

CRIOLLIZACIÓN Y SECULARIZACIÓN DE LA IMAGEN QUITEÑA (S. XVII - XVIII)¹

Alexandra Kennedy Troya
Universidad Estatal de Cuenca. Ecuador

El presente trabajo intenta abordar un tema largamente discutido por la historiografía del arte latinoamericano pero aún poco sustentado para el caso de Quito. Se trata de dilucidar el momento o momentos cruciales, las causas internas y externas al fenómeno artístico y las modalidades mediante las cuales los artistas y artesanos empezaron a apropiarse sincréticamente de los lenguajes artísticos europeos –o a “criollizarse”- hasta llegar a configurar lo que denominamos como Escuela de Quito, momento que coincide con la incorporación de la representación barroca. Para ello hemos considerado el carácter múltiple del desarrollo de las artes en Quito al intentar establecer –aún muy precariamente- diferenciaciones entre cómo se iba constituyendo el “espíritu mestizo-criollo” de la obra, en oposición al “espíritu indígena”. Este último factor resulta de mayor complejidad en su lectura debido a que, tanto en la escultura como en la pintura, se manifiesta menos expresamente en Quito si comparamos material similar con la de otros lugares también de alta densidad poblacional indígena como es el caso del Alto Perú. Es como si buena parte de las obras quiteñas realizadas por los mismos indios no hicieran referencia directa a los condicionantes culturales.

Durante el siglo XVIII seremos testigos del dominio que ejerce la imagen oficial criolla-mestiza sobre todo en los espacios urbanos, frente a la indígena, induciéndonos a pensar que los referentes nativos o los modos de hacer manifiesta la identidad del indio probablemente vayan más bien ligados a otro tipo de manifestaciones temporales y efímeras tales como las celebraciones festivas. Entonces, la obra de arte quiteña permanente y fija – y predominantemente religiosa- parece constituirse en patrimonio de los sectores criollos y mestizos poderosos; en tanto que el sector indígena encontraría en la fiesta sus propias formas de manifestación más ricas, aunque menos duraderas en el sentido material de la palabra.

Lo que denominamos como “criollización” de la imagen tendría que ver, en este contexto, con una apropiación y transformación “cauta” y conservadora del material visual europeo, estilísticamente hablando, aunque renovadora en cuanto a los temas incorporados, al tipo de uso dado a las imágenes, a su transformación física en base a la reconstrucción de las mismas a modo de “obra abierta”, al tipo e interés de la nueva clientela, entre otras. Si embargo, creemos que la transformación más importante se dará en la segunda mitad del siglo XVIII, momentos en los que la aristocracia quiteña que había actuado siempre apegada al poder de la Iglesia, intenta hacer uso tanto de las imágenes y los espacios religiosos al secularizarlos con el fin de servir a sus propios intereses reivindicadores.

¹ "Este ensayo es parte de una obra que prepara la autora sobre Arte y sociedad barroca en la Real Audiencia de Quito que será publicada por la Editorial Nerea en España el próximo año."

Miguel de Santiago y la configuración del barroco en Quito

Si bien no existen fechas precisas en cuanto al arranque de arte barroco en la Audiencia de Quito, a través de la prolífica obra del conocido pintor mestizo Miguel de Santiago (c. 1633-1706) se pueden advertir importantes transformaciones estilísticas y de contenido que apuntan a perfilar una periodización anterior a aquella señalada por otros autores². Al parecer, se podría situar este momento en los primeros años de la segunda mitad del siglo XVII, momento que coincide con un deseo de la Iglesia local por reforzar –“criollizando”– el adoctrinamiento de los indígenas y cuyos principios se hallan publicados en el *Itinerario para Párrocos de Indios* (Madrid, 1668), del obispo quiteño Alonso de la Peña Montenegro³.

Más allá de los problemas meramente estilísticos o la discusión en torno a la originalidad, Santiago manifiesta al final de su carrera, claros síntomas de apropiación del medio y la constitución de un estilo muy singular ligado a grandes rasgos con las fórmulas del barroco europeo. Tres series pictóricas podrían ser útiles para ilustrar estos cambios: La Vida de San Agustín (1653-1656, Convento de San Agustín, Quito), La Doctrina Cristiana (1670, Museo del Convento de San Francisco, Quito), y Los milagros de la Virgen de Guápulo (1699-1706, sacristía, iglesia de Guápulo, Quito)⁴.

La primera serie le fue encargada a sus 20 años por la orden agustina, en un momento en que el clero regular se iba debilitando y requería de nuevas estrategias para atraer a los fieles⁵. Así, el padre Basilio Ribera, entonces provincial de la orden, conjuntamente con el padre Leonardo Araujo, facilitaron al pintor la serie grabada sobre la Vida de San Agustín (1624) del flamenco Schelte de Bolswert (c. 1586-1659), adquirida en un viaje a Roma. La serie pictórica ocuparía los claustros bajos del convento y estaría cuidadosamente enmarcada en molduras doradas articuladas a uno de los más bellos artesonados quiteños⁶.

² Mario Monteforte en *Los signos del Hombre. Plástica y sociedad en el Ecuador* (Cuenca/Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Universidad Central del Ecuador, 1985, p. 104), señala que el barroco se da en la Audiencia a fines del s. XVII. Estudios monográficos como el de Gabrielle Palmer, *Sculpture in the Kingdom of Quito* (Albuquerque: University of New México Press, 1987, p. 65) sitúan el barroco mucho más tarde, es decir entre 1730 y c. 1830.

³ Esta obra basa muchos de sus principios en aquellos señalados con anterioridad por el Obispo Luis López de Solís en los *Sínodos de Quito* (1594) y de Loja (1596) y que tuvieron vigencia hasta 1863. (Véase Fray Luis López de Solís, *Sínodos de Quito* (1594) y Loja (1596), ed. crítica Fernando Campo del Pozo y Félix Carmona Moreno, *Historia Viva* 12, Madrid: Ed. Revista Agustiniiana, 1996).

⁴ Para una profundización sobre el tema véase Alexandra Kennedy, “Miguel de Santiago (c. 1633-1706). Creación y recreación de la Escuela Quiteña”, ponencia presentada en el *Seminario de expertos sobre pintura virreinal*, Lima: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 18-21 de septiembre, 2000 (inédito).

⁵ *La Iglesia en América: Evangelización y Cultura* Pabellón de la Santa Sede, Sevilla: Exposición Universal de Sevilla, 1992, p. 173.

⁶ Es una de las series más renombradas, aunque aún no estudiadas en profundidad. El primero en publicar una referencia amplia y extensa fue Fr. Valentín Iglesias, *Miguel de Santiago y sus cuadros en San Agustín*, Quito: Prensa Católica, 1922, 4ª edición.

Es bien conocido el uso sistemático de fuentes grabadas tanto para artistas españoles cuanto para los americanos⁷. En esta serie y en algunos de los 12 cuadros, de los 25 atribuidos a la mano de Santiago, *Muerte de San Agustín* o *Los funerales de San Agustín*, está claro que el artista trabaja en base a los mencionados grabados, aunque con relativa independencia. Sus personajes son monumentales, se crea en ellos una combinación efectivista de principios manieristas en sus figuras y una concepción de espacio y luz barrocos.



Figura 1: Miguel de Santiago, *Aparición de San Agustín en el campo de batalla y el marqués de Mantua*, Serie de la Vida de San Agustín, 1653-1656, óleo sobre lienzo, Convento de San Agustín, Quito.

Por otra parte, dentro de ambientes sobrios, se traslucen principios flamencos tan caros a la pintura quiteña, en detalles que recuerdan al grabador Gerard de Jode (1509 ó 1517-1591) y al pintor y dibujante Marten de Vos el Viejo (1532-1603). Paralelamente se incluyen detalles de flora, fauna y mobiliario propios de Quito, tal el caso de *la Ordenación sacerdotal de San Agustín* o *el Nacimiento del santo*⁸. En esta serie Santiago aporta con el diseño de una nueva heráldica, escudos que se encuentran en buena parte de la obra representando a quienes financiaron la misma. En este mecenazgo colectivo se destaca la presencia de funcionarios de la Audiencia como el presidente doctor Pedro Vázquez de Velasco, los oidores Juan de

⁷ Un magnífico texto de consulta es: Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998. Para la Audiencia de Quito no existe aún un estudio sistemático de las fuentes grabadas que se utilizaron. Referencias esporádicas pueden ser encontradas en textos generales como el de Santiago Sebastián, *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid: Ediciones Encuentros, S. A., 1990.

⁸ José María Vargas O. P., *El arte ecuatoriano*. Quito: Ed. Santo Domingo, 1964, pp. 93 y ss.

Morales Aramburo y Luis José Mello de la Fuente, personajes de la Iglesia, así como contadores, corregidores, mercaderes, entre otros.

Tanto este conjunto como otra gigantesca obra encomendada por estos mismos años por los agustinos sobre la genealogía de la orden: *La Regla* (1656-1658, Convento de San Agustín, Quito), señalan la consolidación de Santiago como artista profesional. Sin embargo, será en la serie solicitada por los franciscanos *La Doctrina Cristiana* (1670), ya sin referentes grabados, en la que el pintor construya una de sus más ambiciosas propuestas. Directamente catequética, en cada uno de los 8 cuadros se combinan las verdades de la moral cristiana representada por una figura simbólica; las virtudes y los sacramentos de pie; en la parte superior se hallan los mandamientos y los dones; en la parte inferior el vicio capital; al centro van segmentos del Padre Nuestro y las obras de misericordia, manteniendo en la propuesta el número 7 cargado de valor simbólico.⁹ Las obras pueden y deben ser leídas individualmente así como en conjunto.



Figura 2: Miguel de Santiago, *Santificado sea tu nombre*, Serie *La Doctrina Cristiana*, 1670, óleo sobre lienzo, Museo del Convento de San Francisco, Quito.

De hecho, este encargo estaba íntimamente relacionado con las demandas del citado obispo Alonso de la Peña, quien preocupado por la enseñanza de la doctrina cristiana y la administración de los sacramentos

⁹ José María Vargas O.P., *Miguel de Santiago y su Doctrina Cristiana*, Quito: Ed. Rojas, 1981. Existe otra serie similar en el Monasterio del Carmen de la Asunción de Cuenca y que según Vargas podría tratarse de los bocetos preparatorios. Del citado autor véase *El arte religioso en Cuenca*, Quito: Editorial Santo Domingo, 1971, pp.45-49.

mandó a curas y religiosos que hicieran componer carteles con el Credo, Padre

Nuestro, Ave María y Salve, a fin de que los indios y españoles tuvieran a la vista.¹⁰ En su escrito señalaba, además, que...

'uno de los grandes estorbos que hay para que los indios no reciban bien la Doctrina Christiana, ni puedan olvidar la natural fiereza que tienen, entrando en la vida política de los hombres, es el vivir de ordinario en los montes, y quebradas de los ríos, apartados de la doctrina, y enseñanza de los Curas, y del trato político que se guarda en los pueblos.'¹¹

Lo cierto es que esta innovadora propuesta de catequesis visual, única en su género, fue "exportada" a Bogotá. El convento franciscano de esta ciudad en 1673 solicitó la de *El Alabado* o *Ave María*. Los once lienzos leídos en orden forman la frase: "Alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar y María concebida sin mancha del pecado original", frase que los doctrineros enseñaban a los indios a musitar antes y después de sus diarias tareas y que aún se lee en la parte superior del ingreso desde el claustro principal a la iglesia del convento franciscano de Lima.



Figura 3: Miguel de Santiago, *La india endemoniada*, Serie Milagros de la Virgen de Guápulo, 1699-1706, óleo sobre lienzo, Sacristia de la Iglesia de Guápulo, Quito

¹⁰ Citado en: *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*, Catálogo de exhibición curada por Jonathan Brown, Museo de América, 23 de noviembre-12 de febrero, 2000, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 335.

¹¹ Citado por Alfonso Ortiz y Rosemarie Terán en. "Las reducciones de indios en la zona interandina de la Real Audiencia de Quito", en: Ramón Gutiérrez, ed., *Pueblos de indios. Otro urbanismo en la región andina*, Colección Biblioteca Abya Yala 1, Quito: Ed. Abya Yala, 1993, p. 205.

El tema no concluye aquí. El mismo año, la catedral de Bogotá solicitó otra serie de 11 lienzos: *Los Artículos de la Fe*, en la que el pintor recrea las verdades acerca del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Algunas imágenes están basadas en grabados de Marten de Vos. Este conjunto, aunque comisionado por la Catedral, fue al parecer financiada por Gregorio Vázquez de Arce (1638-1711), entonces el más destacado pintor bogotano.¹² Estilísticamente hablando, estas series representan la labor de un pintor aprovechado por su manejo de la composición más libre y una paleta de gran fuerza, abierta, rápida y cromáticamente más clara. *Obras de Misericordia*, es otro grupo de 14 óleos de Santiago que fue a la Catedral de Bogotá por aquellos años.¹³ Los tres conjuntos guardan una estrecha relación con la serie de Quito. Al parecer, con el envío de estas pinturas a Colombia arrancaba la exportación de arte quiteño a las provincias vecinas, comercialización que se intensificaría en el tiempo y que duraría hasta mediados del siglo XIX, tal como vemos en el último capítulo

Poco a poco Santiago se iría apropiando de su realidad local. Un tema tan importante para el barroco europeo como lo fue el de la caducidad de la vida, la muerte, fue recogida por el artista a través de la tercera colección en estudio: Los milagros de la Virgen de Guápulo, en la cual, a modo de pinturas votivas, se enfrenta a la muerte y al milagro ocurrido en el mismo Quito.¹⁴ Cabe recordar que durante la segunda mitad del siglo XVII los pobladores del norte de la Audiencia fueron testigos de fuertes terremotos y erupciones, inundaciones y prolongadas sequías. La muerte rondaba cerca, directamente relacionada con los fenómenos naturales. Las estrategias de conversión emanadas desde las órdenes religiosas aprovecharon de estos dramáticos eventos. Los mercedarios, por ejemplo, reforzaron las procesiones en torno a la Virgen de las Mercedes o de los Terremotos. El pueblo conocía de cerca y había interiorizado los milagros promovidos por la orden jesuítica en torno a la célebre Mariana de Jesús (1618-1645), también vinculada al tema sísmico y como parte del proyecto político de ésta en la reivindicación de la ciudad de Quito frente a la de Lima, que entonces contaba con santa propia: Rosa de Lima. Por otra parte, el episcopado se servía de la Virgen de Guápulo o Guadalupe y fue parte de un proyecto más ambicioso que la curia diocesana puso en marcha para consolidar un espacio de peregrinación alrededor de la Virgen. Este pequeño poblado llamado del mismo modo y situado al noreste de Quito fue pueblo de indios y camino obligado de misioneros y conquistadores hacia la selva amazónica.

En la serie de Guápulo el pintor hubo de trasladar los milagros vividos por la mismísima población indígena. En uno de los 12 lienzos, se representa el milagro de la “india endemoniada” que en 1646 en medio de la

¹² Gabriel Giraldo Jaramillo, *Pinacotecas bogotanas*, Bogotá: Ed. Santa Fe, 1956, p. 239; Carmen Ortega Ricaurte, *Diccionario de artistas en Colombia*, Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1965, p. 372.

¹³ No está claro si el cura beneficiario de Guápulo, el licenciado don Lorenzo de Mesa Ramírez y Arellano, encargado de la parroquia y al parecer también de la cofradía de Nuestra Señora de Guápulo, entidad que entonces sufragaba los gastos y administraba los fondos pertenecientes al culto, y de la cual se conoce fue la que dio inicio a la construcción del nuevo templo, también haya sido el mentor y coordinador del patrocinio de toda la obra mueble artística que se realizó paralelamente, siendo una de éstas la serie de Santiago. Véase José María Vargas O.P., *Patrimonio artístico ecuatoriano*, Quito: Ed. Santo Domingo, 1972, p.327.

¹⁴ Véase la nota anterior.

misa mayor, y en presencia del obispo Agustín Duarte y el presidente Martín de Arriola, había muerto. Una vez terminado el servicio religioso, ésta se levantó “sana y buena”, según reza la cartela inferior. Es un estilo quasi impresionista, el pintor ubica la escena en la iglesia de Guápulo, retratando individualmente a los personajes de la época y en el fondo, uno de los altares laterales del templo.

Cabe hacer un paréntesis para señalar que el mismo Arriola, y quizás como parte del nuevo espíritu de apropiación y criollización, pocos años más tarde, en 1652, había promovido y costeadado una serie de festejos en honor a San José. Lo interesante de esta celebración ocurrida en el Convento de La Merced, es que para esta ocasión y por vez primera, se produjo en Quito poesía barroca. En ésta se exaltaba y evocaba el ámbito urbano local, la segmentada sociedad quiteña y se hacía alusión a las construcciones efímeras que acompañaban la fiesta.¹⁵

Volviendo a la serie de Guápulo, quizás una de las obras más representativas sea Procesión durante la sequía, en donde Santiago hace alarde de sus dotes pictóricas al punto de crear un ambiente de tal intensidad lumínica que el espectador podría sentir el reverberante calor de los veraniegos días de Quito.

Esta serie de pinturas votivas, encomendadas por la población local, quizás a través de la cofradía de la Virgen de Guápulo, conjuntamente con aquellos cuadros votivos del Santuario del Quinche patrocinados desde aproximadamente 1650 por distintos fieles también locales, corresponderían a los primeras imágenes pictóricas de milagros ocurridos en tierras quiteñas. Entonces, en el caso de la serie de Santiago, convergían varios factores externos político-religiosos y propios de la evolución artística del pintor, que dieron como resultado nuevas imágenes americanas que se asentaban en una realidad conocida, familiar y que permitía ser más convincente a los ojos del fiel local y, por otro lado, facultaban al artista a expresarse más personalmente, sin las restricciones estilísticas y temáticas de las series mencionadas anteriormente.

El pintor de 1653 y cuyas composiciones se basaron en buena medida en grabados flamencos, de paleta rígida, fuertes claroscuros, composiciones manierista-barrocas, dio paso –4 décadas más tarde– a una libertad pictórica inusitada que no requirió de modelos grabados, y en donde se integraba al paisaje andino, sus propios personajes y milagros. A fines del siglo parece lograrse una interesante conjunción entre artista, comitente y receptor, que representarían un momento clave en el proceso de apropiación de su historia, de su circunstancia, vinculados a un lenguaje barroco que nos permitiría ir perfilando un conjunto de características propias que irían modelando la Escuela de Quito. Sin embargo, conviene adelantar al lector el hecho de que antes y después del mismo Santiago, podemos apreciar las interpretaciones conservadoras de estilos europeos que se realizaron en el arte al interior de la Audiencia y la presencia poco expresa de elementos indígenas, estilísticamente hablando y el aporte de nuevas iconografías.

¹⁵ “Relación de la Real y Suntuosa Pompa con que el señor presidente de la Real Audiencia de Quito, D. Martín Arriola... costeadó los festejos celebrados en honor de San José”, 1652, ed. facsimilar en: Alejandro Carrión, *Primicias de la poesía quiteña*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1954, citado por Juan Valdano. *Prole del vendaval*, Quito: Ed. Aby-Yala, 1999, pp. 96 y ss.



Figura 4: Nicolás Xavier de Gorívar, *Profeta Ezequiel*, Serie de Los Profetas, c. 1715, Iglesia de la Compañía de Jesús, óleo sobre lienzo, Quito

La imagen barroca del poder y la del margen

Además de Nicolás Javier de Gorívar (1665-1736), con quien Santiago trabajaría en la obra mencionada de Guápulo, este artista tuvo varios discípulos, entre ellos su hija Isabel que se casó con el pintor de La Concepción, Antonio Egas Venegas Fernández de Córdova, también entrenado por Miguel de Santiago. Bernabé Lovato, Simón de Valenzuela, el pintor Gregorito. Estos fueron sus más destacados alumnos y quienes irían consolidando una imagen barroca desde el sector criollo urbano.¹⁶ Gorívar, en especial, continuó con la tradición pictórica de Miguel de Santiago y copó la atención de buena parte de los últimos años del siglo y los primeros decenios del siguiente.

Sólo se conoce una obra firmada por él, en el citado convento de Guápulo. Más esquemático y de trazo más fuerte que su maestro y tío, en el Retablode la Virgen del Pilar (1715-1718) recrea las escenas centrales: la Virgen del Pilar y la Asunción, incluidas en la representación de un retablo de transición renacentista-barroca.

A él se le han atribuido, en medio de una gran polémica aún no resuelta, la serie de los dieciséis profetas de la Compañía de Jesús de Quito que realizaría con motivo de la terminación de la gran obra de restauración

¹⁶ Véase José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito: Dinediciones, 1991, pp.66-83.

de la iglesia en 1716.¹⁷ Sus curiosas poses “anacrónicas” si se quiere, se explican en relación a sus modelos manieristas tomados de grabados de Parmigianino y con recuerdos del apostolado del flamenco Marten de Vos, grabados por Wierix y editados por Gerard de Jode.

Como parte del espíritu barroco americano, intensamente vinculado a la explicación y definición del nuevo espíritu cristiano claramente ligado con la visión jesuítica, y haciendo uso de la iconografía medieval como un recurso estratégico,¹⁸ se impulsará la comprensión de la Biblia en imágenes, la relación del Antiguo y el Nuevo Testamento. En este contexto el tema de los profetas era clave.¹⁹

Es interesante y único un grabado que haría Gorívar con el jesuita Juan de Narváez y Santa Cruz: La Provincia Jesuítica Quitense, en conmemoración de las conclusiones del Colegio Máximo el 14 de julio de 1718. En él, y en un estilo grandilocuente, se hace un despliegue demostrativo del poder de los jesuitas en el área, se dispone a las ciudades bajo su jurisdicción alrededor de un plano de la provincia de Quito en el que se destacan sus misiones en la Amazonía, sobre todo la exitosa de Mainas. En la parte superior el príncipe Felipe V aparece sentado en un trono rodeado de figuras alegóricas y en actitud de legitimar la acción jesuítica en esta particular región de su imperio.

De hecho, algunos pintores urbanos, quizás los de mayor talento artístico y con mejor capacidad de relacionamiento con los grandes comitentes religiosos, produjeron imágenes que correspondían al ideario urbano de mestizos y criollos. Sin embargo, habrá que estudiar con mayor profundidad las peregrinaciones colectivas e individuales, las fiestas oficiales, las ofrendas y los exvotos para comprender la construcción de nuevas mentalidades religiosas surgidas en torno a las sociedades marginales americanas. Estas manifestaciones parecen irse conformando en torno a mitologías tanto cristianas como andinas. Muchas, las más, alrededor de los ciclos vitales y muy especialmente al del culto de la fertilidad. Y si bien, en apariencia, la imagen popular puede presentarse ortodoxa, es importante atender tanto los textos de cartela como el desarrollo mismo de la imagen que los ilustra. De este modo, los cuadros votivos de la Virgen del Quinche, pueblo de indios a unos 30 kilómetros de Quito, resultan altamente indicadores del sincretismo que se va operando desde 1604, con la representación del milagro fundacional en donde aparece la “Virgen de la Presentación” y castiga ciertos actos considerados idolátricos. En algunos cuadros analizados por la investigadora Chantal Caillavet, se pueden observar relaciones establecidas entre el culto mariano tradicional vinculado a la erradicación de la esterilidad, como autora de nacimientos felices o resucitadora de niños nacidos muertos. La asociación entre la Virgen y la montaña tutelar es clara, así como la recurrencia del

¹⁷ José Gabriel Navarro, *Los Profetas de Gorívar*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951.

¹⁸ Véase Teresa Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz: Plural Editores/Universidad Nuestra Señora de la Paz, 1999.

¹⁹ Véase las series de Profetas de San Francisco de Quito, la de la Catedral de Riobamba y la de San Francisco de Bogotá, ésta última, creemos, podría haber sido encomendada a los talleres quiteños, y no un anónimo bogotano como se menciona en el catálogo escrito por Alvaro Gómez Hurtado y Francisco Gil Tobar, *Arte Virreinal de Bogotá*, Bogotá: Villegas Editores, 1987, p. 86.

tema de los gemelos-mellizos altamente valorados en las religiones andinas y que localmente se relacionan con la pareja Cristo-San Juan.²⁰

Mas donde mejor se develan en la actualidad, los resquicios “paganos” del cristianismo norandino es a través de las fiestas populares o aquellas inspiradas en la de Moros y Cristianos y la Danza de la Conquista y que tienen un hilo conductor con la festividad militante del Corpus Christi activamente celebrada en todas y cada una de las ciudades, pueblos y bohíos. Su intención didáctica incorpora, según Callaivet, una dicotomía clara: la batalla entre el espíritu del demonio y la gracia divina a la que sucumbe. Esta oposición maniquea toma diversas formas, por ejemplo en la presentación de vicios y virtudes: la carne versus la gracia, lo monstruoso versus lo puro. Abundan los ángeles y danzantes, tan extraordinariamente representados en los diversos medios artísticos. En Quito, durante el siglo XVIII, los indios y mestizos a través de las cofradías gremiales, organizaban bailes del Corpus donde se confrontaban enmascarados año a año, en combates de barrios. Estas rivalidades, al parecer, están basadas en las divisiones territoriales simbólicas de la tradición, pero en el marco del calendario europeo de festividades. Las armas resultan sintomáticas para cada grupo: espadas, o machetes, palos, lanzas, rifles, látigos; así como los bordados y decoraciones de los vestidos de los danzantes o sus portaestandartes.²¹

La gran mayoría de estas imágenes portantes y de uso intensivo han desaparecido debido a su misma condición. Lo propio ha sucedido con las conocidas ropas pintadas o moroquillas y mates burilados cañaris que al parecer seguían ejecutando los indios nobles del sur del país hasta mediados del siglo XVII, al igual que muebles, petacas y badanas para su uso.²²

No sólo en el campo sino también en las urbes, algunas imágenes como la Virgen de los Ángeles de la capilla del Hospital de la Misericordia de Quito, actualmente parte del Museo de la Ciudad, estaban directamente ligadas a la sanación de los enfermos, mejoría de las madres parturientas o la vida de los recién nacidos. También aquí, como en muchos otros espacios religiosos, se depositaban exvotos o se pintaba en el muro o en el lienzo a manera de cuadros votivos, los milagros realizados haciéndose una síntesis entre la religiosidad cristiana y la pagana.²³

El tema del milagro en las sociedades barrocas había sido generalizado muy especialmente entre los sectores populares y finalmente debió ser aceptado por la Iglesia oficial. En el siglo XVII proliferaron imágenes milagrosas. Entonces, bajo el impulso de la Iglesia barroca, la piedad española y la devoción indígena se engendraron devociones locales y regionales. Lo sagrado y lo sobrenatural fueron implantados en el mismo

²⁰ Véase Chantal Caillavet, “Ex-voto coloniaux et pensée andine: une iconographie du syncrétisme religieux”, en: Pierre Duviols, coord., *Religions des Andes et langues indigènes. Equateur-Pérou-Bolivie, avant et après la conquête espagnole, Acts du Colloque III D'Études Andines*, Publications de Université de Provence, 1993, pp. 262-279.

²¹ Chantal Caillavet, “Festivals of the Northern Andes: Origins and Metamorphosis of Rituals of Aggression”, *Journal of the Steward Anthropological Society*, Vol. 25, 1-2 (1997): 145 y ss.

²² Diego Arteaga, “Los pintores de Cuenca en torno a 1600”, *Revista del Archivo Nacional de Historia*, Sección del Azuay 11 (Cuenca, 1998): 22 y ss. Del mismo autor véase *El artesano en la Cuenca colonial*, Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2000.

²³ Textos de Jorge Moreno Egas, en: *La Capilla de la Virgen de los Angeles*, Serie de *Documentos del Museo de la Ciudad*, Quito: Museo de la Ciudad, 2000, p. 5.

paisaje, en los montes, quebradas y minas, en la costa, en los centros urbanos y en las regiones más aisladas. Estos imprimieron un nuevo significado a sitios que hasta entonces habían permanecido silenciados de las memorias del mundo antiguo: Oyacachi, el citado El Quinche o Baños de Cuenca, por mencionar solo unos pocos ejemplos de lugares de gran importancia para la población indígena y que durante estos años se convirtieron en sitios cuyas imágenes principales eran consideradas altamente milagrosas.



Figura 5: Virgen de las Mercedes con milagros, segunda mitad S.XVIII, óleo sobre lienzo, Museo del Banco Central del Ecuador, Cuenca.

Era el triunfo de la iglesia posttridentina, una iglesia liderada en buena parte por los jesuitas y que validaba las devociones, los cultos y los milagros de indios, mestizos y criollos en tanto y cuanto fuesen codificados, canalizados en las celebraciones es donde la ceremonia barroca ocupaba un espacio crucial, según Serge Gruzinski.²⁴ Debido a ello, las anuales procesiones con toda su parafernalia y la inclusión de esculturas que se paseaban y se “activaban”, así como elementos efímeros o descartables, que incluían no solo el objeto-imagen, sino la experiencia auditiva y olfativa,²⁵ constituían el verdadero escenario sincrético de las culturas americanas marginales.

De esta manera, la mayoritaria población indígena empezó a entrar en contacto con mestizos y españoles integrando cada vez más un colectivo de una religiosidad multiétnica, acentuada por las citadas procesiones

²⁴ Serge Gruzinski, “The Christianization of the Imaginaire” in: *The Conquest of Mexico. The Incorporation of Indian Societies into the Western World, 16th 18 th Centuries*, Cambridge: Polity Press, 1993, p. 194.

²⁵ Véase Alexandra Kennedy Troya, “La fiesta barroca en Quito”, *Anales 4* (Museo de América, Madrid, (1996): 137-152.

anuales, aunque en la vida cotidiana de los pueblos se viviera hasta el final del período colonial el mestizaje civilizatorio y cultural –un drama aún no resuelto– en donde pugnaban elementos de la civilización europea y el de las civilizaciones “naturales”,²⁶ así como una cultura material –y en parte artística– que hace referencia a las distintas respuestas de diversos sectores pertenecientes a la urbe o al campo.

Desde el centro de la acción artística, primeros intentos de sistematización de las artes

Uno de los espacios desde donde se iba consolidando la visualidad barroca quiteña fue al seno del sinnúmero de cofradías en el papel de comitentes y de gremios en el rol de ejecutores y cuyo número fue notoriamente más alto que en el resto de la Audiencia, seguido con gran diferencia por Cuenca. Para 1746, por ejemplo, Quito contaba con 33 gremios que agrupaban 41 oficios distintos, entre ellos los de pintores y encarnadores y los de escultores y doradores, categorizados para entonces y

hasta el final del período colonial –salvo el de los pintores– como oficios mecánicos.²⁷ Al parecer, el sistema gremial en Quito fue bastante errático y la agrupación por oficios podía ser circunstancial de acuerdo al nivel de demanda, como se constata en las diversas actas de Cabildo en las que en unos años aparecen asociados entre sí escultores y doradores, en otras ocasiones lo hacen por separado o no se los menciona siquiera, como es el caso de los ensambladores. Durante la segunda mitad del siglo XVIII la desarticulación gradual de estas organizaciones en la ciudad de Quito era un hecho. Para estos años se incorporaban a la labor artístico artesanal, mestizos y criollos.²⁸

Se conoce que las ordenanzas de gremios fueron introducidas en la América por 1552, ampliadas y modificadas a lo largo del tiempo. Estas controlaron –sin la rigidez existente en España– el tipo de educación que debía recibir el aprendiz, los exámenes de ascenso de categoría entre aprendices, oficiales y maestros mayores, la calidad y precio de la materia prima, la apertura de tiendas, entre otros aspectos. A diferencia del proceso artesanal y gremial de México, el reconocimiento social y económico en Quito dejaba mucho que desear y estaba cruzado por consideraciones de carácter étnico y racial.

Y así, fueron los pintores los que lograron en primer término un mayor reconocimiento a su trabajo. En los últimos tres decenios del siglo XVIII, muchas obras pictóricas, sobre todo aquellas exportadas, fueron terminadas, fechadas y expresamente localizados el lugar de origen de la

²⁶ Véase Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* México: Ediciones Era S.A., 1998.

²⁷ Véase María Gloria Garzón M., “Situación de los talleres, gremios y artesanos. Quito. Siglo XVIII”, en: Alexandra Kennedy Troya ed., *Artes ‘académicas’ y populares del Ecuador*, I Simposio de Historia del Arte, Cuenca/Quito: Fundación Paul Rivet/Ed. Abya Yala, 1995, pp. 15-16; G. Palmer, *Sculpture in The Kingdom of Quito*, pp. 66 y ss.; José Gabriel Navarro, *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929, p. 35.

²⁸ Consúltese Alexandra Kennedy Troya, “Transformación del papel de talleres artesanales quiteños del siglo XVIII: el caso de Bernardo Legarda”, *Anales. Museo de América* 2 (Madrid, 1994): pp. 63-76.

obra: “Quito”, seguramente en vista de la fama que habían adquirido los mismos, y como una forma de propaganda.

La enseñanza al seno de los talleres continuó siendo ante todo práctica –salvo, reiteramos, en el caso de ciertos pintores– y carecía de los criterios renovadores de una teoría que guiara los procesos. El dibujo era patrimonio de pocos y aquellos que lo usaban sistemáticamente, como retablistas y entalladores, eran calificados como “profesores de arquitectura”. Es muy probable que los manuales más utilizados en la colonia quiteña como el *Breve compendio de la carpintería de lo blanco* (1633) de Diego López de Arenas (¿1579-80/1638-40?), *De varia commensuración para la escultura y architectura* (1585-87) de Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603), *Arte de la Pintura* (1649) de Francisco Pacheco (1564-1644), *El museo pictórico y escala óptica* (1715-24) de Antonio Palomino (1655-1726), o *El arte de hacer el estuco* de Ramón Pascual Diez, y que fuesen consultados más que nada por sus láminas o por alguno que otro consejo de carácter práctico. Estas enseñanzas fueron recogidas localmente por Manuel de Samaniego (hacia 1767-c. 1826) en su *Tratado de Pintura*, de fines del siglo XVIII, texto único en su género.²⁹

Su interés primordial que deja entrever las primeras nociones de un espíritu más ilustrado y neoclásico, presente durante esta época, se centra en la enseñanza sistematizada de la práctica. Pone sus ojos sobre todo en la proporción y la medida de cuerpos y rostros, el dibujo y la simetría, la composición y el espacio que deben ocupar las figuras, así como sus posturas de acuerdo a los sentimientos expresados, el uso correcto de los instrumentos de trabajo y un recetario de fórmulas de composición de colores y barnices y sus formas correctas de aplicación, basados en las ofertas y limitaciones del medio. Las fuentes más importantes en las que se basa este tratado son los escritos de Juan de Arfe y Francisco Pacheco.

Sólo a fines del siglo se empezó a hablar de las artes liberales con referencia a la pintura y escultura, tal como se manifiesta en un juicio seguido en contra del citado Samaniego por doña Josefa Yépez, esposa del mismo.³⁰ Con respecto a una comisión desde Popayán, en diciembre de 1801, el sabio Francisco José de Caldas (¿1768?-1816) escribía a su paisano don Antonio Arboleda esta elocuente nota:

Los encargos de Ud. avanzan: Samaniego, pintor de genio, ha formado los diseños de los santos, bien contrastados, equilibrados con sus niños, aptitudes naturales y expresiones propias; en fin, no perdonó cuidado para que tenga dos santos buenos, o, al menos, que salgamos de la rutina antigua.³¹

²⁹ José María Vargas O.P., *Manuel de Samaniego y su Tratado de Pintura* Quito: Edit. Santo Domingo, 1975.

³⁰ El juicio fue por adulterio y se le detuvo causándole graves perjuicios a su trabajo. Su defensor don Joaquín Aguiar y Venegas, procurador de causas de la Real Audiencia, presentó su alegato el 15 de diciembre de 1797 expresando que: ‘Hago presente a la sabia consideración de V.I., que mi parte es un oficial público bien acreditado en las artes liberales de escultura y pintura; que están a su cargo varias obras que debe entregar con prontitud y remitir a Santa Fé, Lima y Guayaquil y otras partes; su detención no sólo le hace quedar mal y le atrasa privándole del ingreso del valor de su trabajo con que subsiste, sino que le desconceptúa para cualquiera que ignore el verdadero motivo de su arresto, y lo crea acaso delincuente de algún exceso de otra gravedad que le infame.’ (Ibid., pp.26-27)

³¹ Ibid, pp. 31-32.

Es evidente que para estos años había ya permeado el espíritu ilustrado, cosa que tendría sobresalientes efectos en la pintura –no tanto en la escultura y otros medios– y una transformación o al menos convivencia de principios barrocos, rococó y neoclásicos que fueron característicos del arte quiteño entre c. 1770 y c. 1850.

Un importante contrato pictórico suscrito de 1801 y 1802 entre la Catedral de Quito y el mismo Samaniego y en el cual también participó su discípulo Bernardo Rodríguez (activo entre 1775-1803), resulta clarificador de este nuevo período. Samaniego y Rodríguez realizaron el gran lienzo del *Tránsito de la Virgen*, en el muro del trascoro y decoraron las enjutas de los arcos de la nave central con escenas de la vida de Jesús. En esta colaboración –nos dice el padre Vargas– es cuando más se advierte el influjo del tratado de la *Pintura, en el encarne y uso de los colores*.³²

En diversos contratos de la época se señala un reconocimiento monetario no sólo por el tradicional pago de materiales y oficiales, sino por el “diseño”, revelador de esta nueva concepción; en él se estipulan los costos de diseños, *delineaciones para bastidores, dirección de carpintería, el más fatigoso pintura de mis manos, dorados y armar la perspectiva*.³³

A finales del XVIII, la decadencia y disolución del sistema gremial en la ciudad de Quito era un hecho. La libre competencia promovida por las reformas borbónicas tenía eco entre los artistas coloniales, sobrevivían los más fuertes artística, social y económicamente hablando. Los demás eran subcontratados de acuerdo a las demandas; los talleres poderosos extendieron su red de contactos y dependencia a otros pequeños a los cuales se socorrió en dinero adelantado. De los casos más sobresalientes de este fenómeno es el de los conocidos artistas Bernardo (activo desde 1731-1773) y Juan Manuel (activo entre 1730 y 1770), Legarda, hermanos, o Manuel Chili llamado comúnmente Caspicara.³⁴

En otras ciudades como Cuenca, las consecuencias de las reformas fueron distintas. Según Jesús Paniagua y Deborah Truhan, fue durante el siglo XVIII en el que en esta ciudad florecieron y se consolidaron los gremios. En 1778 se efectuaron los primeros nombramientos oficiales de maestros plateros, además de carpinteros, albañiles, barberos, sombrereros, tintoreros y arrieros, entre otros.³⁵ Su importancia se mantuvo durante buena parte del siglo XIX, cosa que se comprende por la enorme demanda de escultura religiosa y mobiliario que se exporta desde esta ciudad. Precisamente, es muy probable que estas diferencias de comportamiento en las diversas áreas de la Audiencia sean un claro indicador de que la crisis económica y política que afectaría de manera crucial la economía obrajera del norte de la Audiencia, impactaría más bien a ciertos artistas en la ciudad de Quito y sierra norte, forzándolos a

³² Ibid, p.p.21-22.

³³ Garzón, “Situación de los talleres, gremios y artesanos. Quito. Siglo XVIII”, p. 22.

³⁴ Véase Kennedy, “Transformación del papel de talleres artesanales quiteños”.

³⁵ Jesús Paniagua Pérez y Deborah L. Truhan, “La organización gremial: los contratos de aprendizaje en Cuenca durante el período colonial”, *Revista de la Universidad de Cuenca. Anales* 41 (abril, 1997): 60. Según el historiador Diego Arteaga, en cambio, el gremio en Cuenca sufre un colapso en el segundo tercio del siglo XVII y sostiene que las formas posteriores de organización de los artesanos fue bajo el amparo de la cofradía. Asegura que la cofradía no solo juega el papel del gremio sino que sirve como una figura de cabildo de indios ligado espacialmente a los distintos barrios de la ciudad. (Diego Arteaga, “La cofradía religiosa en Cuenca”, *Revista de Antropología* 16 (Cuenca, agosto, 2000): 136-142.

procesos competitivos más rigurosos que les induciría a producir importantes cambios en la “rutina antigua” (léase barroco-rococó), y reformular su estilo incorporando al menos parcialmente un lenguaje más sistemático, académico y finalmente neoclásico. Estos cambios de timón serían seguramente reconocidos, apreciados y apetecidos por los nuevos comitentes locales y extranjeros, civiles y eclesiásticos más ilustrados y de mayor capacidad económica. Un ejemplo extraordinario de lo anterior es la pintura mural en la Celda del Visitador del Convento Máximo de la Merced, ejecutado a fines de siglo por los citados Manuel de Samaniego y Bernardo Rodríguez. La policromía general es mucho más clara, en tonos pasteles, el espacio ha sido organizado en base a líneas divisorias que lo segmentan geométricamente, dos pequeñas escenas religiosas a ambos lados en la zona baja se hallan rodeadas de retratos de personajes bíblicos y clásicos, éstos últimos dominando el espacio general.

La crisis del centro: secularización de las imágenes pintadas y de los espacios religiosos

Durante estos años, no sólo que los artistas hacían suyas imágenes foráneas o creadas in situ según las circunstancias, sino que extendieron su labor a los espacios urbanos destacados como el de la Alameda, paseo principal de Quito, en el que en 1788 las autoridades colocaron una gran estatua de piedra dorada y pintada, con el tema de La Fama, dibujada por Francisco Albán (activo entre 1747-1764), uno de los más reconocidos artistas del momento. Este monumento se elevaba sobre un gran pedestal y en su base había una decoración con elementos que hacían referencia al tiempo y la muerte.³⁶ El plan de embellecimiento y resimbolización de los espacios urbanos estuvo a cargo de promotores ilustrados: por citar un interesante ejemplo tenemos aquel ideado por don Bernardo Darquea, durante sus años de corregidor de la ciudad de Ambato y por entonces devastada por el terremoto de 1797. Durante su replanificación, Darquea se encargó de enanchar las calles, crear una alameda, construir entradas y salidas de la ciudad, elevar una pirámide en una de las plazoletas como símbolo de la fama. Lo propio sucedió con el proyecto urbano no realizado, para crear la nueva Riobamba, también destrozada por la misma catástrofe.³⁷

Más, en lugares como Cuenca o Loja, al sur de la Audiencia y cuyas economías regionales –ligadas a la agricultura, la artesanía y el comercio–, fueron más moderadas y no sufrieron el impacto de la crisis obrajera es posible, que la artesanía menos pretenciosa de estos lugares, cobrase vigor al calor de la demanda de un mayor número de pequeños comitentes de obra religiosa. De formas y contenidos barrocos, de materiales menos costosos como el corozo, tagua o nuez americana tan practicado por los talleristas cuencanos, éstos continuaron identificando sus formas de culto y piedad con esta visualidad aparentemente ya *demodé* para un reducido sector de las nuevas élites.

³⁶ Navarro, *La escultura en el Ecuador*, p. 129.

³⁷ Jesús Paniagua Pérez, “El proyecto de una ciudad ilustrada para América. El diseño de Riobamba (Ecuador),” *Polígonos. Revista de Geografía* 9 (Universidad de León, 1999): 147.

Aunque de manera desigual y diversa, el auge de la cultura barroca se da en el contexto de las significativas transformaciones impulsadas desde 1714 por Felipe V. Las mismas buscan modernizar España en detrimento de sus colonias americanas. Algunas de las medidas afectan incluso al desenvolvimiento de importantes proyectos locales de producción artística seriada, tal el caso de la fábrica de loza fina de Quito que operó entre 1771 y fines del siglo XVIII.³⁸

Es sobradamente conocido que los criollos americanos no resultaron beneficiados en modo alguno de estos cambios mercantilistas, por el contrario, los sectores dominantes recibieron con profundo malestar lo que, según palabras de John Lynch, resultó en una “segunda conquista”.³⁹

De allí que el mundo colonial –ratifica Carlos Cousiño– no experimente durante el siglo XVIII cambios importantes en lo que concierne a la estructuración social. El carácter estamental que representa la estratificación social desde la temprana época colonial no sufre, durante el período de las reformas administrativas y comerciales, alteración alguna. Tampoco el proceso de urbanización experimenta un desarrollo significativo. Más bien por el contrario, parece verificarse una tendencia a la ruralización, producto del decaimiento de la actividad minera y del incentivo mercantilista a la producción de bienes agrícolas. Incluso en las ciudades donde se ha consolidado un importante y próspero sector vinculado al comercio, nada parece indicar, ya en la antesala de la independencia, el desarrollo de una mentalidad burguesa.⁴⁰

En este marco, la crisis en la Audiencia de Quito se iba agudizando. En otro de los centros artísticos de importancia, Riobamba, por citar el caso de uno de los puntos obrajeros más sobresalientes del centro de la sierra, colapsaron las empresas textiles cuyo número en 1789 había bajado de 22 a 5 obrajes. Según un informe redactado por Bernardo de Darquea, oficial real, este desplome incluía la agricultura de subsistencia, el comercio de los productos locales como las harinas y se debía, según el mismo autor, a la incapacidad financiera y técnica para una búsqueda sistemática de fuentes mineralógicas. La situación descrita para Riobamba según Darquea podía ser aplicado a la situación de toda la serranía quiteña.⁴¹

Entonces, frente a la crisis que afectó a todos los sectores sociales civiles arrancó, según Rosemarie Terán,

un visible proceso de plebeización urbana [que] generó como correlato el de la aristocratización expresado en la ostentación de marquesados y en el enaltecimiento extremo

³⁸ Alexandra Kennedy Troya, “Apuntes sobre arquitectura en tierra y cerámica en la Colonia”, en: *Cerámica colonial y vida cotidiana*, Cuenca: Fundación Paul Rivet, 1990, pp. 39-59; véase además el clásico estudio de Olaf Holm, “La cerámica colonial del Ecuador (un ensayo preliminar)”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia* 116 (Quito, julio-diciembre, 1970), pp. 265-278.

³⁹ John Lynch, *Las revoluciones hispanoamericanas 1808-1826*, Barcelona: Ariel, 1985, p. 27.

⁴⁰ Carlos Cousiño, “Razón y ofrenda. Ensayo en torno a los límites y perspectivas de la sociología en América Latina”, *Cuadernos del Instituto de Sociología*, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1990, p. 166.

⁴¹ Véase Christian Büschges, “Sociedad y economía de Riobamba... hacia 1789: una carta del oficial real Bernardo Darquea al Virrey de Nueva Granada”. Para una versión distinta a la tradicional “de crisis” de la economía que entonces vivía Quito, véase: Leoncio López Ocón Cabrera, “El protagonismo del clero en la insurgencia quiteña (1809-1812)”, *Revista de Indias*, Vol. XLVI, 177 (1986): 107-167.

de los signos exteriores [...] En este contexto –añade– elementos como el arte suntuario, o la ropa, reforzaron su calidad de recursos de prestigio...”⁴²

La ostentación parecía ser, entonces, una característica común del criollo quiteño. Su vida, el paseo en calesa, el traje, el arreglo de la capilla privada, el reclinatorio aparatoso...⁴³ estaban indefectiblemente ligados a los actos rituales de la religión, una religión por entonces altamente secularizada, similar a la que por entonces vivía Madrid en donde en otros tiempos eran iglesias las casas: hoy son casas las iglesias..., tal y como reza un artículo del periódico “El Pensador” de 1762.⁴⁴

Las festividades religiosas, otrora piadosas, se transformaron en celebraciones sociales: la navidad con sus belenes incorporaron las más diversas figuras representativas de una sensualidad y mundanismo extraordinarios, como se puede advertir en algunas figuras femeninas de estilo rococó del Nacimiento del Monasterio del Carmen Bajo de Quito.⁴⁵ Quedan aún testimonios expresos de la secularización de espacios eclesiásticos: la representación en pintura mural de los cofrades, quizás pertenecientes a la conocida cofradía de la Virgen de Rosario, en el anterrefectorio del convento de Santo Domingo en Quito,⁴⁶ o el magnífico conjunto también mural del monasterio de clausura del Carmen de la Asunción de Cuenca, en donde se combinan escenas religiosas con la representación de vistas cotidianas tales como la matanza del cerdo o la cacería del venado.⁴⁷

Para 1797, y según un estudio solicitado por el obispo quiteño Agustín Álvarez Cortés en torno al cumplimiento de los preceptos de la confesión y la comunión anual de los fieles, es muy decidor advertir que el 40% de los integrantes de los diversos grupos sociales no acataban tales disposiciones.⁴⁸ El historiador Jorge Moreno llega a la conclusión de que en Quito se vivía “una religiosidad superficial, nada auténtica, ni vivencial” y que contrasta, según el mismo autor, con las manifestaciones y expresiones intelectuales y artísticas.⁴⁹ Discrepando en este punto con Moreno, las manifestaciones artísticas no precisamente parecen contrastar sino acoplarse a la superficialidad religiosa de entonces reforzando el proceso de secularización que sufren por entonces la iglesia quiteña y sus espacios. Donde mejor se advierte este espíritu es en las decenas de esculturas

⁴² Rosemarie Terán Najas, “La ciudad colonial y sus símbolos: una aproximación a la historia de Quito en el s. XVII”, en: Eduardo Kingman G. comp., *Ciudades de los Andes*, Quito: CIUDAD, 1992, pp. 170-171.

⁴³ Juan Marchena Fernández, “La vida social en las ciudades americanas de la Ilustración”, en: Jorge Núñez Sánchez ed., *Ciudad y vida urbana en la época colonial*, Colección Lecturas Universitarias 1, Quito: Universidad Central del Ecuador, 1999, p. 111.

⁴⁴ *Ibid*, p. 120.

⁴⁵ Aplíquese el mismo concepto a las “muñecas” que seguramente pertenecieron a algún belén privado actualmente en el Museo Jacinto Jijón y Caamaño.

⁴⁶ Rosemarie Terán Najas, *Arte, espacio y religiosidad en el convento de Santo Domingo*, Serie: Estudios y Metodologías de Preservación del Patrimonio Cultural 4, Quito: Proyecto Ecuador-Bélgica, 1994.

⁴⁷ Véase, VV.AA., *Monasterio del Carmen de la Asunción*, Cuenca: Banco Central del Ecuador, 1986.

⁴⁸ Jorge Moreno Egas, “Observancia religiosa del pueblo de Quito en 1797”, en: Jorge Núñez Sánchez ed., *La cultura en la historia* Colección Nuestra Patria es América 8, Quito: Secretaría Nacional de Comunicación Social, 1992, pp. 41-42.

⁴⁹ *Ibid*, p. 43.

rococó que literalmente invaden los retablos y nacimientos o belenes, en iglesias y al interior de los conventos.

Los procesos de apropiación, criollización y secularización de la imaginería mayoritariamente religiosa, como vemos, se va dando paralelamente a la consolidación de las manifestaciones barroco-rococó y en presencia de principios ilustrados introducidos lenta y paulatinamente a través de formas neoclásicas impulsadas por un sector culturalmente dominante, pero minoritario. Este último puede ser aplicado sobre todo a la pintura y a la arquitectura oficial, géneros artísticos por entonces altamente valorados por la intelectualidad.

La escultura, un arte fiel a la tradicional religiosidad popular

Por otro lado, y fiel a los preceptos más caros del barroco-rococó, la escultura quiteña en madera extraordinariamente tallada, encarnada, dorada y policromada, sumamente atractiva por el realismo, dramatismo y gracia, siguió funcionando no como un arte liberal sino mecánico. Un arte que contribuía a la piedad y fervor populares, un arte tridimensional que acolitaba el teatro y la fiesta barrocos, unas imágenes “quasi vivas” que se registraban muy directamente en el inconsciente colectivo. Con éstas, el fin no podía ser salir de la “routines antigua”, sino reforzar su función pedagógica a fuerza de repetir el modelo barroco icónico, una vez tras otra. Quizás por ello muchos recursos técnicos, como el de reemplazar la talla fina de rostros por el uso sistemático de mascarillas de estaño, no fuese simplemente una respuesta a la alta demanda, sino una forma de asegurar la duplicación perfecta de un modelo. Los cotizados calvarios quiteños de la segunda mitad del siglo XVIII, y casi siempre atribuidos a Caspicara por razones comerciales, muestran en cada uno de sus personajes posturas similares, actitudes similares, tanto así que se reconoce de inmediato si una María Magdalena o un San Juan pertenecen a un calvario.⁵⁰

La Iglesia y las cofradías continuaron siendo los principales comitentes de obra escultórica de grandes dimensiones; la mayoría de retablos de este siglo que aún quedan en pie son un buen ejemplo de ello. Sin embargo, también debemos valorar su recursiva capacidad por rearmar retablos –tras un terremoto– con piezas y pedazos anteriores o de la época y que en la actualidad se asumen como originalmente concebidos de esta manera, pero que de hecho corresponden a un lenguaje o concepción netamente barrocos. El retablo lateral de *Santa Rosa de Lima* trasladado del convento de las Santas Rosa y Clara de Pomasqui a la iglesia de San Francisco, o los del Calvario y San Antonio en la recoleta franciscana de San Diego,⁵¹ son sólo tres de los muchos ejemplos existentes. Este punto

⁵⁰ Varias de estas ideas están expresadas en cuatro artículos míos: el citado, “Transformación del papel de talleres artesanales quiteños del siglo XVIII”; “La pintura en el Nuevo Reino de Granada”, y “La escultura en el virreinato de la Nueva Granada y la Audiencia de Quito”, en: Ramón Gutiérrez coord., *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1995, pp. 139-157 y 237-255; “Quito: Imágenes e imagineros barrocos”, en: Jorge Núñez ed., *Antología de Historia*, Quito: Flacso, 2000, pp. 109-123.

⁵¹ En la obra que escribiera con Alfonso Ortiz sobre la recoleta de San Diego, advertíamos con mucho detalle sobre la construcción y reconstrucción de obras hechas muchas veces de retazos. Para el citado caso véase Alexandra Kennedy Troya y Alfonso Ortiz Crespo, *Convento de San Diego de Quito. Historia y restauración*, Quito: Museo del Banco Central del Ecuador, 1982, pp. 238 y ss.

sugiere un replanteo con respecto a la versatilidad en la que a veces liberalmente se construye (o reconstruye) la obra barroca en Quito, a modo de “obra abierta”, según Eco. Un retablo, una custodia, o un paso de Semana Santa están sujetos a las más diversas y sucesivas intervenciones que escapan cualquier definición artística preconcebida y mantenida, para sumirse en necesidades y demandas cotidianas de quienes “manejan” la imagen: la política de un nuevo mayordomo de una cofradía, la relación afectiva de una mujer de sociedad con un monasterio de clausura o el deseo expreso de un sacerdote pudiente. La imagen –sobre todo escultórica– es transformada tantas y cuantas veces lo demanden sus usuarios dotándole de una dimensión vivificadora extraordinaria. Es verdad, sin embargo, que algunas transformaciones como el de los “reciclajes” de obra están ligadas al factor económico, aspecto crucial durante el siglo XVIII.

En este sentido, la obra en volumen, en bulto redondo, cobra un carácter activador y dramático sin precedentes. En Quito triunfa el “hiperrealismo” en la representación de la figura humana y los paños, amparada por las técnicas locales como el encarnado brillante para la piel, la complejidad y capacidad de movimiento de las figuras articuladas, el uso sistemático de las perfeccionadas mascarillas de estaño aplicadas a rostros, entre otros aspectos.

Es a través de la depuración de la técnica y el dominio del oficio que plateros, carpinteros, escultores, doradores y pintores lograron un conjunto de imágenes muy apetecidas local e internacionalmente. El ilustrado ecuatoriano Eugenio Espejo (1747-1795) aseguraba en 1792, años calamitosos para la economía quiteña, que tanto la obra del escultor Caspicara como la del pintor Cortés (1787-1835), resultaban uno de los pocos recursos que recibía Quito de sus vecinas provincias.⁵² Esto prueba, además, la importancia del arte quiteño en su economía

Corroborando lo anterior, un informe de 1793 enviado al Rey, decía que

Por lo tocante a las artes y manufacturas se experimenta un talento particular, en estas gentes [de Quito], en que no ceden a los más hábiles de Europa, como lo acreditan los artistas de pintura, escultura y tejidos de algodón y lana... Y se añade: Faltos enteramente de educación y regla ejecutan por genio y pura imitación, pinturas y esculturas de tanto primor que admiran a los inteligentes y a los de buen gusto [...] Son estimadas y procuradas en Lima, en la Nueva España y en todas partes de América.⁵³

Y si bien se destacan escultores tan conocidos como Bernardo de Legarda, Manuel Chili, llamado también Caspicara (activo el último cuarto del s. XVIII), o el cuencano Gaspar de Sangurima (activo desde 1817-1837), la gran mayoría de éstos –a diferencia de los pintores de caballete– a medida que avanza el siglo se sumen en el anonimato.

Para el medio escultórico, es excepcional el caso de Gaspar de Sangurima quien cerraría el período barroco-rococó y anunciaría la adopción del estilo neoclásico en obras sobresalientes como el sagrario de la

⁵² Eugenio de Santacruz y Espejo, “Primicias de la Cultura”, en: *Escritos del doctor Francisco Javier Eugenio Santa Cruz y Espejo*, prólogo y nota de Federico González Suárez, Vol. 1, Quito: Imprenta Municipal, 1912, pp. 65-66. Es posible que Cortés, sea José Cortés de Alcocer, la cabeza de una familia de pintores que trabajaría con el botánico José Celestino Mutis en el proyecto La Flora de Bogotá.

⁵³ Archivo Nacional de Historia, Quito, Gobierno, Caja 26, exp. 22.VIII.1789, citado por Garzón, “Situación de los talleres, gremios y artesanos. Quito siglo XVIII, p. 4.

iglesia concepcionista o el púlpito de la catedral, ambas en Cuenca. Este, al iniciar en 1822 en Cuenca la primera Escuela de Artes y Oficios del Ecuador por encomienda de Simón Bolívar, sugería a sus alumnos, entre otros, usar el Tratado de Arquitectura del académico valenciano Atanasio Brizguz (1713).⁵⁴ Entonces, su novedosa obra neoclásica para el medio se combinaba con el de la ejecución de cristos barrocos solicitados por diversos sectores privados.

Sangurima y su prolífica obra nos advierte sobre la permuta del centro dominante de producción de Quito a Cuenca, ciudad esta última que continuará elaborando escultura religiosa barroca y neoclásica a lo largo del siglo XIX, siendo José Miguel Vélez (1829-1890) su mejor representante.

Para estas fechas, la adopción y propagación de la imaginería barroca quiteña, formalmente ortodoxa y convencional, habíase permeado en la religiosidad indígena o mestiza campesina. Sin embargo, la ausencia casi total de elementos iconográficos expresos sobre la vida indígena parece que requiere de un gran esfuerzo interdisciplinario y de conjunto por parte de los especialistas para ensayar relecturas, más allá de la imagen e intentar clarificar el tipo de uso y apropiación que se dio desde los sectores subalternos, sobretudo a través de las fiestas y celebraciones religiosas y civiles. Este paso, sin duda, llevaría a enriquecer sobremanera el conocimiento de esta área de estudio.⁵⁵

⁵⁴ Juan Martínez B., Carmen Ugalde de V. Y Juan Cordero I., De lo divino a lo profano. Arte cuencano de los siglos XVIII y XIX, Cuenca: Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1997, p. 147.

⁵⁵ Una primera reflexión sobre la ausencia de imaginería indígena puede encontrarse en: Alexandra Kennedy Troya, "La esquiua presencia indígena en el arte colonial quiteño", en: 500 Años. Historia, actualidad y perspectiva, Seminario Agustín Cueva Dávila, Cuenca: Universidad de Cuenca, 1993, pp. 293-308. Reproducido en Procesos 4 (1993), pp. 87-101. Para una profundización sobre el tema y pistas posibles para un tratamiento más antropológico véase Terán, Arte, espacio y religiosidad en el convento de Santo Domingo, 1994.