de la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad de Cuenca. El 21 de febrero de 1880, tomó los votos como sacerdote y fue nombrado Prefecto de Piedad del Seminario de Cuenca. Fue asambleísta, y, tuvo una activa participación en el Parlamento y la vida cultural de la nación hasta antes de que el liberalismo prohibiera la participación de los eclesiásticos en ella. Escribió una obra abundante sobre politología y fue el fundador de varias instituciones importantes entre las que se destaca el Centro de Estudios Históricos y Geográficos del Azuay inaugurado el 4 de noviembre de 1920 y la Escuela de Artes y Oficios abierta en 1892.

El caso de Matovelle sí muestra un progreso de su vida mística en la que se distingue el paso desde el deseo como dispositivo de su misticismo hasta la escritura. Desde la niñez, Matovelle está preocupado por agradar a Dios con sus acciones; ya de sacerdote su diario explicita su deseo de vivir solo para Dios. La máxima de la Comunidad Oblata es: “Todo por amor a Dios”. Su diario muestra una constante preocupación porque Dios sea glorificado a través de sus actos.

Como párroco de Azogues ideó y gestionó la construcción del templo de Nuestra Señora de la Nube en esa ciudad. También participó en la construcción de la Basílica Nacional que García Moreno había dedicado al Corazón de Jesús en Quito. Fue el Padre fundador de los Oblatos. Murió en Cuenca el 18 de junio de 1929 gozando de gran fama de santidad. Por lo mismo, las autoridades eclesiásticas, temiendo que su cuerpo fuera venerado, prohibieron su exhumación hasta que pasaran cien años de que fuera declarado santo.

Matovelle es un perfecto místico: la etapa del deseo en su vida inicia levemente en sus primeros años. Él mismo, al revisar su vida por ejemplo, considera que Dios lo había distinguido con predilección al permitirle nacer en el día de la virgen lo cual mira como una marca especial. Existe el deseo de agradar a Dios, por eso hace su voto de castidad desde los nueve años. Esta preocupación es una constante a lo largo de su vida: Matovelle evita todo aquello que pueda ser causa de vanidad o engrandecimiento de sí mismo. Sin embargo, la verdadera preocupación por desprenderse de sí mismo y de su voluntad sólo inicia con la vida consagrada.

Si bien, el comportamiento de su inclinación mística se desarrolla desde la niñez, también es cierto que su vida cobra un giro cuando al terminar sus estudios universitarios y el Obispo le comunica que debe ordenarse sacerdote. Su preparación como seminarista no duró más que ocho meses pues se consideró que tenía buena disposición para la vida religiosa y suficientes estudios universitarios. Sin embargo, la escritura de su diario espiritual no se produce sino en la época de su destierro a Perú. En esta etapa Julio es impelido por su confesor a escribir un diario en el que debe apuntar su experiencia. Esto sucede en pleno auge del liberalismo y cierra el ciclo propuesto por Lara (2014) para el misticismo clásico.

3.5. El santo Hermano Miguel

Francisco Febres-Cordero Muñoz, también conocido como el Santo hermano Miguel, nació en Cuenca en 1854 en el seno de una de las familias más importantes de la ciudad. Su padre fue el guayaquileño Francisco Febres Cordero y su madre, la cuencana Ana Muñoz. Eduardo Muñoz Borrero (1978), su biógrafo más importante, hace énfasis en el hecho de que este santo nació con un defecto físico que le impidió caminar durante su primera infancia: tenía los pies torcidos. Como se temiera su muerte, fue bautizado a los pocos días de nacido por Miguel León, más tarde el famoso Obispo de Cuenca.

Ilustración 3.8



Francisco Febres- Cordero y Muñoz a los 14 años. Anónimo, siglo XIX

Fuente: Eduardo Muñoz 1978, 76

En 1859, a los cinco años de edad, se produjo un hecho milagroso por el que pudo caminar por primera vez y para toda su vida: el niño Francisco dijo haber visto a la Virgen en un rosal de su casa y fue, entonces, que dio sus primeros pasos. Durante su niñez gozó del afecto de todos por su carácter afable que nunca dio un motivo de preocupación a quienes lo educaron y quienes admiraban su esfuerzo en la aceptación de sus limitaciones físicas pues, aunque podía caminar, lo hacía con esfuerzo. Su alegría, pese a su defecto físico, fue tomado como “la inmolación que brota de la cruz” (26) en el momento de su beatificación.

En 1863 llegaron los Hermanos Cristianos a Cuenca, y esta llegada fue causa de un terrible disgusto familiar pues el mes de marzo de 1868, a los 14 años de edad, Francisco decidió ingresar como novicio a esta comunidad donde había estudiado. Tanto el padre como la abuela materna se opusieron a este deseo. La abuela lo instó a entrar al seminario, pues veía

que ser simple hermano no implicaba el prestigio de ser sacerdote. Temiendo que la familia terminara por desanimar al muchacho, los superiores lo trasladaron a Quito, donde desarrolló una brillante carrera pedagógica y académica a la par con el florecimiento de la Institución Lasallana que ocupaba, entonces, el local del antiguo beaterio (Muñoz Borrero 1978).

Con relación al problema entre los liberales y conservadores, la vida de los personajes varones que este estudio ha investigado se tornó más compleja que la de las mujeres desde el punto de vista de su biografía. Así, a causa de los enfrentamientos entre liberales y conservadores, muchas veces la vida del hermano Miguel estuvo en peligro. El santo había escrito a su amigo Cornelio Crespo Toral:

Todos los hermanos de la capital hemos tenido que pasar aislados, distribuidos, entre la legión francesa, el convento de la Merced, el de San Francisco y el Protectorado unos diez días; por último resultado, tengo que comunicarte que se ha resuelto despedir del Ecuador a todos los Hermanos de la República, por tanto unos tendrán que ir a Chile, otros a Colombia, y unos 4 ó 5 a París (275).

El hermano Miguel es uno de los que fue destinado para ir a París en 1907, cuando las tensiones entre liberales y conservadores habían llegado a su punto más álgido. Sin embargo, una vez en Francia, el Hermano Miguel enfermó de los pulmones y tuvo que ser trasladado a Premiá del Mar en España donde vivió también una dura persecución religiosa. Murió en Premiá del Mar el 9 de febrero de 1910 víctima de su mala salud y el mal clima. No existe forma de analizar detalladamente el progreso del elemento místico que compone su santidad puesto que los datos que presentan su biografía han sido sesgados por el historiador. En síntesis, su santidad no se construye en base a su fama de místico sino en base de su bondad y de la entrega a la vida educativa.

3.6. Influencia de Mariana de Jesús en la construcción de la santidad del siglo XIX en Ecuador

Ahora bien, entre los elementos que permiten rastrear una continuidad entre la construcción de la santidad en Santa Mariana de Jesús y estos personajes nacidos todos en el siglo XIX, en primer lugar, se destaca una devoción particular por esta santa. Los textos biográficos revisados dan cuenta de que estos personajes, exceptuando al Hermano Miguel de quien no tenemos ninguna prueba, eran fervientes admiradores de Mariana de Jesús, lo cual no resulta

nada extraño si contrastamos estos datos documentales con la imaginería de la época: Mariana es un tema constante de representación. Cabe destacar, además, que la santidad de Mariana está marcada por el espíritu de San Ignacio de Loyola¹⁶¹, sin duda alimentada por la guía espiritual del sacerdote jesuita Alonso de Rojas.

Si bien, nos lo dice Julio Matovelle (1902), San Ignacio se negó a fundar una orden paralela de religiosas “que exigiendo atenciones y cuidados especiales, habría retardado, en ocasiones, los rápidos movimientos de esa falange de la Iglesia” (XVI), esto no privó a la Compañía de Jesús de la “refulgente aureola que los coros de las santas vírgenes proyectan” (XVI). Así, por medio de la dirección espiritual, la Compañía se proveyó de santas mujeres no sólo en el siglo XVII con Mariana y otras tantas; sino también en el siglo XIX, con Mercedes, Narcisa y muchas más de las que apenas se tiene noticia¹⁶².

La dirección espiritual, sobre todo la jesuita, implica una retórica común entre la santa virreinal, Mariana de Jesús Paredes, y los santos republicanos que hemos mencionado ya, y constituye un elemento central a la hora de pensar en la construcción de la santidad en lo que hoy es Ecuador; pero también la marca de todo el misticismo clásico. Por ejemplo, hay una relación entre la Santa de Ávila y la Compañía de Jesús (Zugasti 1914, Manresa 1972 y 1984, La Parra 2017). Se trata de una retórica confesional que implica conocer la interioridad más profunda de las ovejas confiadas a cargo del director quien guía las almas por los senderos de la santidad. El poder pastoral es otro de los efectos que produjo el enfrentamiento religioso durante la reforma y la contrarreforma del siglo XVI. En este periodo, se intensificó el ‘pastorado religioso’ en ambos bandos (Foucault 1978):

Nunca antes el pastorado había intervenido tanto ni disfrutado de tanta influencia sobre la vida material, la vida cotidiana, la vida temporal de los individuos: se hace cargo entonces de una serie de cuestiones y problemas concernientes a la vida material, la limpieza, la educación de los niños. Por, intensificación del pastorado religioso en sus dimensiones espirituales y en sus extensiones temporales (266).

¹⁶¹ La hagiografía de San Ignacio de Loyola describe a un personaje inserto en un mundo lleno de éxitos y fama cuya conversión se llevó a cabo cuando contempló el cadáver de la reina a cuyo servicio había puesto su espada. Dicha reina había gozado de belleza y poder, pero la muerte la había reducido a podredumbre. Desde entonces, Ignacio había decidido hacer penitencia y mortificación.

¹⁶² Roberto Pazmiño (2008) piensa que en el archivo del Obispo Félix Heredia que fue incinerado luego de su muerte habría, a más de los de Narcisa, documentos de otras mujeres a las que se las tenía por santas.

Foucault propone que el poder pastoral está relacionado con la genealogía del sujeto que, a su vez, tiene que ver con las prácticas discursivas que han conseguido un perfil de normalización, basado en prácticas punitivas que han ido configurando las individualidades a través de prácticas personales relativas al orden moral. Es decir, esta influencia directiva requiere de la libertad de decisión del individuo dirigido quien no está bajo el poder del director espiritual presionado o a la fuerza sino bajo su propia voluntad.

Así como Mariana de Jesús estuvo bajo la dirección del sacerdote jesuita Alonso de Rojas, cuando Mercedes de Jesús Molina había abandonado su vida acomodada y entrado como voluntaria al servicio de un orfanato y cuando Narcisa de Jesús Martillo, tras la muerte de su padre, se trasladó desde Nobol a vivir en Guayaquil, las dos tuvieron como guía espiritual, entre otros, a los sacerdotes jesuitas Amadeo Milán y Domingo García, quienes gozaban también de fama de santidad entre sus hijas espirituales y tenía gran autoridad sobre ellas.

Las cartas dirigidas a Mercedes de Jesús Molina, guardadas por la Comunidad Marianita como un tesoro, revelan que Mercedes no tenía secretos para con sus directores. En estas cartas Millán refiere los detalles de las preocupaciones materiales y espirituales de Mercedes, la amonesta por lo que considera son los defectos que impiden que alcance la perfección, le pide explicación y detalles sobre los fenómenos místicos que ella experimenta y le aconseja qué hacer frente a sus dudas y temores: “Mi deseo es que te confieses no sólo cada cuatro días, sino con la mayor frecuencia que puedas. (...) Hija mía, es necesario no descuidarse o no dejarse llevar por la repugnancia para ir. Sufrirás pero tu alma necesita por muchas miserias, ser purificada con frecuencia” (Milán 1864, 628-629). A través de la confesión frecuente, los directores conducen los progresos espirituales de sus hijos, a la vez que la confesión es la clave de la intimidad entre el director y su hijo espiritual. En ella, no hay mentiras, ni aspectos espirituales ni temporales que escapen al conocimiento del director¹⁶³.

¹⁶³ Lo mismo se puede decir de las comunidades religiosas y monasterios en el siglo XIX. Las visitas pastorales y las cartas de las prioras dan cuenta de la injerencia que tiene el pastor hasta los temas más minúsculos de la vida comunitaria. Estos son documentos interesantes a la hora de considerar la certeza y precisión con que llega la información al pastor y la premura en acatar lo dispuesto bajo el voto de obediencia. En la visita pastoral realizada por el Obispo Remigio Estévez de Toral al Monasterio del Carmen de la Asunción el 9 de octubre de 1913, cuya acta descansa en el Archivo de la Curia de Cuenca, el obispo dispone cosas menudas como que se compre una escalera, que se coloque un telón para evitar que las planchadoras cojan frío, reemplazar las cucharas de palo por unas de metal blanco; pero también, aspectos más importantes como que se cobren y paguen las deudas a tiempo, se apliquen las sanciones según la constitución, se reparen las murallas del convento. Los documentos prueban que el obispo conoce todo lo que hay y ocurre dentro de los monasterios.

Además, en Mariana de Jesús, el espíritu jesuita también se evidencia a través de su manera humilde y penitente de vestir de negro. Esta misma forma de vestir fue adoptada por Mercedes de Jesús Molina quien solo cambió este atuendo por los hábitos de la orden de las marianitas que ella misma fundó en 1873. Además, de la misma manera como Mariana no se sintió llamada a la vida de claustro, Mercedes y Narcisa prefirieron la vida secular a los monasterios aun cuando su fama de santidad había propiciado que fueran invitadas varias veces a pertenecer a comunidades carmelitas.

También la vida de Julio Matovelle se desarrolló bajo la influencia jesuita. Fue escolar y seminarista del Colegio de San Luis en Cuenca. Esto pude explicar por qué su diario espiritual está marcado por una severa autodisciplina. En él se destaca su admiración por San Ignacio de Loyola y San Luis de Gonzaga. Nos cuenta cómo su inicial deseo había sido pertenecer a la orden jesuita. Para Matovelle, el pertenecer al clero no estaba en sus aspiraciones porque pensaba que eso lo alejaría de su vocación de pobreza. Sin embargo, asegura, los designios de Dios eran que fuera sacerdote secular y no regular y que fundara su congregación.

Asimismo, si para Mariana de Jesús, el vestuario oscuro y humilde era una manifestación externa de penitencia; existía también otros medios de mortificación que no se evidenciaron sino en la época de su enfermedad aunque siempre habían estado normados por su confesor. Así, el pastor de almas también se encarga de que la interioridad del santo sea conocida luego de su muerte. La dirección espiritual es clave a la hora de pensar no solo en la guía del santo sino también en la construcción y difusión de la imagen de su santidad. Gracias a los testimonios, sobre todo de su confesor, sabemos que la habitación de Mariana era un espacio muy sencillo. Mariana casi no dormía o lo hacía sentada en una escalera, crucificada en una cruz o dentro de un ataúd que le hacía recordar que esta vida es solo un paso a la vida eterna.

Los documentos para su beatificación muestran que Mariana usaba cilicios en casi todos los miembros de su cuerpo, se sometía a constantes y rigurosos ayunos, ejercitaba la pobreza y la caridad. Mariana de Jesús tenía una especie de calendario con el cual organizaba sus mortificaciones; esta misma clase de calendario se encuentra en el diario espiritual de Julio María Matovelle, quien ordenaba sus actividades intelectuales, espirituales y mortificaciones según el día de la semana y la hora del día. También el padre Milán aconseja a Mercedes de Jesús Molina sobre el uso de cilicios en estos términos:

Con respecto a la orden que me pides de los cilicios, usa según el papelito que te mandé, cuando el P. García te mandó que lo obedecieras a él. Si hay alguno que te parezca variar te doy licencia para que lo hagas. Como hace tiempo que no hablo despacio contigo, no tengo muy presente el número y clase (Milán 1865, 629).

El uso que Mariana había hecho de tales instrumentos de disciplina fue considerada por la Iglesia como un sacrificio heroico. No cabe duda de que también, los cilicios son un instrumento de uso muy frecuente entre los santos del siglo XIX: Mercedes, Narcisa y Julio María eran asiduos en su uso por lo que se puede considerar un aspecto importante de su santidad. En particular, el museo de Mercedes de Jesús Molina en Riobamba conserva un conjunto muy variado de estos artículos que pertenecieron a la beata. La parte del cuerpo sobre la que se aplicaba el suplicio es el criterio de clasificación que el museo ha hecho con estos objetos. Ellos nos trasladan a un mundo que, hoy por hoy, ya no existe pero que tenía total vigencia durante el siglo XIX.

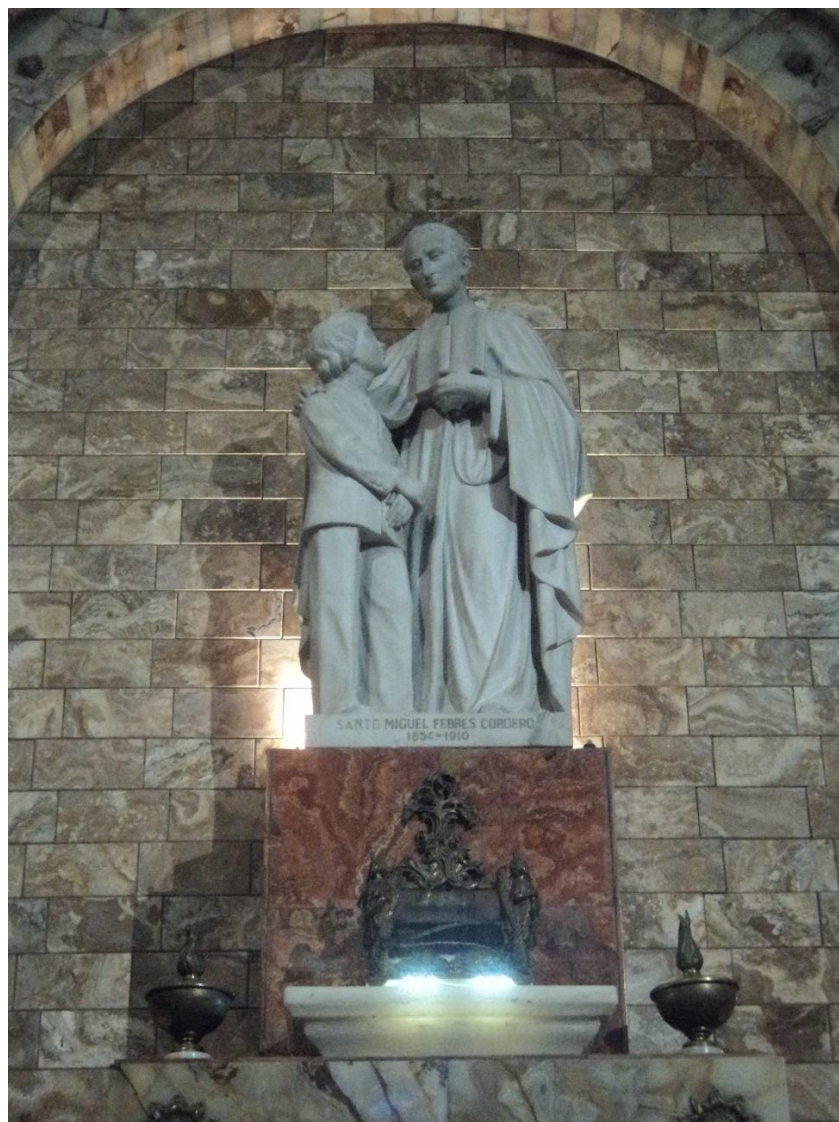
En segundo término, es importante notar que la construcción de la santidad del siglo XIX sigue apelando al discurso del elegido. Este discurso tiene como raíz la tradición del caudillo judío que es profeta y rey por elección divina; y que se ha secularizado a través de la institución de la crítica romántica del arte dando paso a la construcción del artista. Así el artista es un iluminado por alguna divinidad para dar a luz una obra única que cambiará el destino de la humanidad. La construcción de la santidad del siglo XIX también supone una elección divina por la que a estos seres se les ha encomendado una misión: la perfección espiritual, la salvación de las almas o la fundación de comunidades misioneras y educativas. Tanto Mercedes de Jesús Molina como Julio María Matovelle fundaron, en la segunda parte del siglo XIX, comunidades religiosas; y aunque sus intenciones inicialmente eran que estas congregaciones estuvieran dedicadas a la contemplación regular, luego se dedicaron a la educación¹⁶⁴.

En tercer lugar, se ha dicho ya en este estudio que con la entrada de la modernidad científica uno de los requisitos para alcanzar la santidad es probar que por la intercesión del candidato propuesto como santo se obró un milagro. La referencia a milagros y experiencias místicas está presente tanto en el siglo XVII como en el XIX. Petrona de San Bruno al ser interrogada sobre la vida de Mariana asegura que, tras su muerte ofrecida a Dios en favor del pueblo de

¹⁶⁴ Este aspecto lo trataremos en el último acápite del estudio.

Quito, la peste que había diezmado la población cedió; que Mariana había obrado en vida varios milagros; y que tenía el don para profetizar acontecimientos futuros. En el siglo XIX, la fama de santidad de los personajes que hemos estado analizando también estaba unida a hechos prodigiosos que se registraron tanto en la tradición oral como en los textos escritos.

Ilustración 3.9



Cofre en donde se guardan las reliquias del Hermano Miguel y efigie que lo representa. Catedral de la Inmaculada. Atribuido a Quishpe, siglo XX

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Hemos hablado de la vocación de martirio que comparten estos personajes con Mariana y que se evidencia en la disciplina, austeridad y la mortificación de sus cuerpos y espíritus. Ahora pensemos en que si esto hace que sus biografías resulten sorprendentes, considerando la primacía de la razón que avanza desde el siglo XVIII y el pensamiento secular que se extiende

a través del culto a la ciencia y el progreso, cuánto más extravagante puede resultar hablar de la fama de santidad de la que gozaban los santos del siglo XIX en el Ecuador debido a su forma de vida y los hechos prodigiosos que se contaban sobre ellos.

Ilustración 3.10



Narcisa de Jesús, el día de la velación de sus despojos mortuorios en Lima

Fuente: Pazmiño 2008

Sobre Mercedes de Jesús, su biógrafa cuenta que obró un milagro muy similar al de Mariana: consiguió la recuperación milagrosa de su sobrina quien había sufrido un accidente y quizá había muerto. Además, tanto Mercedes como Narcisa y Julio María, al igual que Mariana tenían el don de profecía. Sobre el hermano Miguel, se cuenta su milagrosa curación por la que pudo caminar por primera vez a los cinco años. Además, dos de sus alumnos afirmaron haber presenciado cómo sus éxtasis lo invadían incluso cuando estaba dando clases. Tan

grande era la fama de santidad del Hermano Miguel que ni siquiera los soldados liberales se atrevieron a expropiarle del asno en que se trasladaba por las calles de Quito en plena época de convulsión social. El mismo Julio María Matovelle le tenía admiración de forma tal que, en persona, se encargó de impulsar su proceso de beatificación. Por su parte, también Julio María Matovelle, según lo cuenta su diario, constantemente tenía visiones proféticas y alocuciones de la Virgen y de Jesús, por ellas, pudo prevenir ser prendido por los soldados liberales y tomar decisiones convenientes para su congregación.

En cuarto lugar, el cuerpo de los santos y sus reliquias juegan un papel importante en el discurso que ha construido la santidad como modelo de vida. Aunque el cuerpo de Mariana de Jesús Paredes y Flores reposa en el Monasterio del Carmen en la ciudad de Quito; en el Monasterio del Carmen de la Asunción en Cuenca, se conserva su viola que fue traída en el siglo XVII por su sobrina como una reliquia para iniciar la fundación del monasterio de Carmelitas descalzas en Cuenca. La presencia del cuerpo de los santos es un aspecto que sobresale en Cuenca durante el periodo estudiado porque todas las reliquias de santos que hay en ella, salvo la viola mencionada, corresponden a dicho periodo.

La relación del cuerpo del santo con el espacio ciudadano tiene una larga tradición en Occidente. El culto a los mártires en el medioevo configuró un cambio importante en el tratamiento de los cadáveres dentro de la cristiandad. Si bien, en la antigüedad los cuerpos se enterraban fuera de la urbe porque se trataba de alejar a los muertos de los vivos, en la alta edad media, por influencia del culto a los mártires enterrados en los templos, “los muertos van a entrar en las ciudades de las que han estado alejados durante milenios” (Ariès 2010, 35). La veneración a la tumba de los mártires produjo que la gente quisiera ser enterrada junto a sus reliquias. Se pensaba que los santos “aquí nos impiden caer en pecado, allí nos protegen del horrible infierno” (36).

De este modo, si bien, al principio de la cristiandad los cuerpos de los mártires se enterraban en cementerios extraurbanos, pronto se los empezó a sepultar dentro de los templos, con lo cual: “la separación entre la abadía cementerial y la iglesia catedral quedaba, pues, difuminada” (37). Con ello, los muertos abandonaron el lugar apartado para entrar “al corazón mismo de las ciudades (...) los enterramientos empezaron a hacerse por igual en la iglesia, al pie de los muros y en sus alrededores” (37-38). Ahora bien, si a partir del siglo XVIII, con el advenimiento del pensamiento positivista y científico, se consideró insalubre el

hacinamiento de cadáveres en los templos y se trasladó el camposanto otra vez fuera de la ciudad, todavía hasta hoy los cuerpos de los santos descansan en los templos.

Desde la modernidad, el cuerpo del santo está siempre bien identificado y custodiado, y puede ser objeto de interesantes periplos. Simon Ditchfield (1993) observa que luego del Concilio de Trento la Iglesia se interesó por rastrear la ubicación de las reliquias de los mártires y trasladarlas a lugares en donde se construía templos para su culto. Con la misma lógica, los cuerpos de Narcisa de Jesús y el Hermano Miguel quienes murieron fuera del país, luego de muchísimos años, fueron repatriados. El cuerpo del Hermano Miguel, quien murió en Premio del Mar, fue profanado durante la guerra civil española cuando se destruyeron los altares de la capilla donde reposaban. En 1936, por gestiones diplomáticas, los restos fueron trasladados a Ecuador y sus reliquias, repartidas entre Quito, donde vivió desde los 15 años como religioso, y su natal Cuenca, en cuya Catedral se le ha levantado un altar.

Asimismo, el cuerpo de Narcisa de Jesús fue sepultado con muchísima pompa y veneración en el Convento de Nuestra Señora del Patrocinio en Lima; y conservado en una urna hasta 1955 cuando la Iglesia ecuatoriana, a través de Monseñor Félix Heredia y un sobrino nieto de la santa gestionaron su repatriación. A partir de esta fecha, el cadáver de Narcisa de Jesús Martillo fue trasladado a su natal Nobol donde se exhibe dentro de una urna que se halla debajo del altar principal de la capilla que fue levantada en su honor. Hoy en Nobol, un pueblo pequeño y sin ninguna otra importancia que ser cuna de Martillo, el cadáver incorrupto e insepulto de Narcisa de Jesús atrae el turismo nacional e internacional. Como se ve, la vieja costumbre de sepultar a los santos en los templos sigue en vigencia durante el siglo XX.

Como los restos del Hermano Miguel, los de Juan Bautista Stiehle, arquitecto que diseñó la Catedral de la Inmaculada, también se hallan dentro de este edificio. Pese a que Stiehle era redentorista y que se presume que su comunidad tiene mayor derecho a conservar los restos de su cuerpo dentro de su propio templo, se ha considerado más importante que su fama de santidad, su fama de arquitecto ilustre y renovador de los templos y de la urbe cuencana. Por lo mismo, hay una urna (ilustración 3.11), en uno de los costados de la Catedral de la Inmaculada, que indica que dentro de ella reposan los restos del hermano Juan. Sin embargo, resulta bastante contradictorio que este personaje haya sido ignorado en cuanto al culto y la

veneración que merece un modelo de virtud dentro de la Iglesia. Se lo recuerda, más bien, como autor del plano de la catedral y arquitecto que inició su construcción.

Ilustración 3.11



Restos mortuorios del Hno. Juan Bautista Stiehle. Catedral Nueva

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Igualmente notorio es que en Cuenca los restos de Julio María Matovelle descansan en un amplio mausoleo construido en el convento de la comunidad oblata adjunto al templo de la Merced. Sin embargo, la fama de santidad que rodeaba la vida de Julio María Matovelle durante el siglo XIX e inicios del XX –cuando se produjo su muerte- ha sido ignorada dentro de la ciudad y del país en los últimos sesenta años. En general, hoy no se lo recuerda como un santo místico sino como politólogo y fundador del Congregación Oblata.

La memoria que el país tiene de Julio María Matovelle no hace justicia a un hombre que se destacó en todos los campos en los que ejerció influencia. Remigio Crespo Toral en 1930 había observado: “Difícilmente se encontrará en el Ecuador y en muchos países un hombre como Matovelle. En guerra y en paz, durante la abundancia y en la calamidad, en el campo y en la urbe, cuando menos se pensaba surgía su nombre; y todos se descubrían ante él, paralizados por el respeto a su autoridad” (Loor 1943, 399-400). En particular, su fama de

santidad se ha reducido al culto de los hijos de la congregación oblata. Ellos han levantado en la capilla de su convento un mausoleo donde reposan los restos de este extraordinario personaje cuencano de entre el siglo XIX y XX.

Sin embargo, en el año 1929, su muerte produjo una agitación muy grande en Cuenca y el país. Tanto a nivel nacional como local, las instancias de gobierno se pronunciaron frente a la pérdida de quien fue llamado por la Asamblea Constituyente “el buen servidor de la Patria” (397).

Ilustración 3.12



El cuerpo de Julio María Matovelle durante sus exequias, siglo XX

Fuente: Matovelle, 2004

Wilfrido Loor (1943) ha compilado varios documentos que dan cuenta de la gran fama de santidad que gozaba Julio Matovelle cuando se produjo su muerte. El historiador asegura que había una aglomeración tan grande en torno al convento de la Merced en donde murió Matovelle que no pudo retirarse su cuerpo de la sacristía sino hasta las once y media de la noche de aquel 19 de junio. La madrugada del día 20, toda la ciudad se volcó al templo para comenzar las exequias. Loor describe el ambiente de la siguiente manera:

Las misas se suceden desde las cuatro y media, y a las siete comienzan las exequias solemnes con la asistencia de lo mejor de la sociedad cuencana. (...) A las nueve de la mañana pasa el cadáver a la Catedral (...). La ciudad ha amanecido enlutada.

Terminada la ceremonia fúnebre, el féretro es llevado en hombros de los jóvenes de la Acción Católica¹⁶⁵, y las anchas y blancas cintas que penden del ataúd se disputan por tomarlas los personajes más distinguidos del mudo social (394).

El caso de Matovelle permite analizar la muerte y el tratamiento del cadáver como un hecho cultural que implica un rito social determinado por ciertos aspectos que han permanecido inamovibles desde los albores del cristianismo, según lo refiere Ariès (2010). Así, la primera parte del rito es el reconocimiento espontáneo de la muerte. Wilfrido Loor (1971) anota sobre Matovelle: “Se siente muy mal. A las ocho de la noche llama a su lecho a todos los Religiosos y los bendice de uno en uno” (391). La muerte implica unos gestos que “vienen dictados por las antiguas costumbres” (Ariès 2010, 27), rituales que involucran al cuerpo del moribundo.

El segundo aspecto se refiere concretamente a la posición del cuerpo: el moribundo debe estar “echado de espaldas para que su rostro mire al cielo” (29), según Ariès esta actitud ritual viene prescrita por los liturgistas del siglo XIII. La fotografía conservada del cuerpo de Matovelle luego de su muerte muestra esta actitud: las manos juntas y el crucifijo entre ellas connotan penitencia (ilustración 3.12).

Dentro de las fórmulas que implica la muerte se halla el duelo de quienes le sobreviven. Ariès (2010) observa que durante la agonía “la habitación del moribundo se convertía en un lugar público” (32). Esto es válido en cierto sentido también en el siglo XIX, e incluso en el siglo XX cuando muere Matovelle. Las relaciones compiladas por Loor desde los testigos oculares muestran que durante la agonía de Matovelle la gente entraba y salía de su celda para pedir bendiciones especiales. No cabe duda de que a inicios del siglo XX, la muerte seguía siendo “una ceremonia pública y organizada (...) por el moribundo” (32). Sin embargo, implica también un aspecto que cobra relevancia desde el siglo XVIII, según lo ha analizado Ariès: la presencia de los médicos en la sala del moribundo: “A las dos de la tarde, los Médicos diagnostican el caso como fatal” (Loor 2010, 392). Ariès observa que los médicos normaron la concurrencia del público a la habitación del moribundo. Antes era común que la gente se aglomerara en el local, desde el siglo XVIII se considera insalubre la excesiva presencia de personas contemplando la muerte. Sin embargo, luego de la muerte el sepelio sí puede implicar una gran concurrencia de personas.

¹⁶⁵ Esta institución fue creada también por Julio María Matovelle para asociar a los jóvenes en el trabajo comunitario y pastoral.

De hecho, la importancia del personaje se puede medir por la cantidad de personas que asisten y lloran su muerte. Llor redacta los hechos relativos a las primeras horas luego de la muerte de Matovelle de la siguiente manera:

A las siete y tres cuartos de la noche el Rmo. Padre Matovelle entregó a Dios su preciosa alma. Sus religiosos, entre sollozos y lágrimas, revisten el cadáver de ornamentos blancos, y a las cuatro de la mañana del 19 de Junio, con el cántico De Profundis se lo pasa de la celda a la capilla interior del Convento, y a las seis el Dr. Nicanor Aguilar celebra misa de cuerpo presente. A las diez del día se le traslada a la iglesia de la Merced; pero por la aglomeración de la gente hay que retirarlo a la sacristía media hora más tarde (Llor 1971, 394).

De la relación que acabamos de citar sobresale la mención de la actitud de los dolientes. Ariès asegura que antes del siglo XII la muerte se aceptaba como algo natural, era vista como un “destino colectivo” (Ariès 2010, 63). A partir del siglo XII se da una segunda actitud que implica la conciencia de la propia muerte. Y, en cambio, a partir del siglo XVIII se da un nuevo sentido a la muerte: “la muerte romántica, retórica, es, en primer lugar, la muerte del otro; el otro, cuya añoranza y recuerdo inspiran en el siglo XIX y en el XX, el nuevo culto a las tumbas y a los cementerios...” (63). Según lo ha historiado Ariès, las manifestaciones exageradas de dolor que implica el drama frente a la muerte del otro aparecen entre el siglo XVIII y XIX. En el transcurso del siglo XIX, el catolicismo desarrolló “expresiones sentimentales conmovedoras, de las que se había alejado en el siglo XVIII, por influjo del protestantismo” (81). A este tipo de expresión del luto Ariès lo ve como “una suerte de neobarroquismo romántico, muy diferente a la religión reformada” (81).

En todo caso, el sepelio de Matovelle fue sin lugar a dudas un evento que convocó a toda la ciudad y provocó pronunciamientos de personajes ilustres de todo el país. El Consejo Cantonal había ofrecido un nicho en el Cementerio General de Cuenca (Llor 1971); sin embargo, el cadáver fue depositado en la cripta del Templo del Santo Cenáculo donde reposó hasta ser trasladado a la capilla interna del Convento de la Merced. No se conoce en qué año ocurrió este traslado; lo que sí está registrado por Llor es que en 1959, con motivo de tramitar su proceso de beatificación, sus restos fueron llevados de la mentada capilla interior a un sarcófago de mármol en una capilla del convento con entrada directa desde la calle Borrero donde hoy reposan.

El prestigio de hombre santo que tuvo Matovelle en vida seguía muy vivo durante la década de los cincuenta, a treinta años de su muerte. El 26 de julio de 1959 se publicó el proceso informativo sobre su fama de santidad y un edicto lo declaró Siervo de Dios. Su cuerpo era venerado como la reliquia de un santo canonizado. Así que, temiendo que este culto saliera de control, el Obispo Manuel de Jesús Serrano Abad mandó a sellar su sepulcro con la siguiente inscripción: “Aquí quedan encerrados los venerados restos de este Siervo de Dios y bajo pena de excomunión, nadie los podrá tocar hasta que la Iglesia lo declare santo” (409). Se conformó también un tribunal que tomaría a su cargo llevar el proceso para su beatificación. Este tribunal trabajó compilando los datos requeridos y los testimonios pertinentes hasta el 19 de agosto de 1965. Los documentos fueron llevados a Roma el mismo año por el obispo Manuel de Jesús Serrano Abad (Loor 1971). En 2015, mientras se desarrollaba esta investigación, los Religiosos Oblatos estaban también reimpulsando su causa de beatificación.

En cuarto lugar, un dato ineludible a la hora de pensar en la construcción de la santidad en el siglo XIX en el Ecuador es el hecho de que todos estos santos pertenecían a familias acomodadas y prestigiosas tal y como había pertenecido Mariana de Jesús. Esto no resta mérito a la vida extraordinaria que estos personajes llevaron con relación al modelo de vida que la Iglesia, en el siglo XIX, fomentaba y a la cotidianidad de la existencia humana; pero, la procedencia constituye un hecho relevante a la hora de pensar en el seguimiento de sus causas de beatificación y canonización. De hecho, aunque también Narcisa de Jesús Martillo lo hizo en la misma época, resulta un dato particular observar que el Hermano Miguel subió a los altares durante el periodo presidencial del extinto León Febres-Cordero, su pariente lejano.

Por último, vale remarcar una vez más los argumentos geopolíticos de la santidad que hemos analizado ya en el capítulo 3 de la primera parte de este estudio. En aquel apartado se analizó cómo la importancia de Lima sobre la de Quito, permitió a Rosa de Santa María alcanzar la santidad a sólo medio siglo de su muerte; mientras que Mariana de Jesús lo hizo varios siglos después de su deceso. Así también, es digno de observarse que Narcisa de Jesús, una humilde costurera, alcanzó la santidad antes de Mercedes de Jesús, fundadora de una Congregación de educadoras que se ha difundido en todo el mundo. No cabe duda de que esta vez, también la populosa Lima en donde murió Narcisa tuvo mayor peso que Riobamba, un pueblo pequeño de la sierra ecuatoriana en donde murió Mercedes, en la difusión de la santidad de estos personajes.

Capítulo 4

Historiografía de las imágenes entronizadas en los templos cuencanos entre 1850 y 1950 y su culto

El surgimiento de una noción moderna del arte corresponde a un proceso de paulatina secularización social y cultural en Occidente. En el Ecuador, la institución de esta noción de arte coincide con el auge del liberalismo como propuesta política, económica y filosófica que exige la secularización del estado y la separación de sus instituciones de la Iglesia. Sin embargo, la abierta condena, por parte de algunos pensadores liberales radicales, a la tradicional manera de vivir y pensar la religiosidad y la explícita persecución a los religiosos por parte del poder liberal no impidieron la continuidad de antiguos cultos, el florecimiento de unos nuevos y la vigencia de su representación iconográfica.

La imaginería producida en Cuenca entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX está circunscrita dentro de un contexto específico en el que la ciudad vive no sólo las luchas entre liberales y conservadores sino también la más importante configuración urbanística que definió la posterior identidad de la ciudad bajo el estilo europeo de sus templos y de sus más importantes edificaciones (López 2003).

En este contexto se hace importante preguntar: ¿cuál es el origen y los vínculos institucionales, religiosos y seculares, de la imaginería producida en Cuenca entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX?, ¿la institución de una noción moderna de arte en el Ecuador implicó a la imaginería del periodo en Cuenca?, ¿hay marcas de autor en los objetos estudiados?, ¿cuál es la relevancia histórica de los objetos en cuanto nos remiten al contexto histórico de los enfrentamientos ideológicos y armados entre conservadores y liberales?, ¿cómo se relacionan los objetos mismos con la construcción del discurso histórico de la ciudad?

El presente capítulo está dividido en cuatro acápite. En ellos se hace un estudio descriptivo de la imaginería presente en los templos de San Alfonso, la Catedral de la Inmaculada y Santo Domingo a la luz de los atributos más relevantes que se destacan en la iconografía general de los santos representados. En el último se analiza los elementos estéticos y sociales de los cultos predominantes en la ciudad partiendo de la muestra obtenida de los templos

seleccionados en contraste también con la hallada en otros templos y los datos proporcionados por los documentos archivísticos.

4.1 Basílica de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro

Ilustración 4.1



Plano general del altar mayor del templo de San Alfonso, siglo XX

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

El templo de San Alfonso, o Basílica de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, cuya primera piedra fue bendecida en 1875 por el obispo Remigio Esteves de Toral, llegaría a ser “la mayor y más bella edificación –horizontal y vertical- del siglo XIX, con sus 62 metros de largo y 20 de ancho” (López 2003, 188). La construcción estuvo a cargo del hermano Juan Bautista Stiehle; aunque su plano y los cimientos son obra del hermano Teófilo Richter, según lo citan Rivera y Rivera (2007) de las crónicas de la congregación redentorista: “La obra se había quedado paralizada desde que el Hno. Teófilo llenó los cimientos, puso unas cuantas piedras, aunque mal puestas por la prisa y se fue a Riobamba...” (114). Las crónicas citadas dan cuenta, entre otras cosas, de cómo Juan Bautista Stiehle se había opuesto a que la construcción del templo de San Alfonso se hiciera sobre los cimientos existentes: “No sé qué utilidad tenga mejorar la mampostería con cimientos que siguen siendo deficientes (...) Todavía no creo que nuestra iglesia logre mantenerse en pie” (119). No obstante, debido a su

voto de obediencia, había continuado la construcción hasta que el terremoto de 1887 destruyó parte de la obra. Sobre este evento, en carta a sus padres, Stiehle comenta:

Cómo me afectó ver en tan triste estado esta nueva y hermosa iglesia, en parte ya con pinturas muy hermosas, la cual vengo construyendo desde hace años (1874), con tanto esfuerzo y trabajo y con el sudor de estas gentes pobres.

Por cualquier parte que mirase veía sólo grietas, incluso los arcos más grandes, divididos en cinco o seis partes, el techo reducido a polvo y el suelo cubierto de los adornos que se habían desprendido de la iglesia (120).

El terremoto desaceleró la construcción; aunque no fue la única causa de su demora (López Monsalve 2003). Las carencias económicas -las cuales se pudieron superar con los aportes voluntarios de la Curia Diocesana, el Municipio, donaciones de los fieles-; y la escasez de mano de obra -la cual se subsanó con la de las comunidades indígenas provenientes de parroquias rurales a través de las mingas- fueron las otras causas. Sobre este último punto, en la correspondencia de Stiehle compilada y publicada por Rivera y Rivera (2007), en el año de 1875 el religioso cuenta al Padre Provincial, Aquiles Desurmont, su desacuerdo con los medios que las autoridades usaban para proveerlo de obreros:

Cuando necesitábamos obreros, el Padre superior acudía a la comisaría con su solicitud. La comisaría enviaba soldados en busca de mano de obra. Los soldados cogían simplemente a todo el que encontraban por el camino o trabajando en sus propios campos y nos los traían con derecho a tenerlos encerrados 8 días trabajando. Lo único que teníamos que hacer era pagarles un jornal de 25 céntimos por día para que pudieran alimentarse. Estos hombres arrancados del seno de sus familias eran muy necesarios para sus propios hogares. Con frecuencia sucedía que durante la ausencia del jefe de familia los ladrones amaraban a su mujer, para luego desvalijarles la casa. Naturalmente, que estos hombres totalmente enfurecidos, tanto contra el gobierno como contra nosotros, no solo rehuían hacer bien el trabajo sino que se hacían los enfermos y engañaban y robaban lo que podían (306).

Stiehle ve en la reacción de los obreros, ante el abuso de autoridad del que son víctimas, una de las causas de la demora de la construcción. Recomienda: “A mi juicio, Reverendo Padre Provincial, si pagamos 25 céntimos más de jornal que lo que paga el gobierno, es decir, lo

mismo que pagan todos los demás, creo que encontraremos todos los obreros necesarios...” (306). Esta apelación muestra su interés por avanzar la obra y por asignar al trabajo indígena un pago justo. En su carta del año siguiente asegura: “Ahora trabajo solamente con obreros voluntarios, tengo más de los que necesito y creo que nunca me faltaría mano de obra si no los ahuyentara, a veces, el comportamiento de R.P. Ministro” (316). En 1888 se celebró la primera misa en el templo cuyas torres gemelas, sin embargo, fueron construidas durante la primera mitad del siglo siguiente.

Debido al beneplácito que gozaba el arquitecto alemán ante los ojos de los liberales, la prensa liberal difundió que Juan Bautista Stiehle era el mentor de este templo desde sus cimientos y así se lo considera hasta el día hoy: “...nos apresuramos a tributar un voto de aplauso y de gratitud al Hno. Juan por ser el arquitecto de tan hermosa fábrica, desde la piedra angular” (121)¹⁶⁶. En realidad, aunque no fue Stiehle quien diseñó los primeros planos ni quien completó las torres y los últimos detalles de su decorado, el templo de San Alfonso ha adquirido el toque personal de Stiehle como lo hizo toda la ciudad en este periodo.

Néstor Rivera (2007) ha levantado la información histórica de la construcción del templo de San Alfonso a través de las visitas pastorales y las crónicas de las comunidades agustina¹⁶⁷ y redentorista. El autor recuerda que en el espacio donde hoy se erige el templo de San Alfonso había otro templo colonial con su correspondiente convento, el templo de San Agustín. El mencionado autor demuestra, a través de documentos, que la riqueza colonial del templo de San Agustín había desaparecido antes de la llegada de los redentoristas.

Por lo tanto, excepto el bulto de santa Zita, la imaginería del templo de San Alfonso pertenece a los siglos XIX y XX. El decorado interior del templo está compuesto por: los altares, algunos tallados por Juan Bautista Stiehle; la imaginería, en gran parte traída desde Europa; y los vitrales de las ventanas abiertas en los muros laterales del templo. El dinero para hacer estos vitrales fue donado por diferentes personas e instituciones; y los vitrales fueron traídos desde Francia a inicios del siglo XX.

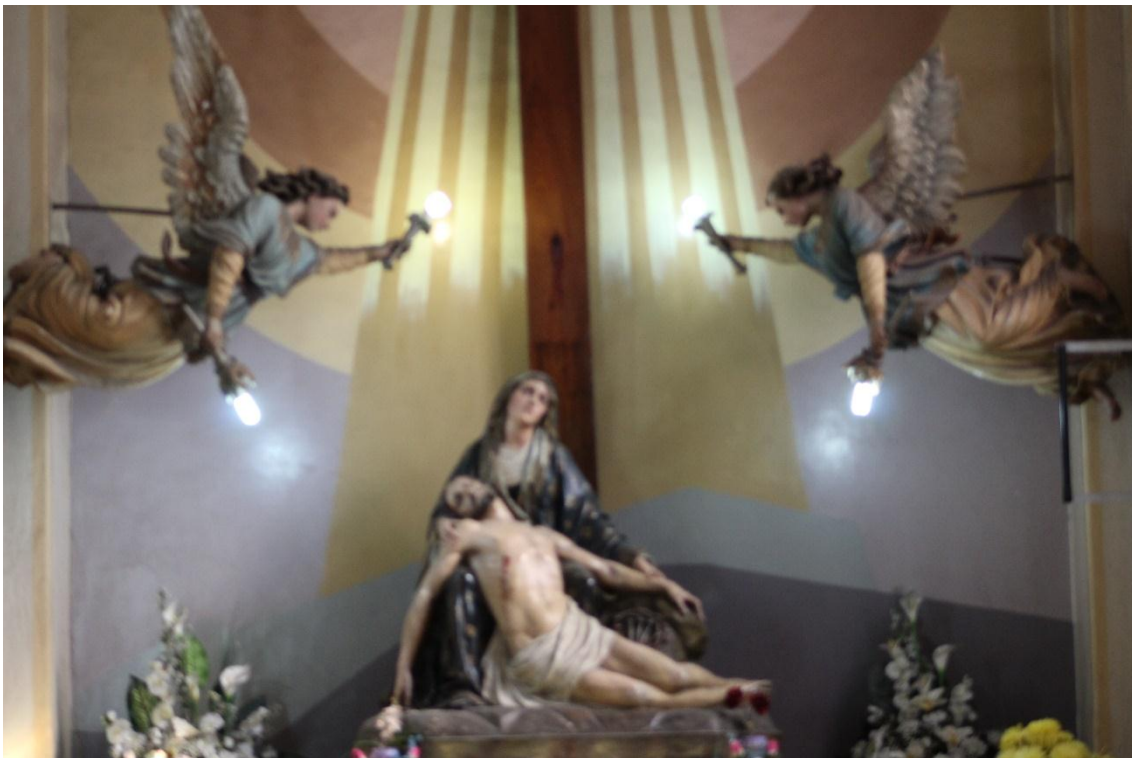
¹⁶⁶ Esta cita corresponde a una nota de prensa que Rivera y Rivera han hallado inserta en las Crónicas de la Congregación.

¹⁶⁷ En el sitio en donde hoy se levanta el templo de San Alfonso y su convento parroquial había un templo colonial de la orden de San Agustín. Debido a la decadencia que produjeron las guerras de independencia este templo estaba en ruinas cuando fue entregado por el padre Espinel, último superior agustino, al padre Félix Grisar, fundador de la Orden redentorista en Cuenca.

Asimismo, Rivera hace un inventario de cinco altares diseñados por Stiehle y manufacturados por él o bajo su dirección: el altar mayor, el altar del Corazón de Jesús, el altar de la Sagrada Familia, el altar de San Alfonso, el altar de la Dolorosa. En la actualidad, solo hay dos altares magníficamente tallados en el templo: el altar mayor (ilustración 4.2) y el altar del Sagrado Corazón de Jesús (ilustración 4.5). Sobre los otros Rivera menciona: “Estos altares desaparecieron en 1967, juntamente con el púlpito de Figueroa, por una desafortunada y mal entendida reforma conciliar” (25). Parte del púlpito de Figueroa, hoy se usa como pedestal para las imágenes que componen la Sagrada Familia. Y la Dolorosa, traída desde Francia, descansa sobre un altar de mármol de modesta altura cubierto por la ornamentación en tela.

En el lado derecho del templo, la Dolorosa sostiene entre sus brazos al hijo muerto mientras dos ángeles en vuelo los alumbran con antorchas. Se trata de una Piedad traída desde Francia a inicios del siglo XX (ilustración 4.2). Juan Bautista Stiehle había diseñado un altar para una imagen así dentro del templo (ilustración 4.3).

Ilustración 4.2



Actual altar de la Dolorosa en el templo de San Alfonso, siglo XX

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Compárese el diseño original de Stielhe con el altar actual y el altar del Corazón de Jesús e imaginemos la grandeza que Stiehle pensó para el decorado interior de este templo y la modestia que el concilio exigió con su reforma.

Los confesionarios dan cuenta también de la importancia que los detalles del tallado tenían para el diseñador alemán. De hecho, la sobresaturación de formas deja ver el estilo de los altares y los confesionarios de Stiehle como algo comparable al barroco por el horror al vacío. Las formas son geométricas, es cierto, pero el estilo exige formas. No así, la simpleza que pedía el Concilio Vaticano Segundo.

Ilustración 4.3



Altar de la Dolorosa, Juan Bautista Stiehle, siglo XIX

Fuente: Cobos 1998, 120

Así como el Concilio del año 1967 había disminuido el deseo de rodearse de lo grandioso, también había afectado la parte externa del templo. “En la entrada superior abatieron a hachazos el entramado; después con martillos y mazas destruyeron todas las esculturas” (25). Hoy solo quedan pocas de las esculturas originales. Una de ellas es una imagen de la Virgen del Perpetuo Socorro, trabajada en mármol y atribuida a Stiehle, que se halla en la parte frontal del templo.

Ilustración 4.4



Escultura de la Virgen del Perpetuo Socorro. Anónimo, siglo XX

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Las pérdidas que sufrió este templo son una muestra de lo que perdieron otros templos con este concilio. A fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, la mayor parte de los templos cuencanos tenían sus paredes cubiertas de murales al óleo, muchos de estos fueron tapados con capas de cal como consecuencia del Concilio Vaticano Segundo. Con esta actitud iconoclasta, se buscaba evitar que los fieles se distrajeran admirando los decorados de los templos durante las celebraciones litúrgicas y eucarísticas. Extrañamente, la campaña iconoclasta vino de parte de la misma iglesia: la llegada del liberalismo al poder no reporta

acciones iconoclastas generalizadas como lo fue la del Concilio Vaticano Segundo. Hoy, se están haciendo estudios para restaurar los decorados de varios templos de la ciudad.

El altar mayor (ilustración 4.1), trabajado por Juan Bautista Stiehle desde 1875 y terminado por otros artistas anónimos en 1942 -según lo reporta Néstor Rivera, basándose en las crónicas de la congregación- fue diseñado con un estilo románico como todo el templo; sin embargo, con la ejecución, el altar -al igual que el templo- adquirió otras características: “(e)l estilo basilical se transformó en algo parecido al gótico; la altura de los tumbados creció; aparecieron nuevas pinturas, también al óleo, que dieron al templo redentorista mayor elegancia” (Rivera 2007, 26). Hoy, las paredes de este templo están también cubiertas con una capa de cal.

En cuanto a la imaginería de este altar, el lugar central lo ocupa la Imagen de la Virgen en su advocación del Perpetuo Socorro. Dicha imagen fue enviada entre 1874 y 1878 desde Italia para ser entronizada en el altar principal de este templo. Es la réplica exacta de un cuadro que se encuentra en Roma y que fuera pintada por un monje anónimo, quizá en el siglo XV. Dicho original perteneció a un comerciante acaudalado del siglo XV quien al enfrentar una campaña iconoclasta en Creta decidió llevar el cuadro a Roma. En Roma le sobrevino la muerte e hizo prometer a un amigo suyo que aquel cuadro recibiría culto público. Sin embargo, la obra no fue colocada en un templo sino luego de varias generaciones.

El primer templo que acogió el cuadro fue el de San Mateo, el apóstol, templo que se ubicaba entre los templos de Santa María, la Mayor, y Juan de Letrán en Roma. De este modo, el cuadro quedó bajo la custodia de los agustinos desde 1499. En 1798 hubo otra campaña iconoclasta de parte de los soldados de Napoleón durante la toma de Roma. En este contexto, se destruyeron más de treinta templos entre los cuales estuvo el de San Mateo. Sin embargo, el cuadro fue salvado secretamente por uno de los religiosos y colocado, años más tarde, en una capilla privada de la orden agustina en la Posterula donde permaneció 64 años. Pocos años después, llegaron los redentoristas a Roma y el Papa les otorgó posesión sobre los terrenos en donde se había levantado el templo de San Mateo, Apóstol. Allí los redentoristas construyeron su templo y su convento. Al poco tiempo, el cronista de la orden averiguó la historia del cuadro e inició su búsqueda. Lo hallaron en la capilla privada de los Agustinos y solicitaron al Papa Pío IX su posesión. Este se la otorgó y el cuadro fue colocado en el nuevo templo de los redentoristas, curiosamente, en el mismo lugar en donde había sido venerado

antes. El cuadro que hoy se venera en Cuenca carga sobre sí toda esta tradición y también tiene más de cien años de antigüedad.

Ilustración 4.5



El pelícano sagrado, detalle del altar mayor del templo de San Alfonso, siglo XIX

Fuente: fotografía de Tannia Rodríguez. 2016

En el mismo altar, al lado derecho del cuadro de María, se encuentra la efigie de San Gerardo María Mayela¹⁶⁸, patrono de las mujeres embarazadas; y a su izquierda, la de San Alfonso

¹⁶⁸ Gerardo María Mayela nació en Muro- Italia. A los doce años quedó huérfano de padre y tuvo que hacerse cargo de la familia trabajando como aprendiz de un sastre y luego al servicio del Obispo de Lacedonia, ambos de duro carácter. En 1745, regresó a Muro para establecerse como sastre. En 1747 fue aceptado en la Congregación Redentorista. En 1752 tomó sus votos como hermano laico redentorista. En 1754 fue separado de la orden a causa de que una joven lo calumnió ante San Alfonso; sin embargo, en su lecho de muerte la joven escribió al santo fundador para retractarse de su calumnia con lo cual Gerardo fue reintegrado en la Congregación. Su vida está llena de prodigios tales como sanaciones milagrosas, auxilio a los barcos en peligro de naufragio, multiplicación del pan. Es el patrono de los niños por nacer y las madres embarazadas. Murió en 1755 cuando su fama de santidad se había extendido por toda Italia. En 1893, el Papa León XIII lo declaró beato. En 1904 el Papa San Pío X lo canonizó.

María de Ligorio¹⁶⁹, fundador de la Congregación Redentorista. Ambos son santos propios de la Congregación y, por lo mismo, visten el hábito redentorista. Ninguno de estos santos han sido venerados fuera de este templo. En la actualidad, sus fiestas no se celebran con grandes pompas ni aún dentro de la congregación, sino únicamente con la misa del día en la que se usa el color blanco en la ornamenta litúrgica.

Debajo de estos santos hay dos arcángeles traídos desde Europa y tallados en madera que custodian el sagrario. Junto al sagrario hay también cuatro ángeles. Este conjunto angélico en su totalidad se caracteriza por no guardar simetría más que la de su número y disposición espacial: cada uno está representado en una posición del cuerpo diferente y expresión facial distinta a la de los demás, con lo cual se expresa la individualidad de los seres y su movimiento¹⁷⁰.

El altar de San Alfonso en sí ha sido tallado minuciosamente. De la mesa del altar destacan la iconografía del pelícano sagrado (ilustración 4.5) que se desgarran el corazón para alimentar a sus crías. Con esta imagen se representa a Cristo que da hasta la última gota de sangre para salvación de las almas. Esta iconografía es muy frecuente en la Cuenca del siglo XIX y se la ha representado en frontales, casullas, murales y otro tipo de ornamentación sacra. Del tallado del altar mayor y su retablo se sabe con certeza que son diseño y, en parte, obra de Juan Bautista Stiehle.

El altar del Corazón de Jesús (ilustración 4.6) es la prueba más relevante de la devoción de la época. Sin embargo, no se lo terminó sino hasta 1929. En este altar se halla la ineludible influencia estilística de Juan Bautista Stiehle aun cuando no se conoce quién lo talló. La imagen del Corazón de Jesús que se erige en el centro del altar fue traída desde Barcelona y sigue la iconografía más generalizada en la época: Jesús lleva una túnica blanca y un manto rojo. Su corazón, con una llama ardiendo sobre su boca y una herida que lo atraviesa, sobresale sobre el pecho de Jesús. La figura descansa sobre las nubes en donde, pequeños querubines rodean sus pies.

¹⁶⁹ Sobre este santo Juan Fernando Roig (1950) escribe “Confesor, obispo, fundador de la congregación de Presbíteros del Santísimo Redentor (Redentoristas), y Doctor de la Iglesia. Murió casi centenarío en 1787 y fue canonizado en 1839. Su fiesta: 2 de agosto...” (Roig 1950, 36).

¹⁷⁰ En general, en el siglo XIX, la representación de los ángeles en todos los templos presenta esta peculiaridad. Véase, por ejemplo, los ángeles del altar de la iglesia del Carmen que fueron colocados por orden del visitador a fines del siglo XIX, según consta en las visitas pastorales. Véase también los ángeles del altar del Señor de la Buena Esperanza en la Catedral Nueva.

Ilustración 4.6



Altar lateral del templo de San Alfonso dedicado al Sagrado Corazón de Jesús, siglo XIX Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

En otras imágenes de la misma época los querubines pueden ser remplazados por ángeles con aspecto de niños pequeños. A la izquierda de la imagen del Corazón de Jesús está la de San Clemente¹⁷¹ y a su derecha la de Santa Teresita del Niño Jesús, ambas imágenes de autor anónimo, y probablemente extranjeras.

¹⁷¹ San Clemente M^a Hofbauer nació el 26 de diciembre de 1751 en Moravia. Pensando en hacerse sacerdote, estudió latín con el párroco de su pueblo hasta que este murió en 1767, debido a la imposibilidad de seguir estudiando, aprendió el oficio de panadería, el cual le fue muy útil a lo largo de su vida. En 1771 viajó a Trevoli en peregrinación al santuario de Nuestra Señora de Quintiliolo. Desde entonces, cambió su nombre de Luis a Clemente María, en honor otro santo Clemente, obispo de Ancira y decidió convertirse en ermitaño para rezar por el mundo. Insatisfecho por su situación que no le permitía ser sacerdote, ingresó al monasterio de los Padres

Ilustración 4.7



Detalle del calvario del templo de San Alonso. Miguel Vélez, siglo XIX

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Sin retablo, sobre uno de los muros del templo pende el cristo del calvario esculpido por Miguel Vélez (ilustración 4.7). Sobre él, Rivera (2007) recoge las siguientes palabras de

Blancos de Kloster Bruck dónde cocía pan mientras estudiaba filosofía hasta 1776, sin embargo, el emperador prohibió que los Padres Blancos admitan nuevos novicios por lo que Clemente fue expulsado. Regresó su vida de ermitaño por dos años. Pero su madre lo convenció de abandonar esa vida por lo que se fue a Viena donde ejerció su oficio de panadero bajo la protección de dos señoras de sociedad quienes fueron sus benefactoras. A los 29 años, ingresó a la Universidad de Viena. En 1784, al final de una peregrinación a Roma, Clemente y su compañero de viaje, Thaddeus Huebl, deciden unirse a la Orden de los Redentoristas. Después de una vida intensa de persecuciones a causa de la fe, murió en Viena en 1821. Fue beatificado el 29 de enero de 1888 por el Papa León XIII y canonizado como santo de la Iglesia católica el 20 de mayo de 1909. En 1914, el Papa Pío X le concedió el título de Apóstol y Patrón de Viena.

admiración desde las crónicas de la comunidad: “En verdad que esta obra es hermosa. El Cristo es muerto, San Juan le mira con la expresión del más vivo dolor (...) El autor de la obra es un hombre interior...” (24-25). Según estas crónicas, Vélez se había hecho atar a una cruz para observar en sí mismo, por medio de un espejo, las características de un cuerpo humano pendiendo de la cruz.

El Cristo tiene una expresión moribunda. En sus pies se puede apreciar una fuerte tensión la cual corresponde a la de un hombre aún vivo; aunque el rostro, con los ojos casi totalmente cerrados, parece el de un hombre muerto. El Cristo es realmente excepcional en cuanto tiene que ver con otras obras nacionales y cumple la función para la que ha sido tallado, conmover al espectador. Esta imagen está acompañada de la Virgen Dolorosa y San Juan el discípulo amado, esculpidos también por Vélez. El trabajo constó 350 pesos a la Congregación Redentorista y aún es uno de los cristos más bellos expuestos libremente al culto religioso en Cuenca. De todos los escultores de imaginería, Vélez es el único de cuyo nombre han estado atentos quienes han adquirido sus obras. Eso se debe a que Vélez gozaba de prestigio como artista ya en la época de García Moreno. Por lo mismo, no sorprende hallar su nombre en las crónicas.

Sin embargo, y a pesar de la ambigüedad que representa este hecho cuando consideramos el valor de su obra, no cabe duda de que el valor principal de este calvario es el valor de culto durante el periodo que abarca este estudio y aún hoy. La mayor parte de los files desconoce el nombre de su autor.

En el ala izquierda del templo se halla la Sagrada Familia (ilustración 4.8) sobre un pequeño altar compuesto por la base del púlpito que habría diseñado Stiehle y que se le atribuye a Figueroa. El púlpito de Figueroa fue desmantelado después del Concilio Vaticano Segundo como se ha explicado ya. Hoy se conserva parte de esta pieza de la que las crónicas dicen: “Es de primer orden por su forma y por su pintura; obra del hermano Juan (en el diseño) y que guarda consonancia con el altar mayor. Este diseño ha sido ejecutado y pintado por el maestro Figueroa en madera de nogal y cedro” (24). No cabe duda de que el estilo que había pensado Stiehle para este templo estaba cargado de formas. Si bien, estas fueron simplificadas y hoy el templo tiene un aspecto sobrio, estas formas se encuentran en los capiteles y los tumbados; en los pisos y los adornos de las lámparas. En cuanto a las imágenes que componen la sagrada

familia, no sabemos quién es su autor. Probablemente, hayan sido traídas del extranjero como la mayor parte de las piezas que hoy están expuestas al culto dentro de este templo.

A simple vista destacan también los oleos que adornan los bordes de la bóveda central. Se trata de la imaginería que representa a los cuatro evangelistas. Esta nos remite inmediatamente al libro de Daniel, quien de su visión nocturna describe criaturas con cuatro caras (una humana, otra de león, otra de águila y otra de toro) que santificaban a Dios. Así, la tradición bíblica ha relacionado estas caras con los evangelistas: Mateo aparece junto a un ángel que proclama el nacimiento de Cristo; Marcos se lo asocia al rostro humano pues cuenta la parte más humana de Cristo; Lucas aparece junto al buey que describe en el nacimiento; Juan, un evangelista más angélico por sus visiones y revelaciones, se lo representa cerca de un águila y escribiendo sobre un pergamino. Se trata de la iconografía más común de los cuatro evangelistas.

Ilustración 4.8



Altar de la Sagrada Familia. Templo de San Alfonso

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Asimismo, en ambos muros del altar central se ha pintado murales dedicados a exaltar la fe. Al lado derecho del altar, la escena de Cristo muerto bajado de la cruz. Al lado izquierdo, los santos redentoristas rodean el altar en donde se encuentra expuesto el Santísimo Sacramento. En los vitrales traídos desde Francia (Anexo 1) se puede observar una gama más variada de la iconografía de los santos cuya devoción estaba vigente en la época. De hecho, algunos de estos vitrales contienen información sobre el donante y la fecha en que fueron donados. Al lado izquierdo se muestran siete pares de imágenes que desde la puerta principal del templo hacia el altar representan a los siguientes santos: San Luis Gonzaga y San Pablo; Santa Teresa de Ávila¹⁷² y Santa Gertrudis; el Niño Jesús y Santa Isabel de Hungría; la Virgen de los Remedios y San Francisco de Paula; San Alfonso María de Ligorio y San Francisco de Sales; San Joaquín y Santa Ana, abuelos de Cristo; y los Sagrados Corazones de Jesús y de María.

Entre todas estas devociones destacan la de la Virgen de los Remedios, la de San Francisco de Sales y las de los Sagrados Corazones. En el diario de Julio María Matovelle, se menciona la devoción a la Virgen de los Remedios como una devoción importante en el siglo XIX.

También en el templo de Santo Domingo hay una imagen de autor anónimo que representaba a esta advocación. La imagen tiene entre sus dedos una pastilla que resulta ser el atributo propio de su advocación. Esta imagen es la que se suele vestir con los trajes de la Virgen del Rosario y se saca a las procesiones en el lugar de la imagen original de la Morenica del Rosario, que se queda en el altar, los 8 de diciembre de todos los años.

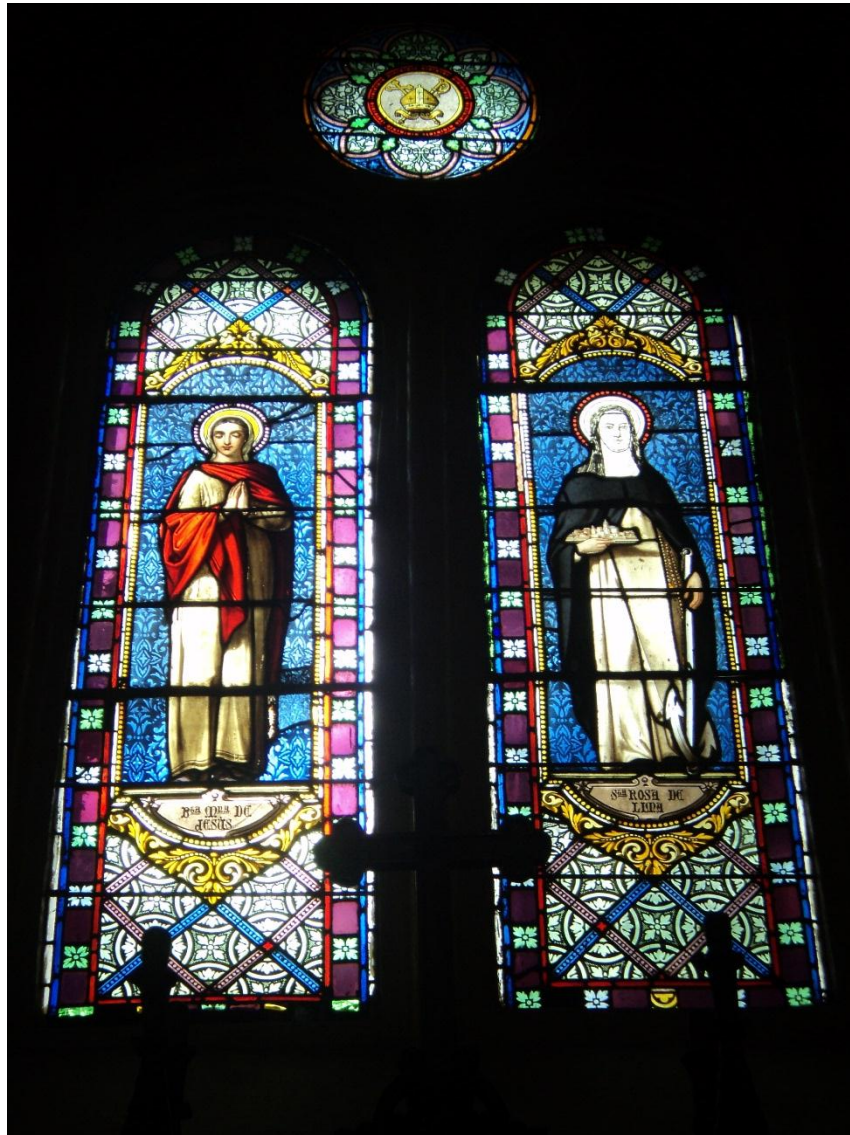
En cuanto a la devoción a Francisco de Sales, es importante recordar que este es un santo jesuita que se encargó de la evangelización en tierras extranjeras. Se lo reconoce como el santo de la paciencia. Don Bosco, tomó su nombre para fundar su Congregación Salesiana que llegó en América durante el siglo XIX y tuvo mucha trascendencia en Cuenca durante el siglo XX. Por eso, no admira que se haya escogido su imagen para representarla en los vitrales del templo redentorista.

En los vitrales del muro izquierdo del templo, en el mismo orden están las siguientes imágenes: San Jerónimo y San Mateo; Santa Rosa de Lima y Santa Mariana de Jesús; Santo Tomás de Aquino y San Francisco de Asís; San Miguel Arcángel y Santa Teresa de los Romanos; San José y la Purísima, y Cristo Rey y San Pedro, apóstol. Destacan, sin lugar a

¹⁷² Al pie del vitral que representa a Teresa consta el nombre de Isabel de Hungría; y el nombre de Terea está al pie del vitral que representa a Isabel. Este error se produjo al momento de ensamblar los vitrales y pasa desapercibido.

dudas, las representaciones de las dos santas virreinales de las que se ha hablado bastante ya en este estudio, Santa Mariana de Jesús y Santa Rosa de Lima. La de santa Mariana de Jesús (ilustración 4.9), en particular no sigue la iconografía tradicional.

Ilustración 4.9



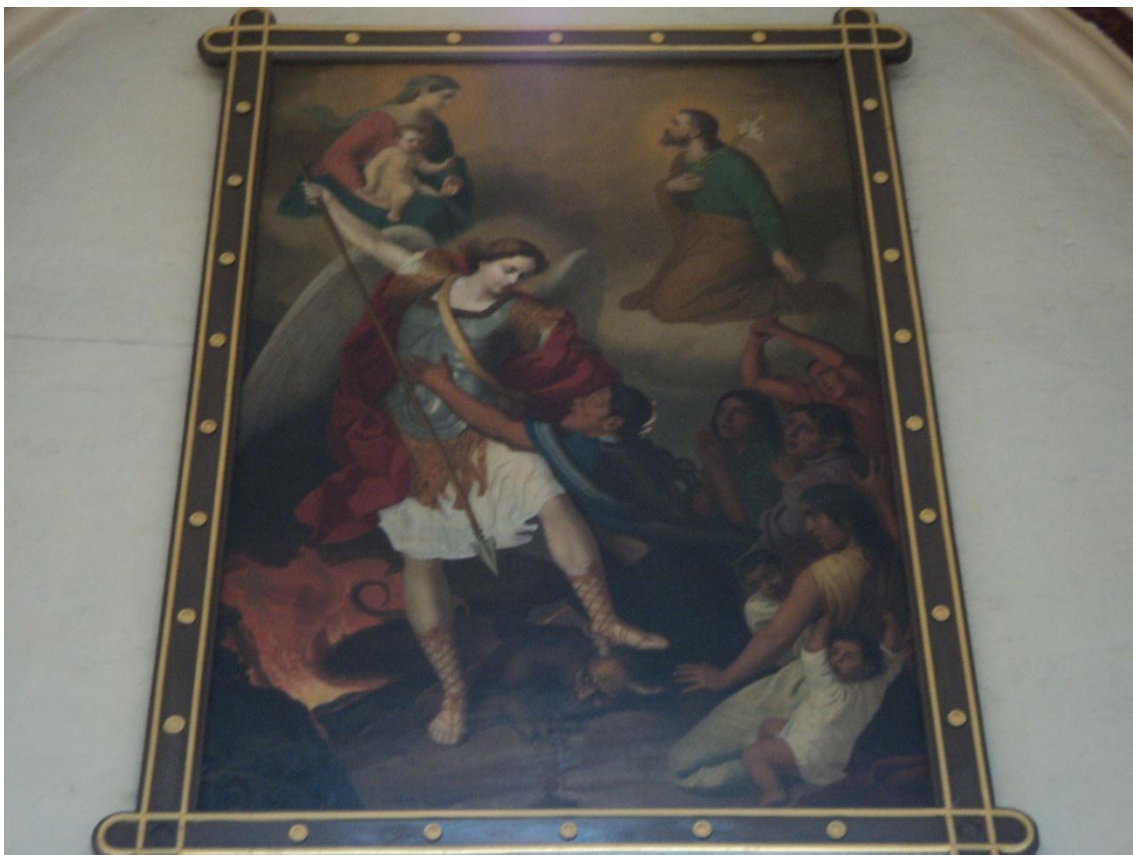
Mariana de Jesús y Rosa de Lima. Vitrales del templo de San Alfonso. Anónimo, siglo XX

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

La santa está vestida de rojo y blanco como una campesina europea. Su cabeza está cubierta con un velo blanco a pesar de que es una santa virgen. No lleva la azucena, su atributo particular por el que se la ha denominado la azucena de Quito; y sobre su cabeza tiene la aureola a pesar de que en ese entonces aún no había sido declarada santa. En cambio, la imagen de Santa Rosa (ilustración 4.9) sí sigue los rasgos comunes a su iconografía

generalizada: viste el hábito dominico y lleva en su mano derecha la ciudad de Lima y en la otra, el ancla; ambos son atributos que refieren a su patrocinio sobre dicha ciudad. La falta de concordancia de la imagen de Mariana con su iconografía generalizada se debe, en este caso, al hecho de que en Francia no se conocía la devoción a Mariana de Jesús. Por eso, la imagen de Santa Mariana que se hizo en Francia para este templo podría pasar por la de cualquiera otra santa laica del panteón católico. En cambio, si se hubiera elaborado en el país, vestiría de negro como los jesuitas y tendría los atributos característicos de su santidad: la calavera en una de sus manos y la azucena en la otra mano.

Ilustración 4.10



San Miguel Arcángel. Rafael Salas, siglo XIX

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Sobre la puerta lateral del templo de San Alfonso se conserva el cuadro al óleo de San Miguel Arcángel, Príncipe de la milicia celestial (ilustración 4.10). Sobre esta obra Rivera (2007b) dice: “La magnífica pintura de san Miguel, obra del maestro Rafael Salas (...) costó cien pesos y llegó a Cuenca el 28 de febrero de 1886. La famosa pintura fue ideada por el mismo

el mismo P. Juan G. Lobato¹⁷³ y ejecutada por Salas” (24). Este cuadro sigue, en general, la iconografía generalizada del Arcángel Miguel, quien -vestido de soldado romano- aplasta a Satanás con uno de sus pies. Sin embargo, difiere de esa iconografía porque con su mano derecha abraza a uno de sus devotos; con la otra sostiene una lanza con la que amedrenta al diablo.

En la iconografía tradicional, el Arcángel San Miguel suele sujetar con una mano la espada, símbolo de su grado militar; con la otra, suele sostener una balanza con la que medirá las obras de los hombres el día del juicio particular en el que cada uno dará cuentas a Dios de su vida. Además, en este cuadro se distingue también a la Sagrada Familia, cosa que no es común en la iconografía de este arcángel. Este cuadro, si bien permite que el observador reconozca fácilmente al arcángel, no es una representación absolutamente convencional del personaje. Otra particularidad todavía más asombrosa es que en la representación del Arcángel Miguel en el cuadro de Salas, las almas de los seres humanos están representadas con el color de piel cobrizo y van vestidos de forma que se puede entender que son indígenas.

Rivera cita de las crónicas: “Los indios al verla ya expuesta en la iglesia, se morían de gusto” (24). Por la estrategia retórica que usa el cuadro entendemos que su fin didáctico era propagar la devoción al arcángel entre los campesinos indígenas. Pese a la particularidad temática del cuadro y su belleza, de ninguna manera se podría atribuir este rasgo a una interpretación personal del artista puesto que el modelo fue ideado por el Padre Lobato; así tampoco, a una entrada temprana del indigenismo en la pintura ecuatoriana.

Cabe añadir que entre toda la imaginería que hemos descrito, está también el bulto tamaño natural de la Virgen del Perpetuo Socorro (Ilustración 4.5) apostada en la entrada del templo. Es una pieza de gran su belleza. El rendido a la Virgen del Perpetuo Socorro es el culto más importante en este templo en la actualidad. Está asociada a la Archicofradía de la Virgen de la misma advocación. Esta asociación religiosa se originó en la etapa virreinal pero no ha estado relacionada con ningún gremio. No conocemos a ciencia cierta la procedencia de esta imagen que, al parecer, es europea.

¹⁷³ Fue cronista de la congregación durante el tiempo en que se mandó a hacer el cuadro de San Miguel.

4.2. La Catedral de la Inmaculada Concepción

Cuando se decidió que se establezca en Cuenca un segundo obispado, dentro de la Audiencia de Quito, mediante la expedición, el 13 de junio de 1779, de la Real Cédula definitiva, suscrita por Carlos III, rey de España, se hizo constar que se erigía la iglesia parroquial de la ciudad o la que para este destino se asignare o fabricase, en catedral, bajo el patrocinio y advocación de la Inmaculada Concepción de la Virgen María Madre de Dios (Cordero 2014, 3).

Ilustración 4.11. Plano general de la Catedral de la Inmaculada en Cuenca



Fuente: fotografía Juan Carlos Astudillo, 2016

Otra de las edificaciones de importancia de Cuenca, cuya construcción inició en el siglo XIX, es la Catedral de la Inmaculada, conocida también como la Catedral Nueva. Su edificación fue idea del primer obispo de Cuenca, José Carrión y Marfil quien a fines del siglo XVIII pretendía replicar la Catedral de Málaga. “La primera disposición que se conoce relacionada con la construcción de la catedral se emitió en 1788, con participación del gobernador y del Cabildo de la ciudad” (3). Aquel documento resolvía que la construcción se llevase a cabo

con los fondos recaudados por medio de los diezmos, las donaciones y un impuesto anual que se grababa a los artesanos según su gremio¹⁷⁴.

Pese a que el deseo del obispo Carrión y Marfil de edificar un gran templo era una aspiración personal, este obispo tuvo que contentarse con remodelar el viejo edificio –al que hoy conocemos como la Catedral Vieja- por falta de fondos y de la autorización respectiva. “En 1792 se emitió una Real Cédula sobre la construcción de la catedral y en 1796 se ratificó la autorización con otra sobre el mismo tema” (3). Según Cordero Íñiguez (2014), con lo recaudado de los diezmos, los impuestos sobre el cacao y los gremios, y las donaciones -para 1791- se habían colectado 12.336 pesos, insuficientes para empezar la gran empresa. Carrión y Marfil murió sin haber visto el inicio de la construcción.

Cordero observa el hecho de que la construcción no llegó a iniciarse tampoco durante la vida del segundo obispo, Andrés Quintián Ponte y Andrade, porque en esa época los disturbios independentistas lo obligaron a prestar los dineros -recolectados durante varias décadas- al gobernador Melchor Aymerich para que enfrentase a los rebeldes, organizando el ejército real: “En varias ocasiones comunicó que prestaba no solo esos fondos sino que estimulaba a quienes se enrolaban en las filas realistas con exoneración de pagos que estaban destinados al seminario, a la catedral o a la casa del obispo” (4). Por lo mismo, Cordero ha encontrado que el tema de la construcción de la catedral se trató luego de esto de forma muy ocasional hasta 1872, cuando el Cabildo Eclesiástico resolvió la construcción de la catedral en el lugar del antiguo seminario de los jesuitas. El obispo José Antonio Remigio Estévez de Toral fue quien consiguió el permiso del Papa e impulsó una nueva campaña de recolección de fondos¹⁷⁵. Estévez de Toral¹⁷⁶, personaje controversial por las pasiones que levantaba entre su pueblo, murió el 9 de mayo de 1883 sin dar inicio a la obra.

¹⁷⁴ Cordero Íñiguez anota sobre este aporte: “herreros: dos pesos al año; herradores, cuatro reales; latoneros: diez reales; carpinteros: siete pesos y seis reales; y, plateros: nueve pesos y cinco reales...” (Cordero 2014, 3).

¹⁷⁵ Cordero (2014) anota que para tal campaña se nombraron como responsables a Manuel de la Cruz Hurtado y León Piedra, a quienes se les denominó como canónigos obreros y se los exentó de algunas obligaciones religiosas durante el tiempo de la recaudación.

¹⁷⁶ No cabe duda de que este personaje gozaba también del beneplácito de su pueblo quien lo admiraba como a un santo. Cordero cita a Remigio Crespo Toral: “A la sombra de aquel personaje singular, sentíase mi corazón nutrido de sentimientos de rectitud, de justicia y de piedad... En la última prueba, en la solemne de la muerte, él la recibió majestuosamente, con la dignidad de un rey y la paciencia de un santo... No quiso fama, no cultivó nunca esa planta rastrera de la nombradía, y se entregó a la inmortalidad bienaventurada...” (Cordero 2014, 5).

El sucesor de Estévez de Toral, Monseñor Miguel León Garrido¹⁷⁷ inició¹⁷⁸ los trabajos de construcción el mismo año en el que fue nombrado obispo porque, a decir de Rivera (2007), quería para Cuenca una Catedral tan grande como su fe. El diseño de los planos estuvo a cargo del hermano redentorista Juan Bautista Stiehle, quien la concibió como un magnífico monumento. “Stiehle elaboró tres anteproyectos hasta que uno fue aceptado por el obispo León” (Cordero 2014, 8). En 1886 se bendijo la primera piedra de la nueva catedral y la Curia Diocesana firmó un contrato con la Comunidad Redentorista con el fin de que el hermano Stiehle, personalmente, fuera el responsable de la edificación del templo mientras viviera. A cambio se le pagó 500 pesos sencillos anuales. Con respecto a esta construcción, Juan Bautista Stiehle en carta dirigida a su hermano Antón, el 21 de diciembre de 1886, escribe:

La nueva catedral de Cuenca progresa a toda vela. Este año excavamos parte de los cimientos y construimos una zanja de drenaje. Actualmente, estamos construyendo los muros de la capilla de la cripta que también servirán como fundamentos de la catedral. El 12 de diciembre de este año celebramos con gran solemnidad la bendición de la primera piedra, en cuya ocasión, el Señor Obispo hizo colocar junto al altar una gran placa de mármol que lleva su nombre y el mío, en recuerdo de los autores de esta catedral. Todavía no se ha decidido si debo o no encargarme de la obra completa, ya que al parecer Roma no quiere forzarme (Rivera y Rivera 2007, 391).

El hermano Stiehle estuvo a cargo de la construcción de la Catedral hasta su muerte suscitada en 1899; sin embargo, su correspondencia personal no hace alusión a ella, después de 1886. En Cuenca, el enfrentamiento entre conservadores y liberales fue mucho más apasionado que en otros lugares del país, pero eso no impidió que la construcción de la Catedral siguiera adelante. En 1901 Alfaro dejó el poder a Plaza Gutiérrez quien profundizó reformas que propiciaban enfrentamientos con la Iglesia, como la aprobación del Matrimonio Civil y la Ley de Manos Muertas que permitía incautar los bienes de la Iglesia para destinarlos a obras de

¹⁷⁷ Este personaje cuencano es uno de los más controversiales de la época. Su amistad con Julio María Matovelle ha trascendido la memoria de esta ciudad. No solo lo recuerdan por ser el obispo que inició la construcción de la catedral sino también por su santidad que fue reconocida hasta por los mismos liberales: caridad hacia los pobres y desvalidos, amor a la pobreza, paciencia ante los ataques de los de su grey y humildad son las características que hasta hoy destacan quienes hacen semblanza de su vida.

¹⁷⁸ Sin embargo, al inicio de la construcción antecede la disyuntiva de mantener o derrumbar el templo de los jesuitas que se hallaba en el solar que ocupa hoy la Catedral Nueva. Cordero Íñiguez observa que el Obispo León Garrido pensaba ocupar ese templo como catedral y dispuso tres arquitectos (entre ellos Stiehle) para que lo informasen sobre su estado luego de los movimientos sísmicos. El informe fue que el templo se hallaba en mal estado y que repararlo sería demasiado costoso. Por lo tanto, se optó por derrocarlo.

beneficencia. Cordero Íñiguez reconoce que con el triunfo del liberalismo los problemas económicos de la construcción se agravaron; sin embargo, el administrador apostólico se las arregló para recaudar fondos a través del precepto de diezmos y primicias hasta 1908. Con ello se adelantó la construcción de “la cripta y otras obras básicas” (Cordero 2014, 10).

López Monsalve (2003) observa que los primeros gastos de la construcción se cubrieron con el aporte del 10% de los dineros destinados a la renta de los canónigos, de los diezmos y los aportes de benefactores. Solo en dos ocasiones se recibió pequeñas contribuciones provenientes del gobierno central: en 1890 y en 1898. Esto ocasionó disgustos entre el obispo y los canónigos. López asegura que las tensiones entre el obispo Miguel León¹⁷⁹ y los canónigos -quienes obtuvieron del Papa que el Obispo fuera suspendido en la administración de la obra y reemplazado por un administrador apostólico, Benigno Palacios Correa- ocasionaron que se parara la construcción. En lo sucesivo, el administrador apostólico mencionado, ya sin los dineros de las rentas clericales, continuó la obra como pudo. Una de los aspectos más relevantes a la hora de hablar sobre los fondos usados para esta construcción es que por muchas décadas se sostuvo con la aportación voluntaria del pueblo.

Algunas de las estrategias para conseguir los fondos para la construcción, lo refiere López Monsalve (2003), fueron adoptadas a lo largo del tiempo: el aporte obligatorio para quienes recibían el sacramento de la confirmación ayudó hasta 1940; en el gobierno de Arroyo del Río se estableció un impuesto a la sal en la provincia del Azuay con este mismo propósito; en el gobierno de Velasco Ibarra (1944) se amplió la contribución estatal y también las familias pudientes de Cuenca empezaron a hacer aportes importantes. Como la construcción de la Catedral Nueva no paró sino hasta 1967¹⁸⁰, cuando se celebró la primera misa, su edificación y decorado suponen un cúmulo de detalles artísticos y una multiplicidad de técnicas europeas adoptadas expresamente para dar al templo un clima de solemnidad y fiesta litúrgica.

¹⁷⁹ Hay una cita de José Peralta –uno de los más ilustres pensadores liberales de la época- en la que se refiere al Obispo León en estos términos: “ El sacerdote ejemplar, el teólogo profundo, el obispo apostólico y santo (...) porque se declaró enemigo de la simonía y de la superstición, de la opulencia sacerdotal y de la codicia desenfrenada de los frailes y los curas, porque condenó los extravíos religiosos de las muchedumbres (...) porque quiso que el sacerdocio y el culto tornaran a ser dignos de la religión de Jesús –murió en el desprecio y el abandono de la mayor parte del clero y del fanatizado pueblo católico- el gobierno de Alfaro tuvo que erogar aun los gastos funerales de tan eximio perseguido, de mártir tan digno de veneración en la república; mientras el Capítulo Catedral le negaba hasta los postreros honores que el rito católico prescribe para la muerte de los obispos” (193- cita a José Peralta en “Tipos de mi tierra”).

¹⁸⁰ En 1967 se celebra la primera misa con invitados de relevancia como el Presidente de la República y el Nuncio Apostólico.

De los detalles interiores que han hecho de la Catedral Nueva una verdadera joya cultural se destacan los relieves de las cúpulas y los vitrales que guardan consonancia con los altares laterales. Los tres juegos de pequinas de las cúpulas están adornados con motivos bíblicos y de la tradición cristiana. Juan Cordero Íñiguez (2013) da certeza de que el autor de estas obras fue Manuel Mora Íñigo¹⁸¹: “Mora fue autor de las pequinas de cerámica de la cúpula mayor y de las cúpulas menores donde están los profetas” (18). Las pequinas de la cúpula central, correspondiente a la llamada cúpula mayor, contienen imaginería que representa a los cuatro evangelistas: Mateo, Marcos, Lucas y Juan. Estos evangelistas están representados con similar lógica y con los mismos atributos con los que se los ha representado en el mural del templo de San Alfonso. Los tonos que predominan en este relieve son el dorado y el turquesa. En el fondo de la cúpula hay nubes. Se puede deducir, por el diseño mismo de la cúpula y el acabado del relieve que la circunda, que se habría planificado ocupar este espacio con otras imágenes. Es decir, los decorados de estos espacios no fueron terminados.

Ilustración 4.12



Los cuatro evangelistas. Cúpula central de la Catedral Nueva

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

¹⁸¹ “Manuel Mora fue escultor, ceramista, repujador y encuadernador. Unos trabajos los realizaba solo y otros con Salvador Arribas” (Cordero 2014, 18).

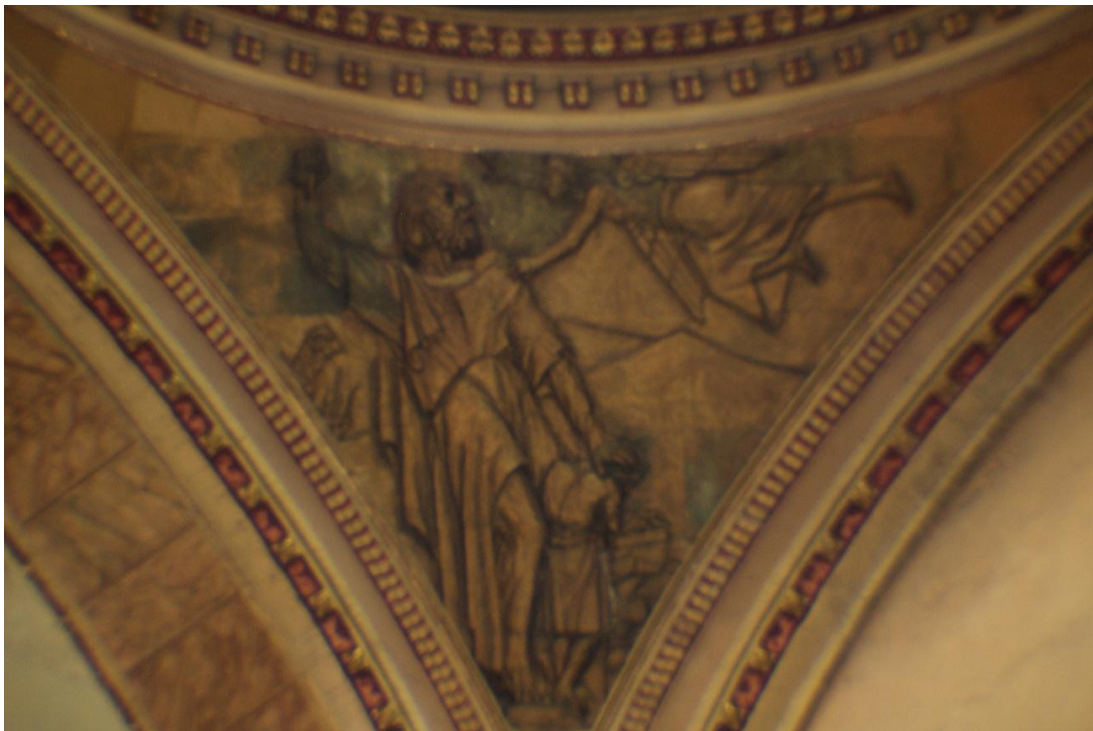
Ilustración 4.13



Cúpula posterior de la Catedral de la Inmaculada.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 4.14



Abram. Detalle del relieve de la cúpula central. Catedral de la Inmaculada

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 4.15



Moisés. Detalle del relieve de la cúpula central

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

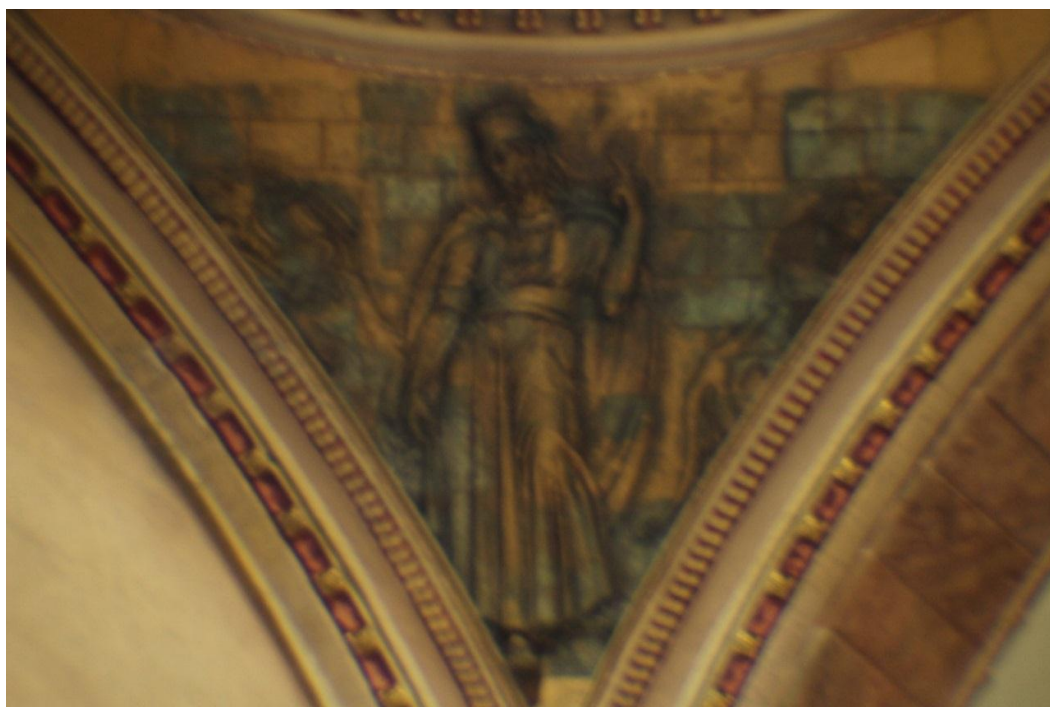
Ilustración 4.16



Sansón. Detalle del relieve de la cúpula posterior

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez 2015

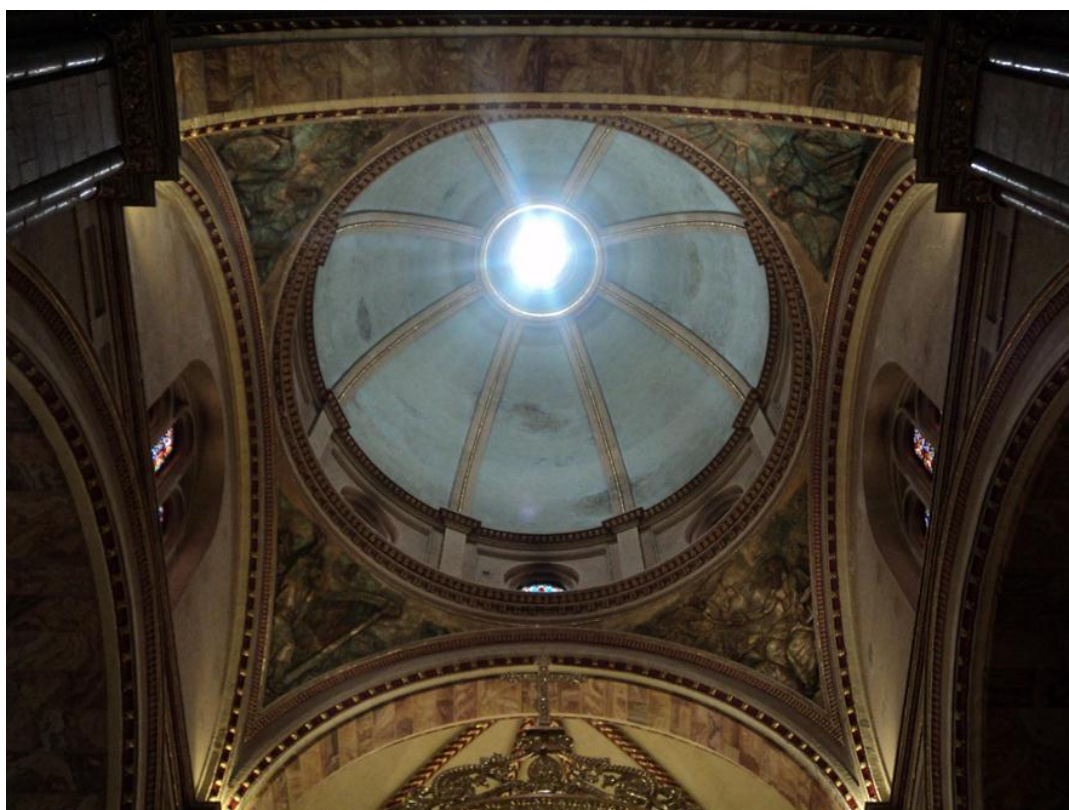
Ilustración 4.17



Daniel en la fosa de los leones. Detalle del relieve de la cúpula posterior

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 4.18



Cúpula principal de la Catedral de la Inmaculada

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Las pequinas de la cúpula posterior contienen algunos cuadros bíblicos que resumen la historia de la salvación del pueblo de Dios: Abraham, el padre de la fe, quien salió de Canaan en busca de la tierra que Yahvé le había prometido. Moisés, el profeta que sacó al pueblo de Israel de su esclavitud en Egipto; Sansón, juez de Israel en la época en la que el pueblo sufría la opresión de los filisteos. Estaba consagrado como nazareo a Dios y, por lo mismo, no se podía cortar su cabello. Por último, Daniel, profeta de Dios quien viviera desterrado en Babilonia y poseía una gran sabiduría. La cúpula posterior también da cuenta de los espacios vacíos. Hecha con similares colores que la que está sobre el altar, en ella predominan los tonos dorados. En cuanto a los temas iconográficos que en sus pechinas se representa, no son temas comunes en los demás templos de Cuenca durante el siglo XIX. Para identificar estos personajes hace falta remitirnos a la Biblia. Por ejemplo: Abraham (ilustración 4.15) extiende su mano que empuña una daga mientras coloca la otra mano sobre su hijo Isaac a quien debe sacrificar por pedido de Dios.

El Génesis cuenta que un ángel impide que mate a su hijo pues su fe ya ha sido probada. Moisés (ilustración 4.16), en cambio, se encuentra de pie con actitud soberana. En una de sus manos lleva las tablas de la ley que Dios le dio en el Monte Sinaí; en la otra, su bastón con el que golpeó el mar que, dividido en dos, se observa a sus espaldas. Este cuadro nos remite, en cambio, al libro del Éxodo. Moisés condujo al pueblo de Israel a través del desierto durante 40 años antes de que llegaran a la tierra prometida. Las tablas son el atributo que más fácilmente lo identifica. El cuadro que ha sido representado sobre Sansón (figura 4.19) nos remite al episodio del incendio de los trigales de los filisteos. El libro de los Jueces dice:

Sansón fue a ver a su mujer. (...) Y dijo: “Quiero entrar a ver a mi mujer en la alcoba”. Pero el suegro no le dejó entrar; y le dijo: “Creí que ya no la querías y se la di a un compañero tuyo...” Sansón le dijo: “Ahora sí que soy inocente del mal que voy a hacer a los filisteos”. Se fue, cazó trescientas zorras en las mieses de los filisteos; así incendió las gavillas y el trigo sin segar, las viñas y los olivos (Jueces: 15, 1-5).

En la representación, a los pies de Sansón está la mandíbula del burro con que mató mil hombres filisteos; con su mano izquierda empuña un arma cuyo extremo descansa sobre el piso como símbolo de su poderío y bravura; con la derecha, toma el fuego con que incendiará los campos de trigo que se hallan a su espalda. El último cuadro bíblico representado en la

bóveda posterior es la que nos remite al libro de Daniel. Según este relato bíblico, el profeta Daniel –en la época en que los israelitas estaban desterrados en Babilonia- en una actitud anti-idólatra había matado un dragón al que adoraban los babilonios. Por eso, el pueblo enfurecido pidió al rey que le entregase a Daniel. Este lo hizo y Daniel fue echado a la fosa de los leones, donde estuvo por seis días sin que estos lo comieran. Al séptimo, el rey mandó que fuera sacado de la fosa y mandó a echar e su lugar a los que pidieron la muerte de Daniel. En el relieve (ilustración 4.18) se observa a Daniel de pie. Hay un león a cada lado del profeta. Al fondo se observan las piedras de la fosa.

No hay una unidad temática en el la bóveda posterior. En la bóveda central, la unidad temática la da el hecho de que los personajes representados son todos evangelistas. En cambio, en la bóveda principal, si se considera que el Rey David es un profeta como dicen las escrituras, entonces estos relieves muestran la historia de los profetas. Tenemos, en primer lugar, a David hijo de Jesé, segundo Rey de Israel y Judá, de quien el Libro I de Samuel cuenta que, con su arpa, ahuyentaba al espíritu maligno que atormentaba a Saúl, su suegro y primer Rey de Israel (ángulo posterior derecho de la figura 4.18). En la imagen se lo ve con la corona que simboliza su realeza y el arpa de la que hablan las escrituras. Se lo considera un profeta por haber predicho la pasión de Cristo en los salmos atribuidos a él.

En el ángulo inferior derecho, se ha representado al profeta Elías, cuya vida inspiró a los primeros anacoretas y a los monjes carmelitas. En el Libro I de los Reyes se cuenta que este profeta tuvo que huir al desierto perseguido por la reina Jezabel. Ahí, fue alimentado por los ángeles. En el relieve se lo representa con un ángel que le extiende un pan. En general, esta icnografía sólo suele aparecer en los templos carmelitas.

En el ángulo superior derecho, se halla la representación de un profeta que observa el sol del amanecer, en sus manos tiene las escrituras. Se trata del profeta Isaías quien había anunciado que la llegada del Mesías sería como la luz de un nuevo amanecer para el pueblo de Israel. Por último, en el extremo superior izquierdo vemos la imagen de un cuarto personaje quien se encuentra levantando la mano mientras una paloma desciende hacia él. Se trata de Juan, el Bautista, quien bautizó a Cristo en el río Jordán. Las escrituras dicen que mientras lo hacía, el Espíritu Santo en forma de una paloma descendió sobre ellos y se escuchó una voz que decía: “Este es mi hijo amado, escúchenlo”. Del mismo modo el Evangelio de Mateo presenta una conversación entre Jesús y sus discípulos de la que se interpreta que Juan el Bautista tenía el

espíritu de Elías quien fue al cielo en una carroza de fuego y de quien se había anunciado que volvería.

Todas las representaciones mostradas en los relieves de las cúpulas corresponden a la tradición más ortodoxa de la fe cristiana, en general. En cambio, los vitrales e imaginería que contiene los altares muestran un poco más de los apegos locales del culto a los santos que estaban en plena vigencia durante la época de su decoración (el anexo 2 muestra las imágenes).

A la derecha, cerca del altar mayor, tenemos el altar de la Dolorosa del Colegio¹⁸² de cuya devoción hemos hablado ya, pues se originó en Quito luego de que un hecho, al parecer milagroso, ocurriera en el Colegio San Gabriel de los Padres Jesuitas en pleno periodo liberal. A continuación está el altar a Santa Ana, abuela de Cristo, y Patrona de la Ciudad de Cuenca. Este culto también se ha representado en el templo de San Alfonso. Luego, el altar al Corazón de María la cual también constituye una importante devoción en el siglo XIX y XX; y por último, el altar al Santo Hermano Miguel¹⁸³, nativo de la ciudad y patrono de la Educación Ecuatoriana.

En el lado izquierdo, en cambio, tenemos el altar al Señor de la Esperanza, cuya devoción proviene de la etapa virreinal; el altar a la Santísima Trinidad; el de Santa Mariana de Jesús¹⁸⁴, primera santa ecuatoriana; el altar del Corazón de Jesús, devoción central del siglo XIX; y el altar a San José, padre putativo de Jesús y patrono de la buena muerte, importante devoción de todos los tiempos. Todos los altares deberían, por su diseño, formar un solo conjunto en el juego de su composición en vitrales, mármoles e imaginería. Sin embargo, el altar del Señor de la Buena Esperanza¹⁸⁵ y el altar de la Dolorosa del Colegio poseen su propia composición. Los vitrales son de la autoría de Guillermo Larrazábal¹⁸⁶.

¹⁸² Remítase el lector al capítulo segundo de la primera parte de este estudio en la que se habla de cómo la tradición cuenta que la imagen de la Dolorosa lloró en el Colegio Jesuita de San Gabriel en Quito.

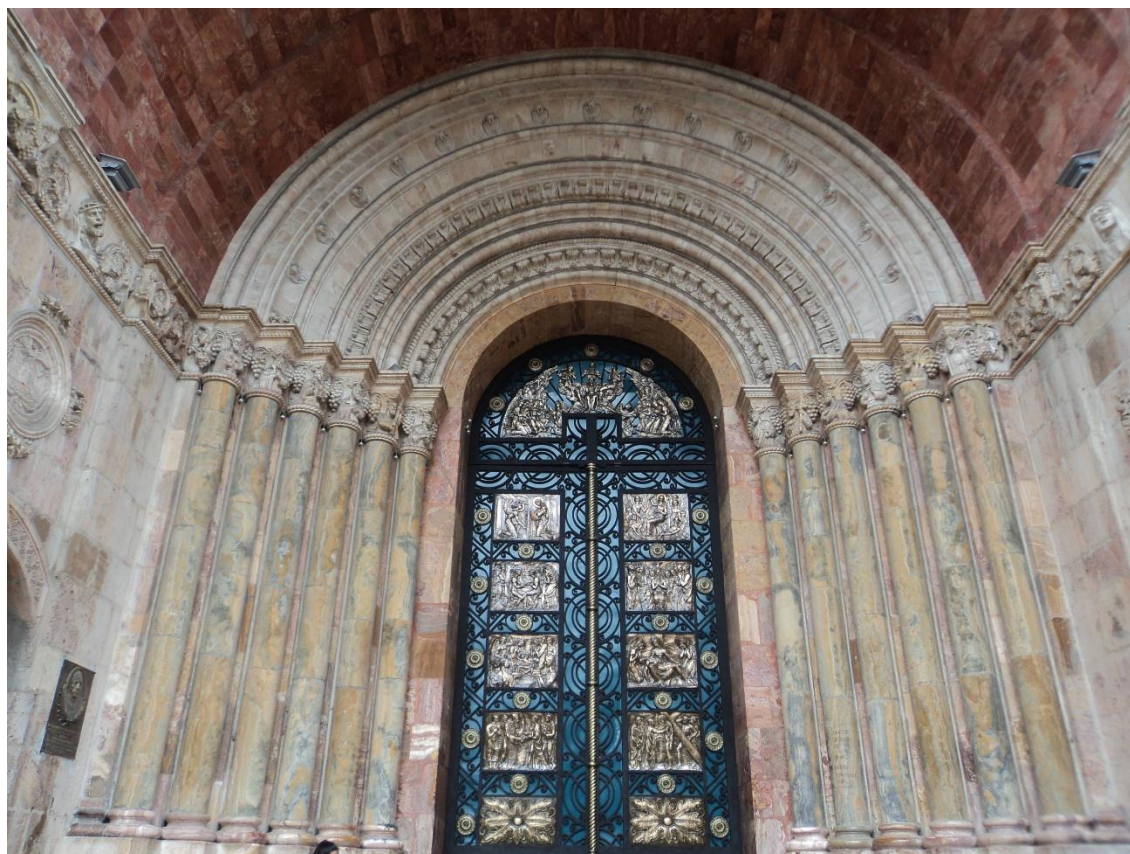
¹⁸³ En el capítulo anterior se ha hecho una remembranza completa de la vida de este personaje cuencano.

¹⁸⁴ Sobre este personaje se ha hablado extensamente en el segundo capítulo de la primera parte y en el segundo capítulo de la segunda parte de este estudio.

¹⁸⁵ Sostengo que el altar del señor de la Buena Esperanza no corresponde al periodo estudiado. Para empezar, rompe el estilo del conjunto de altares arqueados trabajados en mármol. En segundo lugar, su altura sobrepasa el espacio asignado para el altar y tapa parte de lo que corresponde al espacio asignado para los vitrales. Mi tesis es que este altar pudo haber estado en el sitio que hoy ocupa la glorieta del altar central o quizá fue traído desde la catedral vieja. Su belleza corresponde a un altar central, pero no hace juego con los otros altares.

¹⁸⁶ Larrazábal, de origen vasco, nació en México en 1907 pero realizó sus estudios en España donde llegó a ser uno de los máximos exponentes del arte en vitrales. Emigró a América durante la Guerra Civil española. Vivió

Ilustración 4.19



Pórtico central de la Catedral de la Inmaculada

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Al ser el valor de culto el valor principal de estas obras cuando se entronizaron, lo que importaba era la imagen representada por encima de los datos del artista que la esculpió. Por lo mismo, sobre la autoría de las piezas escultóricas se sabe poco. La imagen de la Inmaculada Concepción, que hoy se erige hermosa sobre un sencillo altar, no es la de la autoría de Ángel María Figueroa¹⁸⁷. Esta es una obra posterior traída desde Europa. Del mismo modo, la cultura popular ha difundido que el escultor Quishpe es el autor de los altares laterales de la Catedral Nueva y que este escultor perteneció a la escuela de Stiehle y ayudó a esculpir los altares del templo de San Alfonso.

en Cuenca desde donde se difundió su fama de gran artista. Fue autor de varios de los conjuntos de vitrales de iglesias como la Catedral de Guayaquil y Ambato. Murió en Cuenca en 1983.

¹⁸⁷ En el siglo XIX, es común que los artistas que esculpían las imágenes trabajaran en acuerdo con otros para completar las obras. Así Cordero observa que Figueroa trabajó de manera asidua para el Monasterio del Carmen de la Asunción: “Virgen del Carmen, Santa Teresa, San José, San Juan de la Cruz, San Elías” (Cordero 2014, 10) son parte de su obra; pero también construyó “con otros artistas y con Juan Bautista Stiehle los altares de la Iglesia de San Alfonso...” (10).

Ahora bien, al parecer, en parte, las esculturas en piedra que forman el decorado exterior pertenecieron al antiguo templo de los jesuitas que fue fuertemente afectado por los movimientos sísmicos y derrumbado para construir el nuevo y descomunal templo, al que llamamos la Catedral Nueva. Esto debe suponerse así porque Juan Bautista Stiehle en su correspondencia habla explícitamente de aprovechar los restos del templo derruido. Este estudio sostiene que la serie de los apóstoles que se hallan a la entrada principal del templo y que han sido atribuidos a Eloy Campos Garcés son parte del templo de los jesuitas, pues por su forma y textura se asemejan a otras obras jesuitas del país. En cambio, los rostros del Cristo y la Dolorosa son parte del nuevo decorado.

Por lo que se puede apreciar de la imaginería del templo en su conjunto, los vitrales y los altares laterales son los que nos hablan de los cultos vigentes en el siglo XIX y XX: los Sagrados Corazones de Jesús y de María; el culto a Santa Mariana de Jesús Paredes y Flores; la emergencia del culto al Santo Hermano Miguel son los que se destacan entre ellos.

4.3. El templo de Santo Domingo

Los dominicos llegaron a Cuenca en el siglo XVI. En la cuadra que el Cabildo donó para su construcción, levantaron un modesto templo que fue varias veces remodelado. Este templo se erigía en lo que hoy es la calle Mariscal Lamar. En 1822 los dominicos colaboraron en el establecimiento de una maestranza destinada a la fábrica y arreglo de las armas del ejército independentista. Además, se fabricaron “los clarines, las cornetas y las cajas de guerra que resonaron en Pichincha, Junín y Ayacucho” (López 2003, 113). Esta maestranza estuvo bajo la dirección del célebre artista Gáspar de Sangurima. López Monsalve (2003) sugiere que esta maestranza pudo haber beneficiado la construcción de un templo y un convento más amplios. El actual templo es una obra del siglo XX; por sus dimensiones y su arquitectura, constituye la segunda edificación más importante de Cuenca. Mide 62 metros de largo por 37 de ancho. La construcción inició en la primera década del siglo XX y tuvo por diseñador al padre Braunning y por constructor al padre Jacinto Palacios, ambos dominicos.

Los diseños interiores fueron dirigidos por el mítico religioso dominico, Enrique (Jonás) Mideros¹⁸⁸, hermano del afamado pintor Víctor Mideros. “En el año de 1924,

¹⁸⁸ Nació en Ibarra en 1892. Su nombre de pila fue Jonás. Provenía de una familia amante del arte y la cultura. Tuvo tres hermanos, todos dedicados al arte: Víctor, el famoso pintor; Luis, quien se dedicó a la escultura; y Jorge, dedicado a la arquitectura. Su obra fue de tema religioso y se encuentra, principalmente, en los conventos dominicos de Quito, Cuenca, Latacunga, Loja, Ambato y Baños de Ambato. Murió en Quito en 1946.

aproximadamente, en el interior de la iglesia se empezó a pintar por tramos una parte de los murales, según las fechas encontradas. Estas decoraciones duraron aproximadamente 25 años hasta llegar a la culminación decorativa de toda la iglesia” (Jiménez 2009, 19). Se sabe, sin embargo, que en los años 30 los altares que eran de madera fueron reemplazados por otros de mármol. Este trabajo lo había realizado José María Déleg con un grupo de ayudantes entre los que se encontraba el escultor César Quizhpe, ya mencionado.

Ilustración 4.20



Vista frontal del templo de Santo Domingo

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

En el altar central se halla la imagen de la Virgen del Rosario, a la cual llaman Morenica.¹⁸⁹ Juan Cordero Íñiguez en su obra *María en las Artes Cuencanas* (2004) observa que la advocación de la Virgen del Rosario está relacionada con los dominicos quienes difundieron su culto a lo largo de América por medio de las cofradías de la Virgen del Rosario a partir del 1470.

La imagen que se halla entronizada en el altar mayor del templo de Santo Domingo fue coronada en 1930 el día de la Inmaculada Concepción ante unas 70.000 personas. En cuanto al culto de la Virgen del Rosario, Juan Cordero asegura que Pedro Bedón, sacerdote dominico, fue su mayor impulsor. Bedón era uno de los más dotados pintores de la Virgen en la Advocación del Rosario¹⁹⁰.

En un segundo nivel del altar se erigen las imágenes de Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden Dominicana, y San Francisco de Asís, fundador de la Orden Franciscana. Estos dos santos han mantenido su popularidad a través del tiempo. Difícilmente, hay un fiel católico que no conozca la vida y obra de estos santos. La iconografía de Santo Domingo lo muestra junto a un perro que lleva en su boca una antorcha con la que ilumina una esfera del mundo. Este atributo representa el sueño que Juan de Aza, madre de Domingo, había tenido cuando estaba embarazada. Con esta profecía se le había anunciado que Domingo, con la audacia y el valor de ese perro, propagaría la luz del evangelio por todo el mundo. Por lo mismo, la orden que fundó se llama Orden de los Predicadores.

Por otra parte, la iconografía de San Francisco lo viste del hábito café oscuro de su orden. Sostiene en su mano una calavera, símbolo de la hermana muerte, y con la otra, sostiene una cruz. La tradición hagiográfica y popular ha difundido sobre este santo que llevaba las cinco llagas de Cristo. San Francisco es el primer santo estigmatizado; por lo tanto, su iconografía lo muestra con las llagas en las manos y pies. La imagen que se exhibe en el templo de Santo

¹⁸⁹ La tradición popular ha difundido que al fundar la ciudad de Cuenca, los padres dominicos trajeron dos imágenes, desde España. La una de semblante blanco y la otra, morena. Se pensaba entronizar la blanca en Cuenca; y la otra, en Nabón, una zona rural, para el culto de los indígenas. Se dice que no fue así, sino al contrario. Esta es la razón por la que a esta imagen se la llama Morenica. Sin embargo, esta tradición no tiene un fundamento documental. En cambio, se dice que el poeta Honorato Vázquez compuso un poema en el cual llamaba morenica a la Virgen del Rosario. Este poema se difundió y con él la costumbre de llamarla así. Esto sí está documentado.

¹⁹⁰ En el calendario litúrgico de la Iglesia Católica, la fiesta de la Virgen del Rosario se celebra el día 7 del mes de octubre. Sin embargo, en Cuenca se ha instaurado como fiesta de la "Morenica" el 8 de diciembre, fecha en que la Iglesia celebra la Inmaculada Concepción de María. Sin embargo, vale la pena aclarar que la Morenica del Rosario es considerada por muchos la patrona de Cuenca porque su culto se inició con la fundación de la ciudad.

Domingo, además, muestra la llaga del costado a través de una ruptura del hábito. Es el santo de la mansedumbre, la paz y la naturaleza.

Ilustración 4.21



Imágenes que componen los murales de los arcos del templo de Santo Domingo

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

A falta de vitrales, los murales constituyen la fuente más relevante a la hora de comprender cuáles eran los principales cultos dentro de este templo. En general, los arcos están adornados con retratos de los santos dominicos más destacados en la época (ilustración 4.21). Al lado izquierdo del templo mirando desde afuera y en el verso de los arcos tenemos: Beata Juana de Aza, madre de Santo Domingo de Guzmán; Beato Raimundo de Copua; Beato Juan Masías; San Juan, mártir; Santa Catalina de Riccis; San Pedro, mártir. En el mismo lado al reverso de los arcos: la beata Imelda, patrona de los niños que van a recibir la Primera Comunión; el entonces beato Martín de Porres; san Vicente Ferrer; santa Catalina de Siena; san Jacinto; y santo Domingo de Guzmán. Al lado derecho del templo de afuera hacia dentro y en el verso de los arcos están: la beata Margarita de Hungría; santa Mariana de Jesús; San Pío V, papa; santa Inés de Pulciano; san Raymondo. Al reverso de los arcos en la misma dirección están: santa María Magdalena; las beatas Diana, Cecilia y Amada; san Luis Beltrán, san Antonio de Florencia; santa Rosa de Lima; el beato Ceslao; y san Francisco de Asís.

Muchos de estos personajes son poco conocidos en la actualidad. En el siglo XX, las devociones que se consolidaron dentro de la comunidad dominica fueron, por un lado, la de la Virgen del Rosario; y por otro, la del entonces, beato fray Martín de Porres, quien como se ha analizado en el capítulo 2 de este estudio, solo llegó a ser santo luego de la efervescencia de las luchas sociales de los años 30 que en América Latina implicaron la reivindicación de las clases sociales y raciales marginadas.

4.2. Análisis de los cultos importantes en la Cuenca del siglo XIX

4.2.1. El culto al Corazón de Jesús

El primer, y quizá la más importante de la época, es el culto rendido al Sagrado Corazón de Jesús. Este culto alcanzó una mayor relevancia en el Ecuador durante el Gobierno de Gabriel García Moreno cuando el 25 de marzo de 1874 se consagró el país al Corazón Sagrado de Jesús. Para instituir esta devoción García Moreno mandó a pintar a Rafael Salas una imagen a la que hoy todavía se conoce con el nombre de “el Gracielo”.

El culto al Sagrado Corazón de Jesús tiene su origen en la Francia del siglo XVII. La tradición religiosa cuenta que la monja Margarita María de Alacoque de la Orden de las Visitadoras inició este culto porque había tenido revelaciones divinas por muchos años en las que Jesús le pedía instituirlo. Los mensajes incluían la petición explícita de Cristo de que Francia fuera consagrada al Corazón de Jesús. Este pedido fue ignorado por el rey Luis XIV. La petición, dirigida al rey, fue que la imagen del Corazón de Jesús fuera pintada en los estandartes y grabada en las armas del monarca y su reino. Con esto el rey daría gran honra al Corazón de Jesús; y, a cambio, recibiría el triunfo sobre todos sus enemigos. Un siglo después, la falta de crédito que se dio a este pedido fue tomado como la causa de que la Revolución Francesa arrasara con el reino. Por lo mismo, durante la invasión prusiana en 1871 juntamente con el Voto Nacional se construyó la Basílica del Sagrado Corazón en la Colina de los Mártires en Montmartré.

En cuanto a su propagación, según lo anota el padre Ángel Sánchez Teruel (1890), traductor de la autobiografía de Margarita María: “Nadie ignora la deuda inmensa que contrajo la Compañía de Jesús con el Divino Corazón por haberla elegido para defender en primera línea sus intereses y establecer su reinado” (5). Porque cuando todo parecía estar dispuesto para que el deseo de la monja francesa de que se instituyera el culto al Corazón de Jesús no se cumpliera -pues por años fue acusada de fraude por los miembros de la propia Iglesia

Católica- se encargó, a pocos años antes de su muerte, la difusión de este culto a la Compañía de Jesús. Margarita María murió en 1690, cuando gozaba de fama de santidad y de todo crédito ante la Iglesia en cuanto a los mensajes que Cristo le había transmitido durante décadas acerca de este culto; y la Compañía de Jesús se encargó durante el siglo XVIII y XIX de su difusión.

Ilustración 4.22



Corazón de Jesús, Convento de la Merced en Cuenca. Rafael Salas, siglo XIX

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

En lo que tiene que ver con la consagración del Ecuador¹⁹¹, antes de que sucediera, ya la Compañía de Jesús había difundido ampliamente en el país el culto al Sagrado Corazón. La autobiografía de Julio María Matovelle muestra que ya en 1864 había un templo dedicado a esta devoción que el mismo Siervo de Dios frecuentaba, el templo antiguo del Corazón de Jesús que hoy ya no existe. Además, los padres jesuitas habían fundado en Cuenca la Congregación de los Sagrados Corazones de Jesús y de María que promovían entre los jóvenes estudiantes. Por las exigencias que imponía esta congregación a sus integrantes, Matovelle (2004) asegura que los jóvenes, antes de aceptar pertenecer a ella, lo pensaban bien. El mismo Matovelle perteneció a esta congregación en la etapa de su juventud.

La imaginería cuencana de la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX está impregnada de esta devoción. No solo se le dedicó un templo en Cuenca sino que también casi todas los templos de la ciudad poseen una imagen que lo representa. Tanto los vitrales de la Basílica de la Virgen del Perpetuo Socorro (o templo de San Alfonso), como los de la Catedral de Cuenca y la Basílica de Santo Domingo incluyen imaginería dedicada a esta devoción. En Santo Domingo, aunque en los murales de los arcos no está representado el Corazón de Jesús, hay una capilla interior dedicada al Santísimo Sacramento. En esta capilla está presente la iconografía asociada al Corazón de Jesús. Esto se debe a que esta devoción está relacionada con la Hora Santa que había pedido Cristo que Margarita María de Alacoque ofreciera en reparación de los pecados del mundo.

También a la salida del templo de Santo Domingo se halla un mural (ilustración 4.23) que relaciona al Corazón de Jesús con el Ecuador y el evento suscitado el 4 de mayo de 1896 en Riobamba, cuando el padre jesuita Emilio Moscoso fue asesinado por los soldados liberales. Sobre este evento Matovelle apunta en su diario: “habiendo sido derrotada la pequeña tropa de conservadores (...) que atacó Riobamba, después del contacto que duró desde las cinco de la mañana, hasta las ocho (...) las tropas radicales han saqueado la ciudad, asesinado religiosos y sacerdotes y cometido tales excesos como jamás se ha visto en el Ecuador” (Matovelle 1979, 121). Se relacionó este hecho con el culto al corazón de Jesús porque Moscoso había muerto tratando de evitar la profanación de los cálices y las formas

¹⁹¹ Aunque este dato no se halla en la autobiografía de Santa Margarita María, es interesante mencionar que la tradición popular ha difundido que la santa había predicho que, debido a la negativa de Francia a Consagrarse al Corazón de Jesús, otra nación lejana había sido escogida para hacerlo.

consagradas. El cuadro mentado lleva inscrita la fecha mencionada al lado izquierdo junto a las espinas.

Ilustración 4.23



Corazón de Jesús. Mural del templo de santo Domingo. Anónimo, siglo XX

Fuente: fotografía Tannia rodríguez 2015

En cuanto a la Hora Santa, esta es una oración para la que es necesario levantarse los jueves entre las 11 y 12 de la noche y postrarse en el piso para acompañar a Cristo quien durante su oración el Huerto de Gestdemani sudó sangre por el temor que le produjo su pasión y muerte que se acercaban. Según Margarita María, esta oración sirve de consuelo al Corazón de Jesús, que en la noche del Jueves Santo, había sufrido sentimientos de abandono y temor. Como esta oración se produjo luego de la cena pascual, durante la cual se instituyó el Sacramento de la Eucaristía, el culto al Corazón de Jesús está íntimamente relacionado con ella. Por lo

mismo, la representación del pelícano sagrado tanto en el altar de San Alfonso como en el altar de la capilla dedicada al Santísimo en Santo Domingo es símbolo de la Eucaristía.

El pelícano sagrado representa al Corazón de Jesús del que brota hasta la última gota de sangre para la salvación de los hombres, porque el animal se desgarró el corazón para alimentar a sus crías, muere para que ellas vivan. Este ícono que constituye parte de los diseños realizados por Juan Bautista Stiehle compilados en el catálogo publicado por Gonzalo Cobos (1998), es el más impresionante y hoy casi desconocido símbolo del Corazón de Jesús. Por lo mismo, la presencia del pelícano frente a los altares resulta desconcertante para quien no puede descifrar el significado de los detalles con que se representa al Corazón de Jesús.

También, en los altares hay otros íconos más explícitos, como el corazón sangrante rodeado por las espinas de la corona de Cristo; o el corazón acompañado de los instrumentos de la pasión. La descripción de esta iconografía sí se encuentra mencionada en la autobiografía de Santa Margarita María de Alacoque:

Me pareció que se presentaron ante mí las tres Personas de la adorable Trinidad, é hicieron sentir grandes consolaciones á mi alma. Mas no pudiendo explicarme sobre lo sucedido entonces, diré solamente que, á mi parecer, el Eterno Padre presentándome una pesadísima cruz erizada toda de espinas y acompañada de todos los instrumentos de la Pasión, me dijo: «Toma, hija mia, te hago el mismo presente que á mi muy amado Hijo». “Y yo, añadió mi Señor Jesucristo, te clavaré en ella como lo fui yo mismo, y te haré fiel compañía”. La tercera de estas adorables Personas me dijo: “Que Él, que no era más que amor, me consumiría allí purificándome” (Sánchez 1890, 119-120).

Por lo mismo, se entiende que durante el siglo XIX e inicios del siglo XX, estos instrumentos de la pasión se representaron junto al corazón sangrante. Se comprende además que esta iconografía se haya difundido tan ampliamente durante el siglo XIX, y que se halle en frontales, casullas, velos y manteles ceremoniales de la época.

Por último, cabe recordar que, según los documentos que hemos estudiado en el primer capítulo de la segunda parte de este estudio, todos los personajes que destacaron en el Ecuador por su santidad durante el periodo estudiado eran devotos del Corazón de Jesús. En

particular, Julio María Matovelle estuvo involucrado en la consagración y la edificación de la Basílica del Voto Nacional que se erigió en Quito en la época de García Moreno. Además, a finales del siglo XIX, Matovelle fundó una revista a la que intitularon Mensajero del Corazón de Jesús a través de la cual, no sólo comprometía fondos para la construcción de la Basílica del Voto, sino que además se ejercía un importante pastoreo de las almas.

4.2.2. La devoción al Corazón de María

Ilustración 4.24



Corazones de Jesús y de María. Puerta lateral del convento de las madres oblatas. Anónimo, siglo XX

Fuente: Fotografía Tannia Rodríguez, 2015

El segundo culto relevante en la Cuenca del siglo XIX es el que acompaña al del Corazón de Jesús, el del Dulce Corazón Inmaculado de María: “Si el Ecuador se ha de llamar con verdad la República del Sagrado Corazón de Jesús, debe previamente empeñarse en ser el pueblo predilecto de María” (Loor 1971, 224) había sentenciado Julio María Matovelle en *La libertad cristiana*, una de sus revistas católicas.

Para el mundo católico, la rendida a María -en todas las advocaciones según la congregación que le rinda culto- es el más importante después de la ofrecida a la Santísima Trinidad. En Cuenca, los dominicos difundieron el culto a la Virgen del Rosario; los redentoristas, a la Virgen del Perpetuo Socorro; los mercedarios, a la Virgen de la Merced; los clérigos, a la Inmaculada Concepción; los carmelitas, a la Virgen del Carmen. En el siglo XIX, estaba también vigente un culto que hoy, prácticamente, ha desaparecido, la de la Virgen de los Remedios y se instituyó el culto a la Virgen del éxtasis.

Pese a la diversidad de advocaciones, la iconografía que está asociada al Corazón de María es la más recurrente en casi todos los templos de Cuenca. La imagen que la representa se halla tanto en los vitrales de la Catedral Nueva, como en el templo de San Alfonso; y también, en otros templos que fueron decorados durante el siglo XIX e inicios del XX. Los altares tallados en mármol de Santo Domingo, aunque no tienen una imagen en bulto del Corazón de María, incluyen en sus altares al corazón rodeado por una corona de rosas y traspasado por un puñal que es la imagen que corresponde a la iconografía más común de este culto.

Dicha iconografía nos remite a los pasajes del Evangelio que hablan de los ritos de purificación a los que María se sometió luego del nacimiento de Jesús y la presentación del niño en la sinagoga según las leyes judías. Los evangelios recuerdan, también, al anciano Simeón anunciando a María sus futuros sufrimientos: “Este niño está destinado en Israel para que unos caigan y otros se levanten; será signo de contradicción para que sean descubiertos los pensamientos de todos; y a ti, una espada te atravesará el corazón...” (Lucas: 2, 34-35). Como se deduce, el pasaje bíblico citado es el principal fundamento para que la representación iconográfica del Corazón de María esté, casi siempre, atravesado por un puñal.

Aunque hay un hecho singular ocurrido en el siglo XX que se relaciona también con este culto -las pariciones de la Virgen en Fátima¹⁹², Portugal (1917)- el culto al Corazón de María ya estaba vigente en el Ecuador durante el siglo XIX.

¹⁹² Las apariciones de la Virgen en Fátima iniciaron el 13 de mayo de 1917. La Señora, como la llamaba Lucía, pidió a los pastores volver los 13 de cada mes hasta que se cumplieran 6 meses; entonces, les daría una señal para que la gente se convenciera de que lo que Lucía decía oír y los tres niños decían ver, era cierto. Sin embargo, debido a los problemas que tuvieron los niños con las autoridades, no fueron el último 13, sino que estuvieron ahí el día 17 de octubre de 1917. Ese día se produjo lo que se conoce como el milagro del sol. Un periódico local lo había descrito así:

A la una de la tarde cesó la lluvia. El cielo, color gris perla, iluminó la árida campiña con una extraña luz. El sol tenía un delgado velo transparente de modo que podían fijarse los ojos en él. El tono gris adreperla se convirtió en una lámina de plata que se hizo añicos al desgarrarse las nubes y se vio el sol plateado, envuelto

Ilustración 4.25



Iconografía que pone en relación la Comunidad Oblata con los Corazones Sagrados de Jesús y de María. Anónimo, probablemente siglo XX

Fuente: Matovelle 1979, 152

en la misma luz grisácea transparente, girar en el círculo de nubes despedazadas (...). La luz adquirió un tono azul precioso como si hubiera atravesado los vitrales de una catedral y se esparcía sobre las personas arrodilladas con las manos extendidas. El azul se desvanecía lentamente y entonces la luz parecía atravesar un cristal amarillo. Se veían manchas amarillas en los pañuelos blancos, en las faldas oscuras de las mujeres. Se repetían en los árboles, en las piedras y en la Serra. Las personas lloraban y rezaban con la cabeza descubierta en la presencia del milagro esperado. Los segundos parecieron horas, así de intenso fue el momento (13-14).

Según se puede analizar de la tradición popular, este culto le ha dado una singular importancia a la devoción del Corazón de María. Esto se debe a que en los mensajes dirigidos a Lucía, una de los tres pastores, la aparecida – quien tenía en sus manos “un corazón rodeado por una corona de espinas que lo atravesaban” (Miller 10) pedía el rezo del rosario para conseguir la conversión de los pecadores y el fin de la guerra; pero también, había asegurado: Dios desea establecer en el mundo la devoción a mi Inmaculado Corazón. Si se hace lo que yo les digo se salvarán muchas almas y habrá paz. La guerra terminará. Pero si no dejan de ofender a Dios, una guerra peor se desatará durante el pontificado del Papa Pío XI” (12). Según corresponde a este periodo la guerra anunciada fue la Segunda Guerra Mundial. La aparecida había pedido la consagración de Rusia al Inmaculado Corazón, y la Comunión de reparación de los primeros sábados. Por eso, para los fieles católicos del siglo XX y de hoy, los primeros sábados están consagrados a María.

El *Diario espiritual* de Julio Matovelle menciona que el día dedicado para este culto en el calendario litúrgico en 1877 era el 10 de junio; mientras que luego de la consagración del país al Corazón de María dicha fiesta se celebraba con octava el 25 de agosto. Asimismo, su diario hace memoria de que este culto fue uno de los preferidos del Siervo de Dios desde la niñez: “..fue una gracia muy especial para mí el que mi familia fuese muy amiga de los dueños de un pequeño Santuario del Corazón de María...” (Matovelle 1979, 97). El fundamento de este culto es el hecho de que la Iglesia católica ha visto a la Virgen María como el culto más relevante después de la Santísima Trinidad. De hecho, a este personaje se lo considera como la corredentora de la humanidad. Por lo mismo, para el discurso religioso si el Corazón de Jesús se sacrifica por el bien de las almas, el Corazón de María sufre con el de su hijo.

En el año de 1889, Matovelle había dispuesto que en cada puerta de la residencia de una comunidad oblata se hiciera pintar la imagen del Divino Corazón de Jesús según la iconografía correspondiente a su culto: “...un Corazón de carne cercado de resplandores, coronado de espinas, una cruz en lo alto en medio de las llamas y la llaga de la lanza” (Matovelle 1979, 79). Luego de la consagración del Ecuador al Corazón de María, el ícono fue reemplazado por los dos corazones (ilustración 4. 24 y 4.25).

Si bien es cierto que Matovelle hizo especial esfuerzo por propagar el culto al Corazón de María, es muy probable que este haya aparecido en Cuenca simultáneamente con el rendido al Corazón de Jesús. Al igual que el culto del Corazón de Jesús, el del Corazón de María, también debe mucho a los jesuitas. Sin embargo, la consagración del país al Corazón de María fue ideada por Julio María Matovelle. Primeramente, este sacerdote logró que la Junta de Prelados aceptara esta consagración: “en la Pastoral colectiva del 9 de Julio de 1892 los preladados de las siete Diócesis ecuatorianas consagran la República al Corazón Purísimo de María” (Loor 1971, 224). En segundo lugar, Matovelle consiguió que en pleno ascenso del poder liberal, la Asamblea Nacional declarare al Corazón de María como patrona principal del Ecuador: “Para evitar discusiones no firma Matovelle el proyecto, y tiene la habilidad de hacerlo firmar por furiosos liberales como el Dr. Antonio Fernández Córdova y por un eclesiástico (...), Sr. León que gozaba de mucha simpatía...” (225). El decreto se aprobó por unanimidad el 4 de marzo de 1892.

El mismo año, Matovelle hace una vez más su voto personal a los Corazones Santísimos de Jesús y de María, por los que dice estar obligado a dos promesas: “A reconocerme

perpetuamente esclavo y propiedad exclusiva de estos Corazones Santísimos. Esto es en tiempo y eternidad; 2.- A trabajar por su gloria con la gracia de Dios y en la medida de mis fuerzas.” (Matovelle 1979, 136). Estos votos explican el gran interés que Matovelle tuvo en la difusión y consolidación del culto a los Sagrados Corazones desde muy joven, cuando ya había hecho votos a estos corazones, de forma que cuando fue desterrado a Lima siguió su trabajo y consiguió que el Perú también fuera consagrado al Corazón de Jesús el 1 de julio de 1900. Por lo tanto, se debe descartar la posibilidad de que hubiere habido un interés político-económico fraguado conscientemente detrás de la difusión de estos cultos. Su valor primordial es cultural.

Ilustración 4.26



Corazón de María. Museo de la Catedral Vieja. Anónimo, siglo XIX

Fuente. Fotografía Tannia Rodríguez, 2015

La Congregación de Oblatos ha estado consagrada al Corazón de Jesús desde sus inicios. Si bien, el deseo de Matovelle al iniciar su fundación fue crear una orden sacerdotal destinada a honrar al Santísimo Sacramento y propagar el culto vinculado a él¹⁹³: “Honraré principalmente a este Divino Corazón en los misterios más hermosos de su amor, su adorable pasión y el Santísimo Sacramento (...) no me olvidaré que soy sacerdote del Corazón Santísimo de Jesús...” (65), el culto especialísimo que le mereció la Virgen hizo que también incluyese al Corazón de María como protector de su comunidad. Hoy la institución dirigida por las madres oblatas, y dedicada a la educación femenina en Cuenca se llama “Corazón de María”.

Otro aspecto destacable en cuanto a la presencia de la iconografía del Corazón de María durante el siglo XIX, es el hecho de que también la iconografía de la dolorosa está influida por ella. Las visitas pastorales e inventarios muestran que en muchos templos urbanos y rurales de la zona había una imagen de la Dolorosa, su culto se mantenía desde la etapa virreinal. El mismo Julio María Matovelle sentía una devoción especial por este culto. Sin embargo, si bien durante el siglo XIX estaba vigente el culto a la Virgen de los Dolores, su iconografía es distinta a la que se usaba en la etapa virreinal, ha incluido un corazón rodeado de rosas y traspasado por espadas. El corazón que sobresale del pecho en las imágenes de la Dolorosa en el siglo XIX corresponde a la influencia del culto que se dio al Corazón de María. Nótese, por ejemplo, la gran similitud que existe entre las dos imágenes: la Dolorosa (ilustración 4.27) y el Corazón de María (ilustración 4.26), ambas correspondientes al siglo XIX y que hoy se exhiben en el Museo de la Catedral Vieja en Cuenca. El detalle que sorprende es que las dos piezas tienen sobre su pecho un corazón rodeado de rosas, atributo propio del Corazón de María¹⁹⁴.

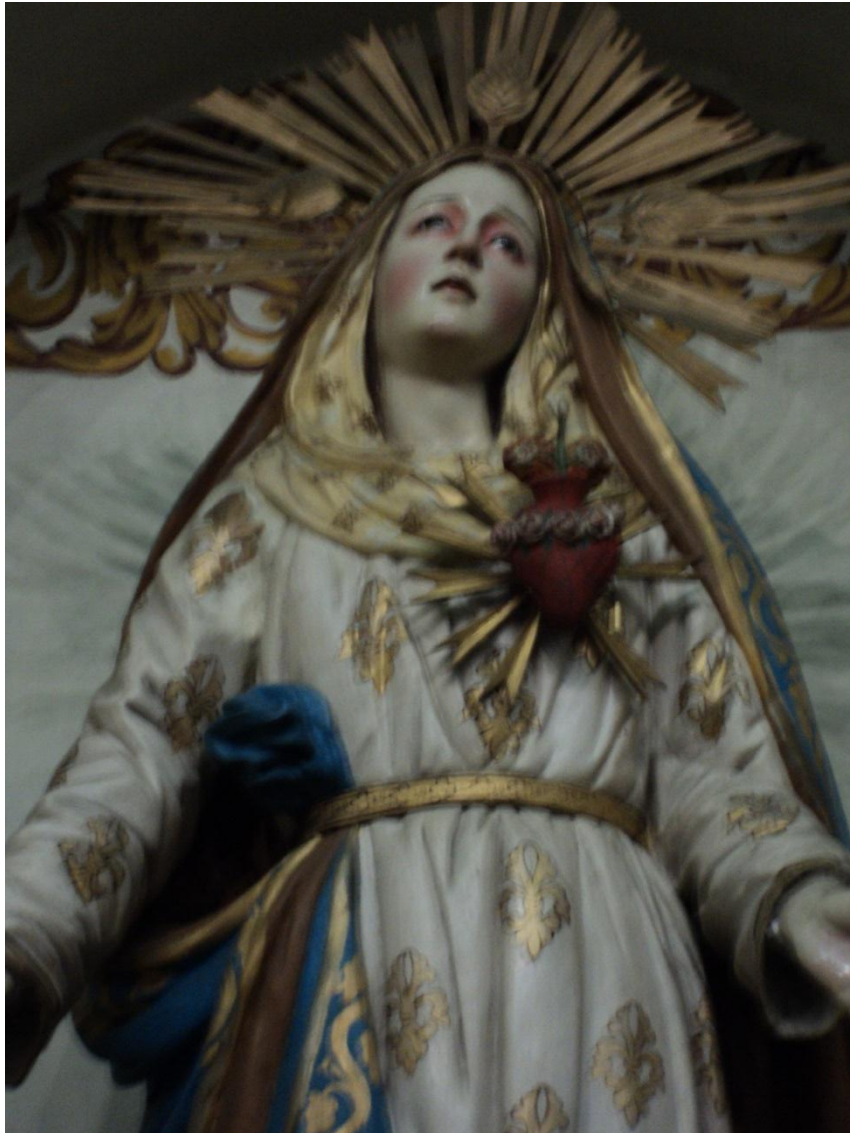
Si bien, el culto al Corazón de Jesús tuvo una gran trascendencia sociopolítica en el país durante el siglo XIX, el del Corazón de María no. Al Corazón de Jesús se le dedicó una basílica cuya construcción convocó un esfuerzo esmerado de muchas personas, entre las que se destaca Julio Matovelle y su comunidad de oblatos. En dicha basílica, cuya construcción inició justamente en 1892, se dedicó una capilla lateral al Corazón de María. El hecho de que el patronazgo del Corazón de María sobre el país fuera promulgado a sólo tres años de la revolución liberal, quitó fuerza a un culto que, bajo el impulso de Matovelle, pudo haber

¹⁹³ El culto al Corazón de Jesús.

¹⁹⁴ Generalmente, la dolorosa es una de las piezas que forma el calvario y se representa como una mujer hebrea común, llorosa y que tiene su cabeza cubierta por un manto.

tomado mayor revuelo. Quizá el único sesgo sociológico que ha tendido este culto es que María se presenta para los católicos como el modelo de sacrificio, pureza y modestia que deben seguir las mujeres en el ámbito privado de sus hogares. Este aspecto se connota también en el hecho de que la gran parte de cultos a santas esté dirigido a mujeres vírgenes. Esto se analizará en el siguiente numeral de este capítulo.

Ilustración 4.27



Dolorosa, Museo de la Catedral Vieja. Anónimo, siglo XIX

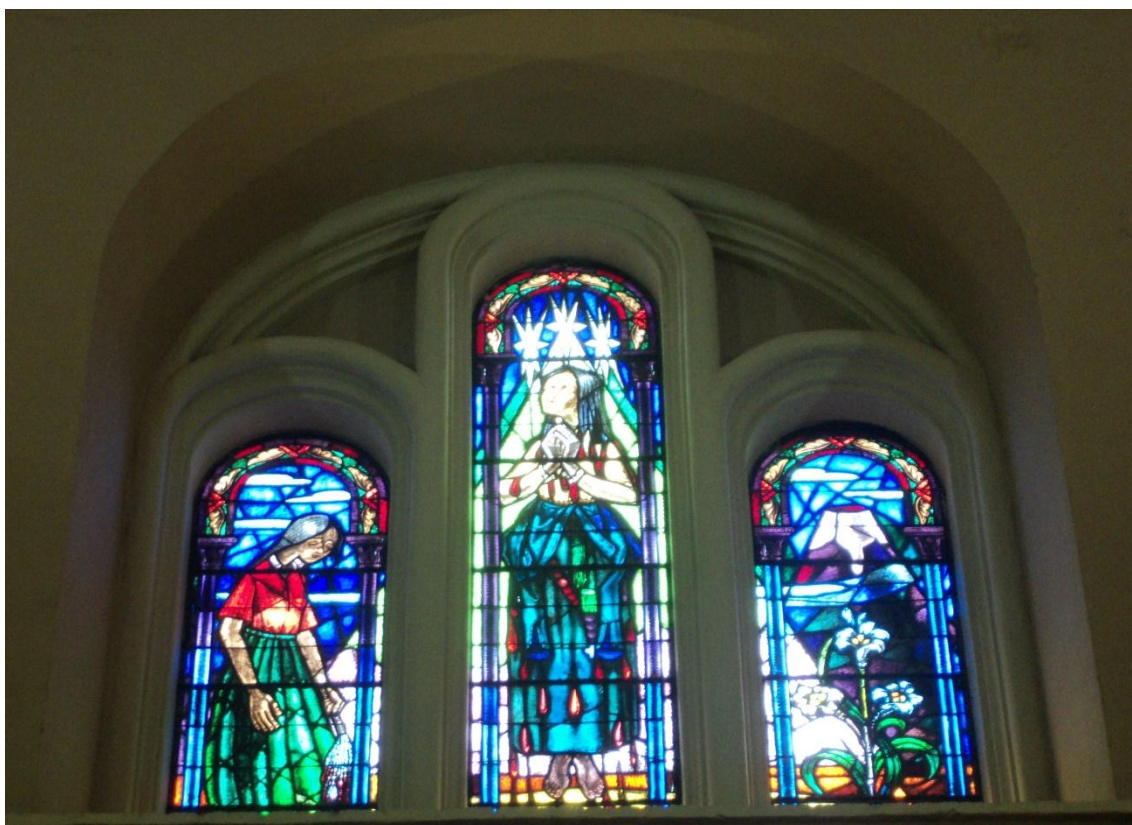
Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

4.2.3. La devoción a las santas vírgenes

El tercer culto más importante en la ciudad de Cuenca durante el siglo XIX, fue el que se dedicó a Santa Mariana de Jesús Paredes y Flores. Tanto los vitrales de la Catedral de la

Inmaculada (ilustración 4.30) como los del templo de San Alfonso (ilustración 4. 9) y los murales de Santo Domingo (ilustración 4. 31) la han representado. En los vitrales de San Alfonso se halla junto a Santa Rosa de Lima, lo cual no es nada extraño si se considera que en Quito, durante el tiempo en que se produjeron los documentos para su canonización, se había establecido un discurso que parangonaba a las dos santas. Ambas, vírgenes; ambas, seculares; ambas, amantes del sacrificio y la mortificación; ambas, consideradas heroínas de sus ciudades.

Ilustración 4.28



Mariana de Jesús, Catedral de la Inmaculada Concepción. Guillermo Larrazábal, siglo XX

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Los vitrales, tanto del templo de San Alfonso como los de la Catedral Nueva, no la representan según la iconografía más tradicional, como sí se lo ha hecho en el templo de Santo Domingo. Por distintas razones, en estos dos templos la representación de Mariana no lleva el hábito negro de los jesuitas con el que viste, muy generalmente, sino ropa de seglar bastante colorida. En los vitrales de Guillermo Larrazábal en la Catedral de la Inmaculada (ilustración 4.28) aparece aplicándose la disciplina corporal a la que era tan adepta.

Larrazábal, en el momento de diseñar y manufacturar esta obra, ya goza del suficiente prestigio como artista, lo cual le permitió hacer uso de su creatividad para darle a su obra una interpretación personal de la santa. En los vitrales de San Alfonso (ilustración 4.28), sería imposible asociar la imagen con Mariana si no trajera la inscripción de su nombre al pie. Como se había observado ya esto puede deberse al hecho de que estos vitrales fueron traídos desde Francia y, muy probablemente, su autor no conocía la iconografía general de Mariana. En todo caso, en ninguna de estas dos representaciones, la santa trae en sus manos ni la calavera ni la azucena, atributos propios en su representación iconográfica más difundida. En la obra de Larrazábal, la azucena se presenta sola en un cuadro.

Ilustración 4.29



Santa Mariana de Jesús. Detalle de los murales de los arcos del templo de Santo Domingo. Anónimo, siglo XX

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

En cambio, en el templo de Santo Domingo, la imagen viste el hábito jesuita, trae en el pecho la inscripción del monograma JHS (Jesús Salvador de los Hombres) que San Bernardino¹⁹⁵ había diseñado en el siglo XV y que fue adoptado por los jesuitas en el siglo XVI. Dicha sigla

¹⁹⁵ Este santo nació en Siena en 1380. Su fama la debe a que creó este monograma con el fin de dar culto al nombre de Jesús. Como en su época se había desatado una fuerte peste, Bernardino escribía este monograma en papel de arroz y se lo daba a tragar a los enfermos. Se dice que estos sanaban luego de ingerir el papel.

ha sido creada para exaltar el nombre de Jesús. Se sabe que Mercedes de Jesús Molina, siguiendo a Mariana de Jesús, se tatuó ella misma esta inscripción en el pecho, la herida se infectó y fue necesario que María Uquillas se la curara.

Si bien, durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, se generalizó el culto a Mariana de Jesús en Ecuador, todavía hoy no hay imágenes en los templos de Cuenca que den cuenta de un culto rendido a sus seguidoras, las santas del siglo XIX: Narcisa de Jesús Martillo y Mercedes de Jesús Molina. En cambio, cuando se trata de devociones rendidas a santas vírgenes en la Cuenca del Siglo XIX y XX, sí destaca la devoción a Santa Teresita del Niño Jesús¹⁹⁶. El culto a la santa carmelita estaba muy extendido en la ciudad a fines del siglo XIX e inicios del XX según lo prueba la representación iconográfica y la información obtenida de los devocionarios. La efigie de Teresita aún se expone en los templos del Carmen, San Alfonso, la Merced, y San Blas. En todos los casos, su iconografía es la de una monja joven que vestida con el hábito carmelita lleva en sus manos un ramo de rosas y una cruz. Las rosas son el atributo propio de su santidad pues se ha difundido la historia de que el día de su muerte florecieron los rosales como prueba de que se había cumplido lo que ella había profetizado en su lecho mortuario: el día de su muerte lloverían rosas y se concederían muchas gracias. Así, se dice que había un fuerte olor a rosas en torno a su cadáver.

No es extraño que los carmelitas tuvieran una o varias imágenes de esta santa, pues en vida perteneció a su congregación. Lo extraño es que se encuentre su imagen en muchos otros templos cuando, en general, el culto a los santos no suele extenderse más allá de su congregación y de la parroquia encargada a ella. Este detalle se explica con el hecho de que estos cultos dependían de las personas que los difundían. Julio Matovelle era un amante de los nuevos cultos. Su diario prueba que este personaje estuvo detrás de la difusión, en Cuenca, del culto a Santa Teresita del Niño Jesús, San Felipe Neri, San Francisco de Sales, San José, San Miguel Arcángel, los Corazones de Jesús y de María, Santa Margarita María de Alacoque; así como también, de la beatificación de Santa Mariana de Jesús, Santa Teresita del Niño Jesús y el Santo Hermano Miguel.

¹⁹⁶ Nació en Francia en 1873. Fue hija de una familia acomodada y muy católica. A los 14 años decidió entrar como religiosa en el Monasterio del Carmen, donde vivió la otra mitad de su vida aquejada por las enfermedades. Murió dentro del Carmelo en 1897 víctima de la tuberculosis. En 1925, a sólo 28 años de su muerte, fue declarada Santa y Patrona de las Misiones por el Papa Pío IX.

En cuanto tiene que ver con Teresita, Matovelle la admiraba mucho desde antes de que fuera declarada santa. Él mismo impulsó la causa de su canonización, pues la congregación de Padres Oblatos de Matovelle tuvo estrecha relación con el hecho de que ella fuera declarada patrona de las misiones. Dicha congregación había abierto una casa en Canadá, la cual, en 1917, atribuyó a Teresita el haber conseguido la conversión de todo el pueblo Inuit, cuyos miembros habían sido, por cinco años, muy reacios a escuchar ninguna doctrina religiosa o bautizarse. Los fundadores de la misión oblata en Inuit se encargaron de difundir esta historia que llegó hasta los oídos del Papa Pío IX y, juntamente con Francisco Javier, Teresita fue declarada patrona de las misiones en 1925, a pesar de que nunca predicó el evangelio pues vivió oculta del mundo en el Carmelo durante toda su vida.

Ilustración 4.30



Altar lateral dedicado a los santos carmelitas: Teresita del niño Jesús, Teresa de Jesús y Juan de la Cruz. Templo del Carmen de la Asunción. Cuenca. Anónimo, siglo XX

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

A todo este argumento se suma el hecho de que el reconocido poeta cuencano, César Dávila Andrade, quien vivió entre 1918 y 1967, escribiera un hermoso poema dedicado a esta santa. En el poema titulado “Canción a Teresita”, el afamado escritor hace uso de los detalles iconográficos con los que se la representa y los funde con su etopeya:

Caperucita parda/ quién pudiera mirarte las palmas de las manos/ la raíz de la voz (...)/¿Quién te entreabrió ese hoyo de dalia en la sonrisa?/ ¿Quién te vistió de clara canela carmelita/ como una mariposa?/ ¿Quién colocó en tus plantas/ los descalzos patines de celuloide y ámbar? (Dávila 2015, 29-30).

Estos versos aluden al hábito café de los carmelitas, pero también a la timidez y candor de la santa. No cabe duda de que el culto a Teresita tuvo sus adeptos en Cuenca durante la primera mitad del siglo XX, a pesar de que hoy en día este es un culto bastante olvidado.

El modelo de santidad que muestra Teresita habla de la renovación de lo antiguo. Si el siglo XVI dio a luz a la Santa Madre Teresa de Jesús quien reformó el Carmelo y lo volvió pobre y místico hasta el extremo; el siglo XIX vuelve a dar “frutos de santidad” en la cotidianidad de la vida monástica. Teresa es la mística visionaria que cae bajo sospecha ante los ojos de la Inquisición por su manera de amar a un Dios que dice que le está cercano y le habla; Teresita, en cambio, es la santa de lo simple; de la vida sencilla que arrastra el dolor de la enfermedad en silencio. Teresa muere en la madurez de su vida, Teresita en la flor de la juventud. Teresa es la santa de la transverberación, la herida por el amor de Dios; Teresita, la del rosal delicado que abraza el crucifijo como abraza el silencioso sufrimiento. Ambas son representadas con el hábito carmelita; pero cada una con el atributo propio de su santidad.

Pese a la oposición que existe entre estas dos santas; ellas tienen en común el misticismo del Carmelo. Los monasterios carmelitas son aún hoy lugares donde parece que el tiempo se ha detenido en el siglo XVI: los ritos, el vestuario, el vocabulario empleado, no sólo en la oración sino también en la cotidianidad de la vida, hacen que estos lugares sean un mundo extemporáneo resguardado por los muros del claustro pero dentro del mundo en que vivimos los seculares. Por lo mismo, si Teresa era una mística; no cabe duda de que también Teresita lo era: predijo su propia muerte, por ejemplo. Pese a los detalles que demuestran un misticismo en Teresita, su fama no la debe al misticismo sino a su vida sencilla y silenciosa.

A pesar de todo, este misticismo monástico tiene sus puntos de contacto y de divergencia con el misticismo de las santas ecuatorianas del siglo XIX: Mercedes de Jesús Molina y Narcisca de Jesús Martillo. Por lo mismo, debe considerarse como un aspecto relevante a la hora de pensar en el molde social con el que se configuró el modelo de virtud para la mujer cuencana del siglo XIX y XX.

Para empezar con los contrastes, las santas ecuatorianas iniciaron su camino de santificación en la vida secular, tal como lo había hecho Mariana de Jesús Paredes, su explícito modelo¹⁹⁷. Teresita, en cambio, fue monja desde los catorce años. En segundo lugar, no hay pruebas de que Teresita haya sido adepta a una mortificación sangrienta del cuerpo, como lo eran Mercedes y Narcisa, siguiendo el ejemplo de Mariana. Si bien, se sabe que Teresita soportó en silencio los padecimientos de su enfermedad no se conoce que haya tenido en su posesión los cilicios que se usaban para mortificar la carne, aunque se debe suponer que así fue pues esto era común en los monasterios. En cambio, todavía se conservan, en los museos respectivos, los instrumentos con los que se mortificaban Mercedes y Narcisa.

En síntesis, Teresita del Niño Jesús no guarda relación directa con lo que era el modelo de santidad femenina en el siglo XIX e inicios del XX en Cuenca. Si lo hace, lo hace sólo por medio de los vínculos que existen entre el monasterio, el sacrificio y la virginidad de las santas en la tradición católica que inicia con Santa Catalina de Siena¹⁹⁸ cuyo culto sí refleja el modelo de lo que las santas ecuatorianas pudieran aspirar ser en su época. De este modo, no se debe olvidar que Catalina de Siena fue el prototipo que siguió Santa Rosa de Lima y que ambas eran dominicas. También la vida de Santa Mariana de Jesús guarda concordancia con este canon.

¹⁹⁷ Como se ha dicho ya, la devoción rendida a Santa Mariana de Jesús Paredes y Flores se constituyó en la tercera devoción católica más importante en el Ecuador del siglo XIX, después de la dedicada a los Corazones de Jesús y de María. Su devoción implica una estrecha relación entre el modo de concebir la virtud femenina en la etapa virreinal y la era republicana, que se evidencia, como hemos observado, en el hecho de que en la era republicana se tomó como ideal femenino de santidad la de la mentada Mariana de Jesús; y además, se la constituyó, a través del discurso nacionalista, como heroína de la nación Ecuatoriana.

¹⁹⁸ Catalina Benincasa nació en Siena el 25 de marzo de 1347. Fue hija de una familia de 25 hermanos. A los siete años hizo voto de castidad y a los diecisiete ingresó a la Orden Seglar de las Hermanas de la Penitencia de Santo Domingo donde se hizo amante de la austeridad, la mortificación y la oración. A la par, inició un arduo trabajo de socorro a los pobres y necesitados. A partir de entonces, su vida transcurrió entre su fama de santidad y las críticas y murmuraciones de las que fue víctima. Su prestigio hizo que tanto laicos como religiosos apreciaran y buscaran sus consejos y opiniones en torno a asuntos espirituales y temporales. Como se vio rodeada de muchas personas, formó un grupo de reflexión en el que se estudiaban y comparaban las tendencias políticas y filosóficas de la época con el evangelio. Vivió en el recogimiento de su propio hogar hasta los 23 años, luego de los cuales salió a cumplir con el apostolado que Dios le había encomendado en una visión. A partir de entonces, su vida contemplativa se unió a una intensa y gran actividad social con frutos de una verdadera heroína: Recibió los estigmas de Cristo en 1375. Consiguió la paz en tierras toscanas. En 1376, los florentinos la enviaron como embajadora ante el Papa Gregorio XI y así consiguió que Florencia se reconciliara con la Santa Sede. Influyó en el hecho de que el Papa volviera a Roma. Se involucró en la cruzada por la liberación de Tierra Santa. Su trabajo más importante en el seno de la Iglesia se enfocó en el cisma que surgía en la Iglesia y la reforma de la Orden de Predicadores en apoyo al Beato Raimundo de Capua. Catalina murió en Roma el 29 de abril de 1380, a los treinta y tres años. Fue canonizada por el Papa Pío II en 1461, a 81 años de su muerte. Sin embargo, sólo alcanzó los altares como santa y doctora de la Iglesia el 4 de noviembre de 1970 bajo el pontificado de Pablo VI mucho después de otras santas que siguieron su modelo de vida, a los quinientos noventa años de su muerte.

De hecho, Julio María Matovelle ya había observado esto a inicios del siglo XX cuando afirmó: “Mariana de Jesús es hermana gemela de Rosa de Lima; ambas vírgenes americanas han tenido por maestra á la gran santa Catalina de Sena” (Matovelle 1902, XIV). En síntesis, el corazón de la espiritualidad de Catalina, Rosa, Mariana, Mercedes y Narcisa es el mismo. La veneración rendida a Catalina es la exaltación a una santa secular y no monja, mística a plenitud, practicante de una férrea mortificación corporal y dedicada a un apostolado social con tintes políticos. Este culto se retomó en la Cuenca del siglo XIX influida por un renacer del espíritu de Santo Domingo en Quito.

Ilustración 4.31



Santa Catalina de Siena, doctora de la Iglesia. Detalle de los murales de los arcos del templo de Santo Domingo. Anónimo, siglo XX

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

En 1870 el padre Pedro Moro había fundado la Tercera Orden de los Dominicos en Quito. En el año de 1873, el padre Joaquín Tomas Cesaretti, por mandato del padre Moro, la fundó en Cuenca. Así, las mujeres más importantes de la ciudad se enrolaron en esta orden terciaria:

Once Matronas pertenecientes al Señorío azuayo (...) vistieron por primera vez el hábito dominicano de las Hermanas Terceirarias. Estas fueron las Señoras: Doña Mercedes Cárdenas, Doña Regina Toral, Doña Jesús Malo, Doña Mercedes Toral,

Doña Tomasa Peña, Doña Bárbara Peña, Doña Lorenza Orellana, Doña Zoila Jaramillo, Doña Encarnación León, Doña Teresa Torres y Doña Susana Bravo (Amoroso 1973, 3).

En el año de 1874, dicha orden tomó el nombre de Santa Catalina: “la Tercera Orden se pone bajo la protección de la ínclita Virgen Santa Catalina de Siena” (4). Esta fundación y su toma de nombre evidencian, una vez más, que en Cuenca a fines del siglo XIX aún seguía vigente el modelo de santidad femenino que se difundió en el siglo XVII¹⁹⁹.

Al igual que en el siglo XVII, Rosa de Lima, Martín de Porres o Mariana de Jesús se habían preocupado por los pobres y los enfermos sirviendo en hospitales o buscándoles sitios de hospicio para salvarlos de la indigencia, las terciarias cuencanas fundaron en 1896, en pleno régimen liberal, el leprocomio que estuvo abierto y bajo su dirección durante gran parte del siglo pasado. Como seglares, pudieron encargarse de una institución de beneficencia, lo que no estaba permitido a los religiosos. Entonces, la actividad social era un aspecto común para todo aquel que buscara la perfección cristiana. También Mercedes de Jesús Molina dedicó gran parte de su vida a la labor social en Guayaquil, Huaquillas, Cuenca y Riobamba.

En todo caso, no es extraño que a pesar de que el modelo de santidad femenina fuera secular, algunas de las matronas que habían pertenecido a la orden dominica seglar en Cuenca entraran luego a los monasterios en busca de un mayor recogimiento porque en el ámbito hispánico, la dinámica de la cotidianidad de la vida de las mujeres ha estado determinada por la idea del honor y la pureza sexual como un bien importante desde el periodo virreinal; y este honor ha estado ligado al recogimiento y la clausura monacal.

Entonces, el recogimiento no dejó de tener relevancia luego de la independencia ni con la entrada en el poder del liberalismo. Por ello, cabe destacar el hecho de que, durante el siglo XIX e inicios del XX, en la joven república del Ecuador, estuvo vigente un modelo de santidad femenino que exaltaba la virginidad por encima del ideal social de la mujer casada y madre, más común en la realidad cotidiana. Este modelo de santidad tenía fuertes implicaciones sociales. María Uquillas (1988), discípula y biógrafa de Mercedes de Jesús Molina, nos ha dejado unas páginas riquísimas en cuanto tiene que ver con el ideal femenino de comportamiento en el siglo XIX.

¹⁹⁹ Aún hoy esta Orden sigue abierta y activa en el cumplimiento de la Regla y la organización con las que se inició el siglo pasado.

Uquillas ha consignado el caso de Dolores Illescas, una joven cuencana, a quien sus padres encerraron en el orfelinato “exclusivamente para probar si viendo el buen ejemplo de Mercedes cambiaba algo su carácter y alcanzaba a dominar la vehemencia de sus pasiones” (Uquilla, 1988, 298). A partir de estas líneas uno puede imaginar que Illescas tenía un comportamiento inapropiado e inmoral; sin embargo, no es así. Lo que escandaliza a la sociedad cuencana de entonces, influenciada por un ideal femenino de santidad que norma como adecuado en la mujer el silencio y la mortificación, es que Illescas sea en potencia una mujer poco virtuosa pues su comportamiento es contrario al canon: “...era habladora, amante de la libertad, su cabeza estaba llena de ilusiones, sólo aspiraba a ser libre y feliz en el estado del matrimonio...” (299). El deseo de Illescas de casarse resulta problemático para la sociedad, en general, y para la familia en particular: “no dudaban que le esperaba un porvenir fatal y deshonoroso a la misma familia” (299). Por los datos consignados en los apuntes de Uquillas, sabemos que Illescas partió con el séquito de Mercedes para fundar la congregación en Riobamba; sin embargo, al poco tiempo contrajo un matrimonio ventajoso.

Dicha unión se dio bajo las normas del catolicismo: “Un joven apenas la vio se prendó de ella, la creyó virtuosa a más de ser noble y hermosa; poco hubo que trabajar, apenas él pretendió su mano se realizó el matrimonio” (321). Sin embargo, Uquillas asegura que el matrimonio de Illescas fue muy mal visto por la sociedad riobambeña por la simple razón de que Illescas había llegado con Mercedes y se esperaba de ella que se consagrara a Dios con voto de castidad:

Este fue un hecho que escandalizó a toda la ciudad; todas las matronas y personas de distinción creían que esta niña había sido elegida para ser una de las fundadoras del instituto y el hecho de haberse casado desagradó a todas, en estado que muchas personas no volvieron a pisar el convento ni después de la fundación (321).

Con ello, podemos ver cómo se considera mejor para la mujer la virginidad que el matrimonio; el recato y la modestia que el ser notoria. Uquilla compara a Illescas con otras muchachas. Sobre ella se dice: “Era de carácter vivo, alegre, tenía un físico muy agradable: pero, por desgracia la virtud y el recato no hallaban cabida en su corazón...” (299); mientras que de las otras se argumenta lo contrario: “Mercedes Cepeda era virtuosa y moderada (...) y sabía comportarse con gravedad y modestia (...). Virginia Carrión era niña de 16 años (...) honesta y recatada...” (317-318). Cualquier rasgo de personalidad distinto a los que norma el

canon de santidad establecido es mal visto y considerado inapropiados porque en la mujer se considera mejor el recogimiento, el silencio y la modestia.

Este fenómeno tiene sus raíces en los aspectos culturales, políticos y económicos que componen el entramado histórico-social del mundo occidental²⁰⁰ en general, e hispánico²⁰¹, en particular. Silvia Federici (2004) da luces para comprender cómo los códigos del honor fueron elementos claves en el proceso de recogimiento forzado y la posterior pérdida del espacio público de las mujeres en el mundo occidental. La institucionalización de la prostitución y la criminalización de la anticoncepción son dos hitos importantes en el “proceso de degradación social” (153) que sufrieron las mujeres como antecedente a su pérdida de terreno en la vida social. En particular, la prostitución instituida responde al reconocimiento “(d)el poder que el deseo sexual confería a las mujeres sobre los hombres” (62). Este aspecto fue orientado a crear desventajas económicas para las mujeres.

Ya que hacia el siglo XIV las mujeres europeas habían ganado cierta autonomía económica y social que despertó una fuerte misoginia, los intereses del industrialismo en avance arreglaron leyes públicas para conseguir el desplazamiento de la mujer de la vida laboral independiente²⁰². En la Europa que se iba industrializando, la degradación de la vida pública de las mujeres, propiciada por las políticas estatales de creación de prostíbulos legales, cercó a la mujer hasta recoger su vida en el espacio privado. En el espacio privado, con una política que penalizaba la anticoncepción y el aborto, las mujeres fueron obligadas a reproducir y criar gratis los hijos que el industrialismo creciente necesitaba para su mano de obra; y así, las mujeres fueron colocadas en el último eslabón de la explotación laboral que

²⁰⁰ Como lo ha observado Silvia Federici (2004), para el mundo occidental, el tránsito del feudalismo al capitalismo implicó marcadas exigencias de los señores feudales hacia los campesinos quienes migraron a las ciudades huyendo de esta situación. La migración afectó, sobre todo, a las mujeres las cuales en su mayor parte vivieron, desde entonces, en dichas ciudades bajo “condiciones de pobreza, haciendo trabajos mal pagados como sirvientas, vendedoras ambulantes, comerciantes...” (Federici 2004, 49). Sin embargo, las mujeres con el paso del tiempo “se ganaron acceso a muchas ocupaciones que posteriormente serían considerados trabajos masculinos” (49), se adaptaron a la nueva forma de vida y lo hicieron con éxito. Silvia Federici (2004) asegura que cuando se dio el ya mentado desplazamiento del campesino de la zona rural a la ciudad de la Europa medieval, las mujeres podían asociarse en gremios y trabajar con bastante independencia. Esto se fue alterando según avanzó la industrialización y el campesino se convirtió definitivamente en un obrero asalariado.

²⁰¹ También, en los Reinos de España, en el contexto de las reformas de Toledo (1570), la migración del campo a la ciudad jugó un papel determinante en el ámbito social y económico de la vida virreinal, en general, y la quiteña, en particular, a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII: permitió que naciera un estamento artesano y mercader que vivía en las urbes y que estaba formado por miembros de todas las razas, que dinamizó la economía de la ciudad y que benefició de manera especial a las mujeres (Gauderman 2003).

²⁰² Federici no sólo habla de la creación de prostíbulos sino de una amplia degradación de la vida pública de las mujeres que puso en riesgo su integridad física en este periodo. Así, se dejó de considerar delito el violar en la calle a una mujer soltera y pobre, generalmente, obrera. Además se penalizó a dichas mujeres violadas de forma tal que estas no podían seguir viviendo en el pueblo, empujándolas así a la prostitución.

engendró el mundo industrializado. Este proceso se llevó a cabo en lentos pasos durante varios siglos. Este contexto en sí mismo explica por qué en los siglos siguientes la pureza sexual y el honor vinculado a ella se constituyeron en un bien precioso para las mujeres que lo usaron con el fin de conservar su prestigio social y resguardar su derecho de vivir en las ciudades.

También en el mundo hispánico, “la ideología dominante preconiza una estrecha homogeneidad social sustentada en el absolutismo monárquico, la fe católica, y en valores colectivos como la nacionalidad, el honor y la honra” (Balestrino 2010, 351). En particular, en la cultura hispánica los códigos del honor han estado siempre relacionados con la sexualidad femenina²⁰³.

Sin embargo, en la vida cotidiana, documentos archivísticos -sobre todo, los testamentos- prueban que las mujeres virreinales tenían bastante flexibilidad para divorciarse y volver a tomar marido. En todo caso, hay que considerar que mientras mayor era el nivel jerárquico estamental de la mujer, mayores eran los escrúpulos que estas tenían en el cumplimiento de los códigos sexuales establecidos porque tenían más que perder en la inobservancia de la norma. El ideal de santidad nos remite a la norma, por lo mismo, implica la total aceptación sin cuestionamiento de las reglas que abordan el juego jerárquico social, sobre todo, en lo que tiene que ver con su relación con las creencias religiosas.

El recogimiento es un concepto aplicable a todo aquel que desee alcanzar un alto grado de santidad²⁰⁴; sin embargo, se emplea también para referir la idea de método por el cual se puede preservar el honor y la pureza sexual usada como una forma de dominio sobre las mujeres. Así, los cuerpos de las recogidas son sometidos a una austera disciplina con la que se aspira vencer las vanidades del mundo y alcanzar la tan deseada perfección espiritual. Esto se ve tanto en Mariana de Jesús como en todos sus discípulos del siglo XIX: Narcisca,

²⁰³ Por lo mismo, la identidad colectiva hispánica ha problematizado los enredos amorosos a través de la comedia barroca. Y si en la ficción literaria, los personajes, “...para lograr su felicidad individual, implementan una gran variedad de estrategias –máscaras, cambio de identidad, disfraz- que transgreden la institución familiar y los férreos códigos del honor y de la honra” (Balestrino 2010, 351); también en la vida real ocurría esto.

²⁰⁴ Por otra parte, al igual que en la etapa virreinal, en el siglo XIX, el recogimiento era un método considerado indispensable para alcanzar niveles altos de espiritualidad. Nancy E. Van Deusen (2007) observa cómo el recogimiento se convirtió en un concepto teológico a partir de la lectura de la obra de Francisco de Osuna, Tercer abecedario espiritual. También La imitación de Cristo de Tomás de Kempis influyó en la consolidación del recogimiento como elemento relevante en la consecución del ideal de santidad. De hecho, el Diario íntimo de Julio María Matovelle hace alusión constante a esta obra, cuya lectura aún estaba vigente entre los religiosos y constituía el manual de recogimiento que se seguía en el siglo XIX e inicios del XX.

Mercedes y Julio María. Sobre Mariana, su confesor, el jesuita Alonso de Rojas, había dicho en sus exequias: "...andaba Mariana en vida, tan recogida en silencio y quietud sobrenatural que muchas veces le sucedía andar como fuera de sí..." (Matovelle 1902, XIII). Sin embargo, Mariana vivió dentro del siglo pues no era monja; y, en la etapa virreinal, lo más conveniente para una mujer que no se había casado era el monasterio.

La lógica sobre el espacio público y el privado, similar a la que se extendía sobre la sociedad virreinal, supone una larga tradición por la que se ha llegado a ver como lo más adecuado el recogimiento de la mujer. Aceptar el recogimiento fue aceptar que las mujeres tenían una honra distinta a la de los hombres que había que defender de manera distinta mediante, por ejemplo, esta forma de agrupación que, a la vez que ayudaba a evadir la dependencia y el control masculino, supuso una imposición disciplinaria. Por un lado, se dejaba claro que los hombres no tenían acceso a este espacio y, por lo tanto, se sobreentendía que las mujeres recogidas conservaban su pureza sexual; y por otro lado, esta aceptación supuso un desplazamiento progresivo pero definitivo de la mujer de la esfera pública, una vez que los beaterios -espacios comunes para mujeres del siglo- fueron desapareciendo. Así, en la era republicana las mujeres fueron relegadas al espacio privado del hogar sin la posibilidad de esa vida comunitaria que les daba mayor independencia social y económica.

En todo caso, la clausura –que en la etapa virreinal implicó una posibilidad de sobrevivencia comunitaria para las mujeres- se transformó en un punto clave del discurso del honor familiar luego de la independencia porque se mantuvo el discurso del recato femenino; pero, se perdió la posibilidad de la vida femenina comunitaria. A través del discurso del recogimiento y, una vez desaparecidos los beaterios, se relegó definitivamente a la mujer al espacio doméstico bajo la tutela masculina donde perdió el derecho de disponer de sus bienes.

Por lo mismo, llama la atención el hecho de que el culto a Mariana Paredes y Flores cobrara tanta fuerza durante el siglo XIX, puesto que este personaje no vivió en la clausura sino en la vida secular. Mariana de Jesús ni fue monja ni estuvo casada. Es un personaje que ha logrado evadir el control masculino que imponía lo social sobre las mujeres de su época. Si en el ámbito virreinal, la documentación manifiesta la importancia de la clausura en la preservación del honor femenino y la consecución de la santidad, en Mariana de Jesús no se cumple este requisito.

¿Qué elemento permitió a Mariana evadir la norma sin dejar duda de su calidad moral? Como es obvio, nadie atiende este aspecto durante el siglo XIX, cuando Mariana se constituyó en modelo de la santidad femenina y lo que se exaltó en ella fue su espíritu de sacrificio.

Poniéndola de modelo, se esperaba, eso sí, que todas las mujeres asumieran este sacrificio en pro de la familia y la sociedad: “La Azucena de Quito parece suscitada expresamente por el Cielo, para ser el ideal de la joven cristiana en la vida del hogar” (Matovelle 1902, XIII). La clave de la evasión de Mariana al recogimiento en un claustro como elemento esencial del honor y la santidad femenina virreinal no sólo es la expresa renuncia a cualquier tipo de aspiración personal, social o económica; sino también, el hecho de que el recogimiento de la clausura monástica no permite tener noticias sobre la extraordinaria vida de estas mujeres. Mariana de Jesús, al ser seglar, dejó testimonio de lo sorprendente de su día a día; y, por ello, el discurso republicano tomó su vida como deber ser de la mujer de la época cosa que no se podría haber hecho si Mariana hubiera sido monja.

En Mariana se cumple el ideal de Francisco de Osuna que prescribe vivir en el mundo, con el mundo, sin ser del mundo. En el orden de la búsqueda de santidad, su recogimiento resulta ser de tipo espiritual; pero, en el orden social, este personaje puede aparecer hoy como el paradigma de la rebelión en contra de las jerarquías sociales que agobiaban a las mujeres de su época.

Durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, se generalizó la devoción a Mariana de Jesús en el Ecuador. La admiración por su vida célibe, secular y austera se prueba en cómo su vida se reprodujo en la vida de las santas del siglo XIX: Narcisa y Mercedes. Esta devoción fue bastante generalizada, lo cual se evidencia no sólo por la imaginería de la época que la representa, sino además, en el hecho de que documentos, como los procesos de beatificación de estas santas y los textos hagiográficos relativos a ellas, dan cuenta de varios núcleos de mujeres seculares que, bajo la dirección de los padres jesuitas, seguían también este modelo de vida, sobre todo, en Guayaquil de donde salieron también Narcisa y Mercedes.

El director espiritual de Mariana de Jesús fue jesuita, el padre Alonso de Rojas. También en el siglo XIX, los jesuitas tuvieron mucho peso a la hora de construir un canon de santidad en la era republicana. Carlos Espinosa (2015) observa que la presencia jesuita en Quito inició en 1586 y sus estrategias de evangelización se orientaban a la consecución de una disciplina moral asentada en la escritura. Si bien, la Compañía de Jesús no tuvo nunca una falange

femenina: “San Ignacio de Loyola al fundar su esforzada y preclara milicia, quísolá desligada de cuanto pudiera retardar su incesante labor apostólica; negóse, por lo mismo, a establecer una orden paralela de religiosas” (Matovelle 1902, XV); sí tuvo mucha influencia sobre la conducción de las almas de las mujeres a través del confesionario y la dirección espiritual.

Carlos Espinosa empata la dirección espiritual ejercida por los jesuitas con el concepto de poder pastoral de Foucault. El autor mira la dirección espiritual como “una forma de autoridad que regulaba la subjetividad y moral de los individuos y comunidades” (Espinosa 2013, 11). El autor explica que el procedimiento jesuita se vincula con la confesionalización proveniente de la historiografía europea, que permite observar que “la Contra-Reforma se caracterizó por la adhesión explícita a dogmas escritos, la sociedad disciplinaria y la formación del Estado” (11). Por ende, los pastores tuvieron mucho que ver en las decisiones que tomaban sus ovejas en torno a su vida personal que, en última instancia, terminaban configurando la conciencia y el actuar de la sociedad:

El paradigma de la confesionalización desde los años 1760 considera a la Contra-Reforma en la Europa católica como un intento de imponer una religión letrada y basada en la adherencia explícita a un conjunto de enunciados canónicos como también sobre la implantación de una disciplina social. Esto implicaba una modernización sustentada en la formación del Estado, individuación y alfabetismo. El concepto de Foucault de poder pastoral es muy parecido a la constelación conceptual de la historiografía sobre la confesionalización en cuanto plantea la existencia en la Contra-Reforma de una dirección espiritual administrada por los clérigos que formaba y disciplinaba a sujetos individualizados a través de la práctica de la confesión (Espinosa 2013, 22).

Espinosa pone atención en el hecho de que la Reforma Tridentina encargó a los jesuitas la evangelización y estos la propagaron con la aplicación de los recursos que la Iglesia tenía: “...Quito aparece como un campamento regimentado en el que todos los estratos, desde españoles a indígenas, se dedicaban a la práctica disciplinada de los sacramentos. Eran bautizados, se comulgaban, se casaban, hacían penitencia, recibían extremaunción y sobre todo se confesaban.” (22). La confesión es el elemento más importante a la hora de pensar en la dirección espiritual. Espinosa ha analizado cómo este sacramento servía como medio de edificación personal y social por el cual se impelía a los fieles a hacer un examen de

conciencia detallado que ayudaba a identificar los pecados más recurrentes en la población. Del mismo modo, la confesión servía para orientar a las almas a la perfección espiritual.

Por otra parte, Espinosa sostiene que la confesión estaba vinculada con la disciplina corporal aplicada como penitencia ordenada por el confesor y que era más común en cuaresma. El análisis de Jaime Humberto Borja (2010) concuerda con el de Espinosa en el punto en el que Borja relaciona la mortificación con una penitencia temporal destinada a aminorar la pena del purgatorio: “La mortificación estaba estrechamente vinculada con el purgatorio y las postrimerías” (Borja 2010, 161). Así, para Borja, la mortificación era un mediador entre el cuerpo y la purificación del alma. También en el siglo XIX, según lo muestra la hagiografía de Mercedes de Jesús Molina y Julio María Matovelle, la mortificación estaba regulada por el director espiritual quien se encargaba de autorizarla o prohibirla.

Durante el siglo XIX, esta práctica era cosa común y no sólo entre las mujeres; sin embargo, debido a que fuera de la lógica de sus prácticas y creencias resulta irracional, el ascetismo y la mortificación que lo acompaña fueron condenados por el gran pensador cuencano del liberalismo radical, José Peralta. Sin embargo, la devoción a Mariana de Jesús convivió con el pensamiento liberal en los siglos XIX y XX. Para entonces, sólo existía en el país algún rastro de los recogimientos femeninos virreinales que aceptaran seglares dentro de sus muros: las casas del Buen Pastor, por ejemplo, que eran administrados por religiosas y que admitían mujeres con un comportamiento socialmente inaceptable. El Beaterio de Quito había ya cerrado sus puertas. En su local funcionaba la escuela de los Hermanos Cristianos de la Salle para niños varones auspiciado por García Moreno.

Durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX, las asperezas ideológicas, políticas y armadas entre los liberales y conservadores fueron subiendo sus ánimos y provocando enfrentamientos. Desde la subida al poder del régimen liberal, paulatinamente se fue atacando las creencias religiosas, sobre todo, en cuanto tenía que ver con los monasterios y la vida ascética. Ya en los debates para aprobar la Constitución de 1897 las actas dejan notar la relevancia que tomó la discusión sobre la utilidad de la vida monástica femenina. Los liberales la veían como una aversión destinada al castigo injusto de muchas mujeres y solicitaron su cierre por considerarlos un elemento que retardaba la modernidad del país.

Sin embargo, las leyes liberales no añadieron nada a la mala situación que la independencia propició en contra de la vida comunitaria femenina que amparaba en la etapa virreinal a

mujeres laicas, puesto que esta ya no existía en la era republicana. La mujer de la era republicana había sido ya arrinconada al espacio doméstico y las leyes la colocaron bajo el dominio masculino a través del discurso del honor heredado desde la etapa virreinal. Así, lo que se exalta en Mariana de Jesús como modelo de santidad en el siglo XIX es, sobre todo, su condición de virgen y mártir de la patria. Por lo tanto, se debe considerar que el discurso religioso y social siguió atendiendo a la pureza sexual como elemento de control sobre la mujer republicana.

En síntesis, durante la constitución de la primera república, inmediatamente después de la independencia, las mujeres perdieron ya los beneficios de la vida comunitaria y una voz propia en defensa de sus intereses económicos. Durante el periodo liberal, el discurso de la pureza sexual en la mujer como un gran bien social, siguió vigente a pesar de la secularización del Estado. Así, si bien, la participación de la mujer en la vida pública se propició primero con el liberalismo y luego con las luchas sociales de los partidos Comunista y Socialista, el discurso que prescribía como lo más recomendable el recogimiento de la mujer siguió vigente hasta muy entrado el siglo XX. Por lo mismo, no admira que por encima de la secularización del estado dominara en el pueblo el culto a Santa Mariana de Jesús.

En cuanto al valor que ha adquirido las obras que representan a estas santas, se debe decir sin temor a equivocarse que es el de culto. Las representaciones iconográficas, exceptuando los vitrales de Guillermo Larazabal, siguen el modelo establecido por el culto tradicional. No hay en ellos el deseo de dejar una marca personal de originalidad. Solo en el caso de las representaciones de Mariana de Jesús en los vitrales de Larazabal se halla una interpretación personal de su iconografía, al estilo de lo que había hecho Víctor Mideros en Quito con los cuadros y murales pintados para el Monasterio del Carmen. Aún en estos vitrales ha predominado por décadas el valor de culto. Solo a inicios de la segunda década del siglo XXI, las instituciones públicas se han preocupado de explotar el valor artístico de la imagerie con fines turísticos y se ha recuperado el valor histórico de estas obras.

4.2.4. Culto a los santos varones

Durante el siglo XIX, en Cuenca convivieron los antiguos cultos a santos famosos con unos nuevos. En particular, los vitrales del templo de San Alfonso son la mejor muestra para rastrear los cultos antiguos que seguían vigentes en la época. Primero, porque no han sido prediseñados como los de la Catedral de la Inmaculada o los murales del templo de Santo

Domingo; sino que han surgido de la devoción popular a través de las donaciones. De hecho, muchos de los vitrales del templo de San Alfonso llevan impregnados el nombre del donador y la fecha en que fue elaborado el vitral.

Estos vitrales contienen representaciones de personajes tan antiguos como San José, Santa Ana, San Joaquín, San Pedro o San Pablo. Otros de estos personajes pertenecen a la tradición del medioevo como Santo Tomás de Aquino o San Francisco de Asís. Otros son famosos santos modernos como San Francisco de Sales, San Luis Gonzaga, San Alfonso María de Ligorio, el santo fundador de los Redentoristas.

Asimismo, hay representaciones de otros santos menos famosos como: Santa Isabel, reina de Hungría, San Francisco de Padua y Santa Gertrudis. Otras santas, Rosa de Lima y Mariana de Jesús, pertenecen a la tradición del culto andino. Por fin, ya lo hemos dicho, el culto a los Corazones de Jesús y de María, son los más prestigiosos en el siglo XIX e inicios del XX y también están representadas en los vitrales. De todos estos cultos, el que se repite en otros templos con más frecuencia es el de San José, padre nutricio de Jesús. Por tanto, San José es el personaje masculino cuyo culto tenía mayor vigencia en el periodo que estamos estudiando. Sin embargo, el aspecto más sobresaliente de la construcción de la santidad masculina en el Ecuador durante el periodo estudiado es la intelectualidad que se advierte no sólo en la entrada de órdenes religiosas dedicadas a la educación sino también en la participación activa de los santos varones en la vida cultural de la ciudad y del país. Por lo tanto, este acápite tendrá dos partes de análisis: por un lado, el culto a San José; por otro, el culto a otros santos varones vinculados con el aspecto mencionado.

4.2.5. El culto a San José

A pesar de que se trata de un personaje muy antiguo, su culto inició un poco tardíamente a fines de la Edad Media. “Los padres de la época primitiva prácticamente ignoraron la figura de San José para dedicarse a divulgar el mensaje de Cristo y cuando lo mencionaban era sólo por algún hecho relacionado con el misterio cristológico” (Luna 2001, 10). San Juan Crisóstomo, San Jerónimo y San Agustín habían estudiado “la santidad, genealogía, matrimonio y paternidad de San José...” (10). Marylena Luna (2010) ha analizado, cómo luego del siglo IV, los estudios guardan silencio sobre este santo hasta el siglo XV cuando, en el Concilio de Constanza (1416) se había sugerido que la importancia de San José podía ser parangonada con la de la Virgen. La autora cita el discurso de J. Gerson que había sido

pronunciado en el marco del Concilio²⁰⁵. Según el análisis de Luna, este texto es la fuente por la que San José aparece hasta hoy como patrón de la buena muerte, pues según cuenta la tradición popular derivada de los evangelios apócrifos, José murió en los brazos del adolescente Jesús; y morir en brazos del mismo Dios es la mejor muerte a la que podría aspirar ya que todos los seres humanos tienen que morir.

Ilustración 4.32



Imagen de San José. Templo de Santo Domingo. Anónimo

Fuente: Fotografía Tannia Rodríguez, 2015

²⁰⁵ “Según el autor, el santo poseía todas las virtudes, los siete dones del Espíritu Santo y las ocho beatitudes del sermón de a Montaña que lo elevaban espiritualmente sobre los grandes teólogos y filósofos muy sabios” (Luna 2003, 11).

La sugerencia de colocar a San José en el mismo nivel de importancia que la Virgen María no fue aprobada; pero, hizo que la Iglesia volviera los ojos sobre el culto a San José. “En el siglo XVI, gracias al impulso de las órdenes religiosas, la devoción a San José adquiriere importancia entre los feligreses...” (7). El interés que la Iglesia Tridentina tuvo por consolidar sus bases a través de la exaltación de la santidad, los ritos y las tradiciones impulsó el culto a San José, el cual se mantuvo desde entonces a lo largo de los siglos de manera ininterrumpida.

Luna (2010) pone énfasis en que la iconografía de San José había cambiado en el siglo XVI. “En las pinturas antiguas aparece San José como un hombre viejo con barba larga, porque en los primeros tiempos de la época cristiana era necesario afianzar la doctrina de la virginidad de María...” (14). En cambio, en el Concilio de Constanza se había discutido los valores de San José como hombre trabajador y robusto que sirvió de escolta a la Virgen y Jesús: “De modo que desde el siglo XVI hay San José con cabellos negros sin calvicie tradicional, jóvenes y bellos.” (15). Aunque, coexistiendo con la nueva iconografía, Luna reporta en el siglo XVI la existencia de cuadros que representan a José como un hombre viejo en Europa, sobre todo en España e Italia, en América prevaleció la iconografía que lo representa como un hombre joven y robusto.

Santa Teresa de Jesús, la madre reformadora de los claustros carmelitas en el siglo XVI, tomó a San José como uno de los patrones de su reforma. Muchos de los monasterios carmelitas han adoptado su nombre para su fundación. Luna (2010) asegura: “...la Orden del Carmelo siguió la devoción y para el siglo XVIII, doscientos conventos estaban ya dedicados a San José” (12). En Cuenca de Ecuador, el Carmen Bajo también se llama Monasterio del Carmen de San José. Dato nada curioso es observar que también, en el Manual de Piedad de la Congregación de Misioneros Oblatos de los Corazones Santísimos de Jesús y de María de Julio María Matovelle la lista de santos protectores²⁰⁶ a los que se invoca diariamente está presidida por San José.

También el diario espiritual de Matovelle menciona a este santo varias veces. En particular, su patronazgo fue considerado el 20 de septiembre de 1881, mientras el Siervo de Dios resolvía que era importante para su alma una práctica constante de las virtudes: “sobre todas las virtudes, procuraré conseguir la del santo y puro amor a Dios (...); pero este amor no es

²⁰⁶ La lista completa es la siguiente: San José, San Miguel Arcángel, San Juan Evangelista, San Felipe Neri, San Francisco de Sales, Santa María Magdalena, Santa Margarita María y Santa Mariana de Jesús (Consejo General de Misioneros Oblatos 1995, 18).

verdadero si no está unido con la caridad al prójimo. (...) Para lograr estos fines tomo por mis patronos a San José y San Juan Evangelista” (Matovelle 1979, 51). Este patronazgo es el origen también del patronazgo de San José sobre la Congregación de Oblatos.

Ilustración 4.33



La sagrada familia. Pórtico de la Merced. Anónimo, siglo XX

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

En el siglo XIX, en Cuenca la iconografía de San José es la que se había impuesto desde el siglo XVI, la de un hombre en edad madura pero vigorosa. En general, en Cuenca la iconografía de este santo lo representa como un hombre de entre 35 a 40 años. En la iconografía cuencana, como en la iconografía general, se lo representa vestido con una túnica verde y un manto café o viceversa. Tiene dos atributos específicos: primero, en una de sus manos lleva un lirio, símbolo de su castidad. Algunas veces este lirio se reemplaza con una

vara florida²⁰⁷. El segundo atributo es un niño pequeño cargado en sus brazos. Se trata del niño Jesús de quien hizo, durante su vida, de padre y protector. La imagen que se halla en el templo de Santo Domingo (ilustración 4.31) es una de las imágenes que sale un poco del esquema de la iconografía general; pues, muestra a San José sosteniendo al niño Jesús con ambas manos. Los dos se miran fijamente en una actitud familiar muy tierna.

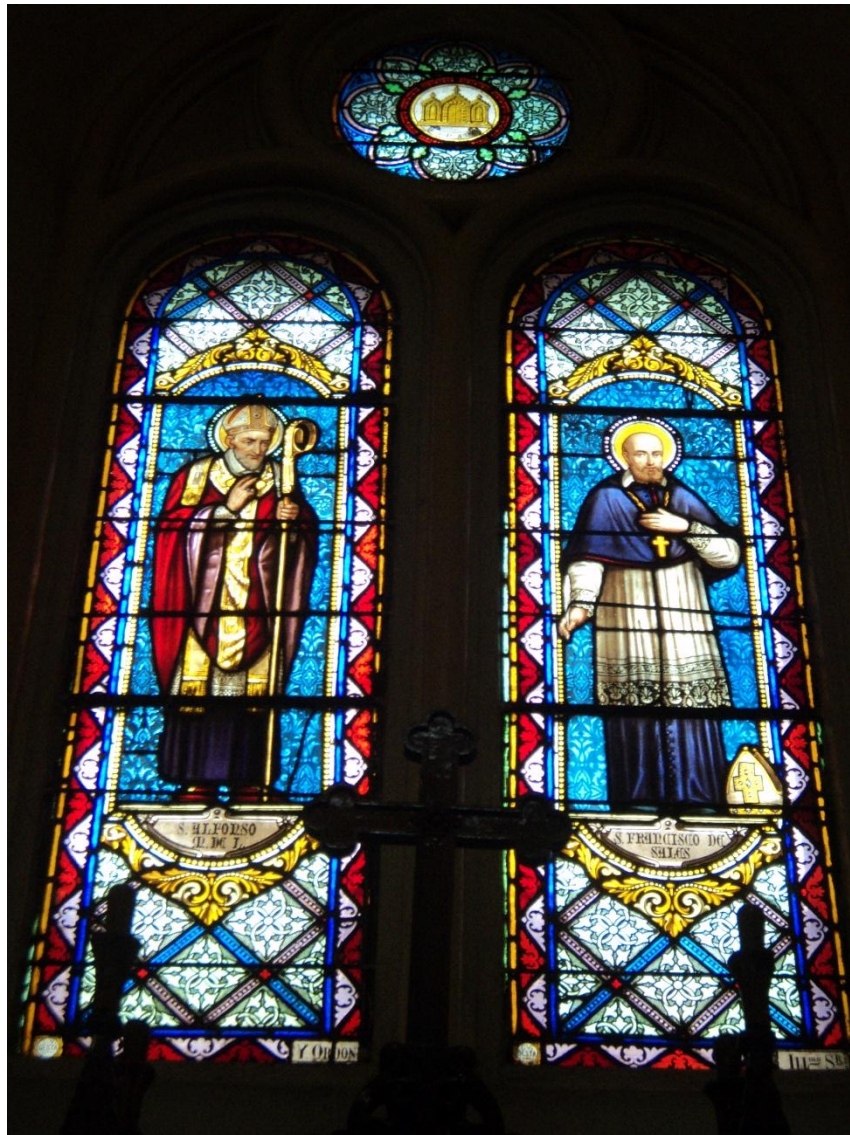
Aunque la imagen de San José puede aparecer sola; su iconografía está muy unida a lo que se llama la Sagrada Familia, la cual está compuesta por: la Virgen, una mujer joven vestida con el atuendo hebreo; San José, como se ha descrito ya; y el niño Jesús, cuya edad puede variar de entre uno a doce años. La imagen que tenemos inserta (ilustración 4.32) fue tallada en 1912 por un escultor anónimo. Se encuentra en los pórticos de la Iglesia de La Merced, la cual es la parroquia asignada a los Misioneros Oblatos. En ella, un niño pequeño y en pañales descansa sobre el escudo de la ciudad mientras saluda al pueblo cuencano con su mano derecha. La virgen levanta la sábana en actitud de mostrar al niño al espectador del conjunto; y San José, lo observa atentamente mientras sostiene un objeto de madera, atributo que recuerda su ocupación como carpintero. El conjunto destaca la importancia de San José al colocarlo en un nivel superior que a la Virgen y el niño dentro del cuadro.

No es común en la Cuenca del siglo XIX, pero también se representa a San José en el taller de carpintería, oficio que ejerció durante su vida según lo anota el Evangelio. Por lo mismo, a fines del siglo XIX en Cuenca surgió la asociación de obreros del Azuay bajo el patronazgo de este santo y fue ideada por Julio Matovelle y regentada por los salesianos. Actualmente, aún en el templo de Santo Domingo, se celebra los miércoles la misa en honor a este santo.

4.2.5. Otros santos varones y la construcción de la santidad masculina

A pesar de que la iconografía de San José es la más común en todos los templos cuencanos, existen también otros santos varones que se pueden considerar relevantes, porque están vinculados al rasgo más importante entre los santos varones que se suscitaron en el siglo XIX en Cuenca, la intelectualidad. Este elemento es prominente en tanto que en el siglo XIX se propagaron en el mundo entero las comunidades religiosas destinadas a la educación y atención a los niños y jóvenes.

²⁰⁷Esta vara recuerda la tradición popular difundida por los evangelios apócrifos. Según esta tradición, cuando María estaba en edad de casarse se presentaron varios pretendientes a los cuales se les repartió una vara con la premisa de que el dueño de la vara que floreciese sería el candidato escogido para desposarla.



San Alfonso María de Ligorio y San Francisco de Sales²⁰⁸. Anónimo, siglo XX.

Fuente: fotografía de Tannia Rodríguez, 2015

Uno de los personajes más destacados en este ámbito es San Juan Bosco, el fundador de los Salesianos. Si bien, no existe en los templos estudiados iconografía que dé cuenta del culto rendido a Don Bosco, hay datos en las visitas pastorales que muestran que en los templos rurales para el año de 1938 ya había imágenes de este santo. También, la presencia de una imagen de San Francisco de Sales en los vitrales de San Alfonso hoy puede resultar

²⁰⁸ Nació en el seno de una noble familia española en 1567. A los 36 años recibió la ordenación sacerdotal. Su fama la debe a su trabajo como misionero en la época misma en la que florecía el protestantismo. En este contexto, fue él quien inventó la evangelización puerta a puerta y consiguió que muchos protestantes volvieran al catolicismo. Fue obispo de Ginebra durante 20 años. Por su mansedumbre y paciencia se lo conoce como el santo de la benignidad.

desconcertante si consideramos que dicho santo vivió en el siglo XVI y no perteneció a la orden redentorista sino a la Compañía de Jesús.

Sin embargo, dicha imagen en el templo de San Alfonso da cuenta también de la importancia que Don Bosco y los salesianos tenían ya en la ciudad, y se explica con el hecho de que Don Bosco llamara a sus comunidades “salesianas” en honor a este santo. Así podemos explicar que los cuencanos hayan escogido a Francisco de Sales para decorar los vitrales de este templo. También, la fuerte presencia e importante labor salesiana en la ciudad de Cuenca de fines del siglo XIX explica el hecho de que su nombre se halle en los documentos biográficos de Julio María Matovelle y Mercedes de Jesús Molina

Don Bosco pertenece al grupo de santos que se ocuparon en rescatar a la juventud de la pobreza y la ignorancia. Su muerte acaeció en 1888, año en el que el presidente Plácido Caamaño había firmado el arribo de los salesianos en tierra ecuatoriana. En 1893 llegaron a Cuenca con la ayuda de Julio María Matovelle. Aunque sólo hay imágenes y referencias de San Francisco de Sales, estas nos remiten directamente al aspecto intelectual de la construcción de la santidad masculina en esta época dentro de la cual la educación fue un elemento primordial.

En cuanto tiene que ver con el Ecuador, entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, la educación cobró gran relevancia no sólo bajo la dirección de las órdenes religiosas sino también bajo los lineamientos de un estado que se estaba secularizando. En la zona de lo que hoy es el actual Ecuador, la educación en el periodo virreinal también estuvo a cargo de las congregaciones religiosas y tuvo dos direcciones. Por un lado, la educación de las élites criollas; por otro, la educación de las élites indígenas. Esto sucedió porque el mundo virreinal se constituyó una sociedad dual: un mundo para españoles con una jerarquía a imitación de la metrópoli europea; y otro indígena que, si bien, también se estructuró al modo español, conservó su lógica social y de jerarquización autóctona, al menos, hasta la llegada del régimen Borbón. Así, por ejemplo, los llamados beaterios -en los que se internaba a las mujeres de las élites indígenas para educarlas al estilo virreinal- existían de forma paralela a los conventos destinados para la educación de las mujeres criollas.

En todo caso, en la etapa virreinal se destaca el fin ancilar de la educación con respecto a los intereses de la Corona y la Iglesia. Sin embargo, un punto a favor de la educación virreinal

con respecto a la de los primeros años de vida republicana es que abarcó a más y variados individuos de distintos estamentos. Así, en la etapa virreinal había hombres y mujeres, españoles y naturales que sabían leer y escribir; mientras que en la primera república, luego de la Independencia, el analfabetismo entre los indígenas y las mujeres era casi general. Por ello, se entiende que el canon de santidad entre las mujeres no implicaba una vida intelectual.

Al declararse la independencia en 1822, las universidades y los colegios existentes revisaron los planes de estudio con el fin de armonizarlos con los intereses de la federación del estado naciente, la Gran Colombia, por medio de la legislación dictada en 1826. En 1830, el Ecuador se separó de la Gran Colombia pero sus universidades siguieron la línea que el artículo 23 de la Constitución, decretado en el Congreso de Cundinamarca en 1826, dictaba para ellas: nominarse Universidades Centrales dedicadas, no ya a la evangelización, sino al desarrollo de las artes y las ciencias.

Al gobierno de Juan José Flores, primer presidente de la República del Ecuador, le sucedió Vicente Rocafuerte, quien le dio un nuevo impulso a la educación pública. En 1835 se decretó el primer órgano de enseñanza pública que estableció la Dirección General de Estudios y las Subdirecciones e Inspectorías. Este fue el primer órgano regulador de las instituciones educativas. La Asamblea Constituyente, el 25 de agosto de 1835, autorizó al gobierno la organización total de los estudios; con lo cual en 1836, Rocafuerte dictó el Decreto Orgánico de Enseñanza Pública. Este documento prescribió que la educación podía ser impartida en establecimientos fiscales y de órdenes religiosas, a los que se denominó como escuelas primarias, escuelas secundarias y universidades.

Uno de los momentos más importantes para la Educación Ecuatoriana fue el gobierno de Gabriel García Moreno. Durante el tiempo en que García Moreno estuvo en el poder se revisó el currículo, se incrementó el presupuesto para la educación; se reformó la ley de instrucción pública. El gobierno de García Moreno tenía una base católica muy fuerte, y su énfasis en la educación buscaba la entrada del país en la modernidad. Por lo mismo, su visión de la educación se sostenía en los principios religiosos; pero, también, buscaba el desarrollo técnico-científico.

En este período, se instituyó un concordato con el Vaticano para mejorar la educación con la ayuda de algunas órdenes religiosas: los Jesuitas, los Hermanos Cristianos, las Hermanas de los Sagrados Corazones, principalmente. En 1875 se creó el Consejo General de Instrucción

Pública, para la administración de todas las instituciones educativas. En general, hubo una transformación educativa que implicó, por un lado, una fuerte inversión -como nunca antes se había hecho- para la educación pública; y en segundo lugar, se amplió el área de abordaje. En este periodo, la educación estuvo a cargo de las órdenes religiosas y eran los obispos quienes tenían la potestad para seleccionar y nombrar al personal docente y administrativo.

Además, para la organización de su gran sistema educativo, García Moreno creó la Escuela Politécnica Nacional²⁰⁹, la cual se convirtió en el más importante centro de educación superior latinoamericano de la época. Esta institución tenía por fin la coordinación de todos los sectores de la cultura del país a través de la educación: lo técnico, las enseñanzas alternativas como las artes y los oficios.

En 1884 se creó el Ministerio de Instrucción Pública. En 1890 se envió a la Asamblea un proyecto de ley orgánica para la Instrucción Pública que buscaba establecer un método uniforme para la enseñanza. En síntesis, durante los siguientes periodos se incrementaron los establecimientos educativos, pero siempre conservaron la orientación católica y la lógica de dirección que había establecido García Moreno.

En 1895 triunfó la Revolución Liberal y se trabajó para lograr una separación entre Estado y la Iglesia. La Asamblea Constituyente de 1897 aprobó una nueva Ley de Instrucción Pública que instituyó la enseñanza primaria gratuita, laica y obligatoria, sobre las bases de lo que García Moreno había establecido. En 1906, se creó la Ley Orgánica de Instrucción Pública.

Entre los años 1930 y 1940 el Ministerio de Educación puso énfasis en el vínculo de la educación con la realidad social del medio rural con lo cual se pretendió una mayor democratización de la educación. También, Ana María Goetschel (2007) ha estudiado cómo en la primera parte del siglo XX, las “transformaciones abiertas por la escuela laica y la educación activa constituyeron condiciones favorables para (...) cambios en las relaciones de género” (Goetschel 2007, 13). En este periodo no sólo se abrió la educación laica para las mujeres sino que además estas ocuparon un lugar relevante cuando el estado laico y su escuela pública permitieron la consolidación de las mujeres como maestras y directoras de los centros educativos.

²⁰⁹ El contexto graciano es equiparable al del actual Presidente de la República, Rafael Correa, quien ha creado la Universidad Nacional de Educación (UNAE) a través de un Decreto Legislativo, con el fin de Reformar la Educación del país. Así como la Escuela Politécnica en su tiempo, la UNAE tiene como objetivo el mejoramiento de la formación de docentes a través de la unificación de la malla de las carreras de educación.

Este es el contexto general relativo a la educación dentro de la cual los santos ecuatorianos tuvieron un papel destacado porque tanto Julio María Matovelle como Francisco Febres-Cordero y Mercedes de Jesús Molina estuvieron vinculados con los proyectos educativos desde la época de Gabriel García Moreno y vivieron los cambios y contratiempos que trajo el liberalismo en sus vidas personales e institucionales.

Por su parte, Mercedes de Jesús Molina salió en 1771 de Guayaquil segura de que estaba llamada a cumplir una gran misión. No sabía específicamente de qué se trataba hasta que la llevó a cabo. Su biógrafa describe en detalle cómo inició la fundación de su comunidad: primero, su estadía en Cuenca para dirigir un orfanato de niñas²¹⁰ bajo la dirección del sacerdote jesuita Domingo García; luego, su traslado a Riobamba con la dirección de los redentoristas y la ayuda del gobierno para sostener la fundación que se orientaba a constituirse en un monasterio de estricta clausura encargada de la crianza y educación de las huérfanas²¹¹; por último, la institución del centro educativo que toma por patrona a Mariana de Jesús Paredes y Flores.

Del mismo modo, a Julio María Matovelle le tomó varios años escribir las reglas de lo que fue luego su Congregación de Oblatos y lograr su fundación. Si bien, Matovelle estaba convencido de que su congregación debía dedicarse a la contemplación regular dispuso como su segunda actividad la educación. Hoy los oblatos educan niños y jóvenes de los dos sexos y se han propagado por América Hispánica.

Ahora bien, sí existe una marcada diferencia entre la imagen que se ha construido de los personajes varones y la imagen de los personajes femeninos. La realidad del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, es que sólo a los varones les estaba permitido proyectarse como personas públicas mientras que a las mujeres no. Esto influyó en la construcción del canon de santidad. Los personajes masculinos destacan en la vida cultural del país y esto ensombrece

²¹⁰ Mercedes estuvo en Cuenca entre los primeros días de mayo de 1871 hasta el 8 de enero de 1873.

²¹¹ Se sabe que desde 1875, y debido a que el gobierno suspendió las ayudas a su fundación, inició una etapa de extrema pobreza para la comunidad la cual quiso mantenerse por sus propios medios brindando el servicio de lavado y planchado de ropa. Sin embargo, las religiosas –quienes antes de su ingreso habían pertenecido a la élite social- no sabían cómo realizar esta labor a satisfacción de sus clientes. Por eso, esta primera forma de autosustento no funcionó y determinó que tuvieran que permitir la salida de las aspirantes y las huérfanas que voluntariamente quisieran volver a la vida del siglo. Al fin, la comunidad se acomodó recibiendo niñas externas para educarlas. Así fue como nació la Comunidad de las Madres Marianitas que se extendió desde Riobamba por muchos países de todos los continentes y cuyo objetivo era propagar el carisma de Santa Mariana de Jesús.

su lado místico del que nunca se habla; los personajes femeninos aparecen como seres místicos y nada en ellos nos habla de su capacidad intelectual.

Más allá de la fundación de la congregación, Julio María Matovelle tuvo una activa vida pública. Fue político y catedrático. Además, estuvo involucrado en la entrada al país, en general, y a la zona austral, en particular, de los religiosos de los Sagrados Corazones y los Salesianos. Como párroco de Azogues fundó varias instituciones educativas con ayuda de otras congregaciones y la suya propia. Fundó también el Colegio que hoy se conoce con el nombre de Juan Bautista Vázquez. En Cuenca, él mismo ayudó a gestionar la fundación de varios proyectos de talleres regentados por los salesianos, de los que se destaca la Academia de Artes y Oficios gracias a su actividad política que le permitió relacionarse con gente de mucha influencia. En cambio, Mercedes de Jesús Molina dependía de sus directores espirituales para cada paso que daba en su afán por cumplir con la fundación que Dios le había encomendado.

Sabemos, además, por su Diario que Matovelle era un hombre que concedía mucha importancia al desarrollo de la vida intelectual. Si por un lado tenía un estricto régimen de oración, por ejemplo, al toque de cada hora elevaba su pensamiento a Dios; también, dedicaba un tiempo diario al estudio de la literatura, la historia, las ciencias políticas. Esto, en cambio, no se ve en la vida de las santas mujeres. Es notorio que sólo los personajes varones hayan destacado como intelectuales durante esta época en la que las discusiones sobre politología y el auge de la cultura estimulada por el valor estético del arte propiciaron la creación de un sin número de asociaciones y revistas en Cuenca. De hecho, a este mismo periodo pertenece el dramático caso de la poeta e intelectual quiteña, Dolores Veintimilla de Galindo²¹², quien estaba radicada en Cuenca a mediados del siglo XIX y se suicidó por el acoso social que propició su participación en la vida pública de la ciudad.

La muerte de Veintimilla se explica en consideración de la jerarquía de género que ha impuesto la modernidad a través del discurso del honor y la pureza sexual a los que hemos mentado ya en el apartado anterior. Esta jerarquización de género ha normado la participación social y política ligándola a la esfera pública que, en el siglo XIX, excluía a la mujer. Así para

²¹² Poeta quiteña de ascendencia lojana que nació en 1829. Perteneció a una familia acomodada. Se casó con un hombre colombiano que la llevó a vivir en Cuenca. “Recibió la mejor educación formal que podía recibir una mujer en su época. Además, su familia la educó bajo los principios de una libertad basada en la autoconciencia que hizo que pasara por alto las apariencias sociales que regían en la parroquiana sociedad Cuencana en medio de la cual se dio su muerte” (Rodríguez 2014, 1).

el periodo que estamos estudiando en todo el ámbito hispánico: “(la)s mujeres de todas las clases y etnias fueron excluidas de la participación política oficial, precisamente en base a la posición adscrita a su género” (Fraser 1997, 108). El caso de Dolores Veintimilla aparece como el desacato a la “norma tácita de exclusión a la mujer de la esfera pública.

El hecho que determinó el suicidio de Dolores gira en torno a una carta abierta que apareció el 27 de abril de 1857 en la que ella se oponía a la pena de muerte²¹³. Dicha carta causó revuelo en la ciudad y fue contestada por un clérigo llamado Ignacio Merchán quien se salió del tema discutido y atacó a la persona y honra de Dolores. La poeta escribió una réplica intitulada "Otro campanillazo", que apareció el 5 de mayo. La agudeza argumentativa de Veintimilla puso en ridículo al clérigo quien subió el tono de las ofensas al honor de Dolores. Sin embargo, toda la ciudad se convirtió en cómplice del ataque a la poeta por medio de un silencio público ante la afrenta y una hostilidad social con la que se condenaba la osadía de Dolores de haberse atrevido a participar en la esfera pública²¹⁴ a través de la escritura y las tertulias literarias que organizaba en su casa.

Pilar Jordán y Gabriela Dalla-Corte Caballero (2006) han analizado cómo en los Estados nacionales latinoamericanos en construcción se crearon “pautas de inclusión y de exclusión de las mujeres en las diversas instancias estatales relativas a los espacios de sociabilidad política y a la configuración de la arena pública” (Jordan 2006, 559). Así, muestran que luego de la independencia se consideró la esfera pública propia para la participación de los hombres aunque se aceptó que las mujeres también participaran desde ángulos relacionados con la asistencia social. En cambio, la esfera privada fue considerada como el resguardo de las mujeres. Por lo tanto, se debe considerar que el hecho de que Dolores Veintimilla, una mujer, escribiera un texto para apelar a la conciencia social sobre un tema público no era común ni bien visto y, por eso, se la castigó poniendo en cuestión su honor.

Claramente se ve que en la sociedad cuencana del siglo XIX hay un código de honor cuya aceptación supone el sacrificio de una parte de sus miembros a favor del silencio en público. Esa parte de sus miembros son las mujeres. La participación política en Cuenca durante este periodo es esencialmente masculina. No hay una voz femenina que haya dado espacio para “la

²¹³ La carta se titula “Necrología” y fue escrita a propósito de la ejecución de un indígena llamado Tiburcio Lucero, acusado de parricidio. Este documento ha sido compilado por Ana María Goetschel (2008).

²¹⁴ Nancy Fraser (1997) siguiendo a Hebermas, denomina esfera pública: “un cuerpo de ‘personas privadas’ reunidas para discutir asuntos de ‘interés público’ o ‘común’” (Fraser 1997, 100). Está opuesta a la esfera doméstica o privada.

formación de la opinión discursiva” (Frasen 1997, 118), la cual implica “la concreción de las identidades sociales” (118). El canon de santidad que hemos analizado en el apartado anterior ratifica que la moderación y el silencio son las normas prescritas para las mujeres en el siglo XIX y hasta mediados del siglo XX cuando la Iglesia empieza a tolerar la participación pública de la mujer con la creación de la Acción Católica Femenina Ecuatoriana cuya primera asamblea se celebró el 17 de junio de 1951.

En cambio, el canon de santidad masculino sí implica un elemento intelectual que se destaca a la hora de exaltar la figura de los personajes como hombres públicos y dedicados a las batallas políticas. En cuanto tiene que ver con Julio María Matovelle, desde su etapa estudiantil estuvo a cargo de la creación de la ‘Sociedad de la Esperanza’ con ayuda de Luis Cordero²¹⁵ quien entonces era su profesor de Literatura en el Colegio San Luis de los jesuitas. La revista en la que publicaron la producción intelectual de dicha sociedad se llamaba *La aurora* cuyo primer número se lanzó en 1871²¹⁶. Una vez en la universidad, Matovelle precedió la Academia de san Luis de Gonzaga de los Padres Jesuitas y tuvo mucha influencia sobre sus pares con lo que fundó el ‘Liceo de la Juventud’²¹⁷. La revista que estuvo adjunta a dicho liceo se llamó *Luciérnaga* y apareció mensualmente entre febrero y septiembre de 1876.

Loor observa que en estas sociedades surgió el germen de las grandes disputas ideológicas sobre el liberalismo en Cuenca. Cuando cada uno de estos intelectuales había optado ya por su posición política entorno al liberalismo, Matovelle decidió organizar la Academia de Derecho Público “para dilucidar tópicos políticos que en su época estaban en boga” (94), entre ellos su favorito fue el liberalismo. En este espacio se propiciaron grades disputas políticas y se definieron las lealtades ideológicas de los jóvenes cuencanos que hicieron política en la época del liberalismo.

También el Hermano Miguel era un intelectual afamado que sostuvo controversiales discusiones académicas con notables personajes de la época. Aunque no fue fundador de ninguna congregación, su trabajo intelectual le dio mucho vigor a la enseñanza de la lengua

²¹⁵ Luis Cordero quien era un buen católico simpatizaba con el pensamiento liberal porque lo consideraba acorde con el progreso civilizatorio. En esta asociación tuvo bajo su dirección a cinco personajes que fueron luego muy ilustres: Miguel Aguirre, Miguel Moreno, Honorato Vázquez, Cornelio Crespo y Julio María Matovelle. Wilfrido Loor hace esta observación: “Ninguno de los cinco tomó el rumbo de la política liberal-católica; en Luis Cordero veneraron al maestro de la belleza pero no le siguieron en su política” (27).

²¹⁶ Dicha revista dejó de publicarse en 1873, con 11 números.

²¹⁷ En este liceo participaron los mismos jóvenes quienes integraron la ‘Sociedad de la Esperanza’ y otros nuevos: Rafael María, Manuel y Nicolás Arízaga. También, Remigio Crespo Toral (Loor 1971, 34).

entre sus estudiantes quienes se beneficiaron de sus libros de texto. Además, perteneció a la Academia de la Lengua²¹⁸. En la época del liberalismo, al cerrarse la Escuela de los Hermanos Cristianos en Quito, fue enviado a Francia para continuar con la producción de textos para la enseñanza; sin embargo, murió en Premia del Mar (España), víctima del clima invernal como ya lo hemos mencionado.

En síntesis, podemos ver que aunque Mercedes Molina fue la fundadora de una congregación dedicada a la educación de niñas y jóvenes que se extendió por muchos países, su imagen no gira en torno al desarrollo intelectual. Ella sigue la norma que rige para las mujeres de su época: nunca estuvo involucrada en ningún asunto político ni dejó testimonio de su parecer en cuestiones de orden público. En síntesis, en el siglo XIX, los mecanismos de cultivo y difusión intelectual estaban dirigidos a incentivar la participación intelectual pública de los jóvenes varones mientras que las mujeres, en general, debían guardar silencio.

²¹⁸ También, Julio María Matovelle fue aceptado como miembro de la Academia de la Lengua, murió antes de dar su discurso.

Conclusiones

Entre la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, periodo de interés de este estudio, se instituyó para el discurso artístico en Ecuador una noción moderna de arte que confluyó con la vigente producción de imaginería proveniente de la tradición virreinal. Considerando la confluencia de valores, el presente estudio analizó el valor de la imaginería en la ciudad de Cuenca, durante el periodo mencionado, en el que se construyeron los más bellos templos republicanos que hoy se erigen monumentales. Así el estudio ha partido de preguntar: ¿cuál ha sido el comportamiento del valor en la imaginería cuencana de entre la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX entronizada en los templos de San Alfonso, Santo Domingo y la Catedral de la Inmaculada en relación al valor estético- artístico que la construcción de una noción moderna de arte otorgó a la imaginería virreinal quiteña?

El análisis muestra cómo la noción moderna de arte construyó un discurso que exaltó el valor estético de la imaginería virreinal en Quito; pero, tuvo poca repercusión en la imaginería producida entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX en Cuenca. Por lo tanto, la principal conclusión de este estudio es que el valor preponderante en la imaginería cuencana del periodo estudiado es el valor de culto.

Observar la ambigüedad del valor en la imaginería que hoy se exhibe en los templos cuencanos, inicialmente nos llevó a plantear que la imaginería cuencana de la era republicana podía ya haber presentado un alto grado de valor estético durante la construcción de la noción moderna de arte en Ecuador. Sin embargo, los resultados de la investigación contradijeron la hipótesis planteada porque se comprobó que, aunque la imaginería virreinal quiteña adquirió un valor estético-artístico gracias a la construcción de una noción moderna de arte en Ecuador, el valor de culto seguía siendo el valor central en la imaginería cuencana de entre la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, en donde el género considerado artístico era, más bien, la literatura.

Por otra parte, si bien, hemos analizado que en Occidente existe un canon del artista que tiene su origen en la hagiografía medieval²¹⁹, los trabajos biográficos renacentistas tanto de la vida

²¹⁹ La concepción judeocristiana de lo sagrado (la cual es el resultado de capacidades que se han desarrollado desde la Edad Media) se secularizó a través de la racionalidad moderna presente en la crítica romántica del arte. Con ello, la sacralidad de la obra de arte se desplazó del objeto hacia el artista. La tradición anglosajona del culto al héroe y el caballero medieval han aportado la idea de que el artista participa de una aristocracia espiritual. Así, el barroco le ha otorgado el carácter de sacro a la obra de arte, como el romanticismo la de héroe

de los santos como las vidas de los artistas realizadas por Vassari, - este modelo no se aplica ampliamente al productor de imaginería en la ciudad de Cuenca de entre 1850 y 1950. No solo que muchas piezas entronizadas en los altares que hemos estudiado aún carecen de datos que nos hablen sobre sus autores, sino que tampoco la crítica estaba ampliamente interesada en el arte plástico como lo estaba en la literatura. Esto se debe también al hecho de que en Cuenca en el periodo estudiado, la literatura constituía el género predilecto y quien quisiera ser nombrado artista se dedicaba a las letras.

Si bien, la plástica, en general, es un género secundario; dentro de la plástica sí hay una perspectiva jerárquica: la imaginería, en particular, constituye un género menor con relación al retrato. Cuenca construyó una imagen de artista plástico que, en general, sólo se aplicó para los productores de imaginería capitalinos; mientras que en general, simultáneamente, los productores locales –sobre todo, los escultores-, seguían siendo considerados artesanos.

En suma, las obras que forman parte de la imaginería seleccionada para este estudio, en general, son anónimas y, en gran parte, son extranjeras. Por lo tanto, no se puede hablar de un paso desde un valor de culto a un valor estético en la imaginería cuencana durante el periodo estudiado. Asimismo, la institucionalización de las artes plásticas en Cuenca fue lenta y de importancia abismalmente marginal con relación a las letras y la ciencia. Esto implicó que sólo después del siglo XXI, dicha imaginería haya sido objeto de un amplio interés estético y turístico.

Sin embargo, a pesar de que la plástica tuvo un desarrollo marginal con relación a la literatura; sí existía una jerarquía entre los géneros que se fueron desarrollando. La pintura de caballete, generalmente dedicado al retrato secular, gozaba de mayor prestigio y retribución económica entre dichos géneros. Este tipo de obra sí contiene marcas de autor y estuvo determinada en su forma y estilo por la presencia de la Escuela de Pintura de Tomás Povedano; pero tuvo escasa relación con la imaginería que se produjo en Cuenca. Los templos cuencanos exhiben cuadros ejecutados por pintores quiteños: Cadena, Troya, Salas. En el segundo lugar de la escala del prestigio social, se encuentra la litografía, dedicada a la ilustración de las publicaciones. Este género, también lucrativo, estuvo al servicio de las letras. En tercer lugar está la escultura imaginera; en ella interesa el tema de representación. En cuarto lugar tenemos la pintura lineal y mural decorativa que constituía un oficio de alta demanda pero

al artista. El santo y el artista comparten: el vínculo con lo sagrado, el estatus de seres excepcionales, y son dos de las tarimas sobre la que se erige el discurso que legitima las naciones latinoamericanas.

baja remuneración en el periodo, en relación al retrato. La mayor parte de los pintores se dedican a este tipo de obra tanto en los templos como en las casas particulares.

Al refutarse la hipótesis de la que partió el estudio, el valor de culto -predominante en la imaginería cuencana del periodo estudiado- cobró un especial énfasis desplazando al inicial interés que este estudio mostró por comprender cómo se fraguó el discurso que habría construido al artista local del periodo. Así, se puso atención en el hecho de que el valor de culto de los objetos estudiados implica una lógica de producción del objeto y de su significado en el contexto social que nos remite a la construcción de la santidad como tema central de representación iconográfica.

El estudio ha probado que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, pese a la creciente secularización del estado ecuatoriano, hubo una continuidad de los cultos virreinales. Así, la construcción social de la santidad en la era republicana también nos remite a la etapa virreinal. En el siglo XIX, se retoma la imagen de Mariana de Jesús y la retórica virreinal con la que se la consideró heroína de Quito, para construir un discurso nacional que tuvo vigencia más allá de la primera mitad del siglo XX. De este modo, el misticismo del siglo XVII, del cual Mariana de Jesús Paredes y Flores es la más famosa muestra en el Ecuador, estaba completamente vigente durante el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX.

De hecho, todos los elementos que están presentes en la construcción de la santidad de Mariana se encuentran también en la construcción de la santidad de los personajes del siglo XIX que llegaron a los altares. Sobre todo, en Guayaquil, se generó un clima propicio para el desarrollo del misticismo al puro estilo virreinal bajo la dirección de los padres jesuitas; sin embargo, Cuenca fue paso obligatorio de los santos guayacos y ciudad de origen de dos de los personajes reconocidos hoy como santos.

Conviene también atender el hecho de que tanto la construcción de la santidad como la producción de imaginería religiosa de la época virreinal responden a la necesidad de expresar la realidad impalpable del misticismo clásico de la época tridentina; pero, sobre todo, a la necesidad de consolidar el prestigio geopolítico. Así, vale la pena poner atención en el hecho de que Rosa de Lima pertenecía a la élite nobiliaria para comprender por qué ella alcanzó la santidad antes que sus coterráneos también contemporáneos a ella aunque los procesos de canonización fueron llevados simultáneamente. También, el mayor prestigio de Lima frente a

Quito implicó que Rosa de Santa María alcanzara los altares a pocas décadas de su muerte; mientras que Mariana de Jesús sólo lo hizo a más de treientos años de la suya. Del mismo modo, los personajes republicanos que alcanzaron la santidad en el Ecuador, aunque no eran los únicos que gozaban de fama de santidad durante sus vidas, pertenecían a una élite social que pudo impulsar sus causas.

Pese a las semejanzas, la construcción de la santidad del periodo estudiado aporta un elemento novedoso con relación al del periodo virreinal: el interés por la educación. En este aspecto, resulta clave el deseo modernizador del estado y la sociedad ecuatoriana que llevó a establecer un comodato entre García Moreno y el Vaticano en la segunda mitad del siglo XIX. Si bien, este comodato estrechó el vínculo de la Iglesia con las propuestas educativas de la época, extendió también las posibilidades de generalizar la educación en el país. Por lo mismo, en la construcción de la santidad del siglo XIX existe un interés por la educación y la excelencia intelectual, sobre todo, en lo que se refiere a los personajes masculinos. Con todo, tres de cuatro de los santos que hemos analizado estuvieron involucrados en proyectos educativos: Mercedes de Jesús Molina, Francisco Febres-Cordero y José Julio María Matovelle.

Por otra parte, aunque en la vida cotidiana, la gente convivía sin mayor extrañeza con el misticismo, en Cuenca y en el Ecuador entero había también una fuerte corriente filosófica afianzada en una de las ramas de la élite intelectual, el liberalismo. Esta corriente filosófica y política argumentaba que el monaquismo era aberrante para la sociedad y no traía consigo ningún beneficio. Este pensamiento que fue ganando posiciones de poder en el Parlamento dio paso a la Constitución de 1907 separó legalmente la Iglesia y el Estado. Pese a ello, el pensamiento secularizador no tuvo peso en la cotidianidad de la vida cuencana sino que convivió con la realidad mística del siglo XIX e inicios del XX. Por lo mismo, no se registra en Cuenca ninguna campaña iconoclasta que pusiera en grave peligro ni los cultos ni las imágenes durante la época del liberalismo. La campaña iconoclasta que afectó los murales de muchos templos de la ciudad y la región la introdujo, más bien, la misma Iglesia Católica, pero luego del periodo que comprende este estudio.

Si hay un vínculo institucional de la imaginería producida en Cuenca durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, es el que se estableció entre ella y la congregación redentorista. La arquitectura neogótica del siglo XIX en Cuenca y mucha otra

de la región austral se vio absolutamente influenciada por la presencia del hermano Juan Bautista Stiehle y la orden redentorista. En cuanto a la imaginería, este personaje estuvo también a cargo de una escuela informal de escultura que bajo su dirección y ayuda talló el altar mayor del Basílica de la Virgen del Perpetuo Socorro, llamado popularmente el templo de San Alfonso. Como escultor y maestro de escultura, Stiehle tenía a su cargo enseñar el arte a los escultores locales.

En cuanto a los objetos y su culto, es importante resaltar que la presencia de Julio María Matovelle en Cuenca fue un elemento preponderante a la hora de pensar en los cultos y su imaginería que destaca en la ciudad. Matovelle estuvo vinculado directamente con: la propagación del culto al Sagrado Corazón de Jesús, fue el mentor de la Basílica Nacional dedicada a este culto en Quito y del Primer Congreso Eucarístico; la consagración del Ecuador al Sagrado Corazón Inmaculado de María, el mismo se encargó de gestionarlo; el culto a Santa Mariana de Jesús y santa Teresita del Niño Jesús, estuvo vinculado a las causas para la canonización de estas vírgenes; la canonización de Francisco Febres Cordero Muñoz; y el culto a la Virgen del Éxtasis, instituido por él mismo y que constituyó el único culto propio de la ciudad en este periodo aunque hoy ya no existe.

El culto más destacado en el periodo es, sin lugar a dudas, el rendido al Corazón de Jesús difundido por los Jesuitas e instituido como culto nacional por Gabriel García Moreno. Este culto también nos remite a la etapa virreinal porque fue instituido por San Juan Eudes en el siglo XVII. La imagen que lo representa y toda la tradición iconográfica proveniente del siglo XVII y las revelaciones recibidas por la monja Margarita María de Alacoque están impregnadas en la decoración de los templos levantados en Cuenca durante el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX.

Asimismo, en la etapa estudiada hay una marcada continuidad en cuanto al culto rendido a la Virgen María. Así, en Cuenca se fortalecieron algunos cultos ya vigentes en otras latitudes o en la misma ciudad. Llegó desde Europa una réplica del cuadro de la Virgen del Perpetuo Socorro para ser venerada en la Basílica construida por los redentoristas. La escultura de la Virgen del Rosario conocida con el nombre de 'La Morenica' fue entronizada en el nuevo templo de Santo Domingo. También, en la Catedral Nueva se colocó la imagen de la Inmaculada Concepción, una virgen alada traída desde Europa; y en el templo de la Merced, confiado a Julio María Matovelle, se inició el culto a la Virgen del Éxtasis que tuvo mucha

acogida a fines del siglo XIX e inicios del XX; pero que hoy, es prácticamente un culto desconocido. Sin embargo, el culto mariano que predomina en la ciudad durante el periodo estudiado es el del Corazón de María proveniente también del siglo XVII e instituido por san Juan Eudes. La presencia de su iconografía en los templos cuencanos decorados en ese periodo es generalizada. El país fue consagrado a este culto en 1892 cuando tomó al Corazón de María como su patrono; sin embargo, dicho culto no llegó a tener la relevancia del culto al Corazón de Jesús porque a partir 1906 se intensificó el trabajo por secularizar el estado ecuatoriano.

A más del culto a los Corazones de Jesús y de María, durante el siglo XIX, el culto más importante en Cuenca fue el que se rindió a Mariana de Jesús Paredes y Flores. Aunque también el culto a Santa Teresita de Jesús emergió en este periodo debido a su santificación en 1925, el canon de santidad entre las mujeres siguió siendo el del siglo XVII, por lo mismo la iconografía que representa a Mariana está presente en todos los templos de la ciudad. También, la institución de la Tercera Orden de los Dominicos en Cuenca da cuenta de la presencia del canon de santidad femenino del siglo XVII, pues toma el nombre de Santa Catalina de Siena quien, si bien vivió en el siglo XIV, fue el modelo de santidad seguido por Rosa de Lima y Mariana de Jesús Paredes y Flores. A la vez, Mariana se constituyó en el modelo que siguieron las mujeres quienes deseaban alcanzar la perfección cristiana en los siglos XIX y XX en el Ecuador.

El culto a las santas vírgenes -de entre las que se destaca Mariana- y la existencia de mujeres del siglo XIX que tomaron como modelo de vida la santidad del siglo XVII tiene una importante implicación social en el discurso del regimiento. Dicho elemento, presente desde la era virreinal, justificó la exclusión de la mujer de la vida pública durante el periodo que hemos estudiado. El canon de santidad del siglo XIX, siguiendo los manuales de Kempis, Osuna y Loyola, establecía el recogimiento como norma. Así es como el silencio y la modestia son elementos que regulan las conductas apropiadas para todas las mujeres de entre el siglo XIX y primera mitad del siglo XX.

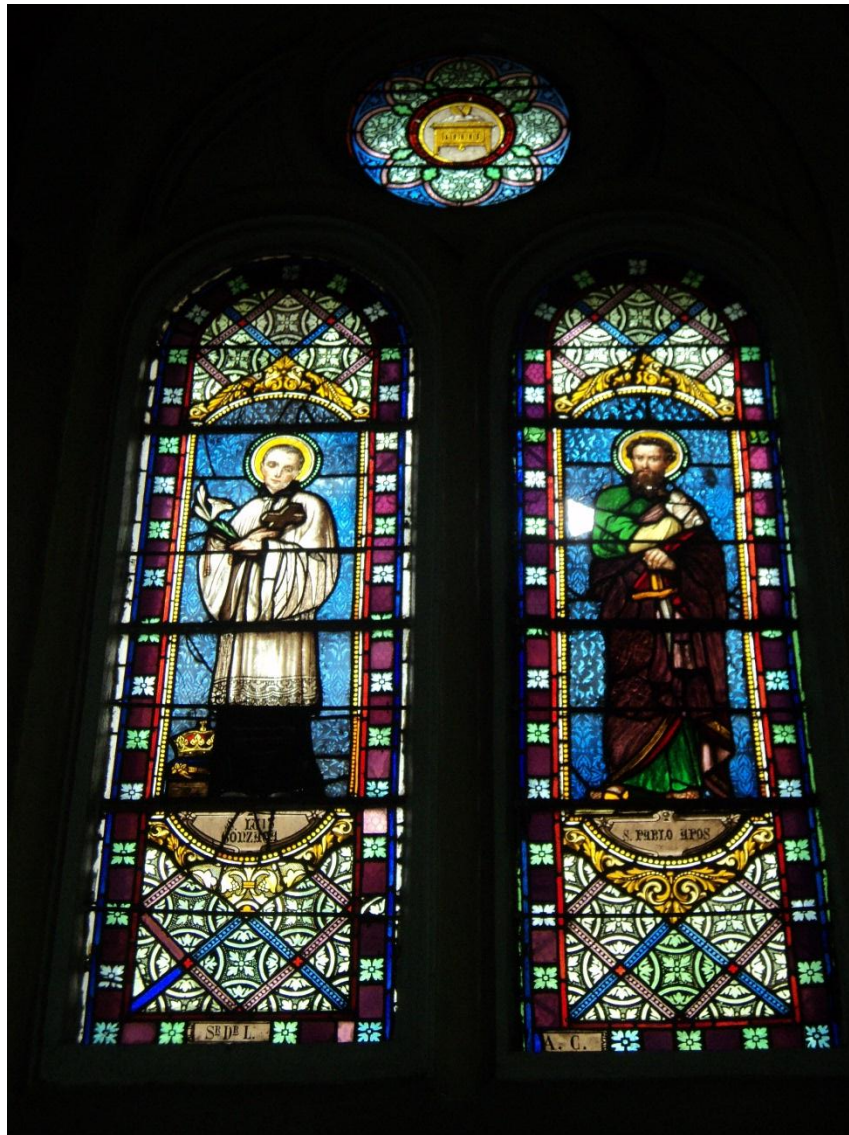
Esto en cambio, no es así para los hombres. La construcción de la santidad masculina de entre la segunda mitad del siglo XIX implica una activa participación política y cultural. El varón con fama de santo es un personaje público que comparte la palestra intelectual con los pensadores más relevantes de la época y discute con los enemigos políticos de la Iglesia. Se

involucra en proyectos intelectuales ayudando a las comunidades religiosas y funda instituciones al servicio educativo y social.

En síntesis, en cuanto tiene que ver con el ángulo estético-artístico de este estudio se ha concluido que en la imaginería católica cuencana de entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX confluyen una serie de valores de los cuales el valor de culto sigue siendo el que tiene mayor peso. El valor estético-artístico es casi irrelevante durante el periodo estudiado. La construcción de una noción moderna de arte no socavó el valor de culto de la imaginería religiosa ni siquiera interfirió en la labor cotidiana del pintor a quien, en general, seguía viéndoselo como un artesano que trabajaba con sus ayudantes tanto en el decorado de templos como en el de casas particulares.

Anexo 1: Imágenes correspondientes a los vitrales del templo de San Alfonso o Basílica de la Virgen del Perpetuo Socorro traídas desde Francia a inicios del siglo XX

Ilustración 1.



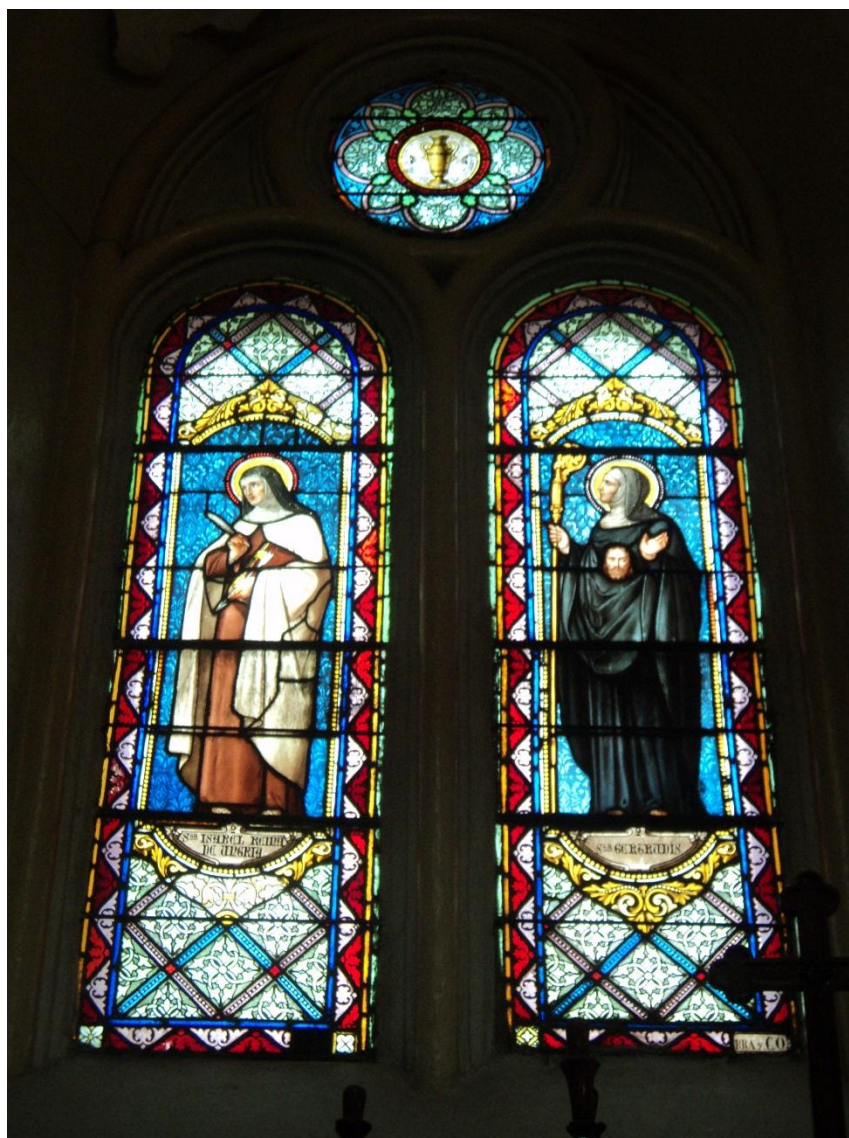
San Luis de Gonzaga²²⁰ y San Pablo²²¹, apóstol. Anónimo. Siglo XX.

Fuente: fotografía de Tannia Rodríguez. 2015.

²²⁰ Perteneció a una noble familia italiana. Su amor por el estudio lo llevó al conocimiento de Dios, por lo que a los 18 años decidió abandonar su noble heredad para hacerse jesuita. Murió muy joven contagiado de peste por los enfermos a los que se dedicaba a recoger y curar. Se dice de él que es “modelo de la juventud, pues todo joven que, a imitación de Luis, procure (...) con energías y constancia, llegar a ser un hombre de valer, un cristiano excelente, un santo, puede estar seguro de que es un joven como es debido” (Quardt 1958, 294). Su fiesta se celebra el 21 de junio.

²²¹ Se trata del conocidísimo escritor de las cartas apostólicas. Llamado Saulo de Tarso, era fariseo y persecutor de los cristianos, según lo cuenta el libro de los *Hechos de los Apóstoles*. Se cuenta que un día se encontró con Jesús quién le preguntó por qué lo estaba persiguiendo, quedó ciego ante la luz de Dios y se convirtió al cristianismo. Su fiesta se celebra el 26 de junio.

Ilustración 2



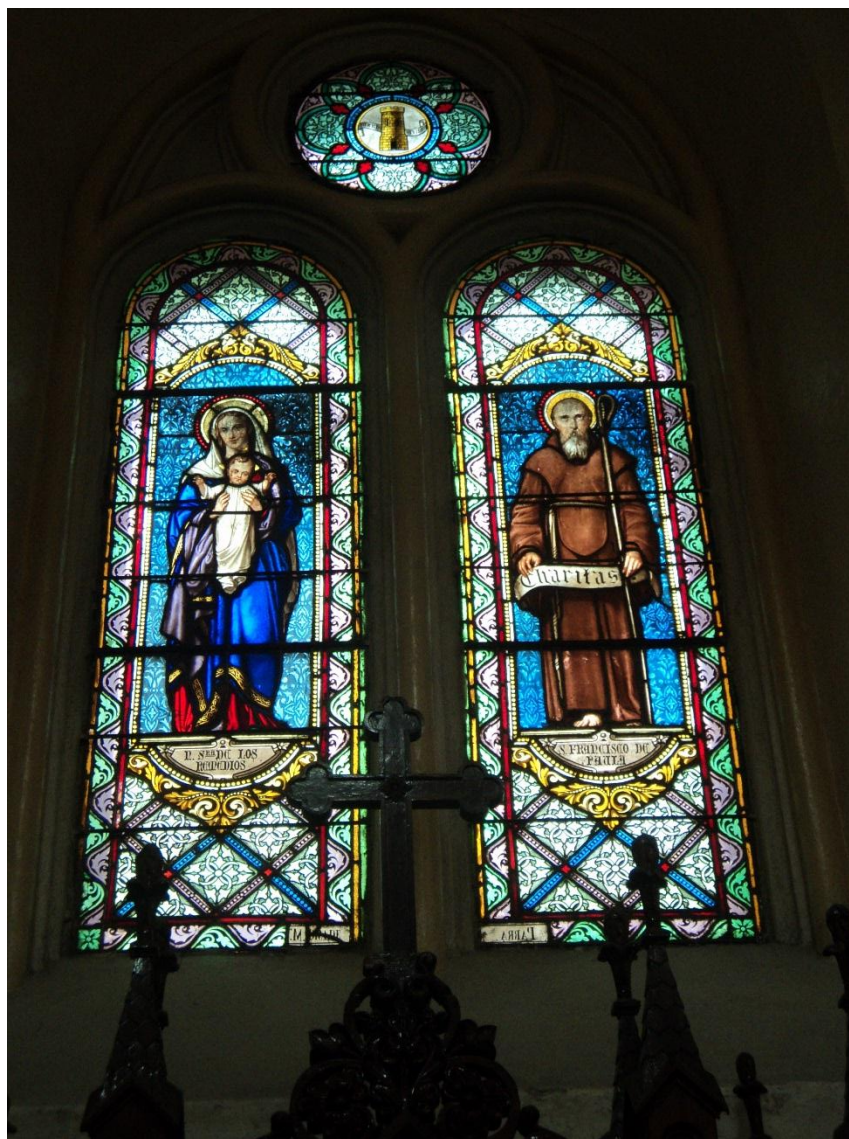
Santa Teresa de Ávila²²² y Santa Gertrudis²²³. Anónimo. Siglo XX

Fuente: fotografía de Tannia Rodríguez, 2015

²²² Bajo su imagen se ha ensamblado el nombre de Santa Isabel de Hungría por equivocación. Santa Teresa, doctora de la Iglesia, fue la madre reformadora del Carmelo. Se ha hablado sobre ella en el texto. Su fiesta se celebra el 15 de octubre.

²²³ Monja del siglo XIV que se destacó por haber abandonado las vanidades de los conocimientos mundanos en busca de la paz interior. La tradición cuenta que se le apareció el niño Jesús y “desde aquel mismo momento la agraciada se desprendió de toda sabiduría terrena y comenzó para ella, como un cántico sagrado, una nueva vida en íntima unión con Aquel que es el más hermoso de los hijos de los hombres” (Quardt 1958, 545). Su fiesta se celebra el 16 de noviembre.

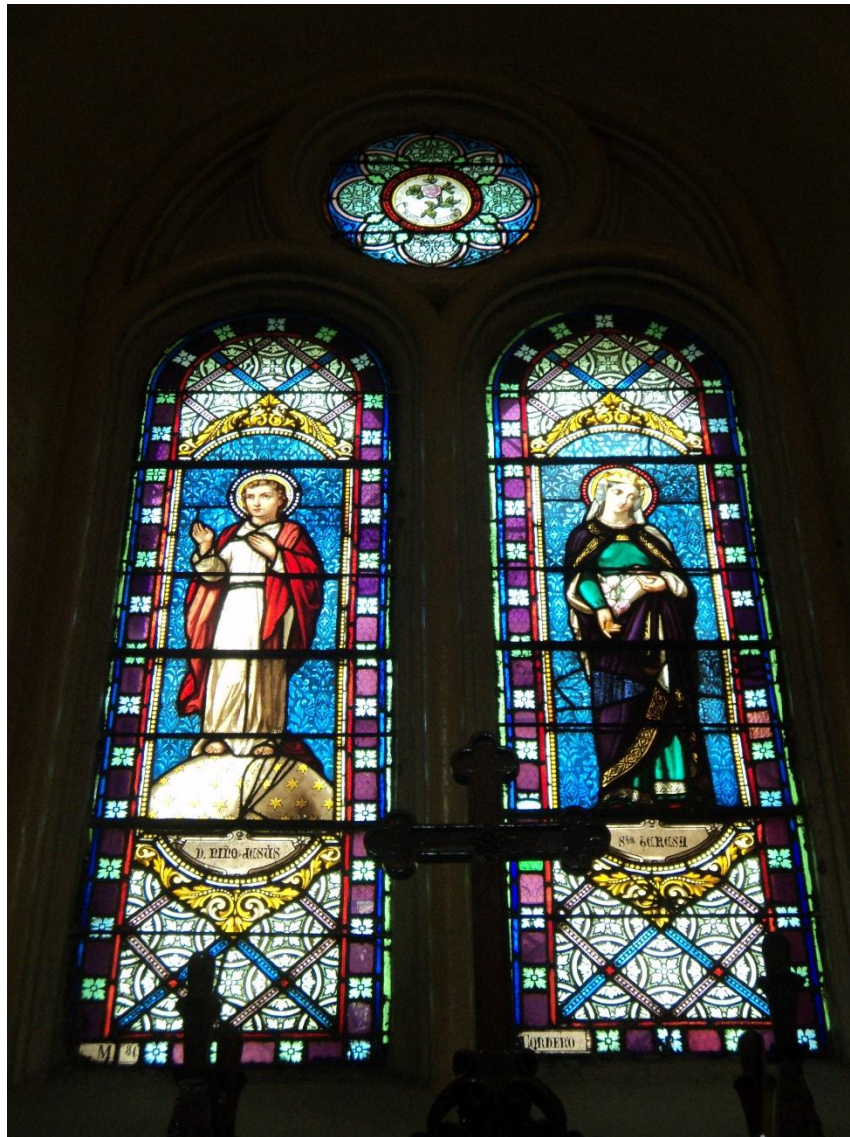
Ilustración 3



Virgen de los Remedios y San Francisco de Paula. Anónimo, siglo XX

Fuente: fotografía de Tannia Rodríguez. 2015.

Ilustración 4²²⁴



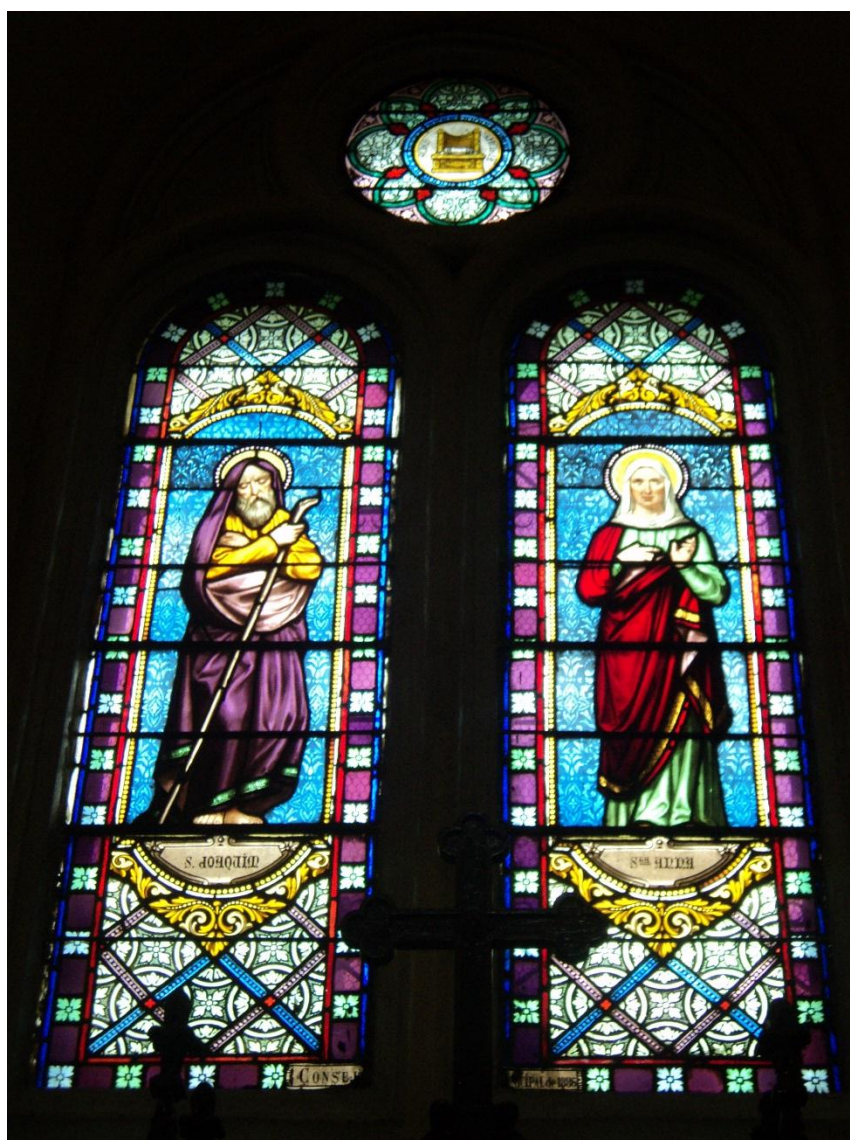
Santo Niño Jesús y Santa Isabel, Reina de Hungría²²⁵. Anónimo, siglo XX

Fuente: fotografía de Tannia Rodríguez. 2015

²²⁴ Debajo de la imagen de Santa Isabel Reina de Hungría se lee la inscripción “Santa Teresa”. Ha sido ensamblada por error.

²²⁵ Isabel nació en Hungría en el seno de una familia real. Tuvo un feliz matrimonio con Ludovico, landgrave de Turingia, con quien tuvo tres hijos. Se destacó durante su vida por su modestia y caridad. Su amor a los pobres se manifestó mientras estaba vivo su esposo. Luego, fue despojada de sus bienes y se parada de sus hijos. Su fiesta se celebra el 19 de noviembre.

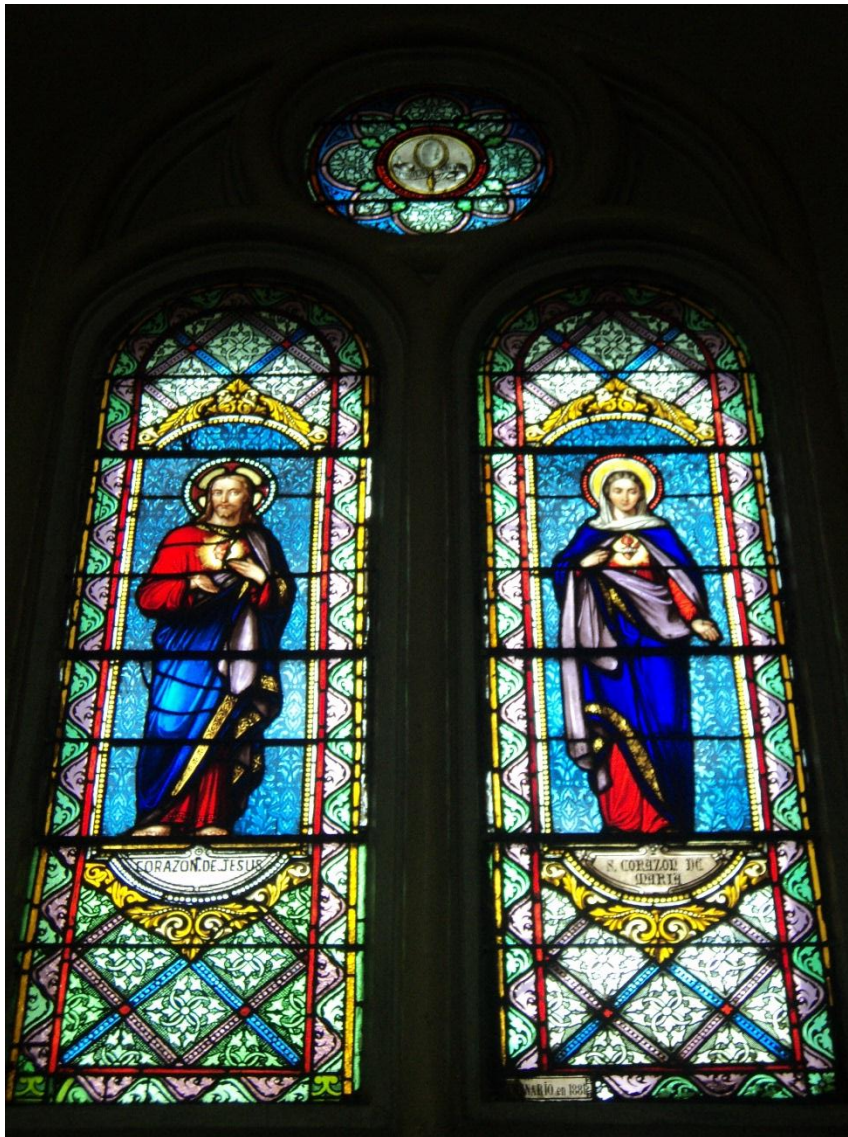
Ilustración 5



San Joaquín y Santa Ana. Anónimo, siglo XX

Fuente: fotografía de Tannia Rodríguez, 2015

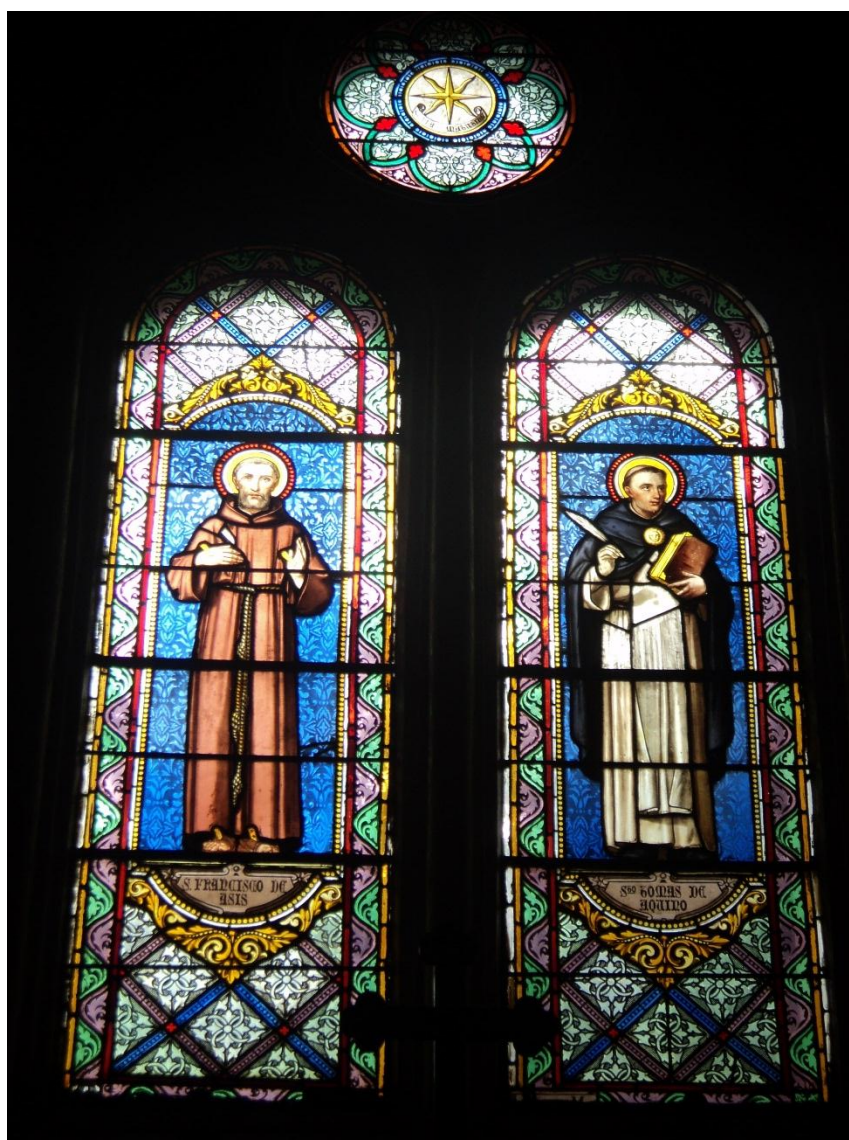
Ilustración 6



El Corazón de Jesús y el Corazón de María. Anónimo, siglo XX

Fuente: fotografía de Tannia Rodríguez, 2015

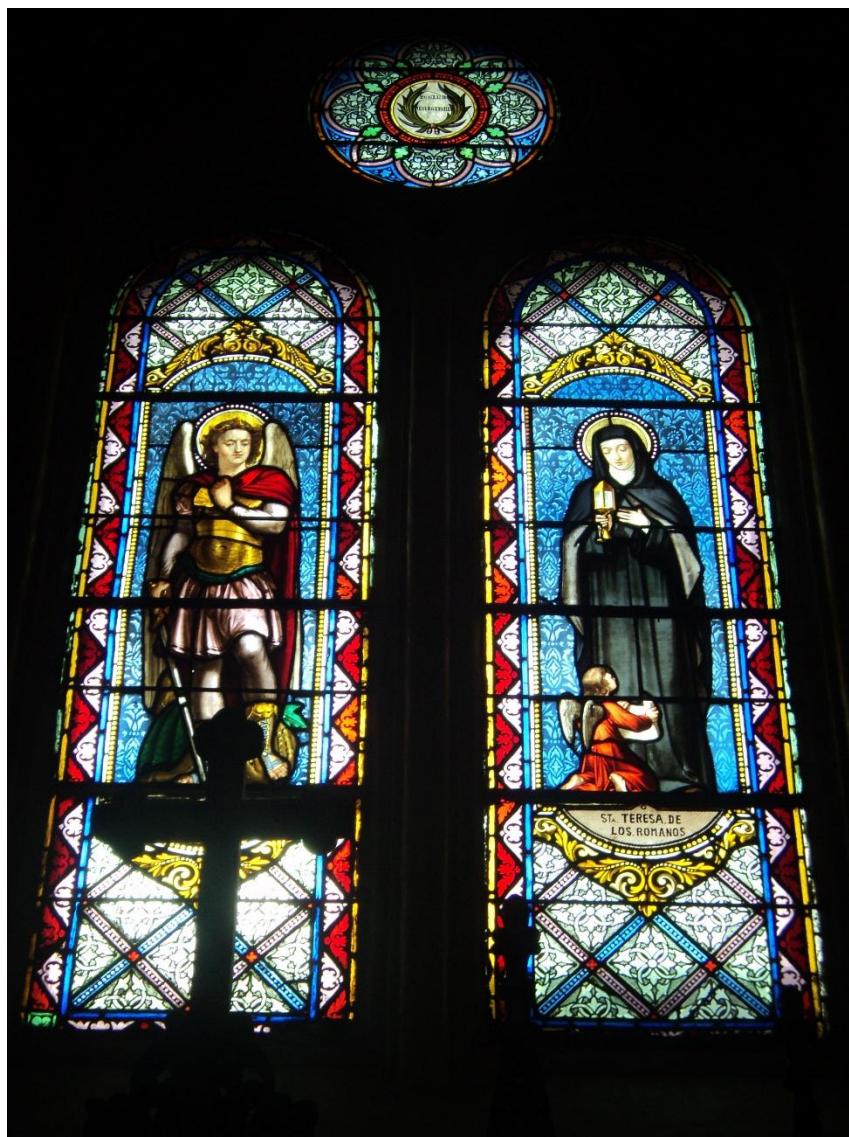
Ilustración 7



San Francisco de Asís y Santo Tomás de Aquino. Anónimo, siglo XX

Fuente: fotografía de Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 8



San Miguel Arcángel y Santa Teresa de los Romanos. Anónimo. Siglo XX

Fuente: fotografía de Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 9



La Purísima y San Remigio²²⁶. Anónimo, siglo XX

Fuente: fotografía de Tannia Rodríguez, 2015

²²⁶ Vivió en el siglo V de la era cristiana. Fue obispo de Reims, al Norte de Francia, desde los 22 años hasta su muerte que se produjo a los 93 años. Tuvo que enfrentar las sangrientas guerras contra los bárbaros y la invasión que permitió el surgimiento de una nueva civilización a la cual tuvo que evangelizar. La anécdota más relevante que se cuenta sobre este santo es que, tras la conversión de Santa Clotilde y su esposo, el rey Clodoveo, había bautizado a su hijo quien había muerto. El rey culpó al sacramento por la muerte de su hijo y desde entonces inició una campaña iconoclasta para destruir los templos y sus imágenes en Francia. En el año 496 hubo una invasión por parte de Zülpich. Cuenta la leyenda que Clodoveo hizo voto de que si Dios lo salvaba de este invasor, se bautizaría con todo su pueblo. Zülpich fue derrotado y Clodoveo cumplió su palabra. Así terminó la persecución cristiana por parte de Clodoveo.

Ilustración 10



San José y Cristo Rey. Anónimo, siglo XX
Fuente: fotografía de Tannia Rodríguez, 2015

Anexo 2: Imágenes correspondientes a los murales de los arcos del templo de Santo Domingo. Su pintura fue dirigida por Jonás Mideros.

Ilustración 1



Detalle de los murales de la cúpula del templo de Santo Domingo
Fuente: fotografía de Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 2



Plano general del templo de Santo Domingo
Fuente: fotografía de Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 3



Coro bajo del templo decorado con episodios de la vida de Santo Domingo
Fuente: fotografía de Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 4



Penitencia de Santo Domingo. Coro Bajo
Fuente: Fotografía Tannia Rodríguez. 2015

Ilustración 5



Altar interior del convento dedicado a la Virgen del Rosario. Al lado izquierdo, San Pedro Mártir; al lado derecho, San Juan de Colonia

Fuente: fotografía de Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 6



Detalle de los murales de la pared derecha lateral al altar mayor del templo de Santo Domingo. De posible autoría de Jonás Mideros
Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 7



Detalle del mural de la pared izquierda lateral al altar mayor del templo de Santo Domingo. De posible autoría de Jonás Mideros
Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 8



Santa Imelda, patrona de los niños que van a hacer su Primera Comuni3n. Detalle de los murales de los arcos del templo

Fuente: fotografía de Tannia Rodr3guez, 2016

Ilustraci3n 9



Mart3n de Porres. Patrono de los barrenderos y los que aman a los animales. Detalle de los murales de los arcos del templo

Fuente: fotografía Tannia Rodr3guez, 2016

Ilustración 10



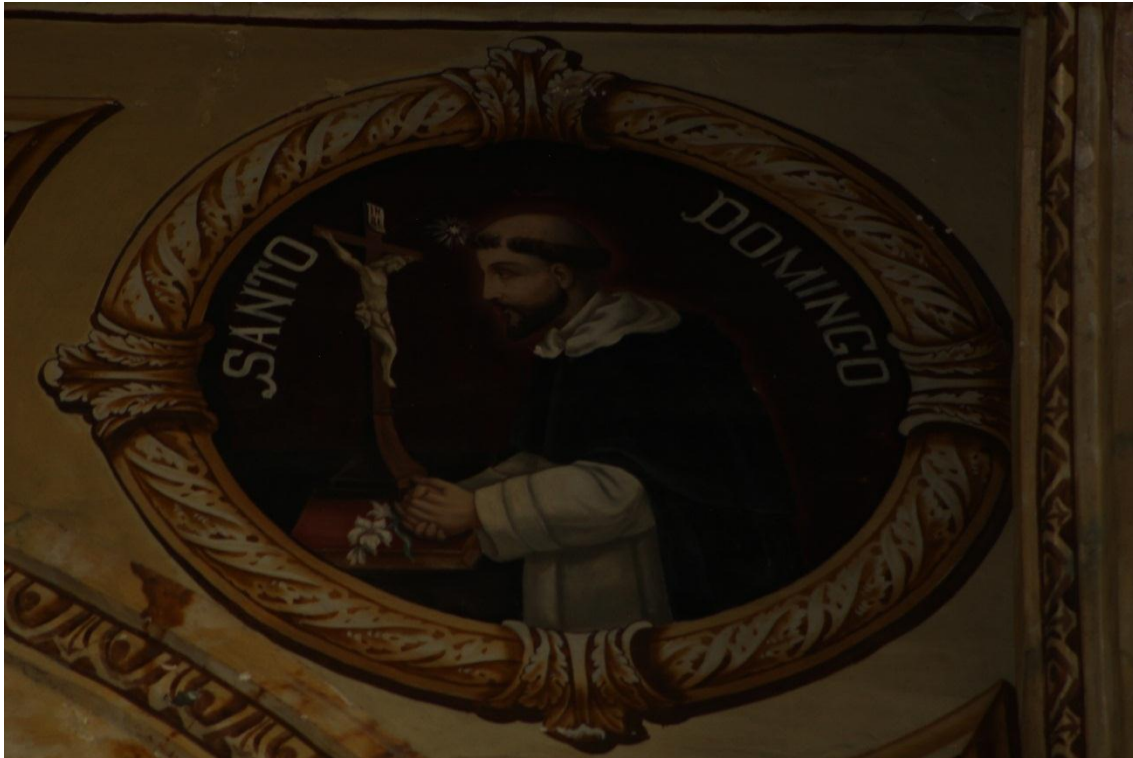
San Vicente Ferrer. Detalle de los murales de arcos del templo
Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 11



San Jacinto de Polonia. Detalle de los murales de los arcos del templo
Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 12



Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de los Predicadores, hoy llamada Dominicana.

Detalle de los murales de los arcos del templo.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 13



La Beata Margarita de Ungría. Detalle de los murales de los arcos del templo

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 14



San Pío V, Papa. Detalle de los murales de los arcos del templo.
Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 15



Santa Inés de Pulciano. Detalle de los murales de arcos del templo.
Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 16



San Raymundo. Detalle de los murales de los arcos del templo

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 17



Santa María Magdalena. Detalle de los murales de los arcos del templo

Fuente: fotografía de Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 18



Las Beatas Diana, Cecilia y Amada. Detalle de los murales de los arcos del templo.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 19



San Luis Beltrán. Detalle de los murales de los arcos del templo.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 20



San Antonio de Florencia. Detalle de los murales de los arcos del templo.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 21



Santa Rosa de Lima. Detalle de los murales de los arcos del templo.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 22



Beato Ceslao. Detalle de los murales de los arcos del templo.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 23



San Francisco de Asís, fundador de las órdenes de frailes menores. Detalle de los murales de los arcos del templo.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 24



Beata Juana de Aza, madre de Santo Domingo de Guzmán. Detalle de los arcos del templo.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 25



Beato Raimundo de Copua. Detalle de los murales de los arcos del templo

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 26



Beato Juan Masías. Detalle de los murales de los arcos del templo

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 27



San Juan, mártir. Detalle de los murales de arcos del templo.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 28



Santa Catalina de Riccis. Detalle de los murales de los arcos del templo.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 29



San Pedro, mártir. Detalle de los murales de los arcos del templo.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Ilustración 30



Beato Reginaldo. Detalle de los murales de los arcos del templo.
Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

Anexo 3: Imágenes correspondientes los vitrales y altares de la Catedral de la Inmaculada. 2015.

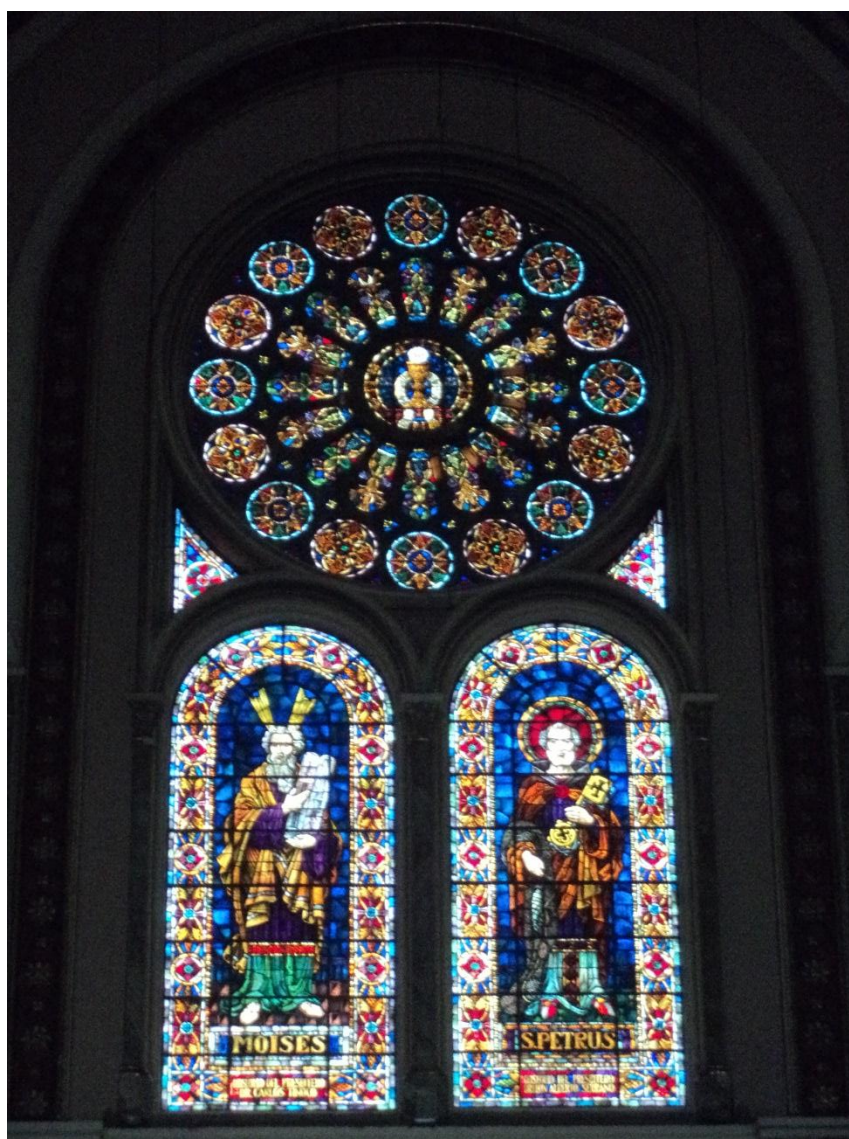
Ilustración 1



Altar del Santísimo Sacramento. Nave lateral derecho.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 2



Moisés y el Apóstol Pedro. Vitral del altar del Santísimo Sacramento. Nave lateral derecha. Guillermo Larrazábal. Siglo XX.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 3



Puerta lateral del templo. Nave lateral izquierda.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 4



San Agustín y San Crisóstomo, doctores de la Iglesia. Vitral sobre la puerta lateral del templo. Nave lateral izquierda. Guillermo Larrazábal. Siglo XX.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 5



Altar del Señor de la Buena Esperanza. Culto virreinal. El altar no pertenece al periodo estudiado, pero el culto fue representado en los vitrales.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 6



Detalle del vitral del altar del Señor de la Buena Esperanza. Guillermo Larrazábal. Siglo XX.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 7



Altar a Santa Mariana de Jesús.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 8



Santa Mariana de Jesús, según la iconografía más generalizada. Catedral de la Inmaculada. Siglo XX.

Anónimo.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

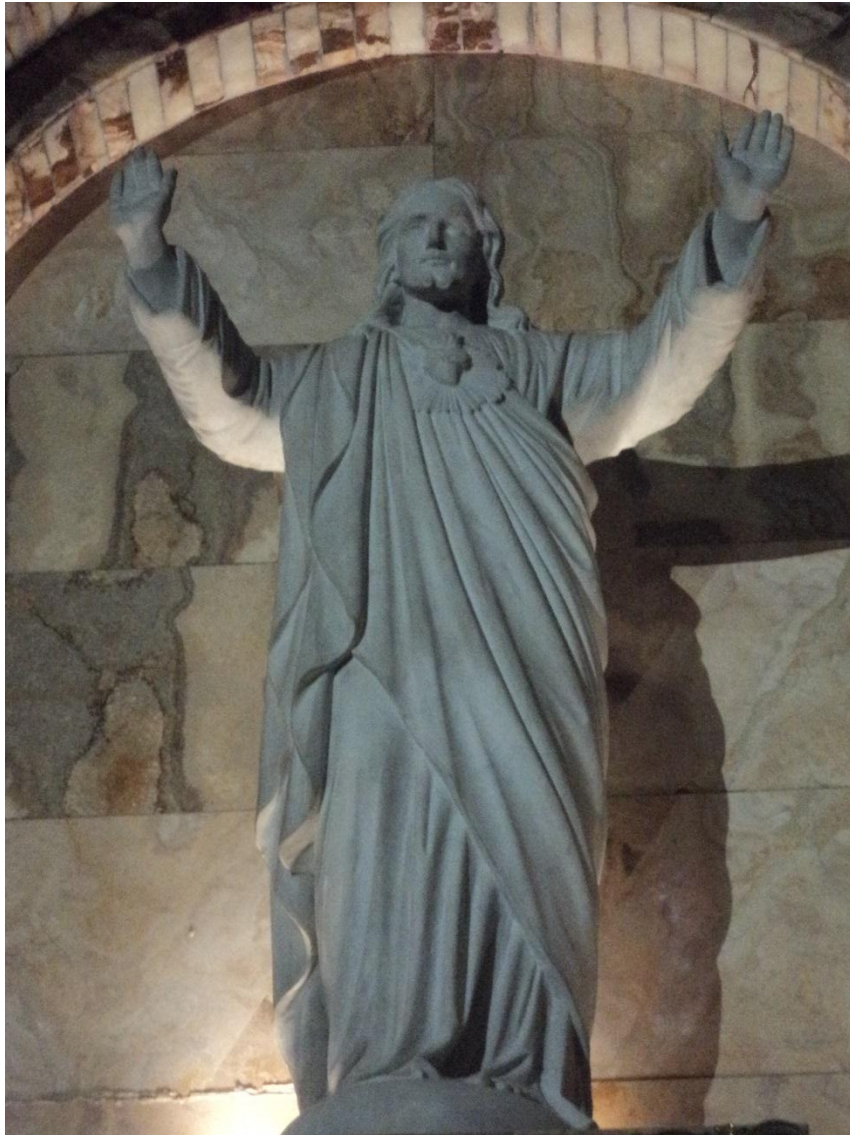
Ilustración 9



Altar al Sagrado Corazón de Jesús.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015.

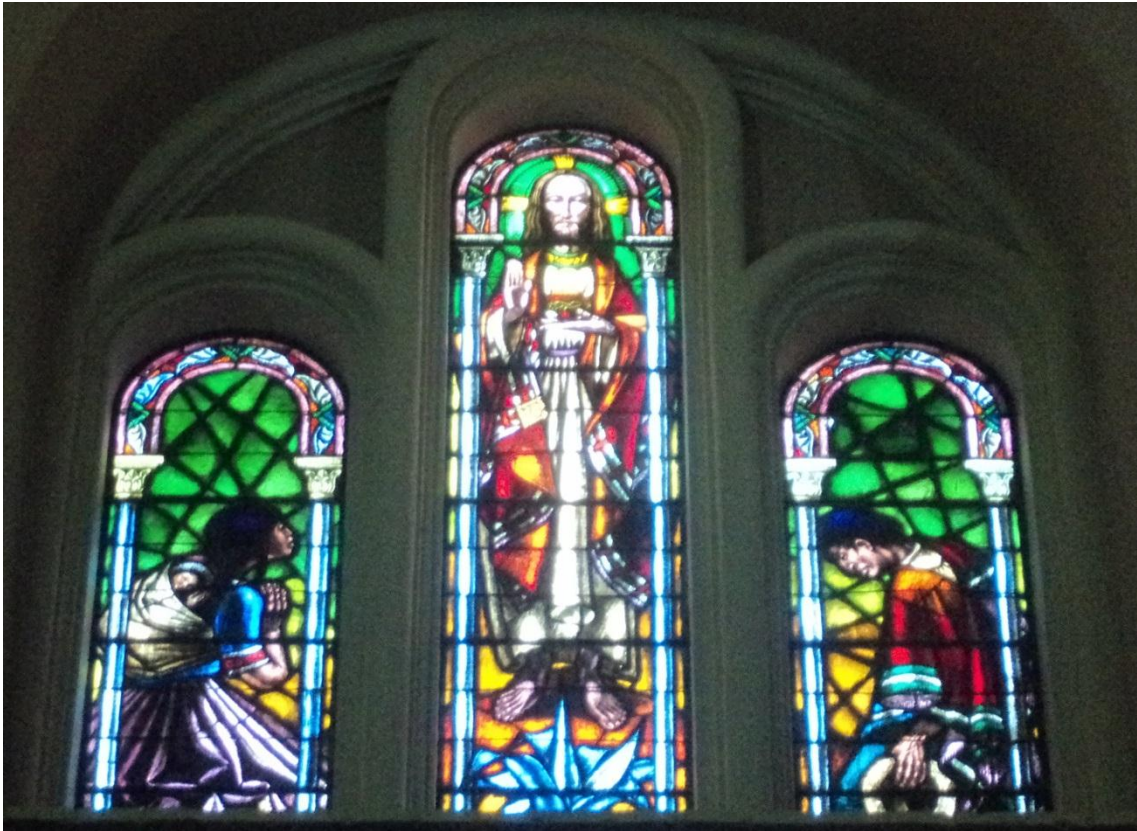
Ilustración 10



Efigie entronizada en el altar dedicado al Corazón de Jesús. Autor anónimo. Siglo XX.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

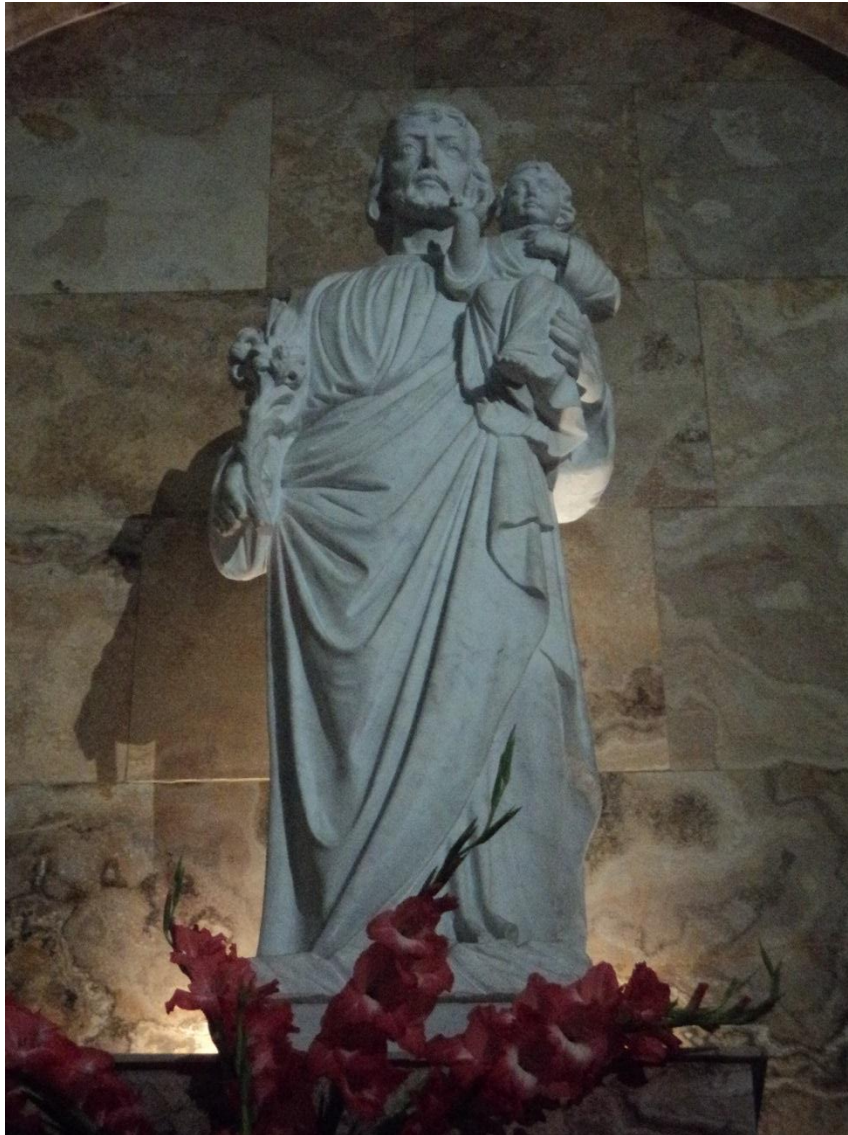
Ilustración 11



Detalle del vitral del altar al Corazón de Jesús. Guillermo Larrazábal. Siglo XX.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2016

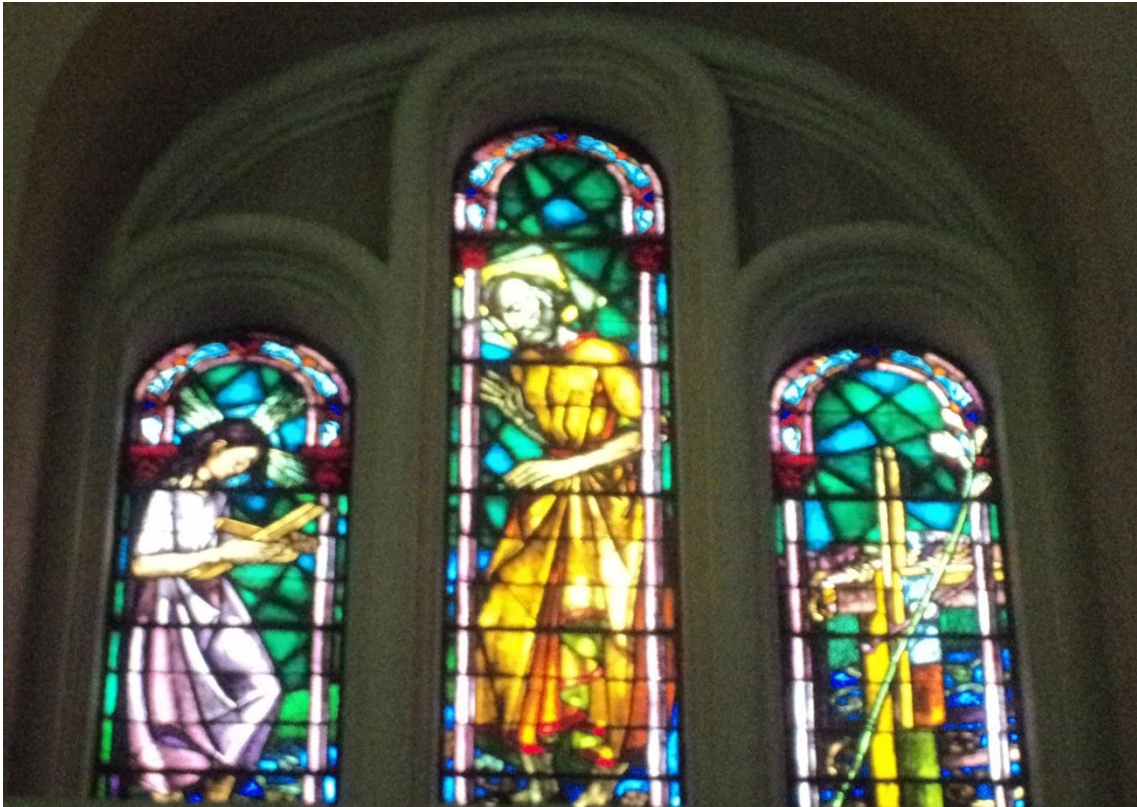
Ilustración 13



Efigie entronizada en el altar dedicado a San José. Siglo XX. Autor Anónimo.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 14



Detalle del vitral del altar dedicado a San José. Guillermo Larrazábal. Siglo XX.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 15



Altar dedicado a la Dolorosa del Colegio.
Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 16



Detalle del vitral del altar dedicado a la Doorosa del Colegio. Guillermo Larrazábal. SigloXX.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 17



Altar dedicado al Corazón de María.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 18



Efigie entronizada en el altar dedicado al Corazón de María. Anónimo. Siglo XX.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 18



Detalle del vitral del altar dedicado al Corazón de María. Guillermo Larrazábal, sigloXX

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 19



Altar dedicado a santa Ana, abuela de Cristo y patrona de la ciudad de Cuenca.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 20



Efigie entronizada en el altar dedicado a Santa Ana. Anónimo. Siglo XX.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 21



Detalle de los vitrales del altar dedicado a Santa Ana. Guillermo Larrazábal. Siglo XX.

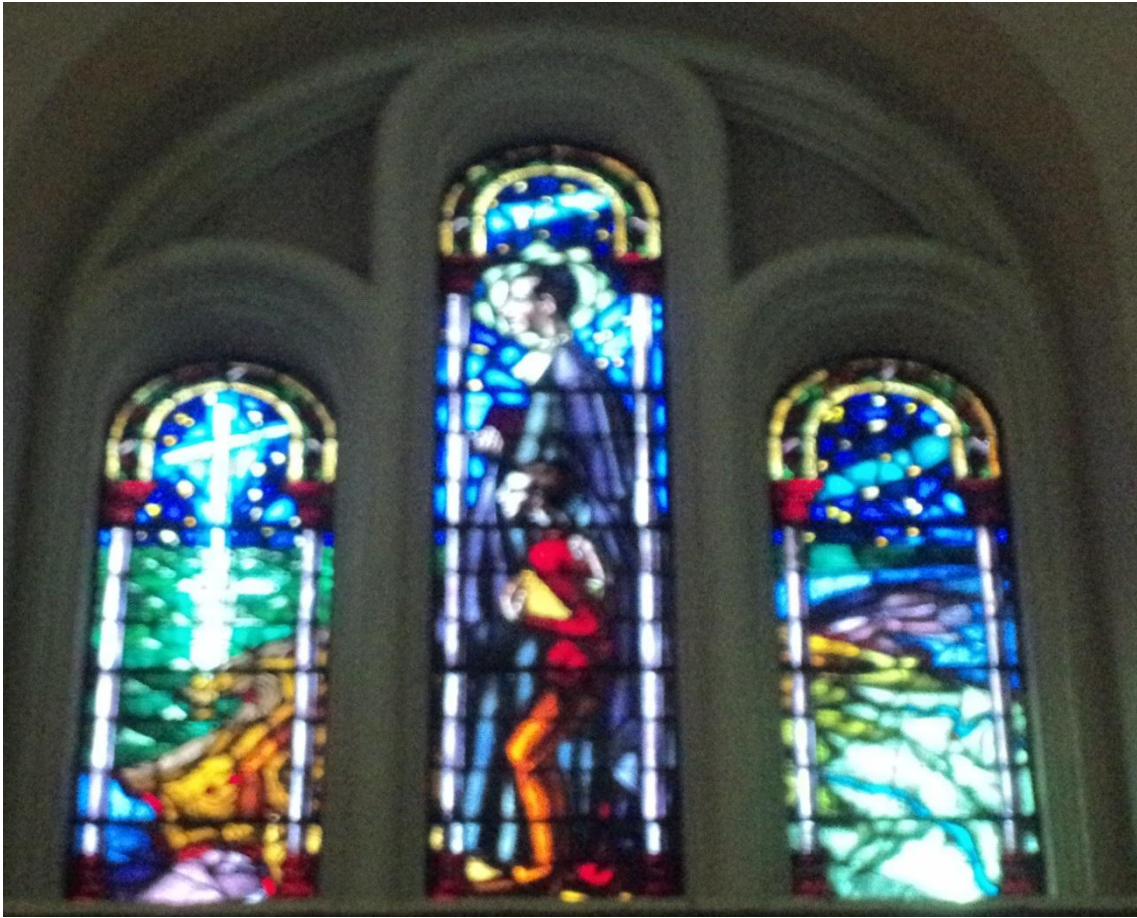
Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 22



Altar dedicado al Santo Hermano Miguel
Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Ilustración 23



Detalle de los vitrales del altar dedicado al culto del Santo Hermano Miguel. Guillermo Larrazábal. Siglo XX.

Fuente: fotografía Tannia Rodríguez, 2015

Lista de referencias

Archivos

- ACADC Archivo de la Curia Arquidiocesana de Cuenca
Visitas pastorales 1850-1950
Capitulares 1850-1950
Cartas 1850-195'
- AFL Archivo de la Función Legislativa
Actas del Parlamento Ecuatoriano 1875-1950
- AHBCE Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador
Hemeroteca
La escoba 1854-1858
La República 1861
El Centinela 1862-1865
El popular 1864
El Correo del Azuay 1881
El artesano 1881
El Progreso 1884
La voz del Azuay 1889
El pueblo 1891
La razón 1896
La Unión Católica del Azuay 1898
La Unión Literaria 1903
- AHCCEA Archivo Histórico de la Casa de la Cultura, Núcleo Azuay
- AHUC Archivo Histórico de la Universidad de Cuenca
Libros de actas de la Junta Administrativa Universitaria (1858-1950)
Revista Anales de la Universidad de Cuenca²²⁷ (1850-1950)
- ANH Archivo Nacional de Historia
Notariales

²²⁷ Est revista inicia su vida editorial bajo el nombre de Revista Literaria

Fuentes documentales publicadas:

- Alacoque, Margarita. 1890. Autobiografía de la Beata Margarita María Alacoque. Bilbao: Administración de “El Mensajero”.
- Amoroso, Gonzalo de Jesús. 1973. Recuerdo del Primer Centenario de la Tercera Orden Dominicana en Cuenca: 1873-1973. Cuenca: Imprenta América.
- Calle, Manuel. *Epistolario*. 1989. Cuenca: Banco Central del Ecuador.
- Chauvet, Fray Fidel de Jesús. (Versión paleográfica). “Información que el Señor Arzobispo de México D. Fray Alonso de Montúfar mandó practicar sobre un sermón que el 8 de septiembre de 1556 predicó Fray Francisco de Bustamante acerca del culto de nuestra señora de Guadalupe”. http://www.proyectoguadalupe.com/PDF/infor_1556.pdf. Acceso: 8 de octubre de 2014.
- Cobos Merchán, Gonzalo. 1998. Hermano Juan B. Stiehle. Arquitecto Redentorista. Su vida y obra en Ecuador y Sudamérica. Cuenca: Imprenta Monsalve Moreno.
- Congregación de Misioneros Oblatos. 1995. *Manual de Piedad*. Quito: Consejo General de Misioneros Oblatos.
- Cuesta, José (ed.). 1989. Antología de la Oratoria Cuencana. Cuenca: Banco Central del Ecuador.
- Dominici, Barthélemy. (1411) 2010. *El diálogo del Padre Dios con Catalina de Siena*. Traducido por O.P. J. Hurtaud. Quito: Ediciones P. Téqui.
- Febres Cordero, Francisco. 1977. Prosa y Poesía. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo del Azuay.
- _____. 1954. Obras Escogidas. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo del Azuay.
- Guerriero, Antonio. 1944. *Vida del R.P. Joaquín M. Spinelli*. Cuenca: Don Bosco.
- Kempis, Tomás. 1995. *La imitación a Cristo*. Séptima edición . Traducido por Gustavo Vietti. Bogotá: San Pablo.
- Matovelle, José Julio María. 1979. *Diario Espiritual*. Cuenca: Editorial Don Bosco.
- _____. 2004. *Autobiografía (Vida espiritual)*. Bogotá: Gráficas Iberia.

- _____. 1980. *Obras completas*. Cuenca: Editorial Don Bosco.
- _____. 1902. *Documentos para la historia de la Beata Mariana de Jesús*. Azucena de Quito: Quito: Gobierno Eclesiástico de la Arquidiócesis de Quito.
- 1944-1951. Mensajero del Corazón de Jesús. Órgano del Apostolado de la Oración y de la Cruzada Eucarística. Quito.
- Milán de la Cuadra, Amadeo. 1988. “Cartas del Rvdo. Padre Amadeo Milán de la Cuadra dirigidas a Mercedes de Jesús” (1864-1865). *Mercedes de Jesús su vida. Fuentes primigenias*. Quito: Editorial Don Bosco.
- Monroy, Joel. 1943. “Capítulo Décimo Segundo”. En *El convento de la Merced de Quito (de 1700 a 1800)*, 149-217. Quito: Imprenta del Clero.
- Peralta, José. 1931. *El Monaquismo*. París: Editorial Le libre,
- Pérez, Trinidad. «Documentos para el estudio de las bellas artes.» *Procesos*, nº 38 (Segundo Semestre 2013): 123-133.
- Real Academia de la Lengua Española. Corpus diacrítico del español (CORDE).
- Rivera, Néstor y Manuel Rivera. 2001. *Hermano Juan Bautista Stiehle, redentorista. Testimonio*. Cuenca: Editorial Amazonas S.A.,
- _____.- 2007. *Juan Bautista Stiehle, arquitecto redentorista. Biografía y correspondencia*. Cuenca, s.ed.
- Sánchez, Ángel. 1890. “Al que leyera” en *Autobiografía* de Margarita María Alicoque. Bilbao: Administración de “El Mensajero”, 5-8.
- Uquillas, María. (1876) 1988. “Apuntes sobre la vida de la Sierva de Dios Sor Mercedes de Jesús Molina escritos por la Madre María del Corazón de Jesús. Junio de 1876” en *Mercedes de Jesús. Su vida. Fuentes primigenias*. Quito: Editorial Don Bosco.
- Veintimilla, Dolores (1857) 2008. “Al público” y “Necrología” en Goetschel, Ana María. *Orígenes del feminismo en el Ecuador*. Quito: FLACSO, 61-62.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T y Horkheimer M. 1993. "The culture industry: enlightenment as mass deception" en *The cultural studies Reader*. Londres: Routledge.
- _____. *La sociedad. Nociones de Sociología*. Buenos Aires: Proteo. 1969.
- _____. 1969. "Concepto de ilustración". *La dialéctica de la ilustración*. Madrid: Editorial Trotta.
- Agamben, G. 2006. *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los romanos*. Madrid: Editorial Trotta.
- Aguirre Rojas, Calos. 2014. "Una teoría crítica sobre la modernidad capitalista: radicalidad y originalidad en la propuesta de Bolívar Echeverría". En Bolívar Echeverría. *Trascendencia e impacto para América Latina en el siglo XXI*, editado por Luis Arismendi, 77-98. Quito: IAEN.
- Álvarez, Lupe. 2008. *Umbral del arte en Ecuador*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador.
- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducido por Eduardo L. Suárez. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Arcangeli, Alessandro. 2012. *Cultural History: A Concise Introduction*. New York : Routledge (Ebook).
- Argullol, Rafael. 2008. *El héroe y el único*. Barcelona: Acantilado. Quaderns Crema S.A.
- Arias, José Carlos. 2011. *Guillermo Larrazábal. La vidriería ecuatoriana. Treinta años hacia la luz*. Cuenca: Gráficas Hernández.
- Ariès, Phileppe. 2000. *Historia de la muerte en Occidente*. Segunda Edición. Traducido por Francisco Carabajo y Richard Perrin. Barcelona: El acantilado.
- Arnal, Ariel. 2010. "La Guadalupe. Sociopolítica mexicana desde la iconografía religiosa". Editado por Centro de Estudios Políticos. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Poca, septiembre-diciembre, 101-112.

- Ayala Mora, Enrique. 1980. "Política y Sociedad en el Ecuador Republicano, 1830-1980". Vol. I, de Política y Sociedad. Ecuador: 1830-1980, editado por Enrique Ayala Mora, 11-32. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Ayala Valdiviezo, María Fernanda. 2006. *Estudio histórico y análisis estético de las principales obras sobre Mariana de Jesús en el Monasterio del Carmen antiguo de San José*. Universidad Tecnológica Equinoccial. http://repositorio.ute.edu.ec/bitstream/123456789/5188/1/27900_1.pdf, (último acceso: 22 de julio de 2016)
- Bataille, Georges. *Eroticism*. 2012. London: Penguin Books.
- Bedoya, Marielena. 2007. *Los espacios perturbadores del humor*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Benjamin, Walter. 2003. *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*. Editorial Itaca, traducido por Andrés E. Weikert. México, D.F.: Itaca.
- _____. 2005. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- _____. (1989) 2006. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán*. Frankfurt: Primera edición, Suhrkamp Verlag. Madrid: Edición en español, Abada editores.
- Benítez, Leopoldo. 1987. "La temporalidad y la actualidad en el arte" en *Teoría del Arte en el Ecuador*. Ed. Eduardo Ribadeneira. Quito: Corporación Editora Nacional, 105-159.
- Bloch, Mark. (1993) 2001. *Apología para la historia o el oficio del historiador*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica,
- Bloom, Harold. 1997. *El canon occidental*. Trad. de Damián Alou. Barcelona: Anagrama
- Borja Cevallos, Rodrigo. 1980. *Breves apuntes sobre el desarrollo constitucional del Ecuador, 1830-1980*. Vol. I, de *Política y sociedad. Ecuador 1830-1980*, editado por Enrique Ayala Mora, 83-94. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Traducido por Alicia Gutiérrez. Madrid: Siglo XXI.

- Burke, Peter. 2004. *What is Cultural History?* Cambridge, U.K.: Polity Press.
- Cañeque, Alejandro. 2001. *Cultura Virregia y Estado colonial. Una aproximación crítica al estudio de la historia Política de la Nueva España*. México: Historia Mexicana, Vol. LI, núm. 1, julio-septiembre, 5-57.
- Cárdenas, Cristina. 2003. Construyendo el estado nacional desde la Región. El Progresismo Azuayo del siglo XIX. *Procesos (UASB)*, nº 17, (49-74).
- Casullo, Nicolás. 1998. *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Certeau, Michel de. 1993. *La fábula mística*, Trad. De Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana.
- _____. 2006. "Culturas y espeiritualidad". La debilidad de creer. Bueos Aires: Katz, 45-69.
- Cevallos, Gabriel. 1988. Ensayos. Temas religiosos. Obras completas, Vol. X. Cuenca: Banco Central del Ecuador.
- Cevallos, Santiago. 2012. *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana* Madrid: Editoriales Iberoamericana y Vervuert.
- Cid, Gabriel. 2012. "La nación bajo examen. La historiografía sobre el nacionalismo y la identidad nacional en el siglo XIX chileno". *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, Volumen 11, Nº 32, 329-350.
- Cordero, Juan. 2004. *María en las Artes Cuencanas*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Cordero Íñiguez, Juan. 2013. *La catedral d ela Inmaculada de Cuenca. Notas Históricas*. Cuenca: Edición Especial por los 90 años de Diario El Mercurio.
- Cortez, David. 2008. *Nietzsche y Dionisos en Latinoamérica. Discurso de identidad, mito y modernidad*. U.S.A.: Südwestdeutscher Verlag.
- Costales Samaniego, Alfredo. 2007. "El arte en la Real Audiencia de Quito. Artistas y Artesanos de la Escuela Quiteña". En *Arte colonial quiteño. Renovados enfoques y nuevos actores*, 125-315. Quito: FONSAI.
- Cummins, Thomas. 1998. "El Lenguaje del Arte Colonial: Imagen, Ekfrasis, e Idolatría,". *I Encuentro Internacional de peruanistas: Estado de Estudios Histórico-Sociales sobre el Perú a fines del Siglo XX*, 23-45. Lima: Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica.

- . 1994. "Representation in the 16th Century and The Colonial Image of the Inca". En *Writing Without Words*, 189-219. Mignolo, W. y Boone E. Duke. University Press.
- . 2002. "To Serve Man: Pre-Columbian Art, Western Discourses of Idolatry, and Cannibalism," RES 42, 109-30 in Spanish "Para Servir al Hombre: Arte Precolombina, Discursos Occidentales Sobre Idolatría y Canibalismo," Francisco de Vitoria Relección sobre la Templanza o del Uso de las Comidas & Fragmento sobre si es lícito Guerrear a los pueblos que comen carnes humanos o que Utilizan víctimas humanas en los sacrificios, editado por Catañeda, Felipe, 215-260. Bogotá: Universidad de los Andes.
- . 2000. "The Golden Calf in America". En *The Idol in the Age of Art: Objects, Devotions and the Early Modern World*. Editado por Col, Michael y Zorach, Rebecca , 77-104. London: Ashgate Press.
- Danto, Arthur. 1997. *Después del fin del arte*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Paidós.
- De Ávila, Teresa. 1577. *Las Moradas del Castillo Interior*. <http://dfists.ua.es/~gil/las-moradas-del-castillo-interior.pdf>. (último acceso: 3 de noviembre de 2016).
- De la Torre, Ernesto y Ramiro Navarra de Anda. 1998. *Testimonios históricos guadalupanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ditchfield, Simon. 1993. "Maryrs on the move: relics as vindicators of local diversity in the Tridentine Church". En *Martyrs and Maryrogies*, editado por Diana Wood, 283-294. Blackwells publishers.
- . 2005. *Nunc alia tempora, alii mres. Storici e storia in età postridentina*. Firenze: Leo S. Olschki Ediotore.
- . "Thinking whit Saints: Santity and Society in the Early Modern World". *Critical Inquiry*. https://www.academia.edu/3760848/Thinking_with_Saints_saints_and_sanctity_in_the_Early_Modern_World. (último acceso: 16 de abril de 2015).

- Dobson, Miriam y Benjamin Ziemann. 2009. *Reading Primary Sources, The Interpretation of Texts from Nineteenth and Twentieth century History*, New York: Routledge, (Ebook).
- Dowson, Christopher. 2010. *La religión y el origen de la Cultura Occidental*, Madrid: Ediciones Encuentro.
- Duno-Gottberg, Luis. 1998. "Neobarroco cubano e identidad. El periplo de Alejo Carpentier a Severo Sarduy." En *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, editado por Petra Schumm, 307-320. Madrid: Editorial Vervuert.
- Dussel, Enrique. 2001. «Capítulo XVI. Europa, modernidad y etnocentrismo.» Hacia una Filosofía política crítica. Bilbao: Desclée de Brower, S.A., 345-358.
- Echeverría, Bolívar. 2011. *La modernidad de lo barroco*. México D. F.: Ediciones Era, (1998)
- _____. 2012. Valor, uso y utopía. México D.F.: Editorial Siglo XXI.
- _____. 2010 (2000). *Definición de cultura*. (Segunda Edición). México D.F.: Ítaca.
- _____. 2007. *Sobre WB, la obra de arte*. Inédito.
- _____. 2007. "El guadalupanismo y el ethos barroco en América". "Bolívar Echeverría. Teoría crítica y Filosofía de la Cultura". <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Guadalupanismo%20y%20barroco.pdf> (último acceso: 12 enero de 2015).
- _____. 2008. "La modernidad americana (claves para su comprensión)". En *La americanización de la modernidad*. Mexico D.F.: Era.
- _____. 2003. "Introducción a la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin, 2-28. México D. F.: Itaca.
- _____. 2006. Vuelta de Siglo. México, D. F.: Era.
- _____. 2001. Las ilusiones de la modernidad. México D.F.: Editorial TRAMASOCIAL.
- _____. 1986. El discruso crítico de Marx. Mexico D. F.: Era.

- Eco, Humberto. 2007. *Historia de la fealdad*, Traducción de María Pons Irazábal. Barcelona: Editorial Lumen.
- . 2004 (2000). *Cultura de masas y “niveles” de cultura*. Barcelona: De Bolsillo.
- Eley, G. 2008 (2005). *Una línea torcida: de la historia cultural a la historia de la sociedad*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Escamilla González, Iván. 2003. “Máquinas troyanas”. En *El guadalupanismo y la ilustración novohispana*. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. Proyecto Guadalupe. Com, <http://www.proyectoguadalupe.com/maquinas.html> (último acceso: 27 enero de 2015).
- Escudero, Ximena. 2009. *Historia y leyenda del Arte Quiteño. Su iconología*. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural.
- Espinosa, Carlos. 2012. “El barroco y Bolívar Echeverría: encuentros y desencuentros”. *Íconos* (FLACSO), n° 43: 65-80.
- . 2013. “Poder pastoral, acomodo y territorialidad”. *Procesos* (UASB): 9-31.
- Espinosa Fernández de Córdoba, Carlos y Aljovín de Losada, Cristobal, (2015) "Conceptos clave del conservadurismo en Ecuador, 1875-1900", *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 42.1: 179-212.
- Federici, Silvia. 2004. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y la acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Fernández Salvador, Carmen. 2007. *Arte colonial quiteño. Renovados enfoques y nuevos actores*. Quito: FONSAI,
- Foucault, Michel. "El juego de Michel Foucault", en *Saber y verdad*, Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1984, 127-162. <http://www.con-versiones.com.ar/nota0564.htm>. (último acceso: 2 marzo de 2016).
- Foucault, Michel. 2006. *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fraser, Nancy. 1997. “Pensando de nuevo la esfera pública”. En *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición “postsocialista”*. Colombia: Siglo del Hombre Editores: 95-133.
- Garrido Pallardó, Francisco. 1968. *Los orígenes del romanticismo*, Barcelona: Editorial Labor,

- García Canclini, Néstor. 1989. “Entrada” y “Poderes Oblicuos”. En *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 13-25 y 263-327. México. D.F.: Grijalbo.
- García Sáiz, María Concepción. 2000. “Pintura y escultura colonial en Iberoamérica”. En *Historia del arte hispanoamericano*, editado por Ramón y Gutiérrez Viñuales Ramiro Gutiérrez, 63- 117. Barcelona: Lunweg Editores.
- Gauderman, Kimberly. 2003. *Women's Lives in Colonial Quito: Gender, Law, and Economy in Spanish America*. Austin: Texas University Press.
- Gisbert, Teresa. 2004. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Tercera Edición. La Paz: Gisbert y Cía.
- Gjuvinovic Canevaro, Pedro. 2012. *Iconografía de San Martín de Porres*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, Fondo Editorial.
- Goetschel, Ana María. 2007. “Maestras y esferas públicas”. Pp.243-290. En *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador - Abya Yala.
- Gordillo, Valeria. 2015. *El cuerpo barroco. Mariana de Jesús entre lo sagrado y lo profano*. Quito: Corporación Editora nacional.
- Gracián, Baltasar. 1990. *El héroe. El discreto oráculo manual y arte de la prudencia*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Gruzinski, Serge. 1990. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez Chong, Natividad. 2010. “La construcción del heroísmo de Mariana de Jesús: Identidad nacional y sufrimiento colectivo”. *Íconos (FLACSO)*, n° 37, (149-159).
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. 2000. “Pintura y escultura colonial en Iberoamérica”. En *Historia del arte hispanoamericano*, editado por Ramón y Gutiérrez Viñuales Ramiro Gutiérrez, 185-236. Barcelona: Lunweg Editores.
- Gandler, Stefan. 2012. “Reconocimiento versus ethos”. *Íconos (FLACSO)*, n° 43, (47-64).
- Halbental, Moshe y Magalit, Avaishai. 1992. *Idolatry*. Cambridge: Harvard University Press.

- Hampe Martínez, Teodoro. 1998. Santidad e identidad criolla. Estudio del proceso de canonización de Santa Rosa. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Hauser, Arnold. 1978. Historia social de la literatura y el arte desde la prehistoria hasta el barroco. Traducido por A. Tovar y F.P. Varas Reyes. Madrid: Debate.
- Herrera, Gioconda. 2006. The Catholic Church and Public Life in Ecuador under Liberalism. 1895-1920. Tesis de Doctorado: Culumbia University.
- Herrera, Pablo. 1890. “Las bellas artes en el Ecuador”. Revista Científica y Literaria de la Corporación Universitaria. Cuenca: Imprenta Universitaria del Azuay, 196-199.
- Hervey, David. 2007. “El arte de la renta: la globalización y la mercantilización de la cultura”. En *Espacio del Capital. Hacia una geografía crítica*, Madrid: Ediciones Akal S.A., 417-434.
- _____. 1990. “Between Space and Time”. *Annals of the Association of American Geographers*, nº 80 (418–434).
- Hatzfeld, Helmut. 1968. *Estudios literarios sobre mística Española*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos.
- Jiménez, Pedro; Andrade, Jorge; y Polo, Paúl. 2009. “Historia de la Iglesia de Santo Domingo”. 4 Sentidos. *Revista Científica y Cultural*. (Facultad de Ciencias de la Hospitalidad de la Universidad de Cuenca). nº 4: 15-20.
- Jordán, Pilar y Gabriela Dalla-Corte Caballero. 2006. “Mujeres y sociabilidad política en la construcción de los estados nacionales”. 559-583. En Isabel Morant, dir. *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Gandler, Stefan. 2012. “Reconocimiento versus ethos”. *Íconos (FLACSO)*, nº 43: (47-64).
- Kennedy, Alexandra. 2001. “La percepción de lo propio: Paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX”. En *El regreso de Humboldt*, editado por Frank Moll, 112-127. Quito: Museo de la Ciudad.
- _____. 2008. *Escenarios para una patria, paisajismo ecuatoriano 1850-1930*. Quito: Museo de la Ciudad.

- _____. 2000. “Imágenes e imagineros barrocos”. De *Antología de Historia*, editado por Jorge Núñez. Quito: FLACSO, Sede Ecuador.
- Kennedy, Alexandra y Rodrigo Viñuales. 2013. *Simbolismo y Modernidad. Ecuador 1900-1930*. Quito: Hominem Editores Cía. Ltda.
- Larco, Carolina. 1999. “Mariana Jesús en el siglo XVII”. Quito: tesis Universidad Andina Simón Bolívar.
- La Parra, Santiago. 2017. “Francisco de Borja en el espejo de Teresa de Jesús. (Vidas paralelas unidas por la modernidad)”. Ediciones Universidad de Salamanca / Stud. his., H.^a mod., 39, n. 1, pp. 327-367.
- Loor, Wilfrido. 1943. *Biografía del Padre Julio María Matovelle*. Quito: Litografía e Imprenta Editora Romero.
- López Monsalve. 2003. Cuenca. *Patrimonio mundial de la humanidad*. Cuenca: Imprenta Monsalve Moreno.
- Majluf, Natalia. 1994. *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. Documento de trabajo N°67 Serie: Historia del Arte N°2.
- Malcuzytsky, Pierrette. 1994. “El campo conceptual del (neo) barroco (Recorrido histórico y etimológico)”. *Criterios*, n° 32, julio-diciembre. La Habana: 131-170.
- Malo, Benigno. 1989. “Discurso inaugural de la Universidad del Azuay”. *Antología de la oratoria cuencana*. Cuenca: Banco Central del Ecuador.
- Malosetti, Laura. 2001. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Maravall, José Antonio. 1984. *Estudios de Historia del Pensamiento Español*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- _____. 1990. *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel S.A.
- Martínez Borrero, Juan; Ugalde, Carmen; y Cordero, Juan. 1987. *De lo divino y lo profano, arte cuencano de los siglos XVIII y XIX*. Cuenca : Banco Central del Ecuador.
- Marzal S.J., Manuel. 2002. “Los santos y la transformación religiosa del Perú Colonial”. En *Incas e indios cristianos. Élités indígenas e identidades cristianas en los Andes*

- Coloniales*. Editado por Jean Jacques Decoster, 359-372. Cuzco: Asociación KURAKA.
- Mera, Juan León. 1987. "Conceptos sobre las artes". En *Teoría del Arte en el Ecuador*, editado por Eduardo Ribadeneira, 291-321. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Monreal, Luis y Tejada y RGH Hagggar. 1992. Diccionario de términos de arte. Barcelona: Editorial Juventud S.A.
- Montalvo, Juan. 1984. "De la belleza en el género humano". En *Siete tratados*. Tomo I, 101-226. Ambato: Clásicos.
- Moscoso, Soledad. 2008. *Arquitectura historicista en Cuenca: La Iglesia de San Alfonso*. Cuenca: Tesis. Universidad de Cuenca.
- Muñoz Borrero, Eduardo. 1978. *Con los pies torcidos por el camino recto. Vida del Hermano Miguel del Instituto Lasallano*. Madrid: Villena, artes gráficas.
- Muñoz Millanes, José. 2001. "La presencia de Baltazar Gracián en Walter Benjamin". En *Al margen de Baltazar Gracián (en su IV centenario)*, editado por Aurora Egido, 287-297. Granada: Universidad de Granada.
- Nietzsche, Friedrich. 2008. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la Historia para la vida (II Intempestiva)*. Madrid: Editorial Trotta.
- Ojeda, Ramón. 1987. "El genio en el arte". En *Teoría del Arte en el Ecuador*, editado por Eduardo Ribadeneira, 57-75. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Olivares, Rosa. 2005. *Santa Rosa de Lima*. México D.F.: Prymat Libros.
- Ortemberg, Pablo. 2006. "Celebración y guerra: la política simbólica independentista del General San Martín en el Perú". <https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/104181/filename/PabloOrtemberg.pdf> (último acceso: 19 de enero de 2014).
- Osorio, Alejandra. 2014. "El rey en Lima. El símbolo real y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete". Instituto de Estudios Peruanos. <http://www.iep.org.pe> (último acceso: 21 de enero de 2014).
- _____. 2000. "Santidad e identidad criolla: estudio del proceso de canonización de Santa Rosa (review)". *Hispanic American Historical Review*, nº 80, agosto, 603-604.

- Osorio, Jorge. 2013. “Utopías de sabiduría y santa locura: Ensayo sobre la mística cristiana de raíz bizantina primitiva”, *Polis*, 6. <http://polis.revues.org/6712>, Publicado (último acceso: 30 de julio de 2017).
- Panofsky, Erwin. (1939) 2008. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Pazmiño, Roberto. 2008. *Una mujer de nuestro pueblo*. Guayaquil: Impresores Asociados S.A.
- Paz, Octavio. 1974. *Los hijos del limo*. Barcelona. Seix Barral S.A.
- Pérez, Trinidad. 2012. *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo*. Quito: Tesis. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Petlascalco Moreno, María Teresa. S.f. “Conciencia novohispana y religiosidad. Sobre los orígenes del conflicto de la identidad mexicana”. https://www.academia.edu/3641118/Destierro_De_Sombras (último acceso: febrero de 2014).
- Poole, Deborah. 1998. “Landscape and the Imperial Subject: U.S. Images of the Andes, 1859-1930”. En *Close Encounters of Empire: Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations*, editado por Gilbert M. Joseph, Catherine C. LeGrand, y Ricardo D. Salvatore, 107-138. Durham, NC: Duke University Press.
- Proaño, Manuel J. 1987. “Cristo, la Iglesia y la poesía”. En *Teoría del Arte en el Ecuador*, editado por Eduardo Ribadeneira, 433-450. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Quardt, Robert. *Los santos del año. Leyendas hagiográficas*. 1958. Barcelona: Editorial Herder,
- Querejazu, Pedro. 2000. “La Pintura y la escultura de la Escuela Cuzqueña”. En *Historia del arte hispanoamericano*, editado por Ramón Gutiérrez, y Ramiro Gutiérrez Viñuales, 73-98. Barcelona: Lunwerg Editores.
- Real Academia de la Lengua Española. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. <http://dle.rae.es/> (último acceso: 6 enero de 2017).
- _____. Corpus Diacrítico del Español (CORDE). <http://rae.es/recursos/banco-de-datos/corde> (último acceso: 16 enero de 2017).

- Réau, Louis. 2000. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Ribadeneira, Eduardo. 1987. "Introducción". En *Teoría del Arte en el Ecuador*, 11-65. Quito: Corporación Editora Nacional.
- River, Gloria. 2013. "La Virgen de Guadalupe en la Independencia de México", <http://suite101.net/article/la-virgen-de-guadalupe-en-la-independencia-a16208#.VFWk9MmoSdU> (último acceso: enero 15 de 2014).
- Rivera, Néstor. S.f. *Basílica de N.S. del Perpetuo Socorro. Datos Históricos*. Inédito,
- Rodríguez, Eulalia. *El héroe romántico en la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Tesis. Universidad de Cuenca, 2013. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/20850> (último acceso: 23 de marzo de 2014).
- Rodríguez R., Tannia. 2013. *Estudio sobre la modernidad en la configuración del arte ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XX a través del pensamiento filosófico de Bolívar Echeverría*. Tesis. Universidad de Cuenca. 2013. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/517/1/Tesis.pdf> (último acceso: 14 de mayo de 2015).
- Rodríguez Velásquez, Cecilia. 2015. *Metodología de la Investigación Científica*. Editado por FUNIBER.
- Roig, Juan Fernando. 1950. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A.
- Rojas, Carlos. 2011. *Estéticas Caníbales*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Ross, Waldo. Santa Rosa de Lima y la formación del espíritu hispanoamericano. Lima: Mercurio Peruano, no. 462, p. 165-212, 1966. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/02/aih_02_1_051.pdf (último acceso: 13 de octubre 2014).
- Ruiz Bañuls, Mónica. La devoción popular Guadalupana en la teatralidad mexicana. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5695/1/ASN_08_05.pdf. (último acceso: 2 de octubre de 2014).
- Sassen, Saskia. 2010. *Territorio, autoridad y derechos. De los ensamblajes medievales a los ensamblajes globales*. Madrid: Katz editores.

- Sarduy, Severo. 1998. "El barroco y el neobarroco". En *América Latina en su literatura*, editado por César Moreno Fernández. México: UNESCO/Siglo XXI.
- Schumm, Petra. 1998. "El concepto 'barroco' en la época de la desaparición de fronteras". *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano* editado por Petra Schumm, 13-30. Madrid: Vervuert.
- Shouse, Corey. 1998. "Barroco, neobarroco y transculturación". En *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco hispanoamericano* editado por Petra Schumm, 321-335. Frankfurt: Vervuert.
- Solano, Vicente. 1858. "El ingenio". *La escoba* (Imprenta del Clero), nº 14: (1).
- Traslosheros, Jorge E. Santa María de Guadalupe: hispánica, novohispana y mexicana. Tres sermones y tres voces guadalupanas, 1997. <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispana/pdf/novo18/0279.pdf> (último acceso: 19 de septiembre de 2014).
- Van Deusen, Nancy. 2007. *Entre lo sagrado y lo mundano: la práctica institucional y cultural del recogimiento en la Lima virreinal*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-IFEA.
- Vargas, José María. 1964. *Arte religioso ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- _____. 1964. *Liturgia y Arte Religioso Ecuatoriano*. Quito: Editorial Santo Domingo.
- _____. 1987. "Filosofía del Arte" en Eduardo Ribadeneira (ed.) *Teoría del Arte en el Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 85-103.
- Vasari, Georgio. 1998. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*. Madrid: Editorial Ténos.
- Vázquez, Honorato. 1989. "Discurso en la apertura del curso escolar de la Universidad de Quito, el 12 de octubre de 1888". *Antología de la oratoria cuencana*. Cuenca: Banco Central del Ecuador.
- Villacis, Enrique. 2008. "El libro de Narcisa". En Pasmíño, Roberto. *Una mujer de nuestro pueblo*. Guayaquil: Impresores Asociados S.A.

- Visuete Martillo, Luis. 2017. El enemigo llama a las puertas de la República...: estrategias e iniciativas del clero contra la Revolución liberal en la Arquidiócesis de Quito (1895). *Revista de Historia Regional y local*. No 17 (336-376).
- Weber, Max. 2001. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Alianza, S.A.
- Webster, Susan. 2012. *Quito, Ciudad de maestros: Arquitectos, Edificios y Urbanismo en el Largo Siglo XVII*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Wilde, Oscar. (1890) 2012. *El retrato de Dorian Gray*. Quito: Editorial Libresa.
- Wodak, Ruth y Michael Meyer. 2001. *Methods of critical discourse analysis*. Londres: Sage.