

## **El cuarto: Referentes visuales del corpus devocional del Monasterio del Carmen Alto, las obras de arte religioso colonial dentro del entorno conventual.**

*...Así siempre tornaba a mi costumbre de holgarme con este Señor, en especial cuando comulgaba. Quisiera yo siempre traer delante de los ojos su retrato e imagen, ya que no podía traerle tan esculpido en mi alma como yo quisiera<sup>1</sup>*

### **Las imágenes conductoras de la espiritualidad en el Convento del Carmen Alto: aproximación al repertorio conventual**

En el día a día de la vida conventual las imágenes eran los referentes más importantes de la espiritualidad monacal. Las mujeres que se apartaban de la vida corriente entraban en una dinámica en la que la oración, la contemplación y las prácticas de piedad tenían como guía, para encauzar los sentidos, a las representaciones visuales. De ahí que el repertorio que se presentaba ante los ojos de las neófitas y de las más entrenadas fuera bastante amplio. Los personajes representados, las composiciones y los diferentes emplazamientos en los que se situaba a las imágenes cumplían propósitos concretos: sensibilizar y persuadir acerca de la cercanía de la persona de Cristo, el divino esposo; conducir a la imitación de las virtudes de la Virgen María, en los diferentes episodios de su vida y como Madre del Carmelo; aproximar al espacio del claustro quiteño la presencia modélica de Santa Teresa de Jesús; cultivar el fervor a través de las representaciones icónicas del repertorio propio de la fe cristiana.

La relación con la imagen suponía una forma más de discurrir por el exigente camino de perfección que reclamaba la Santa abulense en su Regla y en las constituciones. Se estableció así un vínculo entre las religiosas y la figuras representadas que dio paso a una importante producción de expresiones emocionales materializadas en composiciones literarias, musicales y otras figuraciones formales<sup>2</sup>. Las imágenes, en particular, fueron el vehículo de los afectos y centro de atención, cuando convocaban a la comunidad en torno a las prácticas de oración cotidiana y en el esplendor de los ceremoniales privados.

---

<sup>1</sup>Teresa de Cepeda y Ahumada, ed. 2006, *El Libro de la Vida*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 51.

<sup>2</sup> Lavrin, Asunción, *Brides of Christ: conventual life in colonial México*, Stanford University Press, New York, 2008, pp. 104, 105.

## Las representaciones de la Virgen en el Convento de San José

Diversas advocaciones tutelaron la fundación de los monasterios en el territorio americano, principalmente aquellas relacionadas con episodios de la vida de la Virgen, que asimismo inspiraron a varias obras de devoción. En el Monasterio de Carmen Alto se verifica la existencia de lienzos y tallas que aluden al amplio repertorio del ciclo mariano.<sup>3</sup>

### La Inmaculada Eucarística

Las pinturas de la Inmaculada Concepción sosteniendo la custodia con el Santísimo Sacramento son el reflejo del saludo popular *Alabado sea el Santísimo Sacramento del altar y María concebida sin pecado original*. Las versiones más habituales de este tema muestran a María sosteniendo la custodia hacia adelante y bajo la mirada de la Trinidad representada por las divinas personas con aspecto humano. Este tema, aunque aparece con asiduidad en el arte colonial quiteño, se puede encontrar también a lo largo del virreinato del Perú (Sebastián 1990: 17 - 20).

Aunque se ha sugerido que esta iconografía es una creación de los talleres de artistas de Quito, las fuentes más probables son los textos escritos (Vargas 1956: 45 - 46). Por ejemplo, la monja española sor María de Agreda *Mística ciudad de Dios* (1670) describe la aparición de la Eucaristía en el pecho de María, en forma de un pequeño relicario o estuche redondeado, durante su coronación por la Trinidad (Boespflug 1984: 123). En el sermón de un fraile dominico durante la celebración de la Inmaculada Concepción en la Catedral de Quito, el 8 de diciembre de 1669, éste llamó a un artista para que “pintara con su pincel toscó” la imagen de María Inmaculada con la Eucaristía (Vargas 1956: 45 - 46).

Estas pinturas en los monasterios carmelitas son testigo de la pompa con la que se celebraba en Quito. La composición representa la apoteosis de la Inmaculada, posiblemente recuerdan las celebraciones en honor a la Inmaculada que se daban en las iglesias de San Francisco y en la Compañía, dado que los franciscanos y los jesuitas eran de los mayores defensores de la doctrina de la Inmaculada Concepción. También había

---

<sup>3</sup> Pacheco, Adriana, *Las Imágenes Inmaculistas en Quito*, Revista Quitumbe, n°12, AEH-PUCE, Quito, Abya-Yala, 2002, pp. 70-71.

importantes cofradías dedicadas a la Inmaculada Concepción en la catedral, San Francisco, la Compañía y los monasterios de monjas en Quito.

En este cuadro que poseen las religiosas del Carmen Alto, la Virgen María está enmarcada por un halo de luz celestial, de pie sobre una luna creciente y victoriosa sobre Satán. Pequeños ángeles esparcen rosas, perfuman el aire con incienso y coronan a la Madre de Cristo. Los retratos de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier se presentan de la misma manera en que solían vestir a sus imágenes en los días en que se celebraba al fundador de la orden: San Ignacio de Loyola con una “casulla recamada” y San Francisco Javier con una hecha de lámina de plata (Cicala 1994: 174 - 175).

Los jesuitas eran confesores de las carmelitas. A finales del siglo XVII, el Jesuita Mario Cicala registró en sus crónicas que las monjas carmelitas de Quito eran expertas en las artes manuales, pero también eran muy cultas y capaces de mantener complejas discusiones sobre literatura, política y sociedad (Cicala 1994: 191 - 193).

Es conocida la realización de grandiosas ceremonias (*teatrum sacrum*) por parte de los jesuitas para inspirar a los fieles. En la distancia aparece una ciudad que recuerda a Sevilla, lugar donde la doctrina de la Inmaculada Concepción tenía un poderoso arraigo. Desde ahí parte un pequeño barco hacia el océano, quizá hacia América. El paisaje está lleno de símbolos marianos inspirados en las letanías. La serpiente maligna, que representa al maligno, está basada en fuentes grabadas que aluden a la Inmaculada Concepción<sup>4</sup>.

### **Nuestra Señora del Carmen: los afectos de la madre**

Esta imagen corresponde al modelo de una estampa grabada que circuló en el entorno de la América colonial. Esta iconografía tiene sus orígenes en una pintura de Lucas Cranach el Viejo en el siglo XVI, esta obra fue entregada a un pueblo alemán cerca del Danubio a inicios del XVII. Una copia de esta imagen fue colocada en la iglesia de *María Auxiliatrix* en Viena, y devino en un sitio de peregrinación. Se hicieron estampas de esta representación y otras versiones pictóricas que difundieron el fervor hacia esta

---

<sup>4</sup> Pacheco, Adriana, “Las Imágenes Inmaculistas en Quito”, Revista Quitumbe, n°12, AEH-PUCE, Quito, Abya-Yala, 2002, pp. 74-75.

advocación. Posiblemente los jesuitas provenientes de Austria, Bohemia y Bavaria habrían traído una estampa grabada, un ejemplar existen en el museo Franciscano Fray Pedro Gocial.

Así mismo, existe una imagen en la iglesia de María SS. Del Carmine Maggiore en Nápoles, se trata de una imagen bizantina del siglo XIII de la Virgen con el Niño en brazos con expresión afectuosa, se trata del tipo iconográfico conocido como *Virgen eleusa* o del ternura, esta imagen tiene el rostro de una tonalidad morena. En Quito encontramos varias versiones de esta tipología, una de ellas corresponde a la Virgen del Carmen que se encuentra en el convento carmelita de San José. La Virgen María patrona de la orden carmelita aparece ataviada con el hábito marrón y el escapulario, y una capa beige clara decorada en los bordes con un encaje dorado, en la parte baja, hacia la izquierda, un donante ofrenda tímidamente un lirio a la Madre de Cristo<sup>5</sup>.

### **La contemplación del dolor - amor: La Virgen de la Piedad en el entorno carmelita**

Dos tallas de madera componen esta escena, la madre, inclinada sobre el cuerpo exánime del Hijo, es una escultura de vestir, articulada. El Hijo, Cristo, yace delante de ella en un momento de intenso pathos que reúne dos emociones intensas que trascienden, no solo hay dolor, sino también amor, éste último es el que hace que la muerte no tenga la última palabra. Por una parte la escultura de la Virgen de origen quiteño, del siglo XVIII cuando los talleres locales fabricaron incesantemente imaginería religiosa y por otra la imagen de bulto redondo de un Cristo del XVII, posiblemente de procedencia extranjera, habrán permanecido siempre en la sala anterior al coro alto, como para recordar a las monjas de velo negro el valor del sacrificio del *divino esposo*.

Esta iconografía es fruto de la piedad patética de finales de la Edad Media. La Virgen Madre recibe al Hijo, con dolor contenido, en sus rodillas cuando lo han bajado de la Cruz. Este asunto no se registra en los Evangelios, más bien es producto de los escritos místicos del período bajomedieval. Los textos recuerdan cuando la Virgen María sostenía a

---

<sup>5</sup>AA.VV, Suzanne L. Stratton - Pruitt, Adriana Pacheco, El arte de la pintura en Quito colonial, Saint Joseph's University Press, Philadelphia, P. 212

su tierno Hijo en el Portal de Belén, de la misma manera sostiene el cuerpo inerte de Cristo<sup>6</sup>.

### **La Mater Omnium de las Carmelitas**

Este cuadro de Nuestra Señora del Carmen presenta a la Virgen María como protectora de la comunidad de monjas. Lleva el hábito formal de la orden y acoge a las carmelitas quiteñas bajo su generoso manto. La iconografía de la Virgen María como protectora de los fieles bajo su manto tiene su origen en la Edad Media. En este cuadro, la Trinidad, representada por tres figuras masculinas que aparecen en lo alto (como habitualmente se muestran en compañía de la Inmaculada Eucarística). Se podría pensar que entre las monjas, en actitud de orantes, se encuentran las monjas que vinieron de Lima; la priora del Monasterio, María de San Agustín, sobrina del Obispo Ugarte y Saravia; y quizá Santa Teresa de Ávila. El número de figuras hace alusión a las 21 monjas que podía tener cada monasterio como máximo: 19 monjas y la presencia simbólica de Nuestra Señora del Carmen y Santa Teresa de Jesús.

### **La Dormición de la Virgen**

En el curso del siglo XVIII, se difundió ampliamente en Quito el fervor hacia el misterio de la Dormición de la Virgen. Sin embargo, esta fiesta que se celebraba el 15 de agosto, según el calendario litúrgico, tuvo gran prerrogativa dentro del claustro concepcionista desde el temprano siglo XVII. Fray José María Vargas refiere que la abadesa y las consultoras del monasterio de la Concepción solicitaron al obispo Salvador de Rivera, una licencia que autorizara la fundación de una cofradía en el convento bajo esta advocación, el 4 de octubre de 1609<sup>7</sup>:

*“...por nos y en voz y en nombre de toda nuestra comunidad decimos que deseamos celebrar la fiesta del Tránsito de la Madre de Dios Nuestra Señora y su santísima Asunción a los*

---

<sup>6</sup> Duchet-Suchaux, Gaston y Pastoureau, Michel, *La Biblia y los Santos, Guía iconográfica*, Alianza, Madrid, 1996, p. 263.

<sup>7</sup> Documento citado por Vargas, *Patrimonio artístico ecuatoriano...*, p. 185.

*cielos con la mayor devoción y edificación que podamos, en gloria de Nuestro Señor y bien de las almas a cuyo fin enderezamos esta santa y pía obra..."*<sup>8</sup>

Dicha hermandad pretendía vincular al convento concepcionista a "gente principal y virtuosa", como indica a línea seguida el documento, que extendiera la devoción mariana hacia este misterio de la vida de la Virgen María. Así mismo se establecía una misa solemne para la festividad y la factura de una imagen que pudiera representar la escena de la Virgen Asunta. Las prescripciones pedían componer:

*"un túmulo o teatro cubierto de sedas ricas y en él se ha de poner la imagen de Nuestra Señora representando su tránsito glorioso en su Sepulcro adornado y el más curioso que se pueda y a su contorno muchas luces de hachas y velas de cera"*<sup>9</sup>

Esta puesta en escena seguía un circuito procesional que salía desde el convento, iba por la plaza mayor hasta la catedral, recibía en el interior las preces en su honor y salía rumbo a la Iglesia de la Compañía de Jesús donde la recibían y honraban los jesuitas. El cortejo retornaba al templo conventual de la Concepción donde tenía lugar el teatro sagrado en el que se veía a la imagen subir desde su túmulo -posiblemente movida a través de bien montados artilugios-, en medio de la música y la presencia de los devotos; las religiosas presenciarían este acto desde el coro alto<sup>10</sup>.

La talla del personaje mariano, trabajada por el escultor Francisco del Castillo según el padre Vargas, forma parte de una verdadera composición que vincula la escultura con la pintura. En primer plano aparece la figura de la Virgen María en el momento de la Dormición. La figura yacente de la Virgen, sobre su lecho, está ataviada con ropajes de tela que cubren el bulto articulado de madera. Complementa al fondo el grupo de los apóstoles, ejecutados en escultura de bulto redondo, que rodean a la Virgen y complementan esta puesta en escena<sup>11</sup>.

La composición representa un momento decisivo en la vida de la madre de Cristo, el de la Dormición. Corresponde a un relato perteneciente a los evangelios apócrifos en el que se detallan los últimos momentos de la Virgen María cuando aparece en compañía de los apóstoles antes de subir al cielo, tal como le había prometido su divino Hijo.<sup>12</sup> No

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 186.

<sup>10</sup> *Ibíd.*

<sup>11</sup> Simbología de los colores,

<http://www.arquibogota.org.co/index.php?idcategoria=10878>, consulta del 15 de marzo de 2011.

<sup>12</sup> *Los Evangelios Apócrifos*, Estudios y Ensayos, BAC-Teología, Madrid, 2001, pp. 316-317.

obstante, existe otro texto que habría potenciado este fervor dentro de las comunidades de monjas, se trata de la *Vida de la Virgen* de la célebre madre de Ágreda. En los capítulos XIX y XX, la religiosa toma nota del relato pormenorizado de los dos episodios decisivos. El primero titulado: *El Tránsito felicísimo y glorioso de María Santísima y como los apóstoles y discípulos llegaron antes a Jerusalén y se hallaron presentes a él*, detalla los momentos finales, cuando se hacen presentes los apóstoles y el mismo Cristo a quien la madre pide “*entrar en la eterna vida por la puerta común de la muerte natural, como los demás hijos de Adán*”<sup>13</sup>, tal como lo había hecho el Hijo de Dios. Mientras los ángeles entonaban la música y cantaban versos del Cantar de los Cantares se reclinó la Virgen “*en su tarima o lecho, quedándole la túnica como unida al sagrado cuerpo, puestas las manos...*”<sup>14</sup>. En medio de cantos y melodías, indica la agredana, el alma de la purísima pasó al cielo empíreo, mientras el cuerpo quedó en la tierra “*lleno de resplandor*”<sup>15</sup>. Según la religiosa española, tres días más tarde Cristo habría dispuesto que el alma de María volviese a la tierra y habitase el cuerpo que había sido colocado en un sepulcro, para ser elevada al cielo: “*... se ordenó una solemnísimas procesión con celestial música por la región del aire, por donde se fue alejando para el cielo empíreo...*”<sup>16</sup>. Sin duda, el influjo piadoso de los libros de sor María de Ágreda habría contribuido notablemente en el medio conventual americano.

La festividad de la Asunción de la Virgen María tenía un sitio verdaderamente importante dentro del calendario litúrgico del convento. Luego del trance penitencial que suponía la primera parte del año, hacia el quince de julio, el interior del convento vivía una auténtica fiesta cuyos gastos no eran pocos.

### **La imagen de Cristo y la práctica de la penitencia en el Carmen Alto**

Los artistas quiteños realizaron abundante obra con diversos temas relativos a la Pasión de Cristo. Estas pinturas estaban ideadas para intensificar el fervor religioso, especialmente durante la Semana Santa. Tales imágenes tenían un significado más profundo en el interior de la vida conventual, donde inspiraban los días de largas meditaciones, rezos y procesiones. Las imágenes de la Pasión de Cristo en el arte colonial

---

<sup>13</sup> De Ágreda, María, *La vida de la Virgen...*, p. 1463.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 1464

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 1475.

americano se caracterizan por un fuerte impacto emocional muy similar a los contenidos del arte español.

En las revelaciones de Santa Brígida de Suecia se describe esta imagen pasionista de Cristo, la escena de la flagelación: desplomado de modo que su cabeza descansa sobre el suelo y con las manos extrañamente atadas a la espalda que está tan destrozada por las heridas de los latigazos que los huesos asoman bajo la piel (Rodríguez de Cevallos, 1991: 3). La columna baja, como la de la iglesia de Santa Prassede en Roma a la que se dice, fue atado Cristo, es habitual en los cuadros de la Flagelación posteriores al Concilio de Trento. Pequeños ángeles acompañan a Cristo y le consuelan mientras uno de ellos llena un cáliz con Su sangre.

Hay dos escenas que acompañan a la principal. A la izquierda está la Virgen de los Dolores, a solas, lamentando los graves tormentos que ha sufrido su Hijo. A la derecha, la escena donde se ve a San Pedro arrepentido por su traición a Cristo. Sobre ellos está Dios Padre en un rompimiento de gloria confirmando su promesa de Salvación. En la zona inferior del cuadro aparecen los elementos de la Pasión –el *flagellum*, la corona de espinas, las manillas y los grilletes- que sirven como referencias para la meditación, y también hay unas inscripciones que instan al espectador a arrepentirse de sus pecados *De estos azotes y afrenta, me darás estrecha cuenta*<sup>17</sup>

La imagen encargada por las carmelitas posiblemente fue encargada para acompañar la meditación de la Pasión de Cristo a través de los escritos de Santa Teresa de Jesús. En el capítulo XIII del *Libro de la Vida* la Santa invita a sus monjas a visualizar y reflexionar acerca del sufrimiento de Cristo durante la Flagelación, para intensificar la humildad y orar con mayor profundidad. La oración, parte fundamental, de la vida de la carmelita debía estar siempre presente incluso durante las actividades cotidianas.

La vida contemplativa recomendada por Teresa de Ávila incluía la creación de áreas destinadas a la oración dentro de los conventos, como las ermitas y oratorios. En estos sitios se colocaban pequeñas imágenes para estimular la devoción personal. La visión del cuerpo de Cristo llagado era una de las imágenes más recomendadas por la monja abulense. En el *Libro de la Vida* invitaba a mirar a *Cristo en la columna... y pensar sobre su sufrimiento*. También sugería dejar la razón a un lado para entablar, de este modo, una

---

<sup>17</sup> Schenone, 1992, vol. 2: 226 - 227)



conversación más íntima con Cristo<sup>18</sup>. Existen otras versiones de esta misma imagen repartidos en los conventos quiteños.

### **El Carmen de San José y la imagen de su santo patrono**

Procedente del linaje de David, según refiere el evangelista Mateo, José se desempeñó como carpintero en su taller de Nazaret. Fue el esposo de la Virgen María y padre putativo de Jesús. El evangelista cita la presencia de José en diversos episodios: cuando se le aparece el ángel en sueños (Mt 1, 20), en la visita de los Magos de Oriente, en la huida a Egipto, el regreso a Nazaret, entre otros. El Evangelio de San Lucas cita otros eventos: el Nacimiento, la Circuncisión, la Presentación en el Templo y la Pérdida del Niño Jesús a los doce años. Otras fuentes que enriquecen los vacíos acerca de la vida de este personaje son *el Protoevangelio de Santiago* e *Historia de José el Carpintero*, escrito de procedencia copta del siglo XIV<sup>19</sup>. Su culto se difundió en Oriente desde el siglo IV y en Occidente cobró ímpetu a partir del siglo XVI con Santa Teresa de Jesús y también por acción de los jesuitas. En 1870, el Papa Pío IX lo nombró patrono de la iglesia universal y marcó su festividad el 19 de marzo<sup>20</sup>.

En la iconografía occidental la figura de San José presenta una diferencia muy notable entre aquellas imágenes que aparecen desde la Alta Edad Media, en las postrimerías de la Edad Media y en el Renacimiento. Generalmente, San José está representado como un anciano que ocupa un lugar secundario en la escena de la Natividad. La Virgen que acaba de tener al Niño y que se recupera recostada, o que simplemente se asoma al pesebre donde está recostado el infante son los personajes principales de las composiciones que sobre el Misterio del Nacimiento de Cristo se realizan en este dilatado período de tiempo. Un primer paso en la recuperación progresiva de la imagen de San José se da a partir de los escritos de Santa Brígida de Suecia, - publicados en 1492-. En sus textos la Santa propone la iconografía novedosa de la *Adoración ante el Pesebre*, en ésta se podría contemplar a la Virgen y a San José en adoración

---

<sup>18</sup> AA.VV, Suzanne L. Stratton - Pruitt, Adriana Pacheco, El arte de la pintura en Quito colonial, Saint Joseph's University Press, Philadelphia, P. 212

<sup>19</sup> Duchet-Suchaux, Gaston y Pastoureau, Michel, *La Biblia y los Santos, Guía iconográfica*, Alianza, Madrid, 1996, p. 221.

<sup>20</sup> En 1955 Pío XII instituyó la fiesta en honor a San José Obrero. Además, ha sido nombrado Patrón de México en 1555 y de Canadá en 1624. *Ibidem*.

a Jesús recién nacido, de esta manera se integra al padre dentro del grupo protagónico del Belén<sup>21</sup>.

El Jesuita Johannes Molanus, voz autorizada del Concilio de Trento, depura la iconografía cristiana y aprueba la propuesta de Santa Brígida, en adelante otros tratadistas españoles aceptarán y difundirán en sus tratados la fórmula compositiva de la *Adoración*. De manera poco frecuente aparecerá en adelante un San José anciano que se adormece alejado de los personajes centrales<sup>22</sup>. El santo lucirá un aspecto más joven, con abundante barba y cabello oscuro y aparecerá muy cercano a la Virgen y al Niño Jesús. De esta manera se da un cambio rotundo que afecta a la apariencia remozada de San José y también a su papel como intercesor, ahora no solo María es medianera de la gracia divina sino también José se revela como un camino para llegar a Cristo<sup>23</sup>. La literatura piadosa se multiplica para honrar al *Glorioso Patriarca* y por esta vía se difunde la devoción hacia este poderoso intermediario en quien Santa Teresa de Ávila encontró un oportuno aliado.

La experiencia directa que tiene la Santa abulense de esta devoción la lleva a mencionar a San José frecuentemente en sus escritos como abogado y valedor en todas sus necesidades, desde el trance de la enfermedad y en el gran desafío de la primera fundación Santa Teresa tomó como patrono a San José, más aún en el proceso de extender sus monasterios.

*Y tomé por abogado y señor al glorioso san José y me encomendé mucho a él. Vi claro que, tanto de esta necesidad como de otras mayores, de perder la fama y el alma, este padre y señor mío me libró mejor de lo que yo lo sabía pedir. No me acuerdo hasta hoy de haberle suplicado nada que no me lo haya concedido.*

*Es cosa que espanta las grandes mercedes que me ha hecho Dios por medio de este bienaventurado santo, y de los peligros de que me ha librado, así de cuerpo como de alma; que a otros santos parece que les dio el Señor gracia para socorrer en una necesidad; pero a este glorioso santo tengo experiencia de que socorre en todas, y quiere el Señor darnos a entender, que así como le estuvo sometido en la tierra, pues como tenía nombre de padre, siendo custodio, le podía mandar, así en el cielo hace cuanto le pide<sup>24</sup>.*

---

<sup>21</sup> De Arriba Cantero, Sandra, "La imagen de San José en la Natividad: Una evolución iconográfica", Universidad de Valladolid, pp. 499 - 501.

<sup>22</sup> De Arriba Cantero, Sandra, "La imagen de San José en la Natividad: Una evolución iconográfica", Universidad de Valladolid, pp. 499 - 501.

<sup>23</sup> *Ibidem*

<sup>24</sup> Teresa de Cepeda y Ahumada, ed. 2006, *El Libro de la Vida*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 51.

Ya en los inicios de la Orden de Nuestra Señora del monte Carmelo se registra el vínculo con la figura de este Santo, los carmelitas traerían consigo el fervor por festejar la festividad en honor al custodio de Cristo en la tierra. La Santa refundadora lo mantendrá permanentemente a su lado, cuando iniciaba una nueva fundación llevaba una pequeña escultura de bulto a la que se dio en llamar *el fundador*. Santa Teresa advierte una continua disponibilidad de la ayuda del Santo hacia sus proyectos, lo constata en la primera fundación, y se vuelve patente en la visión en la que la Virgen le otorga un gran collar, en esta escena San José refrenda su apoyo. Como muestra de devoción la Santa encargará la hechura de una talla, vestida, que lleva el sombrero en una mano y en la otra la vara florecida, ésta se habría colocado sobre la puerta de la iglesia y otra imagen en un lienzo en el altar mayor<sup>25</sup>.

En el contexto quiteño, es frecuente encontrar la imagen de San José, en los diferentes entornos del período colonial, no obstante el Carmen de San José tiene la prerrogativa para ostentar con especial dedicación las imágenes de su santo patrono. Como uno de los personajes más importantes está presente en las escenas relativas al Nacimiento de Cristo<sup>26</sup>, en el *Pesebre* o *Nacimiento*. En la misma escena del *Misterio*, en el *Sueño de José*, en la *Huida a Egipto* y en el *taller de Nazaret*. En las pinturas en las que se representa la escena junto a la Virgen María de los *desposorios*, en el *taller de Nazaret*, y en numerosas ocasiones, únicamente con el Niño Jesús en uno de sus brazos y con el lirio, símbolo de castidad en otro<sup>27</sup>.

## **El Nacimiento de Cristo: eje de la piedad conventual**

El proceso evangelizador en la Audiencia de Quito, como en toda América, se desarrolló de forma permanente. Desde los inicios de la incursión española la estrategia apostólica empleó creativos recursos para impartir entre los neófitos las verdades de la fe cristiana. La palabra, impartida en sermones; la música, indispensable en los ceremoniales;

---

<sup>25</sup> San José Padre del Carmelo Teresiano, Fuente: SECRETARIATUS GENERALIS PRO MONIALIBUS O.C.D. - ROMAE Selección José Gálvez Krüger,

[http://ec.aciprensa.com/wiki/San\\_Jos%C3%A9:\\_Fundador\\_y\\_Padre\\_del\\_carmelo\\_teresiano#.UdC94Zz89qY](http://ec.aciprensa.com/wiki/San_Jos%C3%A9:_Fundador_y_Padre_del_carmelo_teresiano#.UdC94Zz89qY)

<sup>26</sup> Pacheco, Francisco, *El Arte de la Pintura*, Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 600 - 601.

<sup>27</sup> Duchet-Suchaux, Gaston y Pastoureau, Michel, *La Biblia y los Santos, Guía iconográfica*, Alianza, Madrid, 1996, p. 221.

los efluvios de aromas sagrados y la, infaltable, imagen devota ayudaron a los religiosos a potenciar una intensa vivencia piadosa entre la población quiteña.

Indígenas, españoles, mestizos y gente de diverso origen concurrían a las prácticas piadosas cuyo centro tuvieron en el continuo recordatorio de la Vida de Cristo. Los predicadores con el asiduo concurso de las cofradías promovían estas enseñanzas, sobre todo, a través de las celebraciones propias del calendario litúrgico en el que hallaron sitio preferencial los tiempos sacros de Navidad y Semana Santa. Luego de la fervorosa experiencia Pasionista que movía de dolor las almas del pueblo, la evocación del Nacimiento de Cristo infundía entre los fieles un ánimo festivo que llenaba los ojos de las vívidas imágenes del Pesebre y saturaba el entorno de incienso, palo santo y de los deliciosos aromas de apetecidos platos preparados para la ocasión.

### **La Historia de los Pesebres**

Los orígenes del Belén se remontan a Europa, en la Alta Edad Media y concretamente a Italia. Siguiendo el relato evangélico de Lucas apenas nació el Niño Jesús en una gruta fue acostado en un pesebre hecho de madera, material considerado como símbolo de vida por su cercanía con el solsticio de invierno, para las culturas antiguas que, una vez evangelizadas, le otorgaron un significado cristiano al considerarlo como la realización de la promesa divina que anunciaba el Nacimiento del Mesías en medio de la extrema humildad. De ahí que la presencia del Pesebre llegara a ser parte de los recordatorios navideños, más aún desde el siglo VII cuando el Papa Teodoro I reclamó los restos del pesebre que recibió al Niño Jesús en Belén y los consignó en la iglesia de Santa María la Mayor en Roma. En adelante, el pesebre concebido como sencillos trozos de madera o troncos de árboles huecos representaron la pequeña cuna de Belén.

Más tarde, a lo largo de los siglos X, XII y XIII, se hicieron frecuentes las representaciones teatrales del Misterio que fueron degenerando hacia notorias burlas respecto del personaje de San José por lo que el Papa Inocencio III decidió suprimirlas en el 1207. Pero el afán por contar con imágenes que recordaran el importante hecho hizo que la creatividad cristiana empleara figuras de madera para mover al fervor.

Poco después destacará la figura de San Francisco de Asís como el iniciador de la tradición belenística cuando en 1223 montó al interior del castillo de Greccio la escena del

Belén. El Santo, preparó una gruta donde colocó a buey y mula y un pesebre cubierto de paja. Ángeles, pastores y reyes magos se organizaron alrededor de dos jóvenes que representaban a María, José y una pequeña imagen del Niño Jesús que, milagrosamente, habría cobrado vida. A raíz de este suceso se permitió el empleo de imágenes para exaltar a Cristo en su nacimiento y se autorizó la realización de pequeñas esculturas que desde el siglo XIII se difundieron por las regiones italianas hasta alcanzar al resto de la cristiandad.

Los belenes con figuras pequeñas, de bulto, que conformaban escenas aparecieron desde el siglo XV en el entorno napolitano y desde allí se extendieron hacia España los datos más antiguos apuntan hacia Reino de Valencia y a la Corona de Aragón, pero la mayor cantidad de imágenes se registran en Castilla y León. Sin embargo, la llegada de los pesebres y de la celebración navideña a tierras españolas fue más notable durante el reinado de Carlos III. Primero los funcionarios de la corona, los nobles y luego los espacios conventuales de monjas acogieron estas novedosas composiciones que inspiraron otros pesebres, los de mayor renombre, preparados, diestramente, por la mano del escultor murciano Salzillo. Desde este círculo hispano saltaron los belenes hacia América donde, al calor del fervor evangelizador, encontraron el mejor espacio para adaptarse y extenderse de forma imparable.

### **El pesebre en el Carmen de San José**

Desde los mismos comienzos de la evangelización en la región quiteña las órdenes religiosas promovieron la devoción al Nacimiento e infancia de Cristo. Es frecuente encontrar, en el siglo XVII, las pequeñas representaciones pictóricas en las que Jesús recién nacido aparece junto a sus padres en la escena del Belén donde, también, asno y buey se guarecen bajo una choza de ineludibles rasgos andinos. Andado ya el siglo se registra vigente la devoción hacia el Misterio de la Natividad como se advierte en la presencia de pequeñas imágenes de Jesús Niño dentro de los conventos de monjas. Desde que San Francisco preparó en Europa el primer pesebre los miembros de su orden y, principalmente, la rama femenina de las clarisas difundieron la devoción de poseer en los

conventos y domicilios particulares las imágenes del Niño Jesús. En Quito, las religiosas en sus monasterios solían hacerse de las representaciones del Niño desnudo e indefenso a quien brindaban amorosos cuidados como procurarle abrigados ropajes y cobijas que ellas mismas elaboraban hasta con hilillos de oro como consigna una prolija monja del Carmen de San José. Probablemente, estas figuras, que pueden ser muy pequeñas o incluso llegar al tamaño natural, estarían presentes para acompañar las preces del tiempo navideño y, de manera indispensable, la Misa del veinticinco, dentro del espacio conventual y al interior de las residencias particulares mejor dotadas.

En el acendrado fervor de los fieles quiteños se asentó la tradición de los Pesebres a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, primero dentro de los conventos y luego dentro de los oratorios privados medraron las pequeñas esculturas. Los monasterios de Santa Clara, el Carmen Alto y el Carmen Bajo demostraron mucho interés en poseer las devotas imágenes, para construir su Belén. Uno de los pesebres más representativos como el del Carmen de San José, muestra una secuencia muy completa que se despliega sobre la escenografía de un Quito rodeado por montañas, volcanes y caminos que llegan desde la región oriental. La puesta en escena contiene numerosas escenas como la Anunciación del Arcángel Gabriel a María, el Nacimiento del Niño, el taller de Nazaret, el episodio de la matanza de los inocentes, los doctores de la ley con el Niño Jesús más crecido, los Reyes Magos, todo esto sin contar con otras representaciones de Cristo adulto repartidas entre los numerosos pastores e indígenas yumbos que llevan en sus manos las más exóticas ofrendas, de frutos y aves hacia la choza del Belén quiteño.

La acentuada piedad de los fieles quiteños consintió en la imparable extensión de esta devoción hasta el punto de encontrar numerosas composiciones de exuberantes Pesebres en los oratorios privados de los pobladores de la urbe. Tradición que se conserva hasta hoy.

### **El Teatro, la Novena y los villancicos en los festejos de Navidad**

Parte importante de las fiestas de la temporada navideña en Europa fueron las representaciones teatrales de los pasajes bíblicos alusivos al Nacimiento de Cristo que se escenificaban ya desde el siglo X a manera de catequesis para quienes no sabían leer. En

Quito, se alude también a un llamado *teatro edificante* que tenía como fin representar ante los fieles los episodios de los Evangelios donde se veía a los personajes del Misterio del Nacimiento, Jesús, José y María, a los pastores y a los Reyes Magos actuando ante la escenografía de un Belén, presumiblemente, con manifiestos caracteres andinos visibles en la pintura de selvas, campos y nevados.

En la Urbe quiteña, las festividades de Navidad conocieron una importante participación desde el siglo XVI cuando el cronista refiere se solía preparar una serie de misas, conocidas como de Aguinaldo, que iniciaban el día dieciséis de diciembre y concluían la noche del veinticuatro a manera de novenario. Pero, no fue sino hasta el XVIII cuando las celebraciones navideñas en la ciudad alcanzaron verdadero apogeo, para esta época los fieles contaban con una *Novena al Nacimiento del Niño Dios* preparada por un mercedario y editada en Lima en 1731. Más tarde, en las postrimerías del siglo XVIII, el franciscano Fernando de Jesús Larrea escribió la *Novena para el Aguinaldo* que llegó a difundirse ampliamente para satisfacer el afán devoto de los quiteños hacia el Nacimiento de Cristo.

A los rezos se sumaron los villancicos como integrantes necesarios de la celebración. Estas melodías, se entonaban en las misas, durante la novena y, sobre todo, el día Veinticinco sirve de ejemplo el cantado *Dulce Jesús mío* elaborados por el mencionado Padre Larrea que está todavía vigente en las celebraciones del Niño.

### **Los Reyes Magos y su distinguido cortejo**

El relato evangélico de Mateo (2, 1-12) que refiere la presencia de los magos venidos de Oriente guiados por la estrella hasta el Pesebre del Rey Judea fue una escena indispensable dentro del panorama del Belén. En las composiciones quiteñas este suceso aparece de manera muy lucida. Generalmente precede el cortejo un Ángel a caballo que porta una estrella y detrás de éste el grupo de los notables personajes, Melchor, Gaspar y Baltasar, ataviados con elegantes prendas, tocados y montados sobre caballos enjaezados con una colorida y lujosa policromía. La comitiva que sigue a los magos no es menos vistosa, una serie de esbeltas llamas andinas van bien cargadas de los presentes para el Niño y probablemente de sus propios equipajes, sin duda se trata de la

Las tres partes del mundo que vienen a rendir honor al Salvador, sus reliquias en Colonia, patronos de los peregrinos viajeros.

## Comidas y dulces navideños

El origen de las comidas festivas de la época Navideña es casi tan antiguo como la propia celebración de la Navidad. Desde el tiempo de los romanos se creía que el consumo de banquetes abundantes servía de presagio para un año nuevo muy productivo. Más tarde, a lo largo de la Edad Media, la cena de Nochebuena y el almuerzo de Navidad se extendieron en la Europa cristianizada donde se consumían gran variedad de platos, la mayoría de la gente tuvo durante muchos siglos una dieta compuesta por pan, hortalizas, verduras, legumbres secas, carne de cerdo, queso, leche y vino, para estas fechas. En las mesas de los nobles se podía encontrar otros platos más suculentos como los animales obtenidos de caza, los corderos y los potajes preparados con miel. En el caso español, las especialidades dependían de cada región, así la producción agrícola, ganadera o pesquera dio como resultado un nutrido abanico de posibilidades gastronómicas decembrinas que también han alimentado a la creativa cocina navideña americana.

Entre las tradiciones europeas más llamativas se encuentra el colocar sobre la mesa un ave, podía ser un gallo, un ganso o una oca, más tarde un opulento pavo, traído de América. Esta costumbre, proveniente del mundo romano, pervive hasta hoy en algunos países europeos y ha devenido como propia en el norte y, en la actualidad casi en todo el territorio americano, desplazando del panorama de los platos navideños a otros más autóctonos, propios y acordes a las culturas locales.

En cuanto a la amplia oferta de dulces, el mazapán, el turrón y el Roscón de Reyes están entre los más populares. El origen del mazapán probablemente se encuentre entre los árabes aunque otros refieren que nació en Toledo, España, precisamente en el Convento de San Clemente el Real. Durante una de las incursiones violentas a la ciudad, las monjas prepararon una pasta hecha de almendra machacada y azúcar que luego trocearon para alimentar a los protectores cristianos de la ciudad en el 1214.

El preciado turrón, dulce predilecto de la temporada navideña, encuentra una de sus primeras menciones hacia 1453 cuando una carta regia dirigida a las monjas del convento de Santa Clara de Barcelona menciona su existencia. Al parecer, el origen hispano de este manjar se adjudica a un confitero de Barcelona llamado Manuel Torró. A



pesar de esta noticia certera, se considera que el turrón de Alicante podría tener un antecesor, claramente árabe, en el *alajú* o *alfajor* del mediterráneo oriental.

Lo cierto es que en tierras americanas, precisamente en Quito, las monjas solían preparar en Navidad tamales, dulce de leche, mazapanes, ostias con maní, alfajores, costras, bizcochos, bizcochuelos, torrejas, tortas y molletes.

La preparación de estas golosinas demandaba una gran cantidad de ingredientes que eran donados o se adquirían en las pulperías de la ciudad como: huevos, almendras, azúcar, panela, clavo de olor, pimienta dulce, canela y frutas en general. La mayor parte de estos manjares no se consumían dentro del convento, una parte estaba destinada para agasajar al Obispo y para compartir con otras órdenes religiosas.

En enero, con ocasión de día de Reyes se preparaban alfajores y bizcochos.

## **San Miguel Arcángel**

Las jerarquías angélicas tenían un lugar privilegiado en la devoción de los quiteños durante el período colonial. El papel de los ángeles había ganado vigencia durante la reforma católica de comienzos de la Edad Moderna (Male 1991; 281 - 82), aparecen frecuentemente en la pintura religiosa del período. Aunque los arcángeles a veces aparecen como figuras individuales en los cuadros, esto es menos común en Quito que en la región de Cuzco y el Alto Perú.

El arcángel San Miguel está considerado como capitán de la milicia celestial, por ello suele aparecer como soldado con una espada ardiente o un escudo en alusión a la batalla que mantiene con el enemigo infernal, como señala el Apocalipsis:

*Se entabló entonces en el cielo una batalla: Miguel y sus ángeles entablaron combate contra el dragón. Lucharon encarnizadamente el dragón y sus ángeles, pero fueron derrotados y los arrojaron del cielo para siempre. Y el gran dragón, que es la antigua serpiente, que tiene por nombre Diablo y Satanás y anda seduciendo a todo el mundo, fue arrojado a la tierra junto con sus ángeles. (Apocalipsis 12, 7 - 9).*

San Miguel también suele aparecer con una balanza en su mano, con la que pesa las buenas y las malas acciones de las almas durante el Día del Juicio, tal y como se lo representaba en Europa, en el siglo XIII (Male, 1991: 408), de esta misma manera aparece la imagen del arcángel en la escena en que Cristo corona a Santa Teresa, en la pintura mural del claustro de la segunda planta.

En esta pintura, San Miguel arremete con fuerza en contra de su principal enemigo. Miguel surge en medio de un rompimiento de gloria, blandiendo su espada de hierro ondulante que semeja fuego, en una mano, mientras que en la otra lleva la balanza. Porta un casco coronado con plumas, una coraza, faldellín corto y botas. Las estrellas que adornan la coraza y los pliegues casi táctiles del ondeante faldellín reflejan elementos estilísticos de la escultura policromada del siglo XVIII, esto permitiría ubicar temporalmente la pintura. Bajo el vaporoso empíreo que enmarca a San Miguel hay una zona donde destella un rojo ígneo, posiblemente el ámbito infernal, hacia donde desciende un derrotado Satán de rostro humanizado, impotente se retuerce irremediabilmente vencido bajo los pies del arcángel.

El arcángel San Miguel era muy venerado en el convento carmelita de San José. En el calendario de fiestas litúrgicas celebradas por las carmelitas, se reservaba el 29 de septiembre para festejar con gran pompa. Los devotos contribuían a los gastos con velas e incienso. La fiesta era espléndida, en los escasos registros de cuentas que existen en el convento, se apunta la contratación de músicos, la compra de fuegos artificiales, e incluso el pago a un sacerdote que daba un sermón especial en honor a las virtudes del arcángel. Es muy posible que las monjas hubiesen preparado platos y dulces especiales para compartirlo en comunidad<sup>28</sup>.

La veneración de las carmelitas por San Miguel Arcángel es un reflejo de la espiritualidad de la refundadora de su orden Santa Teresa de Ávila. En los escritos sobre santos de la reformadora de la orden del Carmelo, hay frecuentes alusiones a experiencias místicas en las que los ángeles actúan como emisarios de Dios. La mirada del arcángel San Miguel en el espacio del monasterio tenía la función de proteger contra la tentación del mal, dado que las monjas tienen presente la vulnerabilidad de los espacios de oración ante los ataques del enemigo, podría perturbar, San Miguel ejerce una función protectora.

### **Los apóstoles en el Convento del Carmen Alto**

Basados en los grabados de los hermanos Klauber, los apóstoles exhiben una rica iconografía simbólica que acompaña a cada uno de ellos según su actividad apostólica.

---

<sup>28</sup> ACA-Q

