

Dibujar con buril y pluma: la iconografía textual y visual de Mariana de Jesús Paredes y Flores (1618-1645) y su circulación transatlántica (siglos xvii-xviii)*

Drawing with Burin and Quill: The Textual and Visual Iconography of Mariana de Jesús Paredes y Flores (1618-1645) and its Transatlantic Circulation (17th-18th centuries)

Elena Manchado Rodríguez

Universidad Complutense de Madrid

ESPAÑA

emanchad@ucm.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.1, 2021, pp. 639-656]

Recibido: 06-12-2020 / Aceptado: 25-01-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.38>

Resumen. El presente artículo estudia la creación de una iconografía de la beata quiteña Mariana de Jesús Paredes y Flores (1618-1645) durante los siglos xvii y xviii. Empleando sus hagiografías y las obras pictóricas que las ilustraron durante el periodo, se busca detectar las sinergias existentes entre los soportes textuales y

* Este artículo forma parte de una investigación financiada por un contrato predoctoral UCM-Santander Universidades 2019 para la realización de una tesis sobre beatas laicas en la América colonial y se ha realizado en el marco del proyecto «En los bordes del archivo: escrituras efímeras y periféricas en los virreinos de Indias» (Ref. FFI2015-63878-C2-2-P).

visuales que permitieron la construcción de una iconografía de Mariana con tintes tanto edificantes como patrióticos. Destinada a la canonización de la beata, dicha iconografía circularía y se difundiría en ambos lados del Atlántico.

Palabras clave. Mariana de Jesús Paredes y Flores; iconografía; hagiografía; grabados; circulación transatlántica; criollismo.

Abstract. This article studies the creation of an iconography of the beata Mariana de Jesús Paredes y Flores (1618-1645), from Quito, during the 17th and 18th centuries. Using her hagiographies and the pictorial works that illustrated them during the selected period, it seeks to detect the synergies between the textual and the visual elements that allowed the construction of an iconography of Mariana infused with both edifying and patriotic overtones. Intended for Mariana's canonization, this iconography would circulate and spread in both sides of the Atlantic.

Keywords. Mariana de Jesús Paredes y Flores; Iconography; Hagiography; Engravings; Transatlantic circulation; Criollismo.

El estudio de la devoción católica en el mundo americano moderno constituye un campo en el que la relación entre texto e imagen se revela de manera evidente. Para comprobarlo, no hay más que atender a la retórica de sermones y hagiografías de la época que, con referencias visuales y cartográficas, permitían la construcción de imaginarios edificantes y geografías sagradas por parte de su público. Asimismo, los grabados y otras obras pictóricas de carácter devocional tuvieron un importante papel en la transmisión del catolicismo a la población, funcionando de forma estrechamente relacionada con la letra escrita. Este carácter múltiple y relacional de los soportes que vehicularon la devoción en la América colonial debe tenerse en cuenta si se desea obtener una comprensión completa del modo en que los significados del catolicismo contrarreformista fueron representados y transformados entonces, mediante elementos visuales y textuales que circularon entre ambos lados del Atlántico¹.

Sobre estas premisas, el presente artículo estudia la creación y circulación, durante los siglos xvii y xviii, de una iconografía de la beata quiteña Mariana de Jesús Paredes y Flores (1618-1645). A tal fin, se examinan las hagiografías publicadas en el periodo en torno a su figura —desde el sermón fúnebre de Alonso de Rojas publicado en Lima en 1646 hasta 1776, fecha de la primera edición de la hagiografía de Juan del Castillo en Roma— en conjunción con los grabados que las ilustraron y con el cuadro realizado en 1645 por Hernando de la Cruz, primer retrato conservado de Mariana. Aunque durante la época se produjeron numerosas obras pictóricas

1. Sobre los diferentes soportes devocionales en la América colonial y sobre la habitual combinación de lo oral, lo escrito y lo visual en las formas de comunicación y memoria de la Edad Moderna ver Taylor, 2016 y Bouza, 2004; sobre la circulación transatlántica de escritos y objetos ver Rueda, 2012 y Gerritsen y Riello, 2015.

más de la beata², lo que motiva esta selección es la estrecha y explícita imbricación de los grabados y el óleo en cuestión con los contenidos patrióticos³ y edificantes de los textos que acompañaron. Esto permite analizar las sinergias existentes entre soportes textuales y visuales en la creación de una iconografía de Mariana destinada a moralizar y promover el orgullo patrio y, a su vez, a conseguir la canonización de la quiteña.

Por otra parte, el carácter esencialmente "oficial" de esta iconografía, en tanto que fue directamente patrocinada por instituciones como el cabildo quiteño, obispados peruanos como el de Quito o Cuzco e incluso la propia Corona con el objetivo de llevarla a Roma, también justifica su estudio. Beneficiándose de más medios para su reproducción y difusión, esta iconografía se situaría en un contexto transatlántico, viajando a lo largo de los siglos xvii y xviii entre América y Europa, circulación que también será esbozada en el artículo.

SERMÓN Y RETRATO: LOS PRIMEROS TRAZOS

Durante el siglo xvii Quito constituía la sede de la Real Audiencia y gozaba de una activa élite compuesta por terratenientes, obrajeros y comerciantes. Su vida espiritual era, a su vez, muy rica: su catedral era la sede de la diócesis de San Francisco de Quito y albergaba un gran número de órdenes religiosas, entre ellas, los jesuitas. La competencia de la urbe con Lima y Cuzco por la preeminencia dentro del virreinato era evidente y se acrecentaría con la canonización de Rosa de Lima en 1671⁴.

Años antes de este evento, nació en 1618 Mariana de Paredes y Flores, de una familia de procedencia española y propietaria de haciendas. Mostrando vocación religiosa desde muy joven, Mariana rechazó profesar y se recluyó en un aposento para dedicarse a la devoción y las penitencias, convirtiéndose en una beata⁵. La

2. Morán de Butrón (*La Azucena*, p. 423) habla sobre las «muchas y no vulgares estampas» que se sacaron de Mariana en el xviii, de difícil localización hoy. También existen numerosos óleos del xviii en instituciones quiteñas, la mayoría anónimos y cuya historia y contexto de producción resultan aún desconocidos e imprecisos, motivo por el que, aunque se tienen en cuenta en el presente artículo, no se han incluido en el corpus de trabajo. Todas las citas de la obra de Morán de Butrón son por la edición del año 1724.

3. Al hablar de patriotismo, se alude al creciente sentimiento de emulación y, a la vez, de diferenciación que surgió en los territorios americanos de la Monarquía Hispánica. Este resaltaba los aspectos positivos de la tierra americana y sus habitantes —prioritariamente los de origen español—, en respuesta a las descalificaciones de las que estos eran objeto desde la Península. Tal patriotismo criollo tuvo dimensiones locales (la patria), por lo que fue diferente del sentimiento nacionalista asociado al estado-nación más tardío. Ver clásicos como Lavallé, 1982 o Gerbi, 1982.

4. Para ampliar el contexto del Quito del xvii ver Ponce Leiva, 1992.

5. El auge de la devoción laica y del ideal contemplativo entre las órdenes religiosas, favoreció en la época el surgimiento de mujeres que, sin pertenecer a orden alguna salvo como terciarias o donadas, practicaban la devoción desde sus hogares, experimentando visiones místicas. Pese a las restricciones de Trento, estas mujeres estuvieron presentes en toda la América colonial moderna, existiendo en los bordes de la ortodoxia. Ver Deussen, 2017.

Compañía de Jesús siempre fue su apoyo, perteneciendo la mayoría de sus confesores a esta orden. Mariana de Jesús, como se autodenominó en adelante, adquirió gran fama de santidad en Quito y murió en 1645, según las hagiografías, habiendo ofrecido su vida a Dios por su patria, asolada en aquel momento por pestes y terremotos.

Su primera biografía la escribió su confesor jesuita Alonso de Rojas (1588-1653), en forma de sermón fúnebre impreso en Lima en 1646. Con una evidente intención ejemplarizante, Rojas exaltó las virtudes de Mariana —su castidad, su obediencia y su humildad, entre otras—, sorprendentes por su juventud, destacando asimismo las disciplinas y ayunos que practicaba y su memoria continua de la muerte⁶. Así, sus virtudes y su espiritualidad ascética se establecieron desde ese momento como el primer pilar de la imagen de santidad que comenzaba a construirse en torno a Mariana, una imagen de carácter eminentemente edificante.

El segundo pilar también aparece esbozado en el sermón, si bien más sucintamente que en hagiografías posteriores. Se trata de la conexión patriótica de Mariana con Quito, ciudad de la cual se erige en salvadora mediante el ofrecimiento de su vida. A este respecto, Rojas considera a Mariana una «nueva gloria (que lo es de esta patria y lo será de todas)»⁷, manifestando veladamente su deseo de que fuera canonizada y se convirtiera en la santa protectora de Quito. De suceder así, los quiteños ganarían una patrona propia que intercediera por ellos y conseguirían llevar a una de sus paisanas a los altares de la cristiandad antes que Lima. Del mismo modo, la Compañía, que con el sermón de Rojas se situaba como “madre espiritual” de Mariana, conseguiría adelantarse a otras órdenes⁸.

En cuanto a las fuentes visuales, los grabados o cuadros de cronología y contexto conocidos son escasos para esta época⁹; además, la edición del sermón no se acompañó de ilustraciones. No obstante, a la muerte de Mariana en 1645, se realizó la que probablemente sea hoy su imagen más reproducida, y que sirvió como modelo para estampas y óleos en los siglos subsiguientes. Se trata del presente retrato, pintado por el confesor de Mariana Hernando de la Cruz (1591-1646)¹⁰ (fig. 1).

6. «Largos siglos de santidad en breves años de vida [...] memoria continua de la muerte que alentó a la difunta a heroicos hechos [...]. Excelentes virtudes, que todas parecen maravillas [...]. Serán los tres asuntos de mi Sermón» (Rojas, *Sermón*, p. 14).

7. Rojas, *Sermón*, p. 8.

8. La imbricación entre los intereses criollistas de las élites americanas y los objetivos corporativos de las órdenes religiosas fue frecuente en las hagiografías de santos, llegando a tener beneficios para ambas partes. Ver Hampe Martínez, 1998 y Morgan, 1998. En este caso, el sermón de Rojas sugiere la íntima conexión de Mariana con la orden afirmando que solo acudía a la Iglesia de la Compañía y que practicaba ejercicios espirituales frecuentemente aplicados por los ignacianos como la oración mental. Ver Rojas, *Sermón*, pp. 5-8.

9. El repositorio digital ARCA y el catálogo de Morán de Guerra, 1995 dan cuenta de hasta cuatro lienzos anónimos pintados posiblemente en el siglo XVII, pero su contexto de creación y cronología resultan imprecisos.

10. El retrato de Mariana es una de las obras más famosas de este destacado representante de la Escuela de Pintura Quiteña. Aunque no posee firma, académicos como Fernández Salvador (2018) lo atribuyen a él y consideran que el ejemplar que se conserva en el Carmen Alto de Quito es el original.

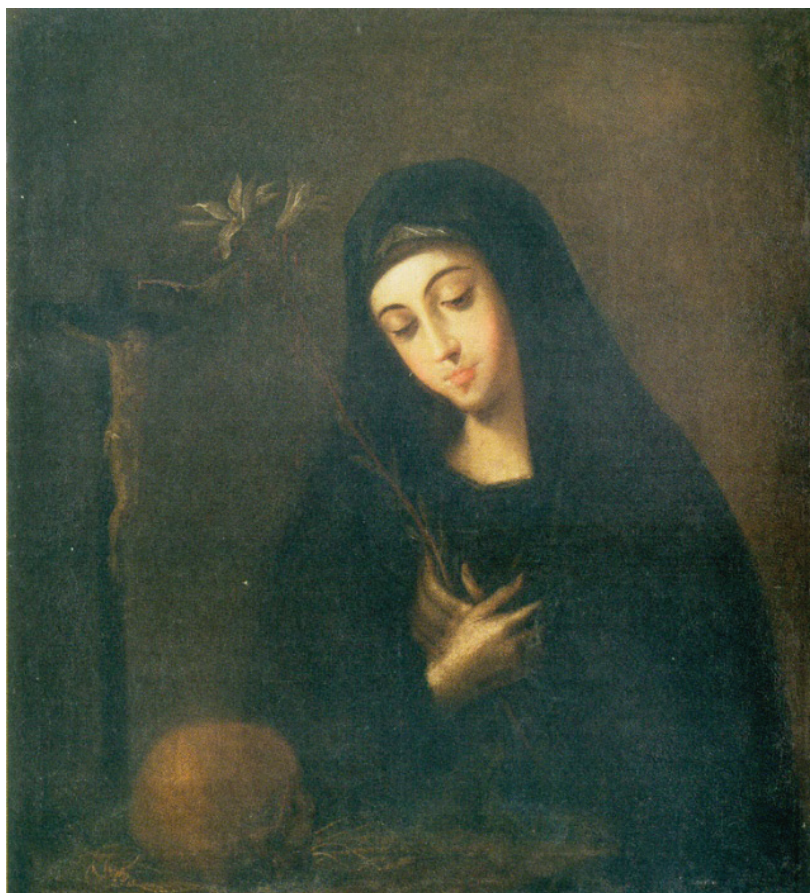


Fig. 1. *Mariana de Jesús*, Hernando de la Cruz, 1645. Carmen Alto de Quito.
Fuente: PESSCA 1735B (Escudero Albornoz, 2009)

Es posible apreciar en el óleo algunos de los principales elementos que constituyeron la iconografía de Mariana de Jesús en la Edad Moderna y que se relacionan con la espiritualidad ascética que Rojas enfatizaba en su sermón. Por ello, en la obra de Hernando de la Cruz, Mariana dirige la vista hacia una calavera, unos cilicios y un crucifijo, símbolos de la memoria de la muerte, la penitencia y la filosofía de la *imitatio Christi* que rigió su vida. El fondo oscuro y neutro ayuda a centrar la atención en estos atributos y en la figura de la propia beata, cuya actitud remite a sus virtudes, igualmente exaltadas en el sermón. Con las manos cruzadas sobre el pecho y los ojos bajos, el pintor representa la obediencia, la humildad y la modestia¹¹. La castidad, en cuyo ejercicio Mariana fue excelente, se representa con la vestimenta: una sotana negra que le cubre todo el cuerpo a excepción de la cara y las manos. Además, esta sotana es el hábito jesuita, por lo que, al igual que el sermón, la conecta con la Compañía.

11. Pozzi, 1986.

Otro importante elemento iconográfico es el ramo de tres azucenas que sujeta entre sus manos. Aunque el panegírico no la menciona, la azucena constituye en el retrato un símbolo de las virtudes que Rojas atribuye a Mariana, especialmente, la de la castidad¹². En obras posteriores, este elemento iconográfico se convertiría en el símbolo de su sacrificio por Quito, si bien no es posible afirmar que este significado se encontrara ya presente en el retrato ante la ausencia de testimonios coetáneos que lo respalden.

Dado que tanto Hernando de la Cruz como Alonso de Rojas eran jesuitas en Quito en la misma época, todo lleva a pensar que tuvieron trato personal y que pudieron influirse mutuamente en la realización casi simultánea de sus obras, aunque no existen testimonios que confirmen esta hipótesis. Pese a ello, resulta patente que tanto sermón como óleo presentan una imagen coincidente de la santidad de Mariana, complementándose en la mayoría de sus contenidos. Así, ambas obras construyeron en su momento una primera imagen de Mariana tanto visual como textual, imbuida de contenidos edificantes y, en menor medida, criollistas que se difundió entre los habitantes de Quito y sirvió de base para el posterior desarrollo de la iconografía de la beata.

LA AZUCENA DE QUITO: LA CONSOLIDACIÓN DE UNA ICONOGRAFÍA

A finales del XVII, las élites quiteñas tenían varios motivos para iniciar el proceso de canonización de Mariana. Los intereses criollistas de exaltación de la patria chica prevalecían, así como la competencia con Lima, cuya Rosa había sido beatificada en 1668. Este hecho constituyó un estímulo para los quiteños, que vieron en el éxito de la terciaria americana una posibilidad para su propia causa¹³. En consecuencia, el obispo de Quito Alonso de la Peña Montenegro y el cabildo representado por el procurador Baltasar Montedoca pusieron en marcha el proceso del ordinario en 1670, con la elaboración de un informe sobre la vida de la quiteña que durante veinte años recogió testimonios de conocidos, familiares y testigos de sus milagros. Estas declaraciones atestiguaron la gran difusión de la imagen de Mariana construida por sermón y retrato, contribuyendo incluso a ampliarla con nuevas historias moralizantes¹⁴.

12. Sobre la iconografía de las flores y la representación de las virtudes femeninas ver Cañizares-Esguerra, 2008.

13. Morgan, 1998, pp. 290-292.

14. Algunos testigos citaron el sermón como fuente de autoridad para justificar su relato: «Tenía hecho voto de castidad [...], y oyó decir [la testigo] sobre esta virtud en el sermón que predicó en sus honras el Padre Alonso de Rojas, que jamás manchó con pensamiento ni movimiento alguno su pureza» (Matovelle, 1902, p. 124). Otros, consignaron nuevas anécdotas edificantes sobre los ayunos de Mariana, la mortificación de sus sentidos o sus diversas penitencias. El informe también constató la presencia en la urbe andina de numerosos óleos y estampas de Mariana, posiblemente inspiradas o copiadas del cuadro de Hernando de la Cruz, cuya reputación taumatúrgica, manifiesta desde el momento de su confección, hizo que fuera ampliamente conocido en Quito. Ver Matovelle, pp. 232, 247, 258, y Morán de Butrón, *La Azucena*, p. 398.

La voluntad propagandística de los jesuitas, ávidos por presentarse en toda América como precursores de prodigios de santidad, también motivó el inicio de la causa de canonización, así como el encargo de la primera hagiografía de Mariana¹⁵ que, nutriéndose del informe del proceso, comenzó a escribir su otrora confesor el jesuita Pedro de Alcocer. Tras la muerte de este, el provincial ignaciano Diego Francisco Altamirano encargó su redacción al jesuita guayaquileño Jacinto Morán de Butrón (1668-1749), quien la terminaría entre 1696 y 1699¹⁶. La obra, titulada *La Azucena de Quito*, se basó en los testimonios del proceso, documentos originales, el sermón de Rojas y los apuntes de Pedro de Alcocer para consolidar la primera imagen moralizante de la beata creada en torno a 1646 y ampliada con las declaraciones de los testigos¹⁷. Sin embargo y dada la imbricación de la obra de Butrón con el proceso de canonización y los intereses de las élites de la urbe, los tintes patrióticos quiteños y los corporativistas de la Compañía de Jesús estuvieron más presentes en *La Azucena* que en las obras anteriores, con importantes consecuencias para la iconografía marianajesusina.

En primer lugar, la hagiografía hace más explícita la conexión entre Mariana y la Compañía que el sermón de Rojas solo sugiere. Así, se afirma que la beata decía ser «toda jesuita»¹⁸: iba a la Iglesia de la Compañía, se confesaba con ellos, profesaba devoción a San Ignacio de Loyola y también portaba «en su cuerpo la Sotana [de la Compañía] y en su Corazón sus reglas»¹⁹. Del mismo modo, se le atribuye la posesión de un "espíritu jesuita", en tanto que siempre se preocupó por la salvación de las almas de infieles y pecadores y prestó ayuda con sus oraciones a las misiones ignacianas en el Perú²⁰.

Además de la conexión con la Compañía, la obra también busca consolidar el discurso criollista esbozado en el sermón, conectando a Mariana con Quito a través de su sacrificio final²¹. Con este fin, Butrón incorpora a la iconografía textual de Mariana un elemento hasta entonces esencialmente visual: la azucena. En el texto, el autor conecta este símbolo utilizado por primera vez por Hernando de la Cruz con

15. Morgan, 1998, pp. 285-286.

16. Pese a que la hagiografía se encargó a Butrón en 1695, el primer original se extravió en Arequipa en 1708. Previamente Manuel Guerrero de Salazar, sobrino de Mariana, consiguió publicar un breve compendio en Lima en 1702, el cual carece de ilustraciones y constituye un resumen del original de Butrón. El segundo manuscrito se perdería en un naufragio en 1706. Solo el tercero lograría ser publicado en Madrid en 1724. Ver Gijón y León, *Compendio*.

17. Como ejemplo, Morán de Butrón dedicó un libro entero de la hagiografía a los ejercicios penitenciales de Mariana (*La Azucena*, pp. 99-184).

18. Morán de Butrón, *La Azucena*, p. 239.

19. Morán de Butrón, *La Azucena*, p. 54.

20. Morán de Butrón, *La Azucena*, pp. 201, 217.

21. En la obra de Rojas, aunque se resalta la conexión patriótica mediante el sacrificio, apenas se le dedican dos hojas y ni siquiera constituye uno de sus temas centrales. En *La Azucena de Quito*, se le dedica el libro V entero y la noción de sacrificio se encuentra presente en toda la obra.

el sacrificio por Quito a partir de una historia consignada en los procesos, la cual relata cómo de la sangre que la beata derramaba en sus penitencias y enfermedades nacían ramas de azucenas²². Dada la relación directa existente en la época entre la penitencia corporal y la redención de los cristianos, objetivo principal a alcanzar por toda religiosa en su papel de intercesoras ante Dios²³, la azucena nacida de la sangre penitencial de Mariana se convertía así en un símbolo de su sacrificio por Quito. De tal modo, Butrón dotaba a esta flor de un profundo significado criollista ausente —o no explícito— en el retrato, atestiguando que la beata siempre estuvo predestinada al fin último de ofrecerse como sacrificio redentor y convertirse en la santa de su patria, en «La Azucena de Quito»²⁴.

Este recurso simbólico convertía a Mariana en la santa de la ciudad, pero la voluntad de llevar su causa a Roma requería universalizar su figura, mostrar su potencial para ser venerada en todo el orbe como santa. Para ello, el jesuita decidió conectar a Mariana con la ya canonizada Rosa de Lima. Tal conexión podía suponer una garantía de éxito para su causa, en tanto que contribuía a ampliar el ámbito territorial bajo la protección de la beata y que podría rendirle culto y, a su vez, equiparaba a Quito con la Ciudad de los Reyes²⁵. A tal fin, Butrón recurrió de nuevo a la iconografía de las flores: a través de metáforas relativas a la azucena y la rosa, la obra traza una suerte de genealogía de la santidad entre ambas mujeres, según la cual Santa Rosa, en tanto que modelo para Mariana, fue su maestra en virtudes, estando ambas destinadas a reinar sobre el Perú conjuntamente²⁶.

22. «Lámola en el discurso de esta historia la Azucena de Quito [...] por haberse formado de su sangre una vara vistosisima de azucenas» (Morán de Butrón, *La Azucena*, p. 2).

23. Lundberg, 2015, p. 151.

24. «[...] nació para trasplantarse Azucena a los vergeles del Cielo, para blasón de su Patria [...] Azucena en su pureza, cándida, en su penitencia entre espinas, y en sus virtudes fragrante fue la Venerable Virgen Mariana de Jesús. [...] lo mismo fue ver Dios en Quito a su Mariana exhalando olores de santidad, [...] que determinar trasplantarla a los vergeles inmarcesibles de su gloria» (Morán de Butrón, *La Azucena*, pp. 13, 368).

25. Cañizares-Esguerra, 2008, p. 253; Morgan, 1998, p. 292.

26. «En un mismo siglo florecieron la Rosa de Lima y la Azucena de Quito, no se pasaron setenta días en que aquella se trasplantó para el cielo y la nuestra salió a la luz para gloria de nuestra Tierra, pero parece haber dispuesto la mano agricultora del Altísimo que después de un siglo entero de muerte Santa Rosa [...] salga ahora la Azucena para la celebridad y el aplauso o del botón de su olvido»; «Y a la verdad, cuando la Venerable Virgen Mariana de Jesús no tuviera otros elogios, ni otra senda de su vida que haber seguido las huellas de la esclarecida Virgen Santa Rosa [...] no necesitará de otros aplausos su santidad, ni de otros adornos la narración [...] rendida [...] tributa [a Dios las gracias] continuamente esta Ciudad, por haberle dado tal Azucena que fuese la gloria de esta Provincia y nuevo blasón a los Reinos del Perú» (Morán de Butrón, *La Azucena*, pp. 4-5).



Fig. 2. *La Azucena de Quito*, Juan Palomino, siglo XVIII.
Fuente: Morán de Butrón, *La Azucena de Quito* (1724)

Pasando al ámbito de la imagen, en *La Azucena de Quito*, lo discursivo y lo visual se encuentran estrechamente imbricados a través de numerosas referencias al mundo de la pintura. En ellas, por ejemplo, Cristo es identificado como un pintor, el cual dibuja a Mariana “copiándola” a partir de modelos de santidad “originales” como Catalina de Siena o Santa Rosa²⁷. Estas conexiones metafóricas entre pintura y texto, frecuentes en la literatura devocional, anticipan la estrecha relación existente entre la hagiografía y su ilustración en la configuración de la iconografía de la beata.

Así, aunque el cuadro de Hernando de la Cruz fuera entonces la imagen más conocida de la beata, el retrato elegido para ilustrar la primera edición de *La Azucena* fue el grabado del cordobés Juan Bernabé Palomino (1692-1777) (fig. 2). En él se representa a Mariana ofreciendo su vida a Dios, quien se halla punto de castigar a Quito, dibujado en la esquina inferior derecha. Aunque es posible observar continuidades iconográficas con la pintura de Hernando de la Cruz, como la sotana jesuita o la dulzura del rostro, el grabado también aporta elementos nuevos. La acción

27. Morán de Butrón, *La Azucena*, pp. 3, 167, 240.

representada es novedosa en sí, pues lo central en ella ya no son las virtudes ni el ascetismo, sino el sacrificio que la convierte en santa de la patria, en línea con lo narrado en el texto al que ilustra. Tal sacrificio se representa mediante la expresión corporal de la protagonista, la mirada dirigida a Cristo, una mano sobre el corazón y la otra extendida hacia el dibujo de la ciudad andina, así como con el elemento iconográfico de la azucena, que aparece ahora cargado de los nuevos significados patrióticos articulados por la hagiografía.

El énfasis en la conexión con los jesuitas que realiza Butrón en su obra también se observa en esta imagen, puesto que el hecho ocurre en un interior arquitectónico que podría representar, si bien de manera algo inexacta, la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, donde se produjo el ofrecimiento de Mariana²⁸. A este nuevo elemento iconográfico, se añade el anagrama IHS el cual aparece sobre el corazón de la santa²⁹. Estos elementos constituyen una novedad respecto al retrato de Hernando de la Cruz, en el que no aparecían, aunque se desconoce si figuraron en otras iconografías realizadas entre 1645 y 1724 y que no se conservan hoy³⁰.

Por otra parte, es evidente que el grabado presenta una imagen más mística que la de Hernando de la Cruz, dada la aparición de Cristo representado en un rompimiento de gloria. Aun así, Mariana posee una expresión contenida —la boca cerrada, la postura corporal equilibrada y el rostro sereno— que la aleja de imágenes contemporáneas de arrobamientos y visiones³¹. Esto coincide con la imagen que las sucesivas hagiografías de Mariana —desde Alonso de Rojas— se afanaron por transmitir, la cual negaba el gusto de la beata por la vía mística, muy controvertida en la época³², apostando por la vía de las virtudes, la penitencia y la abnegación como fundamento de su imagen de santidad. De ahí la contención ante la visión de Cristo que presenta Mariana en el grabado.

Por último, cabe mencionar que, pese a la estrecha imbricación entre icono y letra existente en *La Azucena de Quito*, resulta sorprendente que la relación establecida en el texto entre Rosa y Mariana no tuviera su paralelo en la ilustración que lo acompañó ni en los grabados posteriormente llevados a Roma. Esto pudo

28. Morán de Butrón, *La Azucena*, p. 371.

29. Según Morán de Butrón, Mariana siempre «trajo al pecho el Jesús de la Compañía» (*La Azucena*, p. 396).

30. Morán de Butrón refiere la existencia de estampas realizadas por el Padre Narváez y Miguel de Santa Cruz que representaban a Mariana y los jeroglíficos de su penitencia y el sacrificio de su vida, respectivamente (*La Azucena*, pp. 423-424).

31. Por ejemplo, de la iconografía santarrosina que se menciona más abajo.

32. Las manifestaciones de la espiritualidad laica, especialmente los arrobos y las visiones, solían ser causa de sospecha inquisitorial, como demuestran los casos del virreinato del Perú contra las alumbradas limeñas (1580-1620), entre otros. Ver Deusen, 2017.

deberse a que la iconografía de Rosa era predominantemente mística³³, algo que, como se ha visto, no interesaba a los patrocinadores de Mariana, haciendo que esta conexión permaneciera a nivel discursivo³⁴.

En resumen, con la publicación de *La Azucena* la iconografía de Mariana de Jesús se consolidó y amplió. El diálogo entre soportes textuales y visuales presente en la hagiografía permitió añadir nuevos elementos iconográficos a los antiguos, dotando a ambos de un profundo significado patriótico y corporativista que, a diferencia de la etapa anterior, predominó sobre el moralizante. No obstante, pese a que la hagiografía y su grabado fueron impresos en Madrid, esta iconografía no se difundiría por Europa sino hasta finales del siglo XVIII³⁵.

ICONOGRAFÍAS TRANSATLÁNTICAS

Durante los cincuenta años posteriores a la publicación de *La Azucena*, la cual logró una escasa difusión en Madrid³⁶, el proceso de canonización avanzó despacio. En 1754, se publicó en Madrid una nueva hagiografía, realizada por el entonces procurador de la causa Tomás de Gijón. La obra no cosechó un gran éxito³⁷ ni modificó la iconografía de Mariana, pues constituyó un resumen de *La Azucena*, variando escasamente en contenidos respecto a esta y sin acompañarse de grabados. No obstante, se convirtió en la última hagiografía de Mariana escrita en aquel siglo por un jesuita pues, trece años después, la expulsión de la Compañía de los territorios hispanos en 1767 apartó a los ignacianos de la causa. Tras este evento, la Corona tomó las riendas del proceso, con el objetivo de crear «una santa

33. Según Mujica Pinilla, 2004, la iconografía de Rosa más promovida por el criollismo limeño fue la del desposorio místico de la santa con el Niño —como se aprecia en los grabados de Cornelis Galle que ilustran la hagiografía sobre Rosa de Juan de Valle, *Vita et historia S. Rosae As. María* (siglo XVII), citada en Mujica Pinilla, 2004— así como las alegorías en las que la limeña aparecía como protectora del sacramento de la Eucaristía —como, por ejemplo, el lienzo anónimo de la escuela cuzqueña del XVIII, *Defensa de la Eucaristía con Santo Tomás de Aquino*, en Vélez, 2007, p. 382—.

34. Si bien una comparación entre el grabado de Palomino y cualquiera de los grabados de Cornelis Galle permite atestiguar la divergencia entre iconografías, existe un lienzo anónimo del XVIII que representa a ambas beatas en un programa iconográfico común desplegado por los jesuitas y destinado, según Mujica Pinilla (2018, p. 196), a apropiarse «la autoría de estas dos flores de santidad americana». Este cuadro, denominado *San Ignacio de Loyola en el carro de fuego de Yahvé*, suscita cuestiones relativas a la existencia de un programa criollo de ámbito virreinal que incluyese a ambas santas, tema que rebasa el propósito de este artículo y se deja a futuras investigaciones.

35. Aunque aquí se trata únicamente la circulación transatlántica de la imagen de Mariana en el XVIII, en 1732 se imprimió en México un compendio de la hagiografía de Butrón acompañado de un grabado de Francisco Sylvero, realizado a imitación del cuadro de Hernando de la Cruz. Las circunstancias de la impresión de hagiografía y estampa aún resultan opacas, pero su presencia habla de circuitos de circulación de la imagen de Mariana a nivel intra-americano aún por estudiar.

36. Gijón y León, *Compendio*, p. 18.

37. Pese a que la obra llegó a Roma junto con la información de los testigos, no se consiguió estimular el proceso más allá de lograr la admisión de la causa y el inicio de los procesos de *virtutibus in specie* y *sanctitatis in genere* en 1758, los cuales se estancarían hasta la década de 1770. Ver Matovelle, 1902, pp. 371-375.

criolla con la que los americanos se sintieran identificados»³⁸. Bajo el ejercicio del canónigo ecuatoriano Juan del Castillo, designado por el rey Carlos III como procurador, se logró una primera victoria: Mariana fue declarada venerable por el papa Pío VI en 1776, aprobándose la heroicidad de sus virtudes. Castillo realizó un gran esfuerzo para conseguir y publicitar esta declaración, invirtiendo grandes sumas en la impresión de nuevas estampas y de una nueva hagiografía de su autoría en Roma, las cuales reprodujeron con ciertas variaciones la iconografía marianajesusina ya consolidada por los textos e ilustraciones analizados anteriormente, los cuales constituyeron la base para las nuevas obras.

La *Vita* escrita por Juan del Castillo aporta ciertas novedades respecto a sus predecesoras, pues, dado el estado más avanzado del proceso de canonización, ya arraigado en Roma, y el patrocinio de la Corona, conceptualiza la aspiración de santidad de Mariana en un marco de dimensiones transatlánticas. Así, la obra está escrita directamente en italiano, dirigiéndose a un público eminentemente europeo, y dedicada al propio Papa. Además, Castillo traza numerosas conexiones entre Viejo y Nuevo Mundo, afirmando que la riqueza de América también es la riqueza de Europa y suplicando en nombre de Quito, toda la América meridional y el propio rey Carlos III que Mariana se convierta en ejemplo para toda la cristiandad³⁹. Aun así, los mensajes edificantes y criollistas prevalecen, incluyendo capítulos dedicados a la penitencia y las virtudes de Mariana, así como descripciones y exaltaciones de la riqueza de Quito, que expresan el deseo de que la beata sea declarada heroína de su patria y de toda América⁴⁰. Otra novedad es la patente ausencia del corporativismo de la Compañía de Jesús, apartada de la causa. A lo largo de la hagiografía, Castillo solo menciona a los jesuitas para afirmar que Mariana se confesaba con ellos y que fue enterrada en su iglesia, omitiendo informaciones como las referidas anteriormente para la obra de Butrón, que revelaban una estrecha conexión con los ignacianos⁴¹.

38. Vargas Murcia, 2016, p. 136.

39. Castillo, *Vita*, p. IV-X. Esta conexión igualitaria no se hallaba presente en las obras anteriores, dedicadas a virreyes, arzobispos o provisos peruanos y centradas en exaltar a América, conectándola con Europa solo en tanto que lugar de procedencia de las "semillas" que fertilizaban en el Nuevo Mundo. Ver Morán de Butrón, *La Azucena*, p. 6; Gijón y León, *Compendio*.

40. Castillo, *Vita*, pp. 45-57, XI.

41. Notablemente y aunque incluye información extraída de sus obras, Castillo tampoco menciona a Rojas, Butrón ni Gijón como sus referentes, aludiendo a ellos solo en una ocasión como «lo scrittori della Vita della Ven. Serva» (Castillo, *Vita*, p. 2).



*Immagine della Venerabil. Marianna di Gesù, de Parades e Flores
 Vergine Secolare morta in Quito sua Patria Città dell' America Me-
 ridionale il dì 26. Maggio 1643. nella età di anni 26. mesi 6. giorni
 26. e concessiata col soprannome di Giglio del Quito, le di cui-
 eroiche Virtù approvate sono dalla Santità di Nostro Signore
 Pio PP. VI. il dì 19. Marzo 1776.*

Fig. 3. Marianna di Gesù, Pietro Bombelli, 1776.
 Fuente: Castillo, *Vita della venerabile Marianna di Gesù* (1776)

Pese a estas variaciones en el texto, las imágenes escogidas para ilustrar la obra fueron herederas directas de las dos principales iconografías de Mariana que venían constituyéndose desde 1645, aunque, al entrar en diálogo con la hagiografía, también introdujeron novedades. La primera de ellas fue un grabado del italiano Pietro Leone Bombelli (1737-1809) (fig. 3) posiblemente realizado en base a una copia del cuadro de Hernando de la Cruz llevada a Roma desde Quito⁴². Empleando los mismos símbolos y construcción pictórica que el original, el grabado remite a la espiritualidad ascética que caracterizó a Mariana, si bien omite el anagrama IHS⁴³. En esta obra, además, se enfatiza su ascetismo añadiendo a su cabeza una corona de espinas que la conecta con prácticas como las de la santa italiana Catalina de Siena⁴⁴, quizá en un intento de aproximarla al público italiano.

42. Vargas Murcia, 2016.

43. Aunque este no aparecía en el retrato de Hernando de la Cruz, sí se reprodujo en obras posteriores como el grabado de Palomino o el de Sylvero en la edición de *La Azucena* de 1732, conservada en la John Carter Brown Library

44. Castillo afirma que Mariana «fu divotissima [...] [di] S. Caterina da Siena, la quale specialmente si era presa ad imitare nella condotta in ella virtù» (*Vita*, p. 149). Cabe apuntar que, aunque la conexión con Santa Rosa seguía patente en esta hagiografía —ver como ejemplo Castillo, *Vita*, p. VII—, no se vio reflejada en la iconografía que la ilustró, al igual que en etapas anteriores.



Fig. 4. *Marianna di Gesù*, Angelo Ricci y Pietro Bombelli, 1776.
Fuente: Castillo, *Vita della venerabile Marianna di Gesù* (1776)

La segunda imagen también fue grabada por Bombelli a partir de un dibujo de Angelo Ricci y apareció en algunas ediciones de la *Vita*. Aunque representa el mismo momento que el de Juan Palomino⁴⁵, se trata de una imagen más barroca en su composición: la aparición de Cristo ocupa gran parte de la obra y va acompañada de un querubín representado en escorzo. Además, en segundo plano se desarrolla una escena de destrucción, donde se representa un Quito cuyas torres se derrumban. De nuevo, Bombelli suprime el anagrama IHS del pecho de la beata y también la Iglesia de la Compañía de Jesús como fondo. A su vez, existen continuidades en la iconografía: la azucena y su simbolismo sacrificial se mantienen⁴⁶, así como la postura de ofrecimiento y su contención ante la visión celestial. Con todo, el signifi-

45. Aunque no existen referencias al respecto, es posible que el grabado de Palomino pudiera servir a Ricci de guía para representar a Mariana y la ciudad de Quito, dadas las similitudes en la representación, lo cual acreditaría la circulación de la imagen suelta o dentro de *La Azucena* desde Madrid hacia la capital del catolicismo.

46. Por supuesto, Castillo mantuvo la poderosa asociación patriótica creada por Butrón entre la azucena, la sangre de Mariana y el sacrificio por Quito: «Che con tale prodigio volesse il Signore manifestare, quanto gradito fosse a lui stato quel sacrificio di sangue accompagnato colla purità di questa benedetta Vergine, [...] che [...] ebbe di dare la vita per Gesù Christo» (*Vita*, p. 93).

cado criollista de la estampa varió escasamente respecto al grabado de 1724, pues continuó representando a Mariana como liberadora de la patria, tal y como reza el título de la imagen, aunque descargada del carácter corporativo ignaciano presente en las obras precedentes.

La reproducción en Roma de la iconografía de Mariana a consecuencia de la circulación transatlántica de hagiografías y estampas marcó el comienzo de la difusión de la imagen e historia de la beata en Europa. Sobre la circulación europea de la *Vita* de Castillo y sus ilustraciones, se sabe que el autor mandó encuadernar ejemplares de su obra para regalar a personalidades relevantes y fomentar, así, el conocimiento de Mariana en Roma y Europa⁴⁷. Igualmente es posible que en 1789 numerosos ejemplares de la hagiografía llegaran importados junto a varias estampas italianas a Santafé de Bogotá, Cartagena de Indias y Quito por acción del propio Castillo⁴⁸, con la intención de expandir la devoción a Mariana en su patria. Aunque sucintos, estos datos permiten comprobar que, tras su llegada y replicación en Roma, la iconografía de la quiteña continuó difundiendo tanto en el viejo continente como en su lugar de origen, si bien el estudio en profundidad de su circulación posterior a 1776 rebasa los límites de este artículo.

CONCLUSIÓN

La imagen de Mariana presentada por la *Vita* de Castillo y sus ilustraciones culminaron el proceso de formación de una iconografía oficial de la beata en la que las sinergias entre texto e imagen fueron fundamentales. A lo largo de ciento treinta años, sermón, óleo, hagiografías, procesos y estampas articularon los significados edificantes y patrióticos que imbuyeron la iconografía de Mariana en la Edad Moderna de forma no solo similar sino conjunta, en un diálogo continuo entre soportes devocionales y artísticos en el que influyó incluso la oralidad —plasmada en los procesos—. El contexto de cada época marcó diferencias apreciables en textos e iconos, aunque el carácter ejemplarizante y criollista de la iconografía marianajesu-sina permaneció constante, perdiendo tras la expulsión de los jesuitas su conexión con la Compañía. Por último, al circular hacia España e Italia a través de la causa de canonización en el siglo XVIII, dicha iconografía adquirió una dimensión transatlántica. La declaración de Mariana como venerable en la capital del catolicismo en 1776 sancionó el éxito de esta iconografía, reproduciéndola y difundiéndola por Europa y el Nuevo Mundo en forma de hagiografías con ilustraciones de estilo italiano que completaron el diálogo entre ambos continentes y soportes devocionales.

47. Vargas Murcia, 2016, p. 136. Prueba de ello es que la *Vita* fue reimpressa en Madrid en 1779, según Larrea (1970, p. 87), en una edición de difícil localización hoy, y traducida y publicada en alemán en 1792, en una imprenta de Augsburgo. Esta edición contiene un grabado gemelo al de Angelo Ricci y Bombelli, por lo que, junto a la edición madrileña, permite esbozar el alcance de esta difusión europea, que abarcó tanto la Corte como los territorios centroeuropeos.

48. Vargas Murcia, 2016, p. 141.

BIBLIOGRAFÍA

- Bouza, Fernando, *Communication, Knowledge, and Memory in Early Modern Spain*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004.
- Cañizares-Esguerra, Jorge, *Católicos y puritanos en la colonización de América*, Madrid, Marcial Pons, 2008.
- Castillo, Juan del, *Vita della venerabile Marianna di Gesú de Paredes e Flores, vergine secolare americana*, Roma, Pel Salomoni, 1776.
- Castillo, Juan del, *Leben der Ehrwürdigen Jungfrau Marianna von Jesu de Paredes und Flores, von Quito in Amerika*, Augsburg, Nicolaus Doll, 1792.
- Deusen, Nancy van, *Embodying the Sacred: Women Mystics in Seventeenth-century Lima*, Durham, Duke University Press, 2017.
- Escudero Albornoz, Ximena, «PESSCA 1735B», *Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)*, 2009, <https://colonialart.org> [fecha de consulta: 16/07/2020].
- Fernández Salvador, Carmen, «Hernando de la Cruz», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, 2018, <http://dbe.rah.es/> [fecha de consulta: 16/07/20].
- Gerbi, Antonello, *La disputa del Nuevo Mundo: historia de una polémica. 1750-1900*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Gerritsen, Anne, y Riello, Giorgio, *The Global Lives of Things. The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, Londres, Routledge, 2015.
- Gijón y León, Tomás de, *Compendio histórico de la prodigiosa vida, virtudes y milagros de la venerable sierva de Dios Mariana de Jesús Flores y Paredes*, Madrid, Imprenta del Mercurio, por Josef de Orga, 1754.
- Hampe Martínez, Teodoro, *Santidad e identidad criolla: estudio del proceso de canonización de Santa Rosa, Cuzco*, Centro de Estudios Regionales Andinos, 1998.
- Larrea, Carlos, *Las biografías de Mariana de Jesús*, Quito, Corporación de Estudios y Publicaciones, 1970.
- Lavallé, Bernard, *Recherches sur l'apparition de la conscience créole dans la vice-royauté du Pérou: l'antagonisme hispano-créole dans les ordres religieux (xvi-xvii)*, Burdeos, Universidad de Lille III, 1982.
- Lundberg, Magnus, *Mission and Ecstasy. Contemplative Women and Salvation in Colonial Spanish America and the Philippines*, Uppsala, Swedish Institute of Mission Research, 2015.

- Matovelle, José Julio, *Documentos para la historia de la beata Mariana de Jesús, Azucena de Quito*, Quito, Imprenta del Clero, 1902.
- Morán de Butrón, Jacinto, *La Azucena de Quito, que brotó en el florido campo de la Iglesia en las Indias Occidentales, la venerable virgen Mariana de Jesús Flores y Paredes*, Lima, Josef de Contreras, 1702.
- Morán de Butrón, Jacinto, *La Azucena de Quito, que brotó del florido campo de la Iglesia en las Indias Occidentales de los Reinos del Perú y cultivó con los esmeros de su enseñanza la Compañía de Jesús; la V. Virgen Mariana de Jesús Paredes y Flores*, Madrid, Imprenta de don Gabriel del Barrio, 1724.
- Morán de Butrón, Jacinto, *La Azucena de Quito: la venerable virgen Mariana de Jesús Flores y Paredes, beata jesuita esclarecida en virtudes, profecías y milagros*, México, Imprenta Real del Superior Gobierno de los Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera, 1732.
- Morán de Guerra, Nancy, *La Azucena de Quito. 350 años de la muerte de Mariana de Jesús Paredes y Flores. Exposición iconográfica: 8 de junio al 8 de julio de 1995*, Quito, Imprenta Ortiz Vargas, 1995.
- Morgan, Ronald J., «Just like Rosa: History and Metaphor in the Life of a Seventeenth-Century Peruvian Saint», *Biography*, 21.3, 1998, pp. 275-310.
- Mujica Pinilla, Ramón, *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, México, CEMCA / Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Mujica Pinilla, Ramón, «Retablos y devociones para el Salomón de las Indias. De la máquina barroca al teatro de la memoria», en *San Pedro de Lima. Iglesia del Antiguo Colegio Máximo de San Pablo*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2018, pp. 141-205.
- Ponce Leiva, Pilar, *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito: Siglos XVI-XIX*, Quito, Marka, 1992.
- Pozzi, Giovanni, «Occhi bassi», en *Thematologie des Kleinen: petits thèmes littéraires*, ed. Edgar Marsch y Giovanni Pozzi, Fribourg, Editions Universitaires, 1986, pp. 161-211.
- Rojas, Alonso de, *Sermón que predicó el Padre Alonso de Rojas, Catedrático que fue de Teología y hoy prefecto de los estudios del Colegio de la Compañía de Jesús en Quito, a las honras de Mariana de Jesús*, Lima, Imprenta de Pedro de Cabrera, 1646.
- Rueda, Pedro, *El libro en circulación en el mundo moderno en España y Latinoamérica*, Madrid, Calambur, 2012.
- Taylor, William B., *Theater of a Thousand Wonders. A History of Miraculous Images and Shrines in New Spain*, New York, Cambridge University Press, 2016.

- Vargas Murcia, Laura Liliana, «Construcción, circulación y uso de una imagen. El caso de la Azucena de Quito», en *Visiones renovadas del Barroco iberoamericano*, ed. María del Pilar López y Fernando Quiles, Sevilla, Universo Barroco Americano, 2016, pp. 134-145.
- Vélez, Elio, «Santa Rosa de Lima y la simbología sacro imperial. Lectura desde la épica, la corografía y la iconografía (siglos xvii-xviii)», *Lexis*, 31.1-2, 2007, pp. 357-389.