

Figura 8. José Cortés: Nuestra Señora de Nieva con donante (Museo de América, Madrid, 1803)

Advocaciones marianas españolas en el arte de la Real Audiencia de Quito

Ángel Justo Estebaranz

Universidad de Sevilla

Resumen

Este artículo está dedicado al estudio de las advocaciones marianas que, provenientes de la Península Ibérica, fueron conocidas en los territorios de la Real Audiencia de Quito y divulgadas con diferente grado de éxito, durante la época virreinal. Se aportan datos documentales inéditos y se analizan pinturas de estas advocaciones conservadas en iglesias y museos. Dividimos el trabajo en dos bloques: el primero de ellos dedicado a las advocaciones que fueron objeto de fundación de cofradías, y el segundo a las que tuvieron una veneración ajena a la actividad de estas corporaciones, más ligadas al ámbito privado. Se atiende a las fuentes grabadas empleadas por los artistas locales, quienes en varias ocasiones recibieron estos modelos directamente de los comitentes, algunos de los cuales se hicieron representar en calidad de donantes ante dichas pinturas.

Palabras clave: Advocaciones marianas, España, Real Audiencia de Quito, Barroco.

Abstract

This paper is dedicated to the study of the Marian advocations that, originated in the Iberian Peninsula, were known in the territories of the Real Audiencia de Quito, and spread by different success grade during the vicereignty. Unpublished documentary information and paintings of these dedications preserved in churches and museums are analyzed. The work is divided in two blocks: the first one dedicated to the advocations that were object of foundation of brotherhoods, and the second one to those who had a worship not related to the activity of these corporations, more tied to the private sphere. One attends to the engraved sources used by the local artists, who in several opportunities received these models directly from the principal, some of which are represented as donors in those paintings.

Keywords: *Marian advocations, Spain, Real Audiencia de Quito, Baroque.*

Introducción

La investigación sobre las representaciones de la Virgen en el arte de la Real Audiencia de Quito en sus diferentes advocaciones ha venido interesando a diversos autores fundamentalmente desde mediados del siglo XX. Puede considerarse como un pionero en este campo al padre dominico José María Vargas, quien a mediados de esta centuria dedicó alguna monografía a la iconografía de María en el arte producido en estos territorios¹. De hecho, ya en los años cuarenta había pronunciado un discurso con motivo de la clausura de las festividades de la coronación de la Virgen del Quinche, cuyo esclarecedor título fue “María Santísima en el Arte Quiteño”, en el que se preocupaba por indagar en la trascendencia de las representaciones marianas en el ámbito de la pintura y escultura quiteñas². En época más reciente se han producido diferentes aportes en forma de monografías³, artículos en revistas⁴, capítulos de libros y actas de congresos⁵, así como de tesis doctorales⁶. A estos títulos cabe añadir numerosas obras de carácter general que, en el marco del arte ecuatoriano, concedían un lugar destacado a las representaciones marianas⁷. Las exposiciones sobre el arte quiteño también recurrieron a imágenes de la Virgen como muestra de las posibilidades artísticas de los artesanos locales, cuando no estuvieron directamente dedicadas a la temática mariana. Es el caso de la que, en el año 1943, se había organizado con motivo de la coronación de la Virgen del Quinche, como atestiguaba Vargas en el discurso antes mencionado. La muestra se distribuyó entre los conventos de La Merced, San Francisco, San Agustín y Santo Domingo de Quito⁸.

A pesar de estos acercamientos al tema de las representaciones de la Virgen en la Real Audiencia de Quito, no ha habido un trabajo que se detuviera en las advocaciones marianas que, procedentes de España, tuvieron una presencia en estos territorios, ya fuera de una manera destacada o simplemente testimonial, y ya fueran estas imágenes realizadas en la Península o en tierras quiteñas. La devoción a algunas de estas advocaciones tuvo una fuerte implantación entre el clero y el pueblo quiteños —por ejemplo, la Virgen de la Merced⁹, la Divina Pastora o la Virgen del Pilar—, mientras que otras imágenes representaban advocaciones más reservadas a la devoción privada. En este segundo grupo cabría incluir las imágenes de la Virgen de su localidad que algunos peninsulares emigrados a Quito llevaron consigo, o bien otras que realizaron artistas locales siguiendo de

1. VARGAS, J. M., *María en el Arte ecuatoriano*, Quito, Imprenta Romero, 1954. No obstante, una treintena de años antes el padre Juan de Dios Navas había publicado un pequeño artículo sobre un lienzo de la Inmaculada en el santuario de Guápulo. Véase NAVAS, J. D., “Un histórico lienzo de la Inmaculada Concepción en el Santuario de Guápulo”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Vol. IV, 1922, págs. 131-140.

2. El discurso fue publicado seis años más tarde en su monografía *El Arte Quiteño en los Siglos XVI, XVII y XVIII*, Quito, Litografía e imprenta Romero, 1949, págs. 171-193.

3. GALLEGOS, M., *Mariología e iconografía de la Virgen María en el Arte ecuatoriano*, Guaranda, Santuario de El Huayco, 1988; GALLEGOS DE DONOSO, M., *Iconografía de la Virgen María en el Arte ecuatoriano*, Museo Banco Central del Ecuador y Diócesis de Latacunga, 1982, y CORDERO INÍGUEZ, J., *María en las Artes Cuenecanas*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 2004.

4. MORENO EGAS, J., “La dormición de la Virgen del Convento del Carmen Alto de Quito: apuntes sobre su historia”, *Sémata*, 24, 2012, págs. 133-148, y PEÑA MARTÍN, A., “El Tránsito de la Virgen del monasterio del Carmen Alto de Quito (Ecuador), en el contexto del culto a la Virgen del Tránsito territorio de la monarquía hispánica”, en *Advocaciones Marianas de Gloria: SIMPOSIUM (XXª Edición)*, San Lorenzo del Escorial, 2012, págs. 1165-1186.

5. PACHECO BUSTILLOS, A., “La Virgen Apocalíptica en la Real Audiencia de Quito: aproximación a un estudio iconográfico”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Tomo I*. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide y Ediciones Giralda, S.L., 2001, págs. 504-520.

6. PACHECO BUSTILLOS, A., *Iconografía inmaculista en la cultura artística quiteña de la época virreinal*, Tesis Doctoral leída en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2001 (inérita).

7. Del propio Vargas, antes citado, cabe mencionar sus títulos *El Arte Religioso Ecuatoriano*, Quito, Edit. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956; *Liturgia y arte religioso ecuatoriano*, Quito, Editorial Santo Domingo, 1964, y *El arte religioso en Cuenca*, Quito, Editorial Santo Domingo, 1967.

8. Véase VARGAS, J. M., *El Arte Quiteño en los Siglos XVI, XVII y XVIII...*, op. cit., pág. 172.

9. En el caso de la Virgen de la Merced, su devoción se remontaría a los primeros años de presencia española, pues según Vargas, recogiendo un testimonio del deán Sánchez Solmirón, la imagen de la virgen mercedaria —que, tallada en piedra, figuraba en el retablo mayor de la antigua iglesia de esta orden en Quito—, es “la primera que hubo en los principios de la fundación de esta ciudad”. Véase VARGAS, J. M., *Patrimonio artístico ecuatoriano*, 3ª edición, Quito, TRAMA, 2005, pág. 157. El autor dominico añade que la devoción a esta imagen no se mantuvo sólo en la propia capital, sino también en los pueblos de la sierra y de la costa que habían recibido la atención de los mercedarios.

cerca las estampas devocionales entregadas por los comitentes, aunque sin renunciar a detalles propios de un gusto netamente local. En este sentido, la documentación encontrada en archivos quiteños demuestra que no fueron pocas las ocasiones en que personajes llegados a estos territorios portaban consigo imágenes marianas cuya advocación procedía de su tierra natal, y que custodiaban en su residencia quiteña¹⁰. Podemos citar efigies de la Virgen de Guadalupe, otras de la Virgen de los Reyes, de la Antigua, así como de Nuestra Señora del Sagrario de Toledo –como señalaba en carta de dote don Gregorio Alférez Carrillo a favor de María Corro, que a tenor de los 20 pesos en que estaba valorada bien podría proceder de España¹¹–, de la Virgen de la O –que se cita en el testamento de don Diego Ruiz de Rojas, fechado en 1704¹²–, o de Nuestra Señora de Atocha –que poseía el mismo Ruiz de Rojas¹³–. En no pocas ocasiones, la veneración a estas imágenes se transmitió a los quiteños descendientes de padres españoles, de los que habían heredado la devoción a la Virgen.

En este artículo abordamos la presencia de estas imágenes en la Real Audiencia de Quito durante la Edad Moderna, aportando documentación inédita y analizando pinturas y esculturas de estas advocaciones que en la actualidad conservan diferentes conventos, iglesias, museos y colecciones ecuatorianas, españolas y estadounidenses. Del estudio de algunas de ellas –la Virgen de la Merced y la Divina Pastora–, nos ocuparemos en otras publicaciones, ya que el gran volumen de piezas conservadas y a la variada iconografía de dichas advocaciones así lo aconseja. A las demás está destinado este trabajo.

Advocaciones marianas españolas con cofradía en Quito

En este primer apartado analizamos algunas representaciones de advocaciones marianas surgidas en la Península que, llegadas a Quito de la mano de órdenes religiosas o de particulares, vieron cómo se formaban en su honor cofradías dedicadas a su veneración. En algún caso sabemos quién fue el introductor de la devoción en tierras quiteñas, mientras que en otros no ha sido posible aún su identificación. También tenemos noticias del intento de fundación en Quito de alguna capilla dedicada a cierta advocación mariana de progeie española, pero que no prosperó¹⁴.

Una advocación española con una presencia destacable en diversos territorios americanos fue la **Virgen del Pilar**, originaria de Zaragoza. En Quito tuvo una notable importancia, dando lugar su veneración a

10. En este sentido, los 60 patacones que costaron los dos lienzos de *Nuestra Señora de los Reyes* y *Nuestra Señora de La Antigua* con sus velos, mencionados en un documento de 1632 firmado por Gaspar Martínez, nos hacen pensar en una más que posible procedencia sevillana, pues su valor está muy por encima de la media del precio pagado por pinturas quiteñas sin marcos dorados, llegando a decuplicar las cantidades habituales. Véase Archivo Nacional de Ecuador (en adelante, ANH/Q), sección Protocolos Notariales, 1ª Notaría, Vol. 139. De la Virgen de la Antigua hay más ejemplos en Quito, tanto del siglo XVII como del XVIII. Podemos citar la pintura de medio cuerpo de esta advocación mariana que la india Beatriz Comasicchi donaba a la capilla de la Concepción del convento de San Francisco para ponerla en el tabernáculo, según disposición testamentaria en 1632. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 145-146, fol. 313 r. En la siguiente centuria encontramos un recibo de don Antonio de Villacís a favor de don Juan de Villacís, fechado en 1715, donde se menciona un cuadro de la Virgen de la Antigua, de dos varas y media de alto, tasado en 6 pesos. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 3ª notaría, vol. 35, fol. 867 v y 868 v. También se citan pinturas de la Virgen de la Merced en residencias quiteñas. Véase el recibo de dote firmado en 1695 por don Francisco de Arredondo y Martínez a favor de doña Gerónima de la Cruz y Salazar, su mujer, donde se menciona un lienzo mediano de Nuestra Señora de La Merced con moldura de barniz de ujal y dorado, tasado en 12 pesos. Véase Archivo Nacional de Ecuador, sección Protocolos Notariales, 6ª Notaría, Vol. 82, fol. 82 r. De la Virgen de las Mercedes también se menciona en un recibo de 1716 un relicario con vidriera guarnecido en plata "pendiente en un cabrestillo de oro muy delgado". Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 311, fol. 503 v? (la numeración está reescrita y no se aprecia correctamente).

11. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 6ª notaría, vol. 59, fol. 85 r. La pintura, de dos varas de alto, tenía moldura dorada.

12. ANH/Q, sección Testamentarias, Caja 40, Expediente 12-VII-1704, fol. 94 v. El lienzo era pequeño, de una vara y cuarto de largo, "viejo y sin bastidor".

13. ANH/Q, sección Testamentarias, Caja 40, Expediente 12-VII-1704, fol. 95 v. Esta pintura, también sin bastidor y "vieja", medía una vara y media de alto.

14. Así, en la documentación protocolaria quiteña encontramos una referencia de 1667 relativa a una donación de 200 pesos para ayuda a la Capilla de Nuestra Señora de Aránzazu que se trataba de hacer en el convento de San Francisco. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 5ª notaría, vol. 57, fol. 389 r.

la creación de una cofradía. De hecho, la fundación de esta corporación data de 1671, en el convento de San Francisco. La cofradía pervivió, en distintas etapas, hasta 1859¹⁵. Según indica Guerra en una monografía dedicada a esta corporación, la imagen de la Virgen fue traída de España en 1650 por fray José Villamor Maldonado, natural de Quito y Comisario General de las Indias, y se colocó en un altar de la capilla de Santa Marta del cenobio seráfico¹⁶. La cofradía se organizaría dos décadas después para favorecer su culto. A ella pertenecieron algunos artistas quiteños de renombre, entre ellos Bernardo de Legarda, quien ejerció como síndico en 1747, y el platero Luis López de Solís¹⁷. En América hubo representaciones diversas de esta advocación, muchas de ellas basadas en el grabado de Diego de Astor sobre este tema, que ilustraba la *Historia del Apostol de Iesvs Christo Sanctiago* y que data de 1610¹⁸. En Quito, además de la talla que se venera en el retablo del convento franciscano –que según testimonio del padre Manero era copia fiel de la imagen, ejecutada por el mismo artista que plasmó la que se mandó al Rey¹⁹–, quedan varias representaciones pictóricas de esta iconografía. Así, en el también franciscano Santuario de Guápulo se conserva un retablo pictórico dedicado a la Virgen del Pilar, obra de gran formato firmada por Nicolás Javier de Goríbar. En esta gran pintura se representaban las escenas de la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y, sobre ella, la Asunción de la Virgen, siendo ambas flanqueadas por figuras de dignidades eclesiásticas tocando el órgano. El referente gráfico de la escena de la Virgen del Pilar pudo ser, como apunta Doménech García, la imagen grabada por Diego de Astor²⁰, aunque el pintor quiteño pudo tener también a la vista el grabado del frontispicio del libro del padre fray Diego Murillo *Fundación milagrosa de la capilla angélica de la Madre de Dios del Pilar, y excellencias de la Imperial Ciudad de Çaragoça*, publicado en Barcelona en 1616, y en el cual figuraba la aparición de la Virgen a Santiago Apóstol en una composición muy similar²¹.

Junto con estas imágenes en iglesias quiteñas también quedan testimonios documentales que acreditan la posesión de estas imágenes por parte de particulares devotos. Por ejemplo, en un documento de recibo de bienes embargados, fechado en 1716, se cita “*un cajón de Nuestra Señora del Pilar*”, mientras que un cuadro de esta advocación se menciona en el testamento de Cristóbal López del Sas, oriundo de la Villa de Alcócer en la jurisdicción de la Villa de Uclés, fechado en 1634²². Además, podemos señalar alguna pintura del mismo asunto, probablemente realizada para particulares y conservada actualmente en las colecciones de museos ecuatorianos. Por ejemplo, el óleo que representa la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago* (Fig.2), obra

15. GUERRA, M. P., *La cofradía de la Virgen del Pilar de Zaragoza de Quito*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2000, pág. 34 y ss.

16. Idem, pág. 35. Navarro indica que fue el capitán Rodrigo de Salazar, alias El Corcovado, quien fundó la capilla de Santa Marta, actualmente con el nombre del Comulgatorio. Véase NAVARRO, J. G., *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador, Volumen I*, Quito, Tipografía y Encuadernación Salesianas, 1925, pág. 103. A “la capilla de Nra. Sra. de Zaragoza” –que no sabemos si será la del Pilar– donaba en 1712 una imagen de su altar doña Nicolasa Ochoa de Berna, según declaraba en su testamento. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 3ª notaría, vol. 34, fol. 428 r.

17. WEBSTER, S. V., “Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la Colonia”, en Kennedy, A. (ed.): *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*, Hondarribia, Editorial Nerea, S.A., 2002, pág. 70.

18. El grabado ilustraba el libro de Mauro Castellá Ferrer *Historia del Apostol de Iesvs Christo Sanctiago Zebedeo Patron y Capitan general de Las Españas*, Madrid, A. Martín de Balboa, 1610. Algunas pinturas cuzqueñas acuden directamente a esta fuente, como señalan los responsables del “Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art”. Véase <http://colonialart.org/archive/artList?col=189a-189b&row=92> (consultada el 27/09/2013).

19. El testimonio completo, que data del 11 de abril de 1650, aparece recogido en NAVARRO, J. G., *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador...*, op. cit., págs. 104-105. Para sacar a la imagen en procesión en las grandes festividades se realizaron unas andas doradas.

20. DOMÉNECH GARCÍA S., “El Órgano Celeste como metáfora visual inmaculista en el templo del Guápulo de Quito”, en ZAFRA, R., AZANZA, J.J. (ed.), *Emblemática transcendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pág. 264.

21. MURILLO, D., *Fundación milagrosa de la capilla angélica de la Madre de Dios del Pilar, y excellencias de la Imperial Ciudad de Çaragoça*, Barcelona, Sebastián Matevad., 1616.

22. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 311, fol. 502 v? (la numeración está reescrita y no se aprecia correctamente), y ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 42, fol. 1134 v.



Figuras 1 y 2. Anónimo: *Virgen del Pilar* (s. XVIII), y Cayetano Toro: *Virgen del Pilar* (BCE, Guayaquil, 1767)

de Cayetano Toro fechada en 1767 y conservada en el Museo del Banco Central del Ecuador en Guayaquil. Esta pieza es muy interesante porque parece utilizar como referentes dos grabados distintos. De la estampa de Diego de Astor toma los dos ángeles a ambos lados de la Virgen²³. De otro grabado anónimo, realizado en la siguiente centuria (Fig.1), saca algunas figuras y la ciudad del fondo. Respecto a la estampa anónima cabe analizar ciertas modificaciones que son decisión de Cayetano Toro, todas de índole compositiva, para equilibrar mejor la imagen. Las figuras de la Virgen y de Santiago y el resto de personajes son tomadas del grabado, como también la ciudad en sus rasgos generales. Pero como ésta se ha situado más arriba, para servir de separación al grupo terrestre y a la Virgen, que junto con los ángeles parece ocupar ahora una gloria, ello ha condicionado ciertos elementos. En primer lugar, la mayor altura del pilar. En segundo, la colocación tras cada grupo de un elemento que lo resalte y a la vez sirva de unión con el plano superior –una roca tras el izquierdo, y unos matorrales tras el derecho, que se prolongan en el árbol que ya figuraba antes-. Y finalmente, la introducción de un personaje arrodillado a cada lado del pilar, en una decisión que beneficia al conjunto. De no haberse dispuesto de este modo, quedaría un vacío compositivo que haría incomprensible la decisión de elevar la ciudad –que en el grabado figuraba más abajo, sin personajes que estorbasen su contemplación como marco de referencia–.

23. La misma fuente usó el anónimo autor de una pintura de procedencia cuzqueña que conserva la Thoma Collection, Kenilworth, Illinois. Véase STRATTON-PRUITT, S., *The Virgin, Saints and Angels. South American Paintings 1600–1825 from the Thoma Collection*. Exhibition, Stanford, The Iris and B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, 2006, págs. 150-151.

Está documentado que la devoción a esta Virgen se extendió a otros lugares de la Real Audiencia merced al empeño de algunos peninsulares. Así sucedió en Riobamba, en cuya plaza real trataba de edificar en 1686 una capilla dedicada a la Virgen del Pilar el entonces corregidor de la villa, el general don Andrés Manrique de Contreras²⁴.

También tuvo una amplia devoción en los territorios de la Real Audiencia de Quito la **Virgen de Montserrat**. Sabemos que en la Recoleta de San Diego de Quito existió una capilla dedicada a esta advocación de origen catalán, y que a mediados del siglo XVII era lugar de peregrinación de enfermos de diversa índole, entre ellos lisiados y ciegos, que acudían al lugar provistos de exvotos de cera en agradecimiento a la Virgen por haber intervenido en su causa. Pero fueron también la consideración de la Virgen de Montserrat como especial abogada contra terremotos, así como su íntima conexión con las montañas –como ponen de relieve Kennedy Troya y Ortiz Crespo–, las que hicieron que encontrase un lugar destacado en Quito²⁵. La devoción pudo ser traída a estos territorios por algún religioso catalán, aunque éste no ha sido identificado todavía. Según una carta de noviembre de 1647 escrita por el guardián fray José de la Trinidad, en la Recoleta existía una imagen milagrosa de la Virgen “*de cuerpo entero, pintada en la pared al óleo, en un lienzo del claustro alto*”, hoy desaparecida²⁶. Por su parte, en un inventario “*de las alhajas, plata labrada y más paramentos de iglesia y sacristía*”, fechado el 16 de agosto de 1847, se señala que en la capilla de la Recoleta de San Diego figuraba una imagen de esta advocación, pintada en lienzo²⁷. También fue la Virgen de Montserrat patrona de Otavalo, población situada un centenar de kilómetros al norte de Quito²⁸.

Además, existieron imágenes de esta advocación en otros cenobios quiteños. El Monasterio de Santa Clara de Quito custodia un lienzo de la Virgen de Montserrat, identificada como “Nuestra Señora de Monserrate”, que Stratton-Pruitt fecha a comienzos del siglo XVIII²⁹. Con esta misma grafía aparece citada una imagen de la misma advocación en el testamento que Jacinto Tafur de Valenzuela y Córdova hizo en 1669³⁰. La pintura del monasterio de Santa Clara presenta la iconografía tradicional de María sedente con el Niño en brazos y el orbe florido en la mano derecha ante el monte serrado, en el que se han dispuesto una serie de ermitas identificadas con inscripciones bajo cada una de ellas, más unos religiosos en la parte inferior, flanqueando a la Virgen e interpretados a pequeña escala. El de la izquierda, que porta un báculo, parece dirigir una oración hacia ella, mientras que los dos situados a la derecha del grupo tocan instrumentos de viento. Es típica del gusto quiteño dieciochesco la proliferación de flores que parecen esparcirse por toda la superficie de la pintura.

La **Virgen de la Caridad de Illescas**, cuya devoción se expandió desde esta villa toledana, tuvo acogida en los territorios de la Real Audiencia de Quito muy pronto. De hecho, la fundación de la recoleta

24. ANH/Q, sección Religiosos, Caja 5, Expediente 7-IX-1686. En palabras del corregidor, era la “ardiente debocion que me assiste a la Milagrosa Imagen del Pilar de Zaragoza por mi paisana y patrona” la que le llevaba a intentar esta empresa.

25. KENNEDY TROYA, A. y ORTIZ CRESPO, A., *Recoleta de San Diego de Quito. Historia y restauración*, segunda edición revisada y corregida, Quito, FONSA, 2010, pág. 55.

26. KENNEDY TROYA, A. y ORTIZ CRESPO, A., *Recoleta de San Diego de Quito...*, op. cit., pág. 55.

27. El documento está reproducido en KENNEDY TROYA, A. y ORTIZ CRESPO, A., *Recoleta de San Diego de Quito...*, op. cit., pág. 431.

28. Según Álvaro San Félix, en mayo de 1871 la municipalidad acordó seguir financiando la novena y fiesta de la Virgen de Monserrate, patrona del lugar, con 100 pesos en vez de los 60 que erogaba pagándose además 10 pesos al párroco que predicase en el novenario. Pero no sabemos desde qué momento se la nombró patrona de la población. Véase SAN FÉLIX, A., *Monografía de Otavalo, Volumen I*, Otavalo, Instituto Otavaleño de Antropología, 1988, pág. 355.

29. STRATTON-PRUITT, S., “Our Lady of Montserrat”, en Stratton-Pruitt, S., ed., *The Art of Painting y Colonial Quito*, Philadelphia, Saint Joseph’s University Press, 2012, pág. 137.

30. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 5ª notaría, vol. 60, fol. 74 r.

franciscana de la Caridad de Illescas en la villa de Ibarra, al norte de Quito, data de 1606, precisamente por la devoción que le profesaba el oidor de la Audiencia, el licenciado Ferrer de Ayala, y a instancias de los vecinos de esta población³¹. Por su parte, en las inmediaciones de la Recoleta de San Diego de Quito se construyó una capilla y ermita dedicada a esta advocación, hoy desaparecida. En la ermita se había establecido una cofradía de la Virgen de la Caridad de Illescas en 1739, aunque en el momento de la fundación se hace mención de una veneración muy anterior –quizás del siglo XVII–. Las imágenes de esta capilla pasaron posteriormente a la Recoleta de San Diego, abandonándose la ermita hacia 1800. Afortunadamente, estas piezas no se perdieron, pues desde ese momento, pasarían a custodiarse en dicho cenobio, y es entonces cuando se da un impulso a la devoción popular a esta imagen. De ella nos queda la talla en madera, de vestir, que hoy se venera en el nicho central del altar mayor de la iglesia de San Diego, así como una estampa de esta imagen conservada en el archivo del Convento de San Francisco, y diversas medallas, como señalan Kennedy Troya y Ortiz Crespo³².

Finalmente traemos a colación en este apartado la **Virgen de Guápulo**, una de las más conocidas advocaciones originarias de España que encontró acomodo en Quito, aunque modificada en su nombre. La imagen quiteña procede de la guadalupana extremeña, tal como se indicaba en el contrato suscrito por la corporación con Diego de Robles en 1584 para que tallase una imagen a semejanza de la peninsular. Terminada en 1586 y policromada por Luis de Ribera, la imagen tuvo gran veneración en Quito, siendo numerosas las ocasiones en que se sacaba en procesión por diversos motivos, ya fuera para agradecer el fin de algún terremoto o de alguna sequía –como dan buena cuenta las pinturas de Miguel de Santiago y su obrador que decoran la sacristía del Santuario de Guápulo, trabajadas hacia 1699-1706, y que representaban los milagros de esta Virgen–³³. El aprecio por la Virgen de Guápulo fue creciendo durante el siglo XVII, alcanzando a ser nombrada por Felipe IV como “*Patrona del Rey y sus Armas*” en 1644. Durante este periodo, su santuario llegó a convertirse en uno de los centros preferidos de peregrinación de la Audiencia³⁴. Incluso en las décadas finales del periodo virreinal se seguía acudiendo a su amparo en caso de terremoto, como pone de manifiesto la carta del Presidente de la Real Audiencia, don Luis Muñoz de Guzmán, dirigida al Príncipe de la Paz y escrita a comienzos de 1798, en que se pedía que se perpetuase la fiesta de la Virgen de Guadalupe el día 4 de cada año³⁵. De hecho, la ciudad de Quito tenía a la Virgen de Guadalupe “*jurada por su Patrona y especial Protectora*”³⁶.

31. KENNEDY TROYA, A. y ORTIZ CRESPO, A., *Recoleta de San Diego de Quito...*, op. cit., pág. 122. Ulloa señala la posibilidad de que la Virgen de la Caridad que se venera en el pueblo de Mira sea una representación de la Virgen de la Caridad de Illescas. Véase ULLOA E., B., *Mira: apuntes del pasado*, Riobamba, Editorial Pedagógica Freire, 2005, pág. 106.

32. Idem, págs. 130 y 134.

33. La imagen serviría de modelo para las de los santuarios del Cisne y del Quinche, con la misma advocación y debidas también a Diego de Robles. Véase TOBAR DONOSO, J., *La Iglesia, modeladora de la nacionalidad*, Quito, La Prensa Católica, 1953, pág. 370. Del análisis de la serie de los milagros de la Virgen Guápulo, debida a Miguel de Santiago y sus colaboradores y conservada en el santuario quiteño, nos ocupamos en otra publicación. Véase AUTOR, 2013.

34. WEBSTER, S. V., “Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la Colonia...”, op. cit., pág. 74.

35. Archivo General de Indias (en adelante, AGI),ESTADO,72,N.40 (1a). Como la intercesión de la Virgen había surtido efecto en el fin del terremoto del 4 de febrero de 1797, se pretendía instituir ese día como el reservado a dicha fiesta, en el que se realizaría una función en la Catedral con asistencia de las autoridades. Para resaltar la importancia de celebrar la fiesta por la intercesión de la Virgen en el caso quiteño, el Presidente señalaba en un oficio dirigido al Cabildo en octubre de 1797 la dispar suerte que habían corrido otras localidades de la Real Audiencia. Véase AGI,ESTADO,72,N.40 (1b), s. f.

36. AGI,ESTADO,72,N.40 (1b), s. f. El Cabildo se entusiasmó con la propuesta y, de hecho, decidió sacar a remate el arrendamiento de un terreno, por el que se pretendía obtener más de 100 pesos anuales, para hacer con la mayor ostentación dicha fiesta. No obstante, la Audiencia mandaba que el dinero saliese de la renta de propios, y no con el arrendamiento del egido.

Contamos con numerosos testimonios documentales que acreditan la existencia de pinturas de la Virgen de Guadalupe en residencias quiteñas del siglo XVII. Por citar algunos ejemplos, se menciona una trabajada en pintura, sin marco, en la dote del maestro Nicolás de la Vega Astudillo a su futura mujer, Juana Galindo de Avendaño y Zúñiga, en 1668³⁷; o en un recibo de dote del capitán don Andrés de Amaral a favor de doña María Manuela Berdugo y fechado en junio de 1677, donde se nombra un lienzo de la Virgen de Guadalupe, con marco dorado, tasado en 12 pesos³⁸; más otro de la misma advocación, de vara y media de alto y tasado en 5 pesos, que se incluía en la dote que entregaba Manuel de Aldas a doña Josefa Barrantes de Salazar en 1682³⁹. Por su parte, Pedro Ortiz Dávila refería en su testamento un cuadro mediano de la Virgen de Guadalupe, que tenía en su cuarto “donde duermo”, dato indicativo de la importancia que esta advocación tenía para el finado⁴⁰. A ellos podemos sumar el lienzo de la misma advocación, de vara y media de alto y con moldura dorada, que citaba en su testamento de 1675 Gonzalo Vázquez Feijoo, quiteño nacido de padre español, y que legaba a la capilla del Rosario de los Españoles del convento de Santo Domingo⁴¹. Junto con las imágenes



Figura 3. Francisco Jordán: Nuestra Señora de la Cueva Santa (1804)

37. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 225, fol. 8 r. Junto con otras pinturas de asunto religioso, una imagen de bulto redondo, otra de la Virgen, una lámina y tres retablitos se valoraba en 50 pesos.

38. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª Notaría, Vol. 235, fol. 674 r-v. En la centuria siguiente, se siguen rastreando estas imágenes. Doña Petrona González recibía en 1715, como parte de la dote entregada por don Joseph Francisco de Obregón Ayala, un cuadro de la Virgen de Guadalupe de 1'5 vara dorada valorado en 6 pesos. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 3ª notaría, vol. 34, fol. 1102 r.

39. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 246, fol. 378 v. Aún podemos citar otras referencias documentales en las que se citan estas pinturas, como la carta de dote de Juana de Olmos, que data de 1671, en la que se tasaba un lienzo de la Virgen de Guadalupe en 8 pesos. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 231, fol. 190 r-v. En la misma cantidad se tasaba otra pintura de esta advocación, en este caso de una vara de largo y con moldura dorada, en un documento de recibo de Miguel Medina Sotelo y Luziana Pérez Mariño fechado en 1699. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 281, fol. 132 v. Finalmente, en la carta de dote a favor de Juana de Olmos, que data de 1671, se tasaba un lienzo de la Virgen de Guadalupe en 8 pesos. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 231, fol. 190 r-v.

40. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 218, fol. 138 r.

41. Concretamente, los deja para “el servicio y adorno de la dha Capilla y sacristía della”. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 6ª notaría, vol. 75, fol. 256 v.



Figura 4. Anónimo: *Nuestra Señora de la Cueva Santa* (Museo Alberto Mena Caamaño, siglo XIX)

mediados de siglo una imagen de esta advocación, con un tabernáculo dorado, que en su testamento de 1659 Juan de la Cruz y Zúñiga legaba al convento de San Francisco para que la colocasen en la iglesia o en la enfermería⁴⁵.

En las anteriores referencias documentales se la denomina siempre como Virgen de Guadalupe. Directamente mencionada como Nuestra Señora de Guápulo también la encontramos en la documentación de esta época, tal y como aparece en el testamento de doña Elvira Cumbres de Estrada Baca, quien tenía un cuadro de esta advocación⁴⁶, y en un recibo de don Antonio de Villacís a favor de don Juan de Villacís, fechado en 1715, donde se cita “*un tabernaculito pequeño y en el Nra Señora de Guapulo pintada*”, tasado en 2 pesos⁴⁷.

de los milagros de la Virgen, que citamos más arriba, también contamos con pinturas que representaban la escultura del santuario quiteño, originalmente destinadas al ámbito privado, como la que custodia el Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, y otras que incluso se mandaron hacer para devotos de otras regiones del virreinato del Perú⁴².

A estas pinturas habría que sumar varias imágenes de bulto redondo de la Virgen de Guadalupe que aparecen mencionadas entre las pertenencias de personas residentes en la capital de la Real Audiencia durante esta época. Entre ellas cabe destacar la que poseía otro descendiente de español, Miguel Méndez de los Ríos –en su caso, una imagen de la Virgen de Guadalupe, en un nicho pequeño, con corona de plata dorada⁴³, o la que custodiaba Juan de Amores –quien en su testamento nombra un tabernáculo pequeño de madera que estaba por dorar, con una imagen de bulto de Nuestra Señora de Guadalupe⁴⁴–.

También figura en la documentación de

42. La imagen del Museo Nacional, de pequeño formato y trabajada al óleo sobre tabla, está reproducida en WEBSTER, S. V., “Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la Colonia...”, op. cit., pág. 66.

43. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 239, fol. 69 v. El testamento data de 1672.

44. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 5ª notaría, vol. 61, fol. 48 r.

45. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 5ª notaría, vol. 48, fol. 548 v. Otra donación de una imagen de esta Virgen la encontramos en los años 30' del siglo XVII, cuando se envía una al santuario de Guápulo para que se coloque en uno de los altares. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 1ª notaría, vol. 148, fol. 726 v.

46. El documento data de 1698. Véase ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 5ª notaría, vol. 91, fol. 201 r.

47. ANH/Q, sección Protocolos Notariales, 3ª notaría, vol. 35, fol. 868 r.

Otras advocaciones

Hasta aquí nos hemos detenido en las advocaciones marianas de origen español que dieron lugar a la fundación de cofradías en Quito y los territorios de su Real Audiencia. Pero hubo otras que habían originado corporaciones religiosas, aunque algunas sí fueron ampliamente veneradas, tanto por el clero como por la sociedad civil quiteña. De hecho, se encuentra gran cantidad de representaciones en iglesias, monasterios y casas de la capital. Otras tuvieron una presencia meramente testimonial, resultado de la devoción de algún peninsular emigrado que llevó consigo a América una imagen de la Virgen objeto de su veneración y quedó a su muerte en tierras ecuatorianas.

Desde su aparición en Sevilla en 1703, la representación de María como **Divina Pastora** empezó a gozar de un considerable éxito no sólo en España, sino también en sus territorios de Ultramar. En la Real Audiencia de Quito tuvo una amplísima difusión, encontrando muestras pictóricas, aunque también alguna escultura, tanto en conventos como en residencias particulares, constituyendo junto con la Inmaculada alada una de las de mayor difusión en el siglo XVIII⁴⁸. No nos detendremos en este trabajo a analizar la variedad tipológica de las Pastoras quiteñas, ya que constituye la materia de otra investigación nuestra. En este caso, baste señalar cómo el primer modelo grabado al que se acudió es también de procedencia sevillana: el que en 1703 se abrió según la idea que el capuchino fray Isidoro de Sevilla transmitió al pintor Alonso Miguel de Tovar, y que respetaba la iconografía plasmada en el lienzo. En éste aparecía María como pastora en primer plano, rodeada de ovejas con rosas en las bocas, con una flor en la mano izquierda y siendo coronada por dos angelotes, quienes sostienen entre sus manos una corona imperial. María viste túnica talar, pelliza, manto y sombrero caído a la espalda, y un cayado. En segundo plano aparecía San Miguel ahuyentando a un lobo que se disponía a devorar una oveja. Este grabado difundía la iconografía exacta ideada por fray Isidoro de Sevilla, quien en una publicación de hacia 1742 se negaba a admitir variaciones iconográficas en la representación de la Pastora⁴⁹. Aunque algunas de las pinturas quiteñas siguen este modelo de cerca —como la de la reserva del Convento de San Francisco—, otras muchas obviaron las consideraciones de fray Isidoro de Sevilla, y se tomaron mayores libertades iconográficas. De hecho, en muchas ocasiones se acudió a fuentes diversas, mezclando elementos del grabado español con otros procedentes del que realizó en 1770 Ignaz Sebastian Klauber, más acordes con el gusto quiteño del momento, apegado a las novedades procedentes de los talleres de Augsburgo. Asimismo, se introdujeron otros elementos del gusto quiteño que no figuraban en las estampas, como la figura del Niño, las flores multiplicadas exponencialmente, etc.

Procedente del levante español, la devoción a **Nuestra Señora de la Cueva Santa** también tuvo presencia en los territorios de la Real Audiencia de Quito. El origen de esta devoción castellanense, patrona de la Diócesis de Segorbe-Castellón, data de 1516, tras haber encontrado un pastor la imagen de la Virgen en una cueva —que da nombre a la advocación—. En diversas latitudes de América se conservan representaciones de esta Virgen, ya que es patrona de varias poblaciones. Fueron varias las estampas que interpretaron la iconografía y cuyas planchas se habían abierto en España. La que figuraba en la *Historia de la Virgen de la Cueva Santa*, escrita por el jesuita José de la Justicia y publicada en 1655⁵⁰, ya definía algunos aspectos ico-

48. Por ejemplo, la que se cita en 1781 entre las pertenencias que había dejado doña Manuela Arauz, valorada por el tasador en dos pesos. Véase Archivo Nacional de Historia del Ecuador (ANH/Q), Sección Juicios, 1ª notaría, Caja 75, Expediente de 1/X/1781, fol. 28 r.

49. SEVILLA, I. DE, *El montañés capuchino y misionario andaluz: vida y virtudes del venerable Padre Fray Luis de Oviedo... del Orden de Capuchinos de N.S.P.S. Francisco de la provincia de Andalucía...* Sevilla, Imprenta de los Recientes, ca. 1742, págs. 221-224.

50. DE LA JUSTICIA, J., *Historia de la Virgen de la Cueva Santa*, Valencia, Bernardo Nogués, 1655.

nográficos de la imagen –el nimbo estrellado, su representación de busto, los elementos pétreos que hacen alusión a la cueva–. Pero en América tuvieron más éxito otras que datan de siglo y medio después. Entre ellas, cabría citar la de Vicente Capilla, que se conoció en el Nuevo Continente, tal como demostraron los investigadores del “Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art” de la University of California al aportar la fuente grabada de una pintura de carácter popular conservada en una colección particular de Medellín y fechable en el siglo XIX⁵¹. No obstante, la que más difusión tuvo en los territorios de la Real Audiencia de Quito fue la del grabador Francisco Jordán, datada en 1804 (Fig.3)⁵². Existen ejemplos fechados en la primera mitad del XIX, tanto en pintura como en escultura –en este caso menos numerosas, pudiendo destacarse una pieza en el Milwaukee Public Museum–. Un cuadro del Museo Alberto Mena Caamaño muestra una versión del grabado prescindiendo de la filacteria superior (Fig.4), y otro del Museo de América, en depósito de la Embajada de Ecuador en España (número de inventario 1992/03/61), sí mantiene la cartela. Algunas representaciones pictóricas son de una factura popular innegable, destinadas al uso privado y realizadas por artesanos poco dotados, como ponen de manifiesto los dos lienzos de la Colección Filanbanco que reproducía Moreno Proaño en una publicación de 1983⁵³. Éstas sí plasman la filacteria con la inscripción en latín recogida en el grabado, y se deleitan en la representación de flores de los más variados colores, circunstancia que debía de ser muy apreciada por el público ecuatoriano a tenor de la profusión de estos detalles en pinturas religiosas del período, y que también recogen los ejemplares del Museo de América y del Museo Alberto Mena Caamaño. Las diferencias entre las piezas conservadas en estos territorios vienen de la expresión de la Virgen, que varía entre el ensimismamiento de la del Milwaukee Public Museum hasta la mirada que interpela al fiel, común en las pinturas, más cercanas en este punto al modelo de Jordán.

Asimismo, se encuentra en estos territorios alguna reproducción de imágenes devocionales españolas, debida más a la devoción privada de algún peninsular emigrado a tierras americanas a lo largo del siglo XVIII que a un éxito real entre el clero o pueblo quiteños. Entre ellas podemos mencionar en primer lugar la **Virgen del Juncal**, devoción procedente de Irún, en cuya iglesia de Nuestra Señora del Juncal figura un retablo con la imagen de la Virgen bajo esta advocación. En 1749 se realizó un grabado devocional (Fig.5), y en forma de estampa debió de ser llevada a Quito por el capitán Joaquín Elorrieta⁵⁴, quien se mandó retratar como donante a los pies de la misma por el pintor quiteño José Cortés de Alcocer en 1777 –en un lienzo firmado y fechado, que pertenecía a la Richard and Robert Huber Collection de Nueva York⁵⁵ y ha sido donado en 2012 al Philadelphia Museum of Art⁵⁶ (Fig.6)⁵⁷–. Como cabría esperar en este tipo de pinturas, la fidelidad al modelo

51. <http://colonialart.org/archive/artList?col=829a-829b&row=60> (Consultada el 29/11/2012). Capilla (1767-1817) fue un grabador valenciano de formación académica que trabajó en el ámbito local, según atestigua Gimilio Sanz. Véase GIMILIO SANZ, D., “Los grabados de reproducción como elemento de identificación de pinturas del Museo de Bellas Artes de Valencia”, *Ars Longa*, 19, 2010, pág. 120. El grabado de Capilla, al igual que sucederá con el de Francisco Jordán, seguía un dibujo de B. Suñer.

52. Este grabador valenciano vivió entre 1778 y 1832, colaborando con el pintor Vicente López Portaña en no pocas ocasiones. Véase GIMILIO SANZ, D., “Los grabados de reproducción...”, op. cit., pág. 121. Tanto en la estampa de Capilla como en la de Jordán se señalaba la concesión, por parte del obispo de Quito, de cuarenta días de indulgencia para quien rezase un “Ave María”.

53. MORENO PROAÑO, A., *Tesoros Artísticos...*, op. cit., pág. 177.

54. El militar ocupó durante su vida diversos cargos administrativos en tierras americanas, desde México hasta Santafé de Bogotá, siendo nombrado Capitán de los Virreinos de Nueva Granada y del Perú.

55. Reproducido en STRATTON-PRUITT, S. L., “El arte virreinal hispanoamericano en las colecciones estadounidenses”, en Ortiz Crespo, A: *Arte quiteño más allá de Quito*, Quito, FONSA, 2010, pág. 372. La firma es: En Quito El año de 1777, por mano de Josepho? Cortes.

56. BONNET SAINT-GERORGES, B., “Acquisition of Latin-American and American paintings in Philadelphia”, *The Art Tribune*, 19/03/2013. <http://www.thearttribune.com/Acquisition-of-Latin-American-and.html> (Consultada el 29/09/2013).

es grande, pues el devoto quería tener una imagen lo más parecida posible a aquella que tanto recordaba. De hecho, en la inscripción de la cartela que figura en la zona inferior, ante la que se ha situado Elorrieta, se hace hincapié en la condición de “*Verdadero retrato*”⁵⁸. Eso sí, el colorido quiteño y la proliferación de flores –tanto en los márgenes de la arquería como en los floreros a ambos lados del pedestal de la imagen mariana– son añadidos propios de la tierra de adopción del militar, y muy queridos por el artista encargado de plasmar en lienzo esta imagen devocional⁵⁹. Por su parte, la posición del donante, con las manos en actitud de oración e interpelando al espectador con su mirada escrutadora, recuerda a otras representaciones de donantes ante retablos pintados realizadas en Quito en los mismos años. Entre ellas cabría señalar la del retablo pictórico del lado de la Epístola de la iglesia de Guápulo, donde un eclesiástico –identificado por Crespo Toral y Vargas como el sacerdote don José de Luna⁶⁰– aparece a los pies de la escena de la *Visitación*, o la de *San Eloy, patrón de los plateros*, que en 1775 pintó Bernardo Rodríguez y se conserva en el Museo Nacional del Banco Central del Ecuador, en la que el donante es el platero Luis López de Solís.

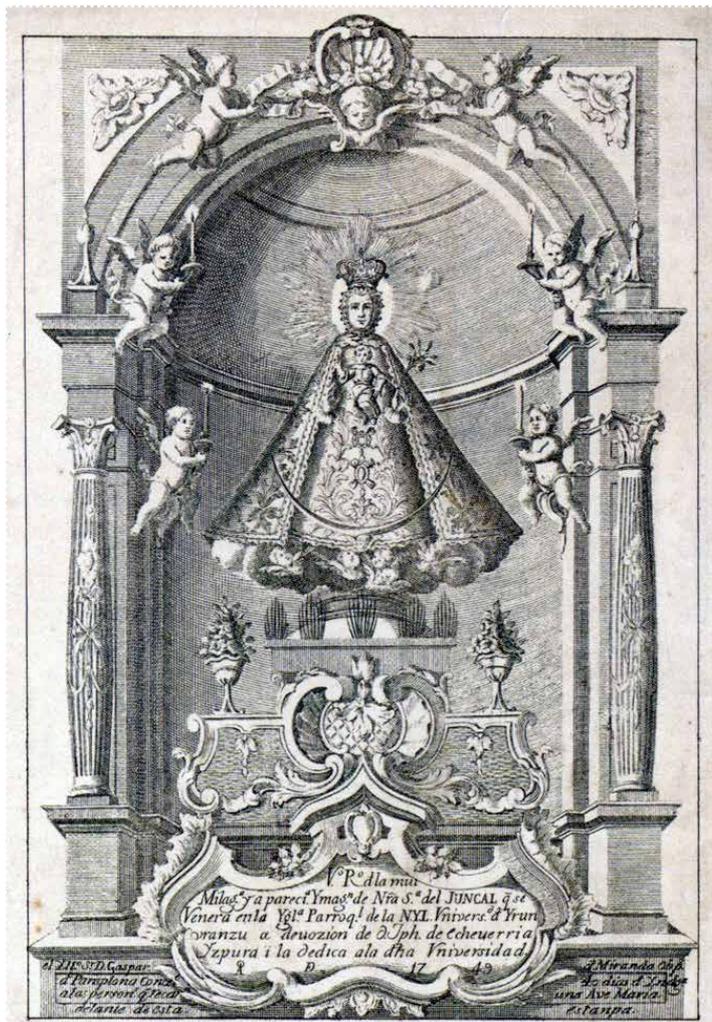


Figura 5. Anónimo: *Virgen del Junco de la Universidad de Irún* (1749)

Esta pintura no fue la única en la que el pintor José Cortés interpretó al óleo sobre lienzo estas estampas de devociones marianas españolas, disponiendo a sus pies a un comitente en calidad de donante. Otro lienzo de este género, que conserva el Museo de América, parece indicar que entre la clientela de las

57. Reproducido en STRATTON-PRUITT, S. L., “El arte virreinal hispanoamericano en las colecciones estadounidenses”, en Ortiz Crespo, A: *Arte quiteño más allá de Quito*, Quito, FONSA, 2010, pág. 372.

58. En un artículo centrado en devociones marianas y de santos de origen americano que tuvieron presencia en la Península durante el barroco, Fernández Valle señala cómo las estampas, lienzos y esculturas que representaban a estas imágenes “parecían operar sobre la sociedad, de una manera diferente a la de meros objetos representativos, tal como lo entendía el Concilio”. Véase FERNÁNDEZ VALLE, M^a A., “Sueños y esperanzas en los viajes atlánticos. Imágenes devocionales en los siglos XVII y XVIII”, *Semata*, 24, 2012, pág. 85. Por su parte, y refiriéndose exclusivamente a los santos americanos en la misma época, Quiles García incide en el valor instrumental de la vera effigies. Véase QUILES GARCÍA, F., “Cerca del cielo. La creación de los santos y su imagen en la América hispana”, *Semata*, 24, 2012, pág. 100.

59. Bonnet Saint-Georges piensa que es una decisión acertada la multiplicación de rosas y otras flores en vez de los juncos. Véase BONNET SAINT-GERORGES, B., “Acquisition of Latin-American and American paintings in Philadelphia...”, op. cit.

60. CRESPO TORAL, H. y VARGAS, J. M., coords., *Historia del arte ecuatoriano, tomo 3*, Quito, Salvat Editores Ecuatoriana, S.A., 1977, pág. 47.



Figura 6. José Cortés de Alcocer: *Virgen del Juncal con el capitán Joaquín Elorrieta como donante* (Philadelphia Museum of Art, 1777)

élites establecidas en Quito en el último tercio del siglo XVIII, Cortés debió tener un cierto renombre como pintor de estos asuntos. En este caso se trata de la Virgen de Nieva, también conocida como **Virgen de la Soterraña**, una devoción castellana procedente de Santa María la Real de Nieva (Segovia), en cuya iglesia de Nuestra Señora de la Soterraña se venera. El óleo que custodia el Museo de América, fechado en 1803 (Fig.8)⁶¹, pertenece a la colección que, procedente de la Embajada de Ecuador en España, se encuentra en depósito en el museo madrileño desde 1992 (número de inventario 1992/03/63)⁶². En este lienzo, la imagen mariana está acompañada por un religioso a los pies, que sería devoto de la imagen y que, atendiendo a la inscripción situada al pie de la misma, puede ser don Joaquín Veloz, cura rector de la parroquia de San Sebastián de Quito⁶³, quien dedicaba el cuadro a la iglesia de Tulcán, donde antes había sido cura. A esta imagen, según se informa en la inscripción al pie de la Virgen, había concedido el obispo de Popayán, el doctor Salvador Ximenes de Enciso, cuatro días de indulgencias a los fieles que rezasen un “Ave María” ante ella⁶⁴. Según la fecha de la firma y la que aparece en la inscripción,

61. La firma, en latín, es la siguiente: *Josephus Cortez me fecit anno [...] 1803*.

62. Sobre la donación de esta colección, véase ANDRÉS GARCÍA, M^o J., “Una colección de arte colonial quiteño en el Museo de América de Madrid”, *Anales del Museo de América*, 3, 1995, págs. 81-89, donde no se mencionan ni ésta ni la pintura de la Virgen de la Cueva, de la que tratamos antes.

63. Según Tobar Donoso, a Joaquín Veloz, siendo cura de la parroquia de San Blas de Quito, y a raíz de los sucesos de 1809, se le remitió, con pena de diez años, a Santa Fe. Véase TOBAR DONOSO, J., *La Iglesia, modeladora de la nacionalidad...*, op. cit., pág. 277. Según la documentación fue en 1813 cuando se lo mandó detenido a Santa Fe, capital de Nuevo México. Véase MULLO SANDOVAL, M., “Presencia y participación del clero revolucionario en la gesta libertaria de 1809 en Quito”. En http://www.pucsp.br/cehal/downloads/textos/textos_congresso/23_07_2010_Ponencia_Mario_Mullo_Sandoval.pdf (Consultada el 30/09/2013). Por su parte, Moreno Egas señala que el presbítero Joaquín Veloz fue cura de Tulcán y, en la época de la rebelión, de San Blas en la ciudad de Quito. Véase MORENO EGAS, J., *Del púlpito al congreso. El clero en la revolución quiteña*, Quito, Instituto Metropolitano de Patrimonio, 2012, pp. 211-212. Las lagunas sobre este personaje son grandes, y todavía queda por investigar su periplo por tierras ecuatorianas y colombianas en el primer cuarto de siglo.

64. La inscripción dice textualmente: VERDADERO. RETO. DE NRA SA. DE NIEVA, ESPECIAL DEFENZORA DE RAYOS Y ZENTELLAS. DEDICA A LA YGECIA DE TULCAN ESTA SMA. YMAGEN, EL DR. DN. JUAQUIN VELOZ: CURA Q. FUE DE DICHA YGECIA Y SINDICO DE LA REYNA DE LOS ANGELES COMISSO. SUBDELEGO DE LA STA. INQUICICN. EN LA JURISDICCION DE YBARRA Y ACTUALMTE. CURA RECTOR DE LA PARROQUIA DE SN. SEBASTIAN DE QUITO. Y A PEDIMENTO Y DEVOCON. DE SR ENE. CORONL. FRANCO XAVIER CORTES EL YLLMO SR. DR. SALVAOR XIMENES DE ENCISO MERITISIMO OPO. DE POPAYAN SE DIGNO CONCEDER A ESTA BERE YMAGN. EL DIA 29 DE JUNIO DE 1828 AÑOS, TENIENDOLA PRESETE ENESTE STO TEMPLO 4 DIAS DE YNDULS A TODS LOS FIELES Q LA RESAREN LA SALUTACN DEL... AVE MARIA? (Faltan algunas letras). Esta inscripción se escribió 25 años después de pintado el cuadro, ya que a los pies figura la fecha de 1803 junto con la firma de José Cortés. Además, quien la escribió calculó mal el espacio, y tuvo que colocar en la línea reservada a la firma y la cenefa decorativa el “Ave María”.



Figura 7. Anónimo: Verdadero retrato de Nuestra Señora de la Soterraña de Nieva

la pintura debió de ser pintada en Quito y, tiempo después, llevada a Tulcán, donde se le concedieron los cuatro días de indulgencia a quien le rezase esta salutación. El carácter de “trampantojo a lo divino” de la Virgen, de “verdadero retrato”, tal como indica la propia inscripción de la pintura, contrasta con el acusado realismo del rostro del religioso. La composición sigue claramente una estampa de la portada de la *Historia prodigiosa de la admirable aparición de Nuestra Señora de la Soterraña de Nieva*, que tuvo varias ediciones en el siglo XVIII (Fig.7)⁶⁵. Aunque en Quito no tuviera mucha implantación la veneración a esta advocación mariana, no ocurrió lo mismo en otras poblaciones americanas, pues en Córdoba (Argentina) esta Virgen fue jurada por patrona y protectora de la ciudad, encargándose una imagen de escaso mérito artístico por el obispo Ángel Mariano Moscoso⁶⁶.

Conclusión

En los territorios de la Real Audiencia de Quito estuvo plenamente vigente la devoción a un nutrido número de advocaciones marianas de origen español durante la época virreinal. El fenómeno se dio no sólo entre religiosos, sino también entre civiles, ya fueran nacidos en la Península o criollos, o incluso naturales de estas tierras. De hecho, hemos podido localizar en torno a una quincena de estas advocaciones presentes en los territorios quiteños en este periodo, tanto en la documentación de época barroca como a través de piezas pictóricas y escultóricas. La veneración a algunas de ellas se tradujo en la fundación de cofradías en su honor, que tuvieron su sede en iglesias, capillas, monasterios y santuarios dedicados a estas imágenes, así como en residencias particulares. En otros casos, la devoción quedaba relegada al ámbito privado –ya

65. *Historia prodigiosa de la admirable aparición, y milagros de Nuestra Señora de la Soterraña de Nieva, especialissima defensora de los rayos, y centellas para todos sus Devotos...*, que se venera en el Convento de Padres Dominicos de la Villa de Santa Maria la Real de Nieva. Segovia, Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1781. Al igual que en la pintura de Cortés, la imagen de la Virgen que figura en la portada de la publicación segoviana está identificada como verdadero retrato (V.º R.º DE N.ª S.ª DE LA SOTERAÑA DE NIEVA).

66. RIBERA, A. L. y SCHENONE, H. H., *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948, p. 37.

fuera en las capillas y oratorios o en los dormitorios de quienes profesaban un particular afecto a algunas de ellas—. Más allá de las muy difundidas devociones a la Virgen de la Merced y a la Divina Pastora, que en el terreno de las artes tuvieron como resultado un sinnúmero de piezas, por lo general pictóricas, de variada iconografía y desigual interés artístico, se introdujeron otras muchas advocaciones españolas en estos territorios. Y aunque algunos comitentes fervorosos se hicieron representar a los pies de la Virgen en calidad de donantes, la mayoría de obras pictóricas conservadas y de testimonios documentales muestran una preferencia por la efigie mariana como única protagonista de la imagen.

Fecha de recepción: 14/11/2013

Fecha de aceptación: 10/02/2014