



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y **literal vii** “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:

PB

Estante:

02

Bandeja:

06

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

Directores:

Juan Salvat
Eduardo Crespo

Director de la obra:

Ricardo Martín

Secretario de redacción:

Amancio Fernández

Coordinación:

Alfonso Troya

© 1985 Salvat Editores,
S.A., Barcelona
1985 Salvat Editores
Ecuatoriana, S.A., Quito

**Coordinadores generales
de toda la obra:**

Hernán Crespo Toral
José M.^a Vargas, O.P.

**Autores y colaboradores
científicos:**

Gabriel Cevallos García, Hernán Crespo Toral, Juan Cueva Jaramillo, Nicolás Delgado, Jorge Donoso, Alicia Enderton, Olaf Holm, Francisco Huerta Rendón, Enrique Larrenas, Carlos Manuel Larrea, Luis Maldonado Tamayo, Manuel E. Mejía, Vicente Mena, Albert Meyers, Hugo Moncayo, Rodrigo Moreno, Luis Moscoso Vega, Presley Norton, Udo Oberem, Margarita Pesantes, George Robert Lewis, José Rumazo, Lupe Rumazo de Alzamora, Jorge Salvador Lara, Filoteo Samaniego Salazar, Santiago Sebastián, Carlos de la Torre Reyes, José M.^a Vargas, O.P., Robert Vrinat.

**Impresión:**

Gráficas Estella, S.A. (Navarra),
España, 1985.

Depósito legal: NA. 140-1985.

ISBN: 84-345-3749-4 (obra completa).

ISBN: 84-345-3752-4 (tomo 3).

Printed in Spain.

INV. NO 2099454 p34

Historia del Arte ecuatoriano



UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES



2099454

CTP. 30



Salvat Editores Ecuatoriana. S.A. Quito

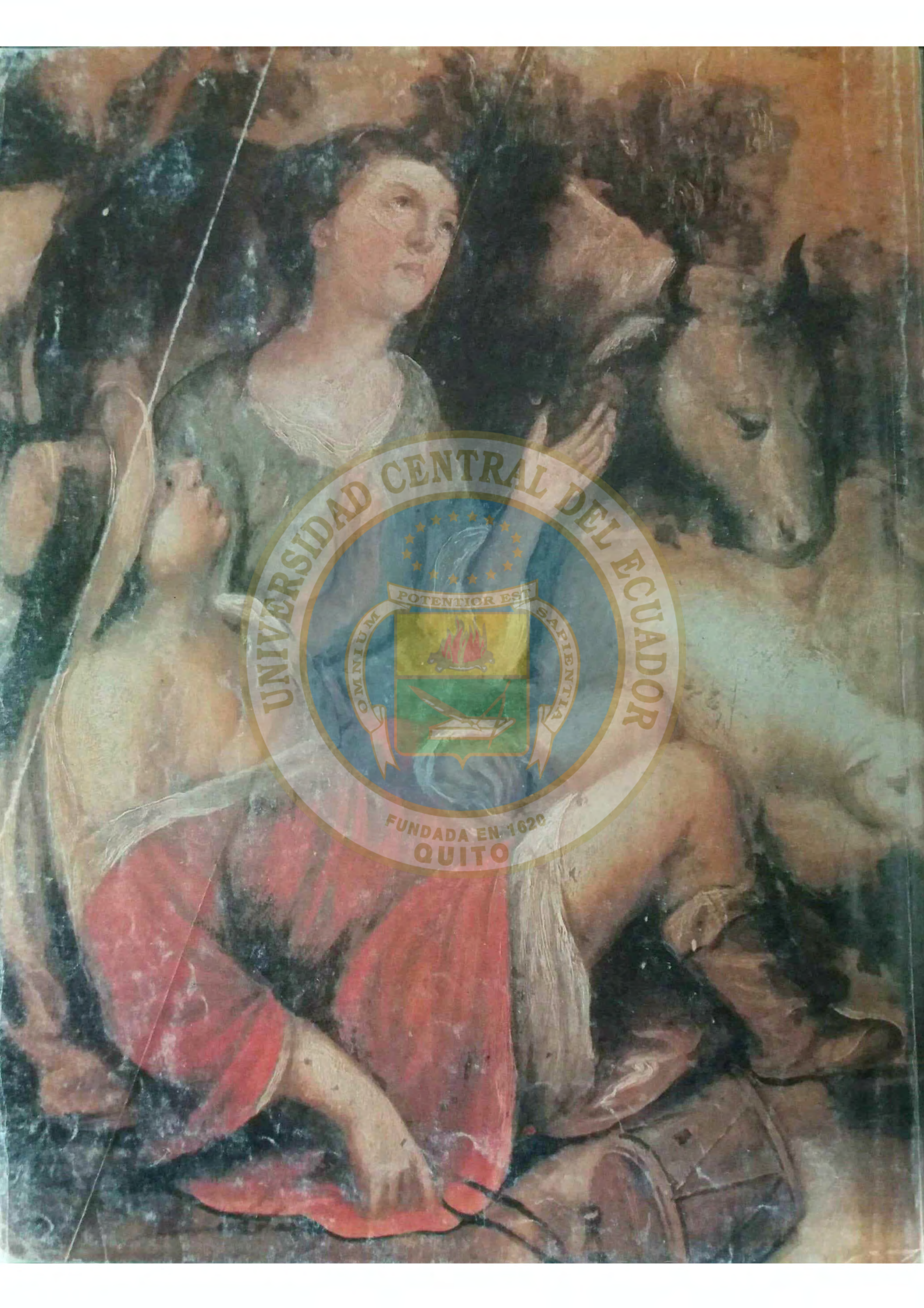
INDICE

Acerca del barroco ecuatoriano	3
Arquitectura del siglo XVIII	31
La pintura ecuatoriana en el siglo XVIII	47
La escultura del siglo XVIII	61
El advenimiento de un arte popular (siglos XVII y XVIII)	87
Expansión del arte quiteño	101
"Tratado de Pintura" de Manuel Samaniego	123
Un programa mariano realizado por los Cortés	139
Un arte distinto para una nueva forma de pensar	163
Sobre las artes en la época de la República	181
Visión e influencia de viajes y viajeros en el siglo XIX	201
Las Bellas Artes durante el siglo XIX	211



A la derecha, "El taller de Nazaret" (Museo de San Francisco), obra del siglo XVIII de extraordinaria factura y primoroso colorido, pero en la que vemos alentar un espíritu diferente al de otras ocasiones: la luz lo invade todo y todo lo clarifica, rechazando el tenebrismo; las divinas personas realizan tareas normales, desapareciendo el sufrimiento; de los resplandecientes paisajes del fondo emana luminosidad... La mezcla de lo aborigen y lo europeo es, además, prueba de que lo quiteño ha adquirido carta de naturaleza en la pintura. La "hora clara" de la pintura quiteña ha aparecido ya y se proyectará hacia el siglo XIX.





Acerca del barroco ecuatoriano



El siglo XVI preparó en su seno la eclosión cultural de las dos centurias siguientes. La fundación de urbes, la erección de la Real Audiencia y del Obispado, el afincamiento de las comunidades religiosas y su expansión misionera, la vida civil en torno de los Cabildos, la existencia cotidiana en las parroquias urbanas y rurales, los afanes económicos del agro y de la urbe: todo aquello constituyó una fabulosa suma de impulsos, de realizaciones y de incitaciones espirituales—más poderosas que las materiales en las horas de expansión histórica—.

Calladamente, al parecer, pero sin fatiga, durante siete lustros, a partir de 1530, la existencia social quiteña perfiló sus rasgos y distendió por una extensa región geográfica sus empeños: hizo cultura al tiempo que elaboraba vida humana, raza, civilidad, formas de existencia, modos típicos de crear las cosas. Y entre éstos, aquéllos que mejor traducían la vida interior: las bellas artes. Poco se ha meditado en un suceso de la llamada vida colonial: el compás que marca la convivencia social a las bellas artes y el aparecimiento de éstas a tono con la convivencia social, de modo que parecen ser el espíritu o la respiración de ella. Las artes no demoraron siglos en sobreponerse a las actividades visibles del grupo humano, empeñado, como es natural en horas auroras, por resolver problemas de inmediata urgencia. El aparecimiento de la belleza fue urgencia inmediata en esas sociedades o en esos vecindarios casi incipientes. A un siglo de caminar tuvieron arquitectura, pintura, escultura, música... Las letras fueron un poco más lentas, no porque no existieran, sino porque se dedicaron a servir al conocimiento de

las realidades: eran crónica, noticia, descripción geográfica, didáctica. Más tarde principiaron a ser literatura.

Pocas veces se ha visto una gestación tan corta de un alto estilo. Acaso se atribuya esto al trasplante del arte europeo al Nuevo Mundo, con no poca razón aparente. Mas, en el fondo, el hecho no se muestra tan sencillo, porque la pintura, la escultura, la arquitectura y las demás artes ostentan un claro espíritu americano, mixto, mestizo, con aire segurísimo de tercer producto, no de simple repetición de los caracteres paternos. Los artistas, aunque educados por maestros españoles, italianos y flamencos, no repitieron el arte del Viejo Mundo. Le infundieron ánimo propio y distinto: crearon arte hispanoamericano, desde el primer momento hasta las horas más excelsas del barroco. El ojo inteligente lo descubre a la más leve contemplación. Más allá de la técnica está la figuración, y ésta es psicología.

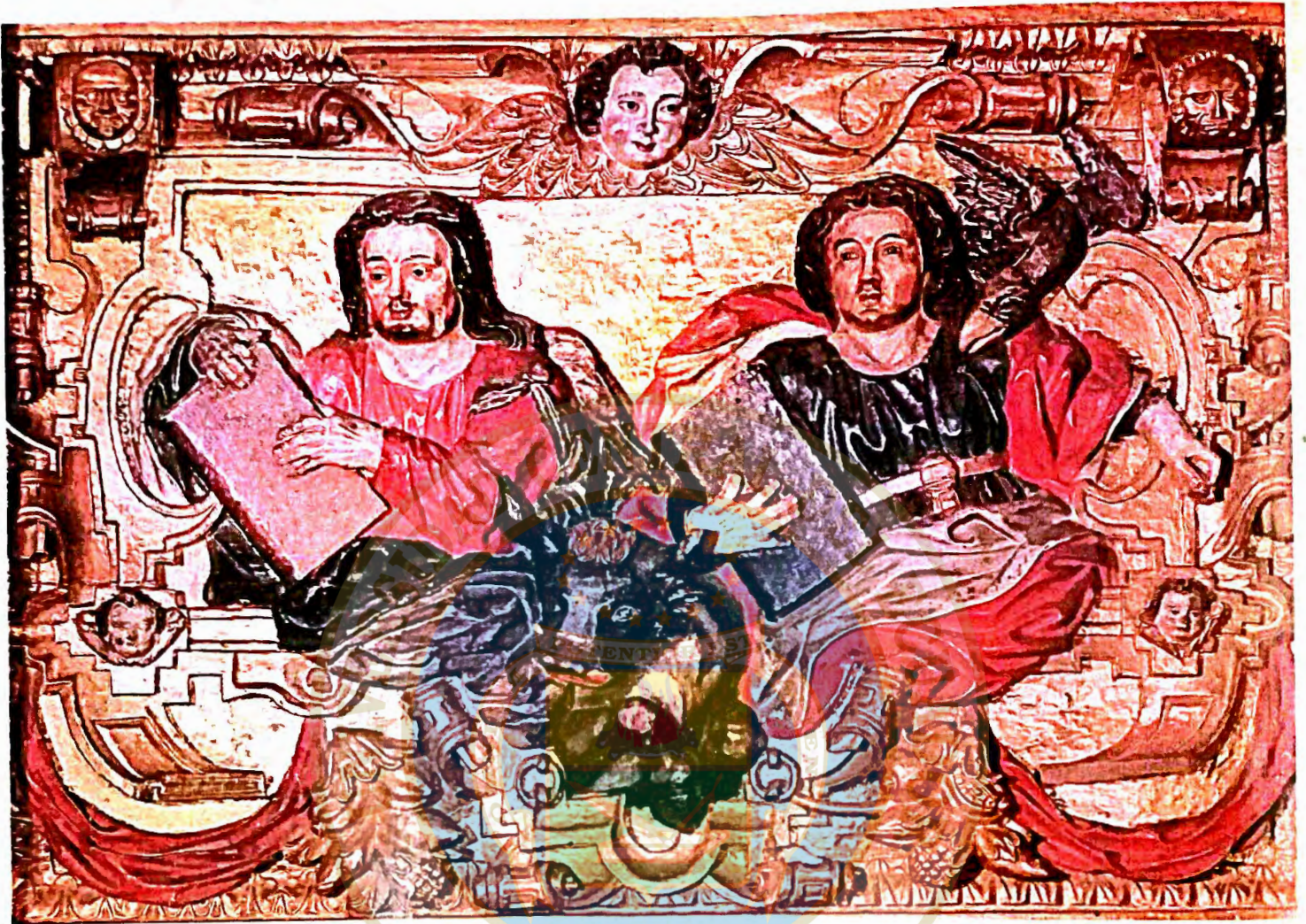
La psicología no es la mera figuración externa con rasgos de vida interior más o menos logrados en la representación pictórica o escultórica, pues la unidad de la especie humana afecta gestos análogos para decir pasiones análogas. Cuando se habla de psicología del arte americano se quiere decir peculiaridades de un alma, peculiaridades exclusivas e irrepetibles, no tomadas de otro género de gesticulación. Y aquí está el secreto del arte ecuatoriano: desde muy temprano tuvo palabras que decir, voces íntimas con sonos precisos, voces que se ensayaron durante algunas décadas de prestísima maduración y que se entonaron en un coro unánime a partir del 1600.

¿Barroco o barrocos?

No es posible emplear otra palabra, convenga o no convenga con el tema. Tampoco es hora de dilucidar la certeza de la expresión, porque su uso es categórico y no se ha puesto fuera de circulación. Barroco

A la izquierda, detalle de una representación de "La anunciación a los pastores", pintura sobre mármol del Museo de San Francisco, Quito. La suavidad de la gama, la pureza de los rostros, por cierto no muy admirados por la aparición del ángel, denotan una mano maestra en las técnicas pictóricas. La delicadeza de las manos contrasta con la sobriedad con que están tratados los animales.

Aquí abajo, los santos evangelistas Lucas y Juan, en un detalle de la ornamentación del altar mayor de la iglesia de San Francisco de Quito. En la página opuesta, sagrario del altar mayor de la misma iglesia. Tanto las columnas salomónicas como la decoración de racimos de uvas son típicas del barroco.

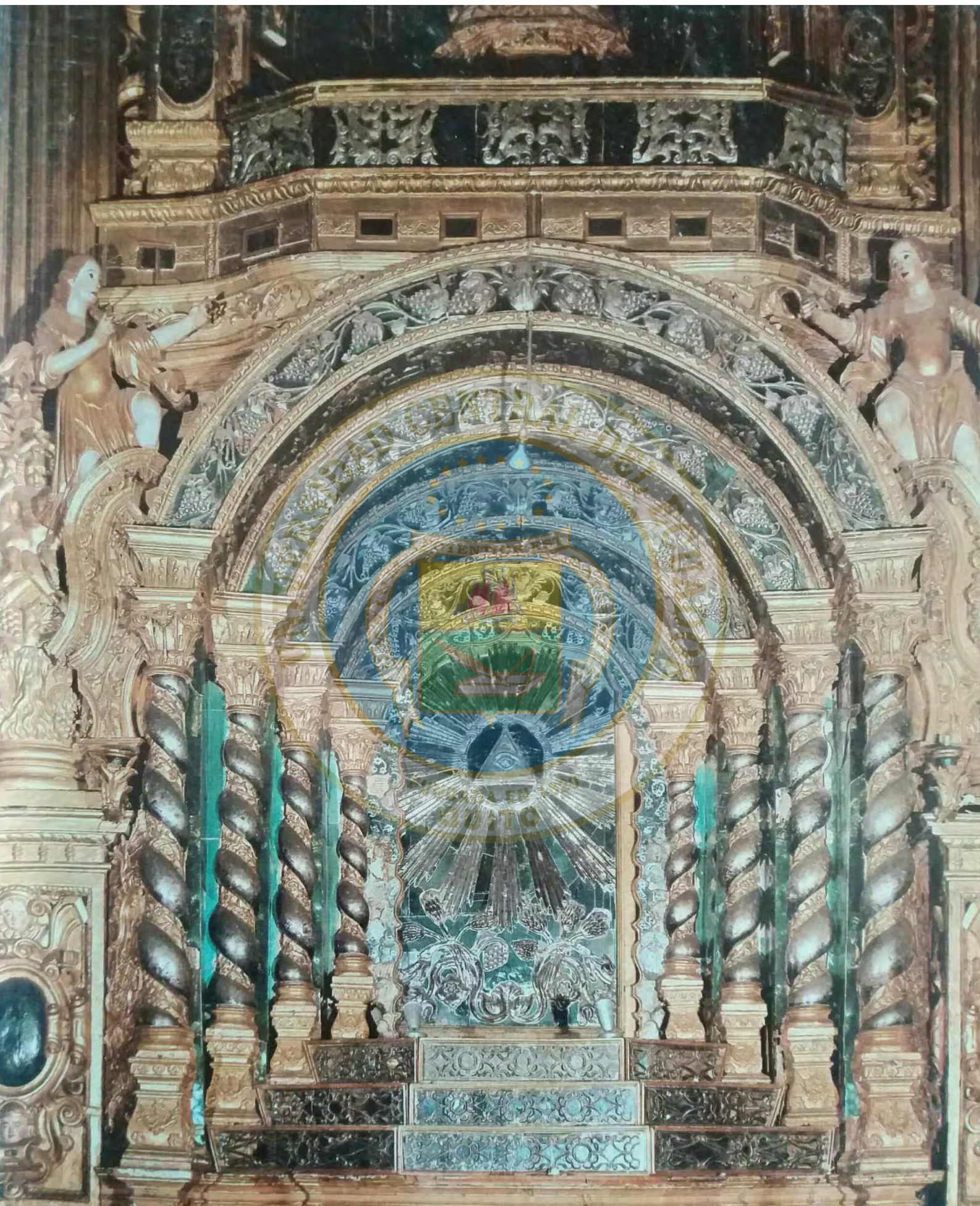


se dice y se dirá todavía. Hay que aceptar la palabra y aplicarla a un tipo de cosas hechas con un tipo de ánimo en una época dada. Pero el haber sido hechas a un lado y a otro del océano determina cierta ambigüedad. ¿Hay un barroco o hay algunos barrocos? El español, el italiano, el hispanoamericano ¿son idénticos o, siquiera, análogos? He aquí el problema. Desde luego en criterio nuestro hay varios barrocos, aunque haya maestros que se escandalicen por esta afirmación.

Si fuéramos fieles creyentes del trasplante, caeríamos en herejía. Mas para nosotros se trata de un plantío nuevo, en cuyos secretos circulan otras savias, a más de las europeas de importación, y, por ende, se trata de cierta manera de creación libre y auténtica. No importa que los balbuceos del dibujo se hubieran dado sobre la copia de maestros flamencos o italianos, no importa que el colorido y la composición hubieran sido aprendidos de maestros españoles e italianos, tampoco importa que las luces y las sombras se copia-

ran de los flamencos: todo aquello no constituye un estilo o una escuela, una peculiaridad o un modo, en suma, un alma. Esta se enciende por detrás, desde una muy íntima fuentecilla casi impalpable, gracias a cuya luz y limpidez podemos distinguir lo auténtico de lo inauténtico.

El hontanar de donde procede el alma de un estilo no nace de sí ni viene por generación espontánea. Los sucesos culturales obedecen a innumerables causas y se encaminan a llenar innumerables fines. Y esto hace diferir un barroco de otro barroco: el italiano emanó de motivaciones muy distintas del español, y de estos dos el hispanoamericano, cuya base social, mental, económica distaba mucho de semejarse a la de los dos estilos europeos antedichos. La inmediatez del nacimiento, el fervor de la cristianización, la novedad de las urbes niñas, la sorpresiva fecundación de dos tipos étnicos diversos que, al ofrecerse el uno al otro, recogen un fruto nuevo, una cosecha inesperada y llena de



La superabundancia del adorno, la presencia de los frutos americanos, que podemos apreciar no sólo en el púlpito, sino también en el detalle de la columna de la capilla del Rosario, en Santo Domingo, nos indican que el barroco está alcanzando ya su punto culminante, su sobresaturación.



posibilidades históricas y culturales: he aquí uno de los terrenos donde prospera el barroco ecuatoriano. El ánimo misional hispano, el temple religioso de la Contrarreforma, la potencia imperial de una nación que se halla en su hora máxima, la riqueza del espíritu hispano cuyos aportes al Nuevo Mundo fueron generosos y sin restricciones: he aquí el otro lecho del barroco nacido en Quito a fines del siglo XVI. Un barroco de tal naturaleza no puede ser análogo al europeo, aunque guarde ciertos contactos con el mismo. Esencialmente es diverso.

Si pensamos, por otra parte, que las creaciones artísticas dependen del medio y tratan de explicar el medio, siguiendo un doble camino, como el del árbol que baja y sube simultáneamente, que desciende a la hondura en busca de solución y asciende a la luz en acto de donación, nos será forzoso aceptar que el arte quiteño forma un continente bien delimitado en el universo de la cultura hispánica. Hace preguntas

diversas y dicta respuestas distintas, porque los temas que se propone y los problemas que afronta no son los mismos que ante sí tiene el arte peninsular.

Honestamente debemos hablar de barrocos, en plural.

El barroco, estado natural del arte quiteño

¿Por qué? La respuesta no es única. Hay varios *porqués* y número igual o mayor de *para qué*s. Aquí se analizarán con brevedad algunos de los que ya quedan designados. Pero hay un fin y una causa fundamentales, a los que se prestará mayor atención: o sea, el arte fue una especie de sacramental que la misión empleaba en su obra evangelizadora y, al mismo tiempo, obedecía a normas éticas y estéticas enmarcadas en una actitud histórica que, por cierto, estaba perfectamente definida.

El altar mayor de la iglesia de la Compañía, en Quito, es otra manifestación suntuosísima del barroco ecuatoriano. Conchas, hornacinas, bustos, columnas salomónicas, racimos de uvas, angelitos, vegetales entrelazados que trepan y cubren toda la estructura... crean como una melodía infinita de ornamentación.

Mientras en el arte clásico domina con legítimo imperio la sensatez, la norma, la razón, la objetividad crítica, en el barroco se enlazan con libertad animada y gloriosa lo sensible con lo ideal, las emociones con las normas, los impulsos con la razón, la naturaleza con las más sublimes del dogma: por lo menos así fue en el barroco de la Contrarreforma, empeñado por demostrar que la fe sin obras es difunta fe; que el mundo sin ideas es mundo vaciado de sentido; que la razón explicativa de todo, casi nada explica; empeñado por demostrar, a toda costa, que los sacramentos y la gracia y la libertad son fundamentos esenciales

de toda vida humana, singular y colectiva, espiritual y cotidiana, vulgar y sagrada, ordinaria y estética. [Vida y arte, se pensaba, adquieren unidad gloriosa en el arte si allí se conjugan indisolublemente la variedad maravillosa del mundo con la inmovible esencia del dogma católico.] Lo cual, sin embargo, no fue causa para que no hubiera en el norte de Europa un barroco protestante. Pero la verdad es que el barroco nació de los impulsos mediterráneos, católicos, tridentinos, misionales... Y éste fue el que mostró su faz en el Mundo Nuevo.

La historia de la buena semilla caída en surco fértil, en tierra de esperanza, como grano echado al



Abajo, tríptico de la Inmaculada. A la derecha, Calvario, de Caspicara. En la página opuesta, Nuestra Señora de la Luz, de Caspicara y también realizada en madera policromada (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).



voleo, opulentamente por mano misional y por mente de gentes empapadas de sabiduría teológica, se repitió en el Nuevo Mundo. La distribución de la fe cristiana —acristianamiento de hombres llamados providencialmente al redil sagrado— siguió procesos humanos a tono con la hora histórica. Y, ante todo, con un hecho profundo y poco comprendido: el alma de los primitivos americanos fue un alma próxima a la fe cristiana, pues si no lo fuera, la maravillosa siembra que relatan los cronistas misioneros no se habría operado.

En efecto: el orientalismo dormido secular o milenariamente en el fondo étnico, orientalismo mestizado con migraciones procedentes de otras regiones de la geografía, se despertó en seguida, al contacto de los llamamientos del cristianismo. Hubo una simpática vibración de afectos, una simbiosis de tendencias éticas, una inclinación mental predispuesta, a pesar de la distancia que media entre una incipiente creencia mágica y una superior religión dogmática. La genialidad de los misioneros estuvo, precisamente, en salvar esta distancia con voces de irresistible atracción,

como fueron y serán siempre las del arte. Las bellas artes encontraron el medio de iluminar la mente de los primitivos, hombres dispuestos a recibir esta luz venida hacia ellos de manera tan amable: en imágenes que les hablaban de cerca.

¿Por qué y cómo? El porqué es primordial: por la necesidad de aclarar en términos plásticos y objetivos, cercanos y fáciles de recordar, ideas abstractas difíciles de comprender. El cómo también es importante: pues, sencillamente, recurriendo a los elementos naturales vernáculos en vez de buscar los símbolos procedentes de la cultura grecolatina —pues entonces ésta andaba por la mente de todos los europeos—. Los misioneros abren los ojos a la millonaria riqueza del mundo americano: árboles, plantas y flores, peces y aves, montañas y ríos, bosques y praderas... Los frutos de la tierra son buenos para simbolizar las cosas eternas. Los motivos regionales sirven de maravilla para ilustrar la predicación. Los sucesos coetáneos sirven de ejemplo, bueno o malo, para apoyar la argumentación moral. Hay una americanización de la pastoral, una mestizaje de la catequesis, una suerte de bautismo



Inmaculada, de Bernardo Legarda (monasterio de la Inmaculada Concepción, Quito). Es ésta la más antigua de las Inmaculadas aladas creadas por aquel artista, sin duda basadas en el ideal y forma de inspiración de Miguel de Santiago.

En la página opuesta, detalle del arcángel San Gabriel, que Legarda labró hacia 1734 para el retablo mayor de San Francisco. Cabe destacar de esta hermosísima obra de madera policromada la extraordinaria belleza de las flores que adornan el vestido.



poético de las cosas profanas que la pastoral convierte en intermedio de lo sagrado. Una gran simbología se levanta desde el suelo americano a las regiones del dogma católico.

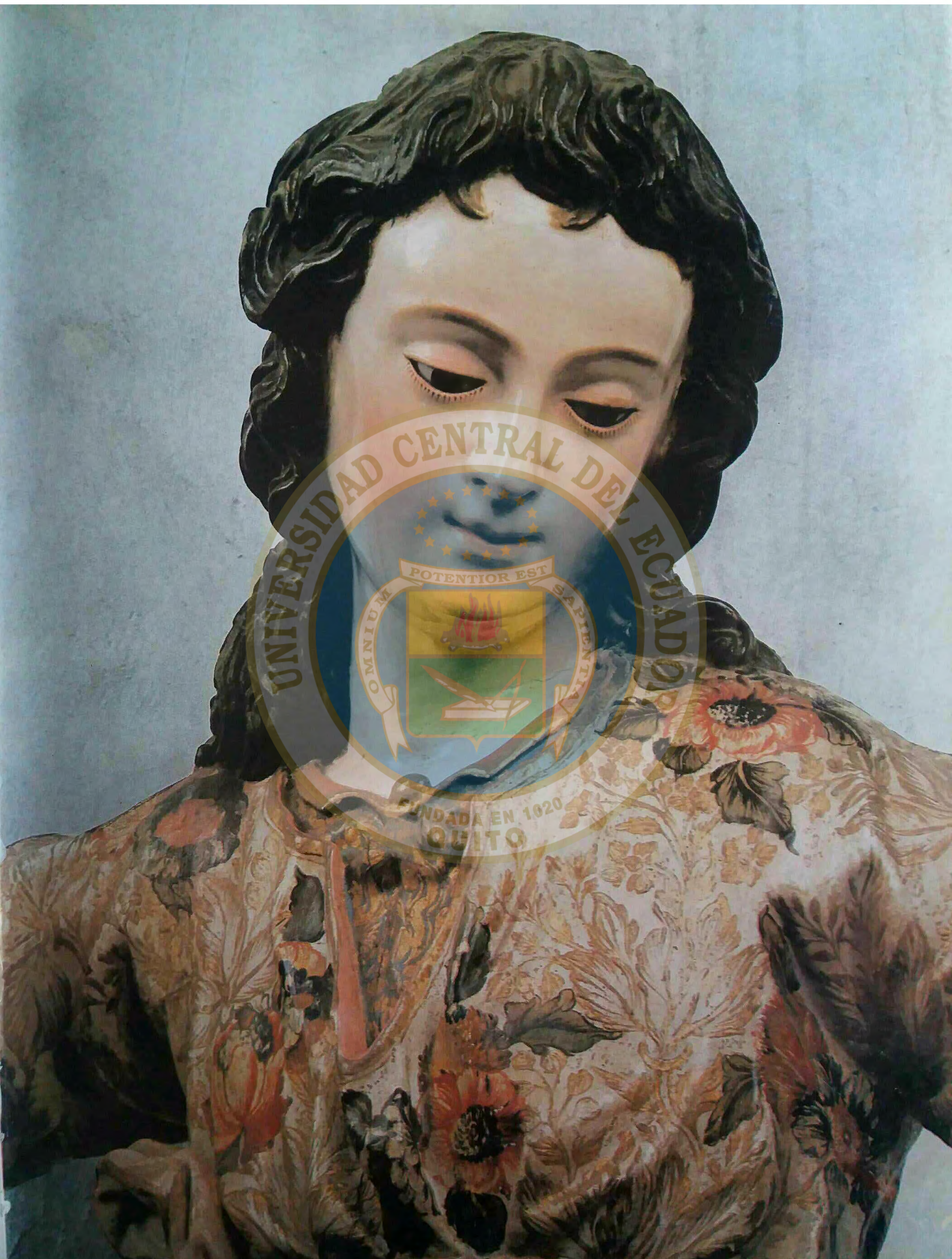
Pero, cuidado, esto no se hace con ánimo intelectual ni por procedimientos racionales. La mente no desciende hacia las cosas, sino que obliga a la naturaleza a ascender y nivelarse con la inteligencia. Hay una ascensión de las cosas, que, sin dejar de ser ellas mismas, llegan hasta el seno de los conceptos, y éstos, sin dejar de ser ellos mismos, se esclarecen en el limpio lenguaje de las realidades naturales. He aquí, ciertamente, un juego que constituye el primer tramo del arte barroco.

Antes de dibujar el segundo es preciso un rodeo por el pensamiento filosófico de esos años. El realismo español aceptó una doctrina escolástica, mejor dicho tomista, sobre estos caminos del entendimiento. Dicha doctrina se podría esbozar del siguiente modo: mientras la inteligencia lleva al entendimiento las cosas de la naturaleza, nivelando ésta con aquél, las cosas o las realidades más altas que el entendimiento son llevadas hacia éste por el amor. Las bellezas del mundo natural, por ejemplo, son levantadas por la inteligencia hasta el entendimiento; pero Dios, la gracia, el misterio de la redención, se compaginan con nuestro entender por obra y gracia de la caridad, o sea por la voluntad. De tal manera se completa el conocimiento de lo natural y de lo sobrenatural por obra de la inteligencia y de la voluntad. Así lo sintieron los místicos españoles y lo realizaron en su camino de perfección.

Los misioneros y los educadores del nuevo hombre del Nuevo Mundo siguieron esta misma doctrina, aplicándola a su didáctica evangelizadora —bien se podría decir *didakhé*, empleando el término de los cristianos primitivos— en la misma forma que fundían lo sobrenatural y la naturaleza: lo teológico y las sencillas realidades del mundo que les rodeaba. Tomaron los elementos ornamentales del campo, del bosque, de la pradera, del paisaje americano, en una palabra, para encenderlos internamente con la luz de la palabra evangélica, echando el fundamento de un estilo que, por venir desde el comienzo y desde tan adentro del ánimo asombrado y emocionado, arraigó en la cultura quiteña de manera permanente.

Ahora se puede comprender con claridad cuál es y cómo es el segundo tramo del arte barroco: un estilo que expresa ideas con auxilio de elementos reales, elevados hasta la altura de la teología, la cual se transforma en una alegre manifestación de símbolos, de or-







A la izquierda, arriba, "Tránsito de la Virgen", conjunto de esculturas de tamaño natural y policromadas debido a Legarda y que constituye el punto culminante de la imaginería quiteña y está expuesto en el convento del Carmen Alto. Abajo, vista general del Nacimiento del mismo convento. Aquí al lado, Inmaculada legardiana del Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.

namentos, de caudalosas repeticiones de la misma enseñanza tornada en metáfora plástica. Metáfora de la sagrada ciencia, plática popular de los más elevados conceptos, como dijo Calderón de sus Autos:

*...Sermones
puestos en verso, idea
representable, cuestiones
de la Sagrada Teología,
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender,
y al regocijo dispone
en aplauso de este día...*

Que la enseñanza es atractiva queda perfectamente claro. Pero ¿es inmediata, como se pretendía? Por lo menos a nosotros, hoy, nos resulta algo mediata, porque el tipo de vida mental y el de creación estética se hallan lejos. Hay cierta ambigüedad en el barroco, también esto es claro. Pero ¿qué tipo de gran poesía no es ambigua? ¿Y esa plástica escultural, pictórica y arquitectónica del arte quiteño no es, al mismo tiempo, música y poesía?

La naturaleza americana, con su opulencia, impulsó la imaginación de los nuevos pobladores de estas tierras. Lo inmenso de las montañas, la impenetrable verdura de la jungla, la voz tormentosa de los volcanes —cuántas erupciones no sufrieron las resignadas urbes primitivas—, la iracundia de los ríos, la indefinible cantidad de aves, mariposas, flores salvajes, la cercanía a los animales selváticos y semidomésticos, los frutos y las frutas, los dioses, los demonios, las consejas tradicionales, los cantares, las costumbres primitivas..., todo merecía ser elevado por la inteligencia al nivel del conocimiento y, una vez situado en esa altura, merecía también servir de medio de expresión de la catequesis: oralmente, primero; después, plásticamente.

Sobre la erguida y nítida estructura española acarreada en el siglo XVI desde la Península, comenzaron a sedimentarse otras ideas y otras realidades. Un mundo de riqueza que impele la imaginación creadora de hombres que, por ser nuevos y hallarse en un comienzo social esperanzado, no puede contenerse dentro de escuetas normas o de líneas fijas, acabará por encontrar la expresión adecuada en un estilo opulento y rico, variado y libre, que rompe la rigidez y la línea, se extravierte en cascadas de ornamentación y se retruece en conjuntos contrapuntísticos que suenan no solamente en los ojos del morador de las urbes niñas, sino también en sus oídos.



Este empeño de opulentas dimensiones y de dinámicas variedades dominó en seguida todo el ámbito de la sensibilidad. Comenzó por ser una especie de categoría histórico-misional, luego un lenguaje de formas y, por último, un estado de vida o una manera de expresión colectiva. El barroco se instituyó como un lenguaje universal de la fe, de la existencia civilista, de los empeños vecinales, de la sensibilidad mestiza, de la fusión cultural. Y así instituido por un consenso claro y dominante, apareció en toda la Real Audiencia de Quito y sentó su reinado durante dos siglos o algo más. El barroco de la escuela quiteña fue una manera de estar el alma colectiva, un modo de buscar a Dios, un método de expresar la concepción del mundo, un lenguaje de variado son y colorido.

La generalidad y persistencia del hecho barroco nos permite decir que éste fue el estado natural del arte quiteño.

"Piedad", atribuida a Sangurima (Catedral Vieja, Cuenca), obra a la que prestan un singular encanto tanto las actitudes de los miembros del grupo, como la delicadeza de las líneas y el tono suave de las vestimentas.



Plenitud de la escuela quiteña

Equivale a escribir: plenitud del barroco en la Real Audiencia de Quito, porque el estilo, una vez consolidado, no solamente expresa emoción, pensamiento y voluntad en un solo opulento y categórico decir —que es teología, filosofía, catequesis, normas de vida, concepción del mundo—, sino, además, un tipo de existencia humana sobre una hora histórica precisa. Y esto aloja en su seno otros *porqués* y otros *para qué*s del arte quiteño. Los revisaremos en el cuerpo real de la escultura, la pintura y la arquitectura.

Y comenzamos por el mundo de la imagería escultórica, atractivo y lleno de singulares encantos, pues a más de expresar el ánimo religioso y artístico de una sociedad cristiana juvenil, muestra, mejor que otras artes, los meandros y los repliegues del alma mestiza y sus procesos de fusión cultural, junto con las peculiaridades creativas del estilo. Cánones, técnicas, métodos, influencias y logros son muy precisos y cla-

ros; llenan los ámbitos de la cultura vernácula, desde los primeros años del siglo XVII —y aun antes, cuando la escultura comienza a difundirse por las parroquias rurales—, a pesar de que los operarios de este amanecer se hayan diluido en la media luz del anonimato. La investigación desplegada con el fin de establecer la filiación de la escultura quiteña ha sido prolija y complicada, pero ha demostrado que las influencias, los antecedentes y las motivaciones son más numerosos que los de la pintura.

Los modelos más próximos son de tinte y sabor sevillanos. La escultura castellana influyó muy escasamente en Quito. La imaginación, la dulzura, la pasión andaluzas encontraron puerto seguro en el alma hispanoamericana y permitieron que, en el seno de ella, floreciera un estilo dinámico, alegre o trágico, pero a tono con lo que sucedía en el orbe quiteño, ya sea en lo moral, en lo estético, en lo religioso, en lo social, en lo económico. Y así se ve, por ejemplo, como la liturgia emparejaba con las exigencias de la devoción popular

Virgen de Chiquinquirá (monasterio de Santa Clara, Quito). La devoción a esta Virgen, que aparece en la docena larga de cuadros que la reproducen entre San Antonio de Padua y el apóstol San Andrés, se cree debida al padre Bedón. En esta reproducción, los vestidos aparecen sobrecargados de oro.



americana, tornándose flexible y acogiendo entre los tradicionales ritos muchas expresiones novatas y hasta pintorescas. Otro ejemplo: el ánimo catequístico, según queda dicho, necesitó nivelarse con la mente de los neófitos, y nada tan adecuado para esta nivelación como el patetismo andaluz, reflejado en una escultura que es un constante proceso psicológico, en tensión que no cesa, entre la alegría y el dolor, la risa y las lágrimas. La de aquí comenzó a ser una escultura inquieta, llamativa, musical, trágica y regocijada, todo a un tiempo.

Hay algo, además, que no se puede soslayar, y es

que en las estatuas y en las tallas de altares y púlpitos se encuentra, como adormecida, una extraña realidad: un elemento oriental exótico, un ánimo ajeno al parecer, pero bien asentado como en casa propia. Esta extraña realidad consiste en elementos, principalmente ornamentales, de origen chino, japonés o filipino, que llaman la atención y hasta causan un poco de desazón al que observa y compara brillos, colores, figuras, actitudes que nada tienen de españoles o de primitivos americanos. En el tallado y en la ornamentación de los altares y de los púlpitos, en las molduras y en las draperías ostentosas de los santos, se acumulan finas y

Procesión de Nuestra Señora de Chiquinquirá, según pintura conservada en el Museo del convento de San Francisco de Quito, prueba de la devoción que alcanzó en determinadas épocas. En la página opuesta, Virgen de Yahuarcocha (Santa Clara, Quito).



numerosas técnicas primorosas y efectistas, que no fueron usadas por los escultores sevillanos, guardianes celosos de la antigua ornamentación mudéjar.

Mas la extrañeza deja de ser tal si se recuerda que en los galeones de Acapulco, donde venían mercancías del Extremo Oriente, también llegaban al Nuevo Mundo desde el otro lado del Pacífico artistas y técnicas, modelos y procedimientos artísticos, obras que imitar o iniciativas que pronto germinaron en artes y artesanías. La escultura y la talla quiteñas ofrecen, en una proporción considerable, muestras de esta influencia, aclimatada con tanta facilidad, que llegó a parecer natural del medio. Tanta fue la naturalidad con que devotos talladores y escultores aceptaron los brillos, los metales, los colorines, las refinadas técnicas de dorar, platear y sombrear, procedentes de la artesanía oriental.

Antes que nadie lo dijera, fue una tradición compulsada por varios cronistas la que aseguró el origen asiático del hombre americano. Pero en el siglo XVII, el padre Gregorio García aseguraba que existían nada menos que doce fuentes de origen del mismo tipo hu-

mano. El padre Rocha, años antes, en el siglo XVI, aseguró que el americano era de cepa africana. La etnografía y la antropología prehistóricas han sumado datos sucesivamente, y hoy podemos enumerar varios orígenes del hombre americano, entre ellos el chino continental y el insular. Este factor racial quedó sedimentado, ancestralmente, en el fondo de la vida y de la cultura de diversos lugares donde los hispanos lo hallaron y lo despertaron, al contacto del orientalismo que late al fondo de la doctrina cristiana.

Entonces se dio el caso naturalísimo de contemplar cómo los elementos artísticos chinos, japoneses o filipinos traídos por los misioneros que retornaban del Extremo Oriente se alojaron como en casa propia y actuaron de inmediato, fundiéndose con el alma quiteña y ostentándose, principalmente, en la talla de madera y en la escultura. El historiador ecuatoriano José Gabriel Navarro, que fue tan lejos en esta investigación, llegó a identificar en las actitudes de ángeles y santos, sobre todo en la expresión y actitud de las manos, algunos preceptos de la estética budista.

En el orbe de la escultura sucedió lo mismo que en



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

POTENTIOR EST SCIENTIA

OMNIUM

FUNDADA EN 1620 QUITO

A la izquierda, arriba, Virgen de la Merced (Museo de San Francisco); abajo, Virgen de la Leche (Museo de Santo Domingo). Durante el barroco, las obras pictóricas fueron provistas de marcos profusamente adornados. A la derecha, Santiago apóstol.



el de la pintura: quiteñizados los primeros españoles que enseñaron el arte —Diego de Robles o Luis de Rivera, por ejemplo—, un estilo nuevo comenzó a brotar y a fijarse con robustez, pues algo o mucho del ambiente ordenaba hacer las cosas de tal modo —luz, color, aire, viento—, y algo o mucho labraba la intimidad de los artistas —color, latido, esperanzas, anhelos, fines—, que no permitían hacer las cosas como en la Península, y les movían a realizarlas en conformidad con los mandatos del paisaje y del ambiente humano de la tierra a donde habían llegado como peregrinos de la belleza espiritual.

Lo social modela siempre. Pero lo social, cuando se encuentra en proceso de crecimiento rápido y poderoso, es inapelable e impositivo. El crecimiento de la colectividad que se halla en las urbes hispanoamericanas de fines del siglo XVI y durante el XVII es un torrente que avasalla, configura, tiñe y lleva por delante todo cuanto halla al paso. Y en el caso de la expansiva fuerza del Quito naciente, del Quito adolescente, los maestros foráneos no resistieron al empuje, ni intentaron resistir. Sucumbieron brillantemente. A su vez, los discípulos vernáculos ascendieron por la escala de la técnica peninsular y florecieron gracias a la savia aportada por los maestros españoles. Se trataba de un bello juego de toma y da, en el que, al final, todos entregan generosamente cuanto pueden dar, en un acto de cumplimiento exacto, en una hora precisa y en un rápido camino hacia un fúlgido meridiano que es capaz de ser trazado en el transcurso de un período de tiempo de pocos años.

De tal modo fue caudalosa la creación escultórica y la variedad de la misma, que representa y absorbe la gama casi ilimitable de los movimientos corporales, de los estados de alma y de la expresión de los sentimientos. Como muestra de interioridad o como lenguaje plástico, es algo de lo más importante del arte quiteño. Lo corporal cotidiano y profano aparece en la escultura quiteña sacralizado en imágenes y efigies que, sin dejar de ser naturaleza exacta, son patentes manifestaciones de lo virginal, lo angelical, lo santo... Un hondo espíritu, veraz y colectivo, fervoroso y cristiano, se expresaba en tales imágenes de manera firme, tanto que hoy leemos todavía en aquellas corporeidades fijas la alada inquietud de un alma en trance de amor y arrobamiento.

Hubo una paralela expresión de la pintura y de la escultura, porque emergía del mismo seno creador: mientras Miguel de Santiago y Goríbar acendrabán sus temas por sendas teológicas y bíblicas, la escultura deletreaba el alfabeto místico de la expresión



Peregrinamur à Domino. 2. Cor. 5. 6.



simbólica llena de espíritu o denunciaba los silencios edificantes de la ascética.

El alma de la escuela quiteña —que era expresión de toda la creyente Audiencia—, poéticamente despierta, se inscribió en el seno de un cuadrilátero asombrosamente claro, que nos traduce la intimidad de una cultura impetuosa y ferviente: teología, Biblia, ascética y mística, incardinadas en cuatro nombres que son cifra y clave de esta escuela: Miguel de Santiago, Nicolás Javier Goríbar, el padre Carlos, Caspicara. Y en el centro, donde se cortan las diagonales, una flámula de ternura humana y divina al mismo tiempo, manifiesta en el pórtico del misterio de la Encarnación: la mariología de nuestro pueblo, supremo canto secular del alma colectiva ecuatoriana, que sube lleno de esperan-

za ante la misericordia divina, impulsado por las alas seráficas de la Inmaculada de Legarda o por los efluvios sacramentales de la Inmaculada Eucarística de Miguel de Santiago.

Vida y pasión del color

Goethe solía decir que los colores son la vida y pasión de la luz. Modestamente nosotros parafraseamos la expresión del poeta sabio y decimos que la historia tricentenaria de la pintura quiteña —de los siglos XVI, XVII, XVIII— es la vida y pasión del color, cuyos afanados pasos son muy claros de contar y de seguir en la escuela que nació y vivió en Quito.

En la página anterior. Inmaculada legardiana conservada en el convento de Santo Domingo, de Quito. La típica creación de Legarda se adosa en este caso a una clásica hojarasca rococó.

Imagen de la Virgen pintada sobre una laja, adornada con angelitos en la parte superior y San Francisco de Asís y Santo Domingo a los pies (Museo del Banco Central, Quito).





UNIVERSIDAD CENTRAL

CONTROL DE BIENES



2099454

Abajo, Dormición de la Virgen, mezcla de pintura y escultura que estuvo en boga durante la época colonial. En la página opuesta, una Virgen de la Merced o Virgen Protectora de las pintadas por Manuel Samaniego y conservada en El Tejar.



El arte producido en esta escuela no cristalizó en el crisol de la soledad personal o en la suficiencia del maestro egregio; nunca apareció como la obra de uno solo, sino que se labraba en enjambre, pues la casa del artista, que se desvivía por traducir fielmente el alma colectiva, parecía una colmena, donde los maestros en unidad con los operarios y aprendices, afanados en una misma tarea, conllevaban devotamente la obra común.

La cooperación cimentaba y coronaba el trabajo del taller, y esa misma cooperación aparecía en cualquier obra, fuera firmada o no por el maestro, cuya

mano pudo hacer todo o parte del trabajo, pero cuyo aliento estaba sostenido por un grupo de hombres que coincidían en mantener análogas aspiraciones e idénticos impulsos. Los talleres budistas de Oriente, los florentinos del renacimiento italiano, los sevillanos después de la Reconquista, tenían mucho de monasterio y de colmena: *ora y trabaja*, oración que era trabajo y trabajo que era oración. El resultado de todo aquello no podía ser otro que un bello canto plasmado en color y forma.

Animo, capacidad, inspiración, fuerza interpretativa emanaban del conjunto de hombres que convivían



En la página opuesta, "El inglés", de Manuel Samaniego (Museo Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad de Quito). Se trata de uno de los componentes de una serie en que el pintor refleja alegóricamente las cualidades y defectos de los países europeos.

hogareñamente unidos por los nexos de una simpatía espiritual siempre ascendente y por vínculos de simultánea contemplación morosa de lo santo corporeizado o de lo profano santificado. Una fuerte solidaridad interna, doméstica, hacía que el trabajo labrado en esas colmenas se convirtiera en un vecino más de la ciudad municipal y misionera. De dicha solidaridad nació un ser que cobró nombre, duración y fama: la escuela quiteña.

A la intimidad solidaria y doméstica se debe agregar otro tipo de unión que determinó un nuevo género de vinculaciones, éstas ya extradomésticas, pero no menos actuantes, caldeadas en el alto horno que recibió el nombre de cofradías, aparecidas muy temprano y donde se agrupaban legal y devotamente los artistas, con el afán de preservar la técnica, fomentar las virtudes estéticas y morales, respaldar el ánimo creador que tiende a desmayar en una faena sostenida, cuando los puntales de la ayuda social no acuden en auxilio de los empeños dispersos o desarticulados. Los creadores no se sintieron solos y, por eso, la firmeza y la numerosidad de las obras se explica merced a esta conjunción de hogares-colmena y de cofradías.

Pero es preciso hacer otra consideración sobre la pintura quiteña. Se la ha dividido, y apropiadamente, en tres épocas: la de iniciación, que cubre la segunda parte del siglo XVI y entra en el XVII; la de apogeo, en este mismo siglo, y la de su sentimentalización, que se aloja en el siglo XVIII. La venerable figura del padre Bedón preside la primera época, las magistrales de Miguel de Santiago y Nicolás Javier de Goribar la segunda, y los claros nombres de Rodríguez y Samaniego la tercera. Pero no se ha vinculado con precisión el tipo de pintura que en cada una de estas épocas se produce con el medio humano tan evolutivo y con el estado cultural dentro del que cada una se produce. Cabe anotar algunas características, muy brevemente, para mostrar del mejor modo lo esencial de los tres tramos de este hecho estético.

Los años heroicos de Quito, los que siguieron a su segunda fundación, en diciembre de 1534, son años iniciales, largos años llenos de querellas y descalabros, repletos de afanes de expansión bélica, municipal y misionera; se prolongaron por varias décadas con angustia y necesidad de reposo, con pasiones contrapuestas y necesidad de remanso, con peligros de fracaso y anhelos de salvación. El espíritu religioso que acompañó a hombres y sucesos de esta época de grandes peligros tuvo una marca especial.

Las tendencias devotas, que arrancan de los días de la empresa descubridora, muestran preferencias

claras por tales o cuales santos y por ciertas advocaciones mariales que riman con la angustia y con el riesgo producidos por la situación bélica y las contenciones personalistas. Dichas tendencias devotas buscaban imágenes y éstas fueron, principalmente, pictóricas. Esta primera pintura religiosa que se hace en Quito delata la vida intranquila y la inseguridad social, al mostrar una faz dolida o poco serena, un predominio de colores oscuros, una afición al tenebrismo y un predominio de asuntos dramáticos o soteriológicos. Las devociones eran, como nunca, invocaciones y advocaciones, clamor individual o ruego colectivo.

La hora de la serenidad advino con el siglo XVII. La pintura de esta época —llegó a ser una de las más egregias de la América hispana—, buscando la serenidad necesaria, se encaminó por la senda de las demostraciones doctrinales, para lo cual no dudó en enfrentarse con la teología, tomarla con las manos y reducirla a bellos teoremas de color, y después, saltando sobre graves obstáculos, echó a andar por senderos bíblicos. Los dos más altos maestros del siglo XVII pintaron series de grandes y numerosos cuadros, en los que desarrollaban temas conexos, conjuntos doctrinales, lecciones concatenadas de teología, moral dogmática o también temas de historia sagrada, en especial asuntos bíblicos de los profetas o de los reyes de Israel. Del mismo modo, pintaron vidas de santos, como Agustín de Hipona o Francisco de Asís. De la tendencia teológico-doctrinaria es personero Miguel de Santiago. De la afición bíblica es heraldo Nicolás Javier Goribar. Pero ambos son devotos de la hagiografía y traductores de la intimidad de una época en que se operaba el asentamiento municipal y la consolidación de las instituciones.

Efectivamente, la sociedad cobra su forma peculiar; los conceptos morales, los sucesos étnicos, el despertar económico y la afirmación de las mentes, se tornan cada vez más precisos, mientras el medio humano pierde inseguridad y gana confianza. Quito llega a ser una urbe con fisonomía. En consecuencia, el arte se serena, y en las quietas afirmaciones de Miguel de Santiago o en las tranquilas opulencias de Goribar se percibe el espíritu de la madurez y el fruto de una cosecha sazónada. Plenitud de forma y tranquilidad de color. Tranquilidad de color, sobre todo. Rimando en equilibrio preceptos y conceptos.

Hay muestras cada vez más abundantes de un arte sabio encargado de traducir infaliblemente la imagen íntima de una sociedad ajustada a sus normas de ser y de crecimiento, en la medida en que tal evolución fuera dable. Había una especie de *óptimo histórico*, luego de



duras contiendas con el mundo en torno. La muestra más lograda de este ordenamiento alcanzado por la urbe, por el artista y por el pensamiento del mismo, se aprecia en el enorme lienzo de Miguel de Santiago *La Regla de San Agustín*, que se halla en el templo del mismo nombre y al lado derecho del altar mayor. Este inmenso cuadro reúne centenares y centenares de figuras en estricto orden, clasificadas y jerarquizadas con precisión, perfectamente distinguidas unas de otras, dispuestas en alineaciones lógicas como si se tratara de un riguroso esquema filosófico de ordenamiento de conceptos en un tratado de ontología o de cosmología. Miguel de Santiago fue el sumo ordenador en un cuadro donde quiso y logró expresar una firme noción de lo que en su tiempo pudo ser la síntesis social, los conceptos que guiaban la vida colectiva, las relaciones interhumanas y la creación artística.

Ese mundo, a primera vista, vivía en calma. Las inquietudes solamente rizaban la superficie del hermoso lago en forma momentánea. Pasado el venticillo, la clara horizontalidad se imponía. Y, sin embargo, aquella sociedad no era un estanque, pues sus aguas iban derechos hacia el irresistible espejo del siglo XVIII y sus

profundas transformaciones históricas: en Europa, la del viejo régimen, y en América, la del nuevo régimen social y político.

Hemos dado, pues, con los linderos del siglo XVIII, en cuyo interior la vida, asentada ya, principió a aburguesarse, para decirlo en términos actuales. La seriedad y la severidad, la contención y el acatamiento de las normas que dieron la tónica a la centuria anterior, se quiebran, multiplican y danzan en alegres y musicales volutas, en espirales de pasión y afectos que se liberan, mientras nuevas y expansivas formas sociales y estéticas van sustituyendo a las antiguas. Hay un salir desde el fondo a la superficie, como siempre ha ocurrido: la existencia segura de sí misma se abandona, sus rasgos de intimidad se matizan con frívolas apariencias, se afecta una facilidad para desmentir el alto costo que se ha pagado por conseguir un nivel cultural sólido.

La seria y señorial profundidad de la pintura anterior se sonrosa y se azulea en mañanas y rosicleres de diáfana perspectiva y de amable composición. Los temas se endulzan y suavizan, las ideas se visten con la clámide del paisaje. Y aparece en este siglo XVIII una

Bajo estas líneas, fragmento de la obra de Miguel de Santiago "La Regla de San Agustín" (iglesia de San Agustín, Quito), en que todas las figuras que en él aparecen están ordenadas y jerarquizadas como en un tratado de ontología. En la página siguiente, arco de Santa María y cúpulas de Santo Domingo.



modalidad placentera, antaño no sentida, y que ahora constituye el cimiento de la fama de dos pintores con otra sensibilidad y distintas enseñanzas: Bernardo Rodríguez y Manuel Samaniego, quienes inauguran la pintura alegre, ponen de moda los temas sencillos y multiplican las imágenes de ambiente claro. En una palabra: son pintores matinales.

En las ciudades del dieciochesco Nuevo Mundo se generalizan y multiplican la fiesta profana y el sarao; la vida de salón y el galanteo sustituyen en la sociedad al meticuloso ritual urbano, reservado y tenso del siglo XVII. Y hay una moda literaria que entra, como todo lo tardío, con extraños sabores y atractivos: el gongorismo que tiñe las letras de Hispanoamérica y, desde el ámbito de éstas, se expande a otros campos, llega a las artes y se adueña de la pintura. La novela pastoril del 1500 y la lírica culta del 1600, al ser recibidas gozosamente en el alma americana, producen mieles y vinagres que se reparten desde cátedras, púlpitos y primeras publicaciones periódicas. La pintura quiteña resonó con estas voces, claras e inconfundibles, sin mostrar anacronismo alguno. La pintura pastoril

de Rodríguez y de Samaniego logró hallar un justo medio, y esto la salvó.

Como si Góngora no hubiese escrito más que el *Polifemo* y cantado sólo a Galatea, el culteranismo apareció en tierras americanas en forma de unos contados pasos de danza pastoril. No se puede negar, sin embargo, que las varias formas del género influyeron decisivamente en las artes quiteñas. Por ejemplo, la poesía pastoril a lo divino, sutilizada y ungida con el óleo bíblico en *Los Nombres de Cristo* de fray Luis de León y en los *Pastores de Belén* de Lope de Vega, halló eco, y muy sonoro, en dos expresiones pictóricas, especie de proclama de las neodevociones dieciochescas, numerosas, que iban invadiendo el horizonte piadoso: la *Divina Pastora* y el *Buen Pastor*, plácidas concepciones de un arte espiritual inclinado hacia el paisaje, concepciones que, sin ser místicas, derivan directamente de la aromada senda poética —de bucólica poesía— que desciende desde el monte Carmelo y se pierde en vueltas y rodeos de prado y floresta, salpicada de tenues llamamientos mundanales. De tal modo comenzó el fin de la religiosidad de la era hispánica.



Pero este fin coincidió con la llegada de otros comienzos. El historiador dieciochesco padre Juan de Velasco tuvo el acierto de descubrir cómo un nuevo ente histórico viable, o sea la sociedad quiteña de la Real Audiencia y todos sus pueblos, estaban ya de pie y ceñidos para emprender el camino hacia la autarquía política.

Un revoloteo de ideas novedosas azotaba las ventanas de intelectuales y artistas que se asomaban a captar el bullicio que, en líneas generales, coincidía con el ruido interior de sus almas. Hacia finales del siglo XVIII, los nexos con la madre España se habían disuelto casi por completo. Quedaban las apariencias, que en la Historia suelen ser más fuertes que las mismas realidades.

Tales son los tres compartimientos de la pintura quiteña: época tenebrista, era serena y hora clara. Si se mira bien, hay un proceso de esclarecimiento progresivo y ascendente que va desde la intimidad recoleta del alma devota angustiada hasta la satisfecha situación de una existencia que se vierte en detonantes y coloristas lumbres sociales. A un extremo de esta re-

coleta y andina historia de casi tres siglos, Leonardo parece decir: "La sombra tiene un poder superior a la luz...". Al otro, podemos escuchar la súplica de Goethe, receloso de morir en la oscuridad: "Luz, más luz". En el centro campea un equilibrado muestrario de claridades y tinieblas, que sin ser penumbra son moviente claroscuro vital, cotidiano, forma de vida de una urbe edificada con variopinta mezcla y profunda fusión de fe y de piedra, de majestuoso volcán y de tranquilizadora pradera, de laboriosos hogares y de ciudadanos soñadores de encumbradas empresas.

La gran empresa de edificar la nueva historia, cuya claridad raya en el mediodía del siglo XVIII, rayó también con esclarecimiento en las almas, en las mentes, en las relaciones interhumanas, que, al cabo de largas décadas, engendraron un espíritu nacional que en seguida se halló dispuesto a marchar irrevocablemente por su senda. Si fue cierto que hubo precursores y pródromos, tales nuncios y tales sendas se incardinaron en Bernardo Rodríguez y Manuel Samaniego, con luz de futura historia, de esa historia que entonces hacía guiños a quienes podían verlos, en una mañana nebulosa,

A la derecha, claustro del convento del Carmen Alto. En él vemos, como en otros del Quito dieciochesco, que el número de arcos del primer piso está duplicado respecto de los que constituyen la planta baja.

porque los procesos de esclarecimiento que deciden de la vida de los hombres son llamamientos que pocos escuchan y menos aún pueden comprender.

Firmeza de la arquitectura barroca

Si la escultura rompió los límites del espacio con el vuelo de las Inmaculadas de Legarda, si la pintura rebasó sus términos histórico-temporales con la obra de Rodríguez y de Samaniego, la arquitectura, en cambio, afirmó su dominio en el centro de la Real Audiencia de Quito como arte de fijeza y contornos capaces de definir la época y permanecer en la misma. De permanecer y de definirla plenamente, como síntesis de cuanto fue capaz de crear el espíritu popular de esos años. Una espadaña, una torrecilla o una fachada barroca definen nuestra era hispánica, del mismo modo que la ojiva, el arco de medio punto o la columna dórica definen al siglo XIII, a la era de Augusto o al siglo de Pericles. Definen, porque resumen.

La arquitectura, primera *tekhne*, es primera porque en ella se concentran las demás artes, más que por ocupar una prioridad cronológica. Tanto, que es ya un lugar común aquello de que no se puede considerar consolidado un estilo si no hay la correspondiente arquitectura. El barroco de la escuela quiteña o del arte ecuatoriano tiene una solidez tempo-espacial, concentra las décadas de la existencia colectiva durante dos centurias, como si un historiador dividiera en segmentos de diez años la realidad humana que le toca describir. Las décadas de la cultura de Quito se encuentran claras en los largos años que la iglesia de la Compañía tardó en construirse, si vale el ejemplo.

El relato de la edificación de este templo es sumamente instructivo. En él mismo podemos considerar, paso a paso, un camino complicado que va por un terreno más complicado todavía: los maestros constructores, durante largo tiempo, se suceden y, por tanto, las técnicas, los conceptos estéticos, los aportes artesanales, los afanes, los impulsos van por una ruta, pero van trepidando, obedientes a distintas voluntades, tomando del contorno lo que cambiantemente éste les ofrece. A primera vista no hay unidad de dirección, de criterio estético, de normas técnicas, de propósitos finales. Se quiere un templo, y nada más. Esto en la superficie. En el fondo es otra la verdad: los distintos maestros, operarios, artistas, no sienten sino un solo y mismo impulso, caldeado por una sola y misma fe: la del gran compromiso tridentino.

¿Pero solamente del compromiso tridentino?

Aquí está el nudo de la cuestión ética y cultural. El Nuevo Mundo se imponía con enérgicas disposiciones y ordenamientos que los maestros europeos, numerosos, sucesivos y distinguidos, que trabajaron en la iglesia de la Compañía debieron acatar humildemente. Un ánimo colectivo imperaba fuera y ése debieron traducir en piedra, en inadera, en oro, en color, en luz, procurando una unidad antes no vista en la Real Audiencia. Porque si se tratara de condensar en una palabra el templo de la Compañía de Jesús en Quito, bastaría decir la palabra unidad. O sea: esa máquina arquitectónica resume el estilo barroco y la existencia colectiva que le circundó por veinte décadas.

Pero, ¿qué clase de unidad? Ante todo, la viviente y humana, la que estrecha los nexos entre el artista y el medio, entre el ánimo colectivo y la creación estética. El mismo caso de los artistas extranjeros que construyeron, sucesivamente, la Compañía lo demuestra: las diferencias de criterio, de técnica o de modelo, al confundirse con el espíritu quiteño, se anulaban. Otro caso más revelador, quizá, de esta unidad es el que nos trae la biografía del franciscano fray Antonio Rodríguez, lego arquitecto que, en cierto modo, durante cosa de sesenta años dirige la edificación de los templos, monasterios y edificios públicos de Quito.

Es el artista quiteño más vinculado a su tierra, el más prolífico y creador. Su obra es muchas obras a la vez. Pues bien: en cierta ocasión, por motivos poco nobles, despertó emulación por sus talentos superiores y recibió orden de trasladarse al convento de Lima. Monjas, frailes, religiosos, el Cabildo Municipal, la Audiencia, el vecindario interpusieron su influencia contra las autoridades conventuales y fray Antonio permaneció en Quito y no abandonó una sola de sus obras.

Este constructor generalizó el empleo de las cúpulas y gran parte de ellas, luego de la de la Compañía, fueron edificadas por este humilde lego. El ambiente de la ciudad se pobló de cúpulas y de cupulines, sintonía clara de la convergencia de los elementos de la construcción que, sumada a todas las artes, se eleva en una rotunda afirmación. El espíritu tridentino y el quiteño rubricaban así, en el claro ambiente de luz cenital, un hecho, un testimonio, una demostración de unidad. El pacto de la fe católica y de la hermosa piedra de los Andes era una externa exclamación de la profunda palabra que España sembró en la urbe de San Francisco en diciembre de 1534, voz cuyos ecos se desplegaron en una forma de arte barroca y mestiza, hispanoamericana, que era, al mismo tiempo, una forma de vida.





Arquitectura del siglo XVIII

El templo de la Merced

No es posible prescindir en la historia ecuatoriana de un factor negativo de consecuencias imprevisibles. La situación del país, al norte y al sur de la línea ecuatorial y en las vertientes de las cordilleras andinas, ha determinado la sucesión periódica de erupciones volcánicas y de terremotos de carácter plutónico que han reducido a escombros algunas ciudades y afectado en otras la integridad de sus construcciones. Quito ha sido también víctima de estos fenómenos cósmicos, pero no hasta el estado de desaparecer, como las antiguas Ibarra y Riobamba, o de tener que reconstruirse, como Ambato y Latacunga. La sociedad quiteña presenció la erupción del Pichincha el 8 de septiembre de 1575 y reaccionó eligiendo a Nuestra Señora de la Merced como patrona contra los terremotos.

El del 20 de junio de 1698, que azotó Riobamba y Ambato, dejó sentir sus efectos también en Quito, y el edificio más afectado fue el templo de la Merced. El pueblo de Quito en esta ocasión, como en otras similares, sacó en procesión la imagen de Nuestra Señora de las Mercedes. Los padres mercedarios, a su vez, se vieron en el caso de construir un nuevo templo, que iba a ser el tercero y definitivo. Los dos anteriores habían durado cada uno un siglo y experimentado los efectos de su emplazamiento junto a la quebrada que descendía por entre Toctiucu y El Tejar.

Fue el provincial fray Francisco de la Carrera quien tomó, por cuenta de la Provincia, la nueva construcción. Para allegar los fondos necesarios, echó mano

de un doble arbitrio. Fue el primero firmar un compromiso entre la comunidad y un devoto de Nuestra Señora que establecía la participación de las gracias espirituales y el servicio funerario a cambio de la limosna de doscientos pesos para la fábrica del templo. El segundo fue enviar religiosos a recoger limosnas por los pueblos con la imagen llamada la *Peregrina de Quito*. Uno y otro medios tuvieron un éxito favorable. El padre Joel Monroy, en la *Historia* del santuario, ha consignado los nombres de los confraternos que desde 1700 a 1736 suscribieron el contrato y que alcanzan el número de 96, fuera de quienes hicieron donativos voluntarios para la construcción del templo de Nuestra Señora. Además de los religiosos limosneros, contribuyeron asimismo con dinero los padres que servían en las Doctrinas y se aplicaron a la fábrica los espolios de los religiosos que fallecían.

Con estos ingresos se comenzó en 1700 el trabajo y se prosiguió hasta llevarlo a cabo. El 15 de enero de 1701, los padres mercedarios comprometieron al arquitecto José Jaime Ortiz para la dirección técnica de la obra constructiva. El registro del archivo ha consignado los nombres de José Landa y Pascual Chalco, albañiles que realizaban el trabajo, bajo la vigilancia del padre Felipe Calderón, designado por el padre provincial como maestro mayor de la obra. Las piedras provenían de la cantera del Pichincha y los ladrillos se horneaban en El Tejar, con combustible obtenido de una hacienda que para el objeto habían arrendado a los dominicos.

El arquitecto trazó la estructura del plano sobre el modelo del templo de la Compañía, cubierta de bóveda y cúpula en el crucero. Al principio se estipuló la paga de doscientos pesos al arquitecto Ortiz por su trabajo, que después subió a la cantidad de doscientos cincuenta pesos anuales. Fuera de esta labor de carácter técnico, Ortiz se comprometió, por ocho mil pesos, a realizar la construcción de las cuatro pilastras de piedra sobre que descansa la media naranja de la cúpula y las dos del presbiterio.

Aquí al lado, fachada de la iglesia de la Compañía. "Si bien los planos y la dirección de la fachada corresponden a dos jesuitas europeos, el padre Leonardo Deubler y el hermano Venancio Gmdolfs, la hechura material es gloria impercedera del artesanado quiteño... la magia y la paciencia de los puapedreros que con ellas entonaron el himno a Dios más grandioso del que se enorgullece el Continente Americano."



A la izquierda, claustro del convento de la Merced, en Quito, con el doble ritmo de arcadas, pues el radio del arco superior es exactamente la mitad del arco del piso bajo. En esta página, a la derecha, planta de la iglesia mercedaria.

El emplazamiento del templo como parte integrante del cuadro de claustros obligó a construirlo de oriente a poniente y abrir la puerta principal de ingreso en la mitad del muro que daba a la plaza con dirección al sur. Esta misma ubicación exigió salvar el desnivel con la construcción del atrio que se alza a partir de la calle y da acceso al templo por una gradería abanicada. El frontispicio ha sacrificado su visibilidad por la estrechez de la vía que pasa por delante.

Por los datos del archivo mercedario es posible consignar algunos nombres de artistas quiteños que intervinieron en la realización de las diversas obras de arte que enriquecen el templo de Nuestra Señora de las Mercedes. Al escultor Uriaco se debe la talla de los cuatro doctores que figuran en las pechinas del crucero y del grupo de la Trinidad que se destaca sobre el nicho central del retablo mayor.

Entre 1748 y 1751 se llevó a cabo la construcción del retablo central. Una partida, que corresponde a 1754, dice textualmente: "Diéronse a don Bernardo Legarda un mil novecientos ochenta pesos, más doscientos tablones de a peso, para los forros del altar mayor; ambas partidas hacen dos mil cuatrocientos ochenta pesos. Este gasto es hecho siendo Provincial el P. M. Tomás Baquero, quien desempeñó este cargo de 1748 a 1751".

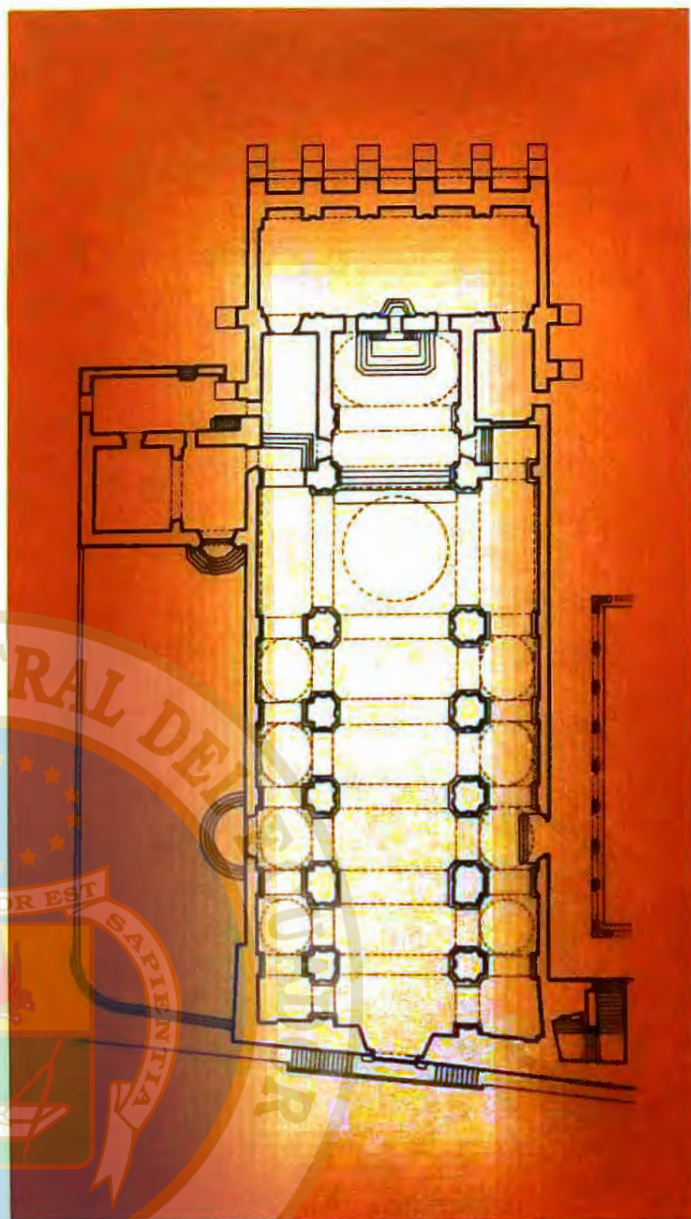
A partir de 1709, el platero Javier de Albuja hizo el trono de plata para una custodia nueva, lo mismo que la renovación del frontal de Nuestra Señora. Para estas obras los padres dieron el material necesario.

En 1780, el padre José Yépez y Paredes comprometió al maestro Gregorio, escultor, para que dirigiese la refacción del nicho de Nuestra Señora, lo mismo que al platero Vicente Solís para el trabajo de la peana de plata del trono del Santísimo.

Como novedad arquitectural hay que mencionar la aparición de la columna salomónica.

En Quito, la columna salomónica apareció con cierto retraso, tal vez durante el último cuarto del siglo XVII, cuando se debió de hacer el retablo de la iglesia de las Concepcionistas; son modelos primitivos, con las espiras poco profundas, pero ya con la característica fila de hojas en el imoscapo propia del modelo de Bernini. Más logradas están las columnas de un retablo del lado derecho de la iglesia de Santo Domingo, con las seis espiras y guirnalda de flores a lo largo del fuste salomónico. Otra variedad de soporte salomónico, dentro de este siglo, son las columnas que vemos en el púlpito de Guápulo, con fuste perfectamente liso y las hojas en el imoscapo.

Hacia 1700 aparecerá triunfante este soporte en



varios templos. El modelo más difundido será un tipo de seis espiras con base berninesca y fuste recubierto de pámpanos y racimos. Lo vemos en retablos de Santo Domingo, en los que, por la profusión de la decoración, casi se pierde el perfil del fuste salomónico. Los modelos de las iglesias de San Agustín, el Sagrario y la Compañía se caracterizan por la profusión de racimos; en el púlpito y retablos del Sagrario, tales racimos aparecen exentos del fuste.

Fachada de la Compañía

Es obligado ahora dedicar un amplio comentario a la gran fachada de la Compañía, que compite en riqueza con los mejores modelos europeos dentro de este estilo. La fábrica del templo es del siglo XVII (ya lo hemos visto), mientras que la fachada es ya obra del siglo siguiente. Se la empezó a labrar en 1722 bajo la



Portada principal de la fachada de la iglesia de la Compañía, en Quito. El arco dislocado de la puerta, el frontón curvo y roto, las pechinas y la decoración ondulante de la hornacina central, todo, en suma, contribuye a darle la sensación de movimiento.



dirección del padre Leonardo Deubler, pero tres años más tarde se suspendió el trabajo hasta que lo reanudó el hermano Venancio Gandolfi en 1706, viniéndose a concluir en 1765. Vale la pena reproducir la inscripción de una lápida de mármol conmemorativa de la terminación: "El año de 1722, el padre Leonardo Deubler empezó a labrar las columnas enteras para este frontispicio, los bustos de los apóstoles y sus jero-glíficos inferiores siendo visitador el R. P. Ignacio Meaurio. Se suspendió la obra el año de 1725. La continuó el H. Venancio Gandolfi, de la Compañía de Jesús, arquitecto mantuano, desde 1760 en el provincialato del R. P. Jerónimo de Herce y 2.º rectorado del R. P. Angel M. Manea. Acabóse el 24 de julio de 1765".

Las dos etapas señaladas por la inscripción no se advierten estilísticamente en la obra; da la impresión de una gran unidad y de que hubiera sido hecha de un tirón. Es obvio suponer que se mantuviera el diseño de Deubler, de 1722, respetado siete lustros más tarde por el hermano Gandolfi, como suponía Navarro. Conocemos documentalmente el gasto de la segunda etapa (1760-1765), que llegó a los 41.986 pesos, por lo que Navarro llegó a suponer que el coste total casi debió de llegar a los 60.000 pesos. Desconocemos la nacionalidad del padre Deubler y parece deducirse que fue escultor, pues comenzó a labrar las columnas salomónicas, los bustos de los apóstoles y los jero-glíficos que los acompañan. No se debió de hacer mucho en el lapso de tres años (1722-1725) por la delicadeza y calidad del trabajo. Navarro pensó que Deubler había dejado el labrado de elementos decorativos muy avanzado, correspondiendo a Gandolfi la organización de la fachada con la colocación de las piezas labradas en su sitio. "Porque —como dijo Navarro— la unidad de la fachada está no sólo en la unidad del plan, sino también en la uniformidad del trabajo. Se diría levantada en un solo momento y fabricada por un mismo artista: prueba al menos de la preexistencia de planes y dibujos que hasta hoy desconocemos."

Antes de describir la portada conviene decir algo sobre la vida de los artífices conocidos. El padre Deubler vivió largos años en las misiones de Maynas y, al decretarse la expulsión, salió por el Amazonas camino de Lisboa, donde se hospedó en la cárcel pública, y allí murió (1769); de él nos cuenta el padre Recio que, entre otras habilidades, tenía la de ser un gran arquitecto y matemático. El hermano Venancio Gandolfi era natural de Camerino y residió en Quito (1750-1759) cuando se ocupó de reparar la casa, dañada por el terremoto; además de intervenir en el templo del Carmen y en la catedral, pasó en 1763 a inspeccionar las obras del templo mayor de Popayán, al mismo tiempo que terminaba la gran fachada de la Compañía.

El esquema de esta fachada-retablo es de dos cuerpos y cinco calles, teniendo puertas la central y las dos laterales. Sus precedentes remotos se hallan en la fachada de la iglesia del Gesù romano, diseñada por Giacomo della Porta, aunque también se la ha relacionado con el templo de San Ignacio de Roma. Las cinco calles del cuerpo bajo se separan por medio de columnas salomónicas y pilastras, indicando un movimiento hacia delante en la parte central. El tipo de columnas de fuste salomónico es tripartito y deriva del que pintó Rafael en su obra *La curación del paralítico* (1515) y de las que diseñó Bernini para el famoso

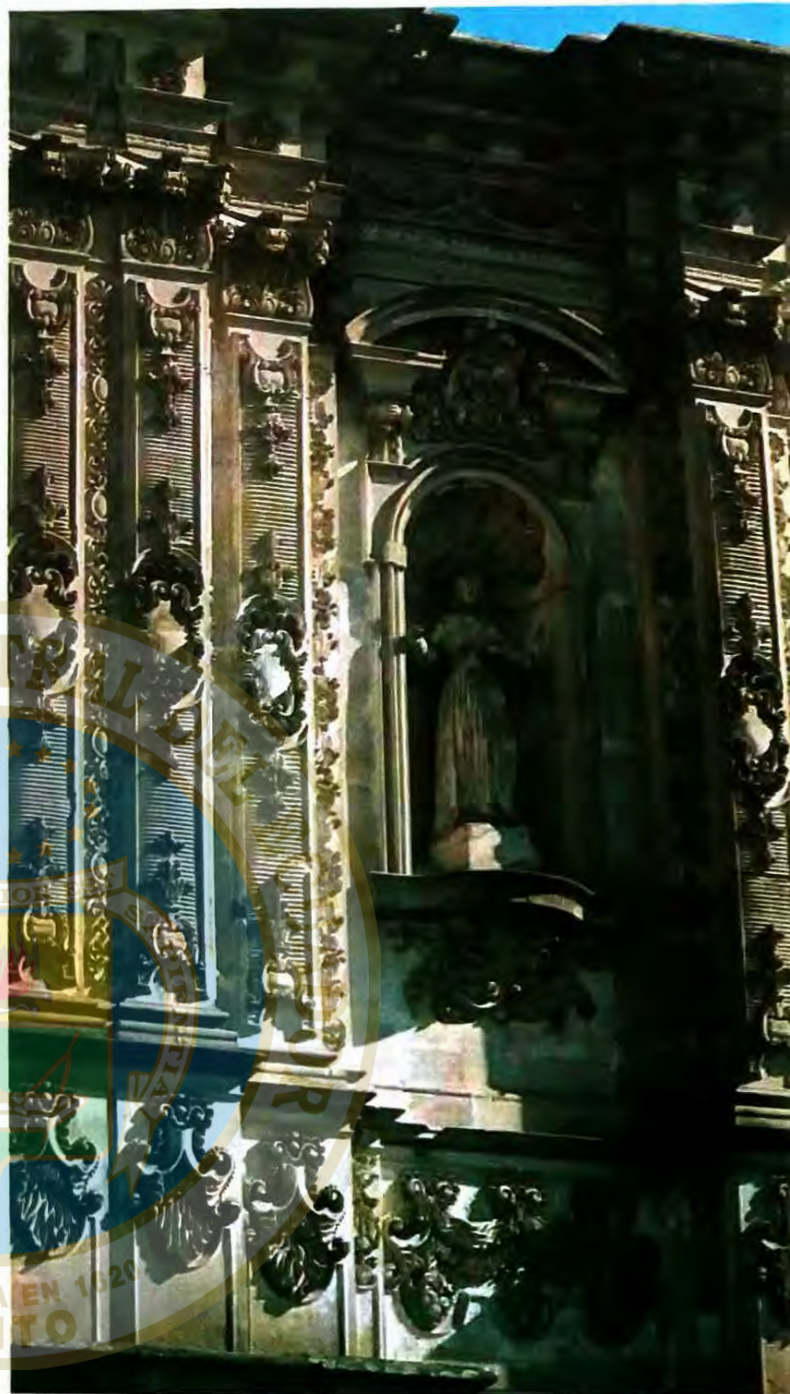
En la hornacina de la derecha del espectador, la fachada de la iglesia de la Compañía de Quito ha dado albergue a la representación de San Estanislao de Kostka.

tabernáculo de la iglesia de San Pedro (1633). Sus tres partes quedan divididas por brazaletes decorados con hojas de acanto; en la parte inferior el imoscapo presenta la fila de hojas de acanto, tan característica de Bernini. Se coronan las columnas y pilastras con capiteles compuestos, que sostienen un entablamento, de cornisa muy saliente, que se quiebra en la calle central y se incurva hacia arriba por el impulso verticalista de esta calle. Ricas pilastras corintias continúan el impulso de los soportes inferiores, pero se produjo un quiebre del dinamismo barroco, sin duda porque Gandolfi debió de introducir modificaciones en el proyecto primitivo de Deubler. Con todo se mantiene en el segundo cuerpo el rehundimiento de la calle central, que cobija una moldura mixtilínea coronada de un frontón curvo y partido que abre sus aletas para recibir la gran cartela dedicatoria del templo: *DIVO PARENTI IGNATIO SACRUM*.

Incompleto quedaría el estudio si no hiciéramos una lectura iconográfica de los numerosos elementos parlantes que hay en esta portada-retablo, estructurada según el eje central y los planos correspondientes a los cuerpos. Es un programa que atañe al sentido misional de la Iglesia, servido en este momento por la Compañía de Jesús, que lo presenta a través de sus figuras más egregias, algunas de las cuales hacia poco que fueron canonizadas.

El eje simbólico tiene tres puntos importantes de referencia: la Inmaculada, el Espíritu Santo y la cartela dedicatoria. Esta última, colocada en lo alto, nos indica que aquel espacio sagrado está dedicado al Divino Padre Ignacio. Sobre el arco de ingreso está la hornacina con la Inmaculada, adornada por ángeles, recibiendo la inspiración del Espíritu Santo. Era obvia esta imagen concepcionista por cuanto desde mediados del siglo XVI la Inmaculada tenía cofradía en Quito. El sentido eclesial del programa lo señalan las figuras de San Pedro y San Pablo, en bustos, en sendas hornacinas a los lados de la puerta. Son los apóstoles más importantes, las piedras angulares de la Iglesia, que por tradición ocupan este lugar. Pedro está a la izquierda, presentando junto a él una serie de jeroglíficos en bajo relieve como una áncora, una red llena de peces, un escudo, un lábaro y el gallo de la Pasión, atributos con los cuales queda explicitada su figura. San Pablo se halla a la derecha, y los jeroglíficos son armas, una piel de cordero, el lábaro triunfal, el *vas electionis*, etc.

Al mismo nivel que los dos apóstoles se colocaron las "piedras angulares" de la Compañía de Jesús, en las hornacinas laterales del primer cuerpo: San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, santos que guardan



ciertos paralelismos. No sólo son coetáneos, sino que los dos estuvieron juntos cuando prestaron juramento en la capilla de Saint-Denis de Montmartre; los dos guardan cierta relación con la Virgen, que se apareció a ambos: a San Ignacio en la cueva de Manresa para dictarle los *Ejercicios Espirituales*. Se los consideró como dos soles paralelos de la Compañía (*Societatis Jesu Soles gemini*); de ahí que sus imágenes estén asociadas en otras portadas jesuitas como la del *Gesù* de Roma y la del *Gesù Nuovo* de Nápoles, y a Rubens se le encargaron dos lienzos para un altar que debían tener en correspondencia los "Milagros de San Ignacio" y los "Milagros de San Francisco Javier". San Francisco Javier es el santo más grande de la Compañía después

En la página opuesta, arriba, sala capitular de San Agustín, notable no sólo por su mobiliario y decoración barrocos, sino por haberse utilizado como punto de reunión de los patriotas ecuatorianos, que aquí ratificaron su declaración de Independencia. Abajo, decoración del techo de la misma sala con la representación de muertes y martirios de santos y santas pertenecientes a la orden agustina.

de San Ignacio, y recibió los títulos de Apóstol de las Indias Orientales, Patrón de los Jesuitas y de los Misioneros de la obra de Propagación de la Fe.

Las puertas laterales se rematan con edículos que muestran un corazón inflamado despidiendo rayos, atributo de San Ignacio, al que está dedicado el templo.

En el segundo cuerpo tenemos sendas parejas de santos jesuitas: San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka, en las calles laterales, y a San Francisco de Borja y San Juan Francisco de Regis, en busto, a los lados de la ventana central. San Luis Gonzaga, jesuita italiano, guarda relación con San Estanislao de Kostka, jesuita polaco, porque ambos son coetáneos, del último cuarto del siglo XVI, muertos ambos en plena juventud y en olor de santidad; ambos tienen de símbolo una flor de lis, alusiva a la pureza; los biógrafos de San Luis ponderan en extremo su castidad. San Francisco de Borja es un jesuita español que antes de ingresar en la Compañía fue virrey y luego ocupó importantes cargos de gobierno como religioso; muestra en su parte superior una enorme custodia, como símbolo de su amor a la Eucaristía. Hace pareja con San Juan Francisco de Regis, el primer jesuita francés canonizado a petición de los reyes de España y Francia (1737), y que se distinguió por sus campañas apostólicas al norte de los Pirineos.

Poco pudieron disfrutar los jesuitas de una obra insigne por tantos conceptos y que era una honra de la Compañía, pues al año de terminarla fueron expulsados. El padre Deubler, seguramente el mentor del rico programa de exaltación jesuita y el realizador estilístico de buena parte, hubo de emprender el exilio para morir en la cárcel pública de Lisboa, que le servía de hospedaje.

La influencia del padre Deubler queda patente en las imitaciones que vemos en los retablos mayores del Sagrario y del Carmen Bajo, en este último por obra de Bernardo Legarda. Pronto se combinó el fuste salomónico con el tipo de soporte tan difundido desde el siglo XVII, aquel que presentaba un anillo en el tercio inferior. Lo veremos en forma monumental hacia 1743 en el retablo mayor de la Compañía, con la novedad de que la fila de hojas del imoscapo está también en el anillo. Hacia 1745 se usó en el Carmen Alto un soporte con el tercio inferior de estrias verticales. A mediados de siglo tenemos otras variantes de este modelo en retablos de la nave izquierda tanto en Santo Domingo como en San Francisco, en la misma ciudad de Quito. A lo largo del siglo XVIII perdurará el soporte salomónico de raigambre berniniana sin anillo en el tercio inferior, según veremos en el claustro de la Con-

cepción, en el retablo mayor de la capilla de Cantuña, en la capilla de las Almas de la catedral, así como en el púlpito y retablo de la nave derecha de la iglesia del Hospital de San Juan de Dios.

El barroco salomónico en Quito acusaría un fuerte impacto de la escuela romana por medio de la obra del jesuita Andrea del Pozzo: *Prospettiva de Pittori e Architetti* (Roma, 1700). Portador de esta influencia al medio tropical fue el hermano jesuita Jorge Vinterer, al que se atribuyen el retablo mayor y los del crucero de la mencionada iglesia quiteña de la Compañía. Para el retablo mayor tomó detalles de uno reproducido en la figura 75 del citado tratado, y el de San Francisco Javier es una copia bastante fiel del retablo de San Luis Gonzaga en la iglesia romana de San Ignacio, que Pozzo reprodujo en la figura 26 del segundo volumen de su libro. Como ya señaló Marco Dorta, los diseños de Pozzo tuvieron fortuna en Quito; así el retablo mayor de la Compañía fue imitado en el de San Juan de Dios de la iglesia del Hospital, y también en el de San Ramón Nonato de la iglesia de la Merced; el retablo más feliz de todos fue el de la capilla de Cantuña, en San Francisco.

Quien más lejos llevaría los modelos de Pozzo fue Bernardo de Legarda y su taller, según muestran los retablos mayores de las iglesias de la Merced y del Carmen Moderno, en Quito, hacia mediados del siglo XVIII, en los que colaboraría Jacinto López. Legarda fue calificado por sus contemporáneos como hombre de "monstruoso talento", pero ya vemos que su originalidad no fue tanta. Aún en la segunda mitad del siglo XVIII se hicieron los retablos quiteños de la capilla del Rosario, en Santo Domingo, y el de la Sagrada Familia, en el Carmen Antiguo, que muestran todavía dependencia de los modelos de Pozzo.

La sala capitular de San Agustín

En el tramo oriental del claustro bajo del convento se halla la Sala Capitular, de 22,50 x 7 m. No hay conventos o monasterios antiguos que no tengan la Sala de Capitulo, destinada a la reunión de religiosos para escuchar las advertencias del superior o para confesión de culpas. De modo extraordinario sirve para celebración del Capitulo en que se elige a los superiores provinciales y se formulan las leyes para gobierno de la provincia.

Para funciones de este rito conventual basta una sala amplia con escaños y una tribuna.

El mérito singular de la Sala Capitular de San



Agustín consiste en su primorosa decoración artística, con la tribuna coronada por una concha acústica, el contorno de bancas sobrepuestas con los frentes y espaldares labrados en calado, el retablo del calvario que cubre todo el muro del testero y el artesonado de entrelazados geométricos a base de círculos, elipses y medallones con lienzos dispuestos en callejones paralelos, a lo largo de la techumbre, que remata con faldones decorados con la representación de santos y santas de la orden agustiniana.

Todo este aparato de magnificencia exigía un espíritu comprensivo y magnánimo, y tal fue el del padre Juan de Luna y Villarroel, durante cuyo provincialato se realizó la obra total de la Sala Capitular. En el libro de cargos y descargos de bienes de provincia correspondiente a 1741-1761, consta ya la siguiente data: "Gastamos en el General en bóvedas, retablo, hechuras, escañería, cátedra, espejos, lámparas, hechura de piscis, diademas de plata, misal, cuatro ornamentos, atril de plata, digo en hechura y cuatro marcos que se añadieron, órgano, con todos los dorados y pinturas, seis mil trescientos diez y seis pesos" (Archivo del convento).

Una vez concluida la obra, los capitulares, al estrenar la Sala, aprobaron los gastos, encomiando el gran celo del provincial en administrar los bienes de la provincia, "como es patente a toda la comunidad en la suntuosa composición del General o Sala Capitular" (Archivo del convento).

El retablo del testero corresponde al estilo barroco del siglo XVIII, en que las columnas entorchadas cubren sus espiras de pámpanos de vid. La estructura obedece a la necesidad impuesta de colocar en nichos adecuados las imágenes que integran el grupo del calvario.

En torno a los muros de la Sala están colocados los lienzos de Miguel de Santiago que ya conocemos y que se descubren al estudiar dicho pintor. Además otros, posteriores al maestro, pero de gran valor artístico, como el de Nuestra Señora de la Oliva; dos Marías Magdalenas, una de rodillas ante el crucifijo y otra erguida con una redoma entre las manos; tres interpretaciones diversas del Descendimiento del Señor, y un San Jerónimo sedente, con las alegorías de su iconografía.

En cuanto a los cuadros místicos que se ordenan en los callejones laterales del artesonado, representan, a partir del lado de la Epístola del testero, a San Agustín en actitud estática, a la beata Cristina de la Cruz, Santa Gertrudis, Santa Rosalía, Santa Limbania, el martirio de Santa Máxima, Santa Brígida, Santa Rita

de Casia, Santa Julia Cestaldina, el Martirio de las vírgenes africanas Santas Felicitas y Perpetua, Santa Inés de Monteponciano, Santa Sante de Genzano, Santa Cristina, una santa sin inscripción, un santo ermitaño; San Posidio, autor de la primera biografía de San Agustín; San Alipio; San Guillermo, duque de Aquitania; San Agatón, San Fulgencio, el papa San Gelasio, San Juan Bueno, San Juan de Sahagún, San Nicolás de Tolentino, Santo Tomás de Villanueva, Santa María Magdalena, San Francisco Javier y nuevamente San Juan Bueno.

Los cuadros que cubren el cielo raso representan la muerte y el martirio de santos y santas agustinos.

Por los temas desarrollados en el artesonado de la Sala se echa de ver cuán ilustrados se hallaban los agustinos de los episodios de la vida de su patriarca y de los santos de su orden. Algunos de ellos se tornaron populares en el culto religioso, como San Nicolás de Tolentino, Santa Gertrudis, Santa Rita de Casia y Santa Rosalía. Por lo que respecta al autor de los lienzos del artesonado, hay fundamento para atribuirlos a un pintor de apellido Espadaña, por la constancia de gasto, referente a 1741, que dice así: "Pagamos 100 pesos al pintor Espadaña por los cuadros del General" (P. Enrique Terán: *Guía Explicativa de la Pinacoteca*, página 134).

La Sala Capitular se ha convertido en monumento histórico por el hecho de haber servido, a los patriotas del Primer Grito, de escenario para ratificar su declaración de Independencia. Efectivamente, después de la transformación política llevada a cabo el 10 de agosto de 1809, el marqués de Selva Alegre, mediante oficio de invitación, convocó a Cabildo Abierto, para el 16 del mismo mes, a todos los representantes de las instituciones de la ciudad. El Acta del Cabildo Abierto dice al respecto: "En la ciudad de San Francisco de Quito, en 16 de agosto de 1809, estando en la Sala Capitular del Convento Máximo del Gran Padre San Agustín, destinada por su mayor capacidad, congregados por medio de oficios despachados por S. A. S. Señor Presidente de la Suprema Junta Gubernativa Marqués de Selva Alegre... leídas por el Excmo. Sr. Ministro de Estado D. Juan de Dios Morales las Actas y diligencias que se extendieron antes solemnemente, todos unánimes y conformes, con repetidos vivas y aclamaciones de júbilo, ratificaron cuanto se había propuesto y ordenado."

Cuando el 2 de agosto de 1810 pagaron los patriotas con su sangre el heroísmo del Primer Grito, sus restos hallaron acogida en la cripta abierta en la misma Sala Capitular, bajo el suelo que un año antes



había albergado a los protagonistas de la Independencia ecuatoriana.

El municipio de Quito, al conmemorar el primer centenario de la emancipación política, hizo colocar en el muro cercano a la puerta de la Sala Capitular una lápida de mármol que viene a recordar el Primer Grito de Libertad lanzado por los patriotas quiteños el 10 de agosto de 1809.

El Carmen Moderno

El terremoto de 1698 azotó el monasterio de carmelitas de Latacunga, después de treinta años de ser fundado por el Ilmo. Alonso de la Peña y Montenegro. Para esa fundación habían precedido todas las formalidades de ley. Los moradores de Latacunga habían pedido, a través de la Audiencia, la licencia al rey para establecer en su ciudad el monasterio carmelita-

no. La cantidad exigida para llevar a cabo esa licencia fue de 50.000 pesos. El Ilmo. Señor de la Peña y Montenegro, encargado de verificar la efectividad de la oferta, encontró que los vecinos de Latacunga habían aportado la cantidad de 22.750 pesos. Con el ánimo de realizar la fundación, se comprometió el prelado a proporcionar de sus rentas la suma de los 27.250 que faltaban, pero con la condición de que el nuevo monasterio llevara el nombre de Nuestra Señora de las Angustias, que el obispo y sus sucesores ejercerían el patronazgo sobre el monasterio y que la comunidad haría celebrar perpetuamente ciento cuarenta misas anuales por el alma del donante y de sus parientes. Con estas formalidades se realizó la fundación el 8 de septiembre de 1669, llegando a ser "el mayor y mejor monasterio e iglesia que tenía todo el obispado".

Destruído el edificio del monasterio, las religiosas se trasladaron a Quito, y el Ilmo. Señor Andrade

Ala del claustro del monasterio del Carmen Bajo, en que las pequeñas columnas del piso superior han sido sustituidas por robustas pilastras para sostener el tejado.



y Figueroa las hospedó en el Carmen de San José. Desde el principio se tuvo el propósito de dotar a la comunidad de Latacunga de casa independiente. Por lo pronto, se arrendó para ella la de don Pablo de Troya por la cantidad de doscientos pesos anuales. Quizás a esta situación precaria se deba el hecho de que las principales familias de Riobamba contribuyeran con

sumas de dinero para obtener que las carmelitas de Latacunga se establecieran en esa villa.

Las carmelitas tuvieron de su parte a los obispos, lo que les valió su establecimiento definitivo en Quito, en el monasterio que comenzó a llamarse el Carmen Moderno, en el que fueron vistiendo el hábito las hijas de las mejores familias de Quito y Riobamba. El 5 de sep-

Bajo estas líneas, portada del Hospital de San Juan de Dios. Sobre la blanca pared destaca su estructura pétrea invadida por una decoración exuberante de la que sólo se salva el arco que sostiene, junto con las pilastras laterales, un entablamento que culmina en un frontón barroco con las típicas "S" y representaciones frutales. Sobre las pilastras aparecen pináculos.

tiembre de 1691 hizo la renuncia de sus bienes para profesar la madre María Magdalena Dávalos y Larráspuro. Vino a Quito con sus hermanas de hábito. Ella fue el aliciente primordial para la vocación de sus sobrinas, Magdalena Dávalos Maldonado e Isabel Maldonado y Palomino.

El obispo Andrade y Figueroa donó a las religiosas de Latacunga las casas que había comprado en 2.800 pesos, "para el hospicio o convento que se pretende fundar en esta ciudad" de Quito. Bajo la dirección del presbítero Diego Suárez se construyó el primer tramo de claustros, adonde se trasladaron las religiosas en 1706. Más tarde, en 1723, el obispo Romero compró a don Alonso Maldonado unas casas para integrar las dependencias del monasterio. Su sucesor, Paredes y Armendáriz, se empeñó en llevar a cabo la construcción de la iglesia y el segundo tramo de claustros, para el que compró, el 26 de agosto de 1743, unas casas a don Pedro Enríquez. Un dato de la crónica del monasterio consigna escuetamente: "En el año de 1745 se estrenó la iglesia. El 6 de Junio de 1746 se estrenó el Sagrario y el púlpito del señor Obispo don Andrés Paredes y Armendáriz, a cuyas expensas se hizo la iglesia. Murió el 23 de julio de 1745".

La ubicación del monasterio y su construcción sucesiva en sitios de casas particulares influyeron, a no dudarlo, en la estructura arquitectónica. Los dos tramos de claustros son reducidos, pero de unidad perfecta. En sus dependencias se ha ido formando una colección de obras de arte allegadas por las religiosas. Como recuerdo de Latacunga conservan en la sala de recreo un lienzo de la Inmaculada con San Ildefonso y San Lorenzo a los pies. La tradición atribuye a esta imagen el aviso de que se pusieran a salvo las religiosas, ninguna de las cuales murió. Se ha destinado también toda una sala al Belén o Nacimiento, donde se han recuperado excelentes ejemplares del folklore popular, grupos escultóricos de los misterios gozosos del Rosario y una colección de la antigua cerámica establecida en el tiempo de Diguja. En la iglesia se destaca el magnífico retablo, en cuyo nicho central se halla la imagen de la Virgen del Carmen labrada por Magdalena Dávalos, que al vestir el hábito tomó el nombre de sor María Estefanía de San José. En el muro del presbiterio del lado de la Epístola se exhibe la efigie en actitud orante del obispo Andrés Paredes y Armendáriz.

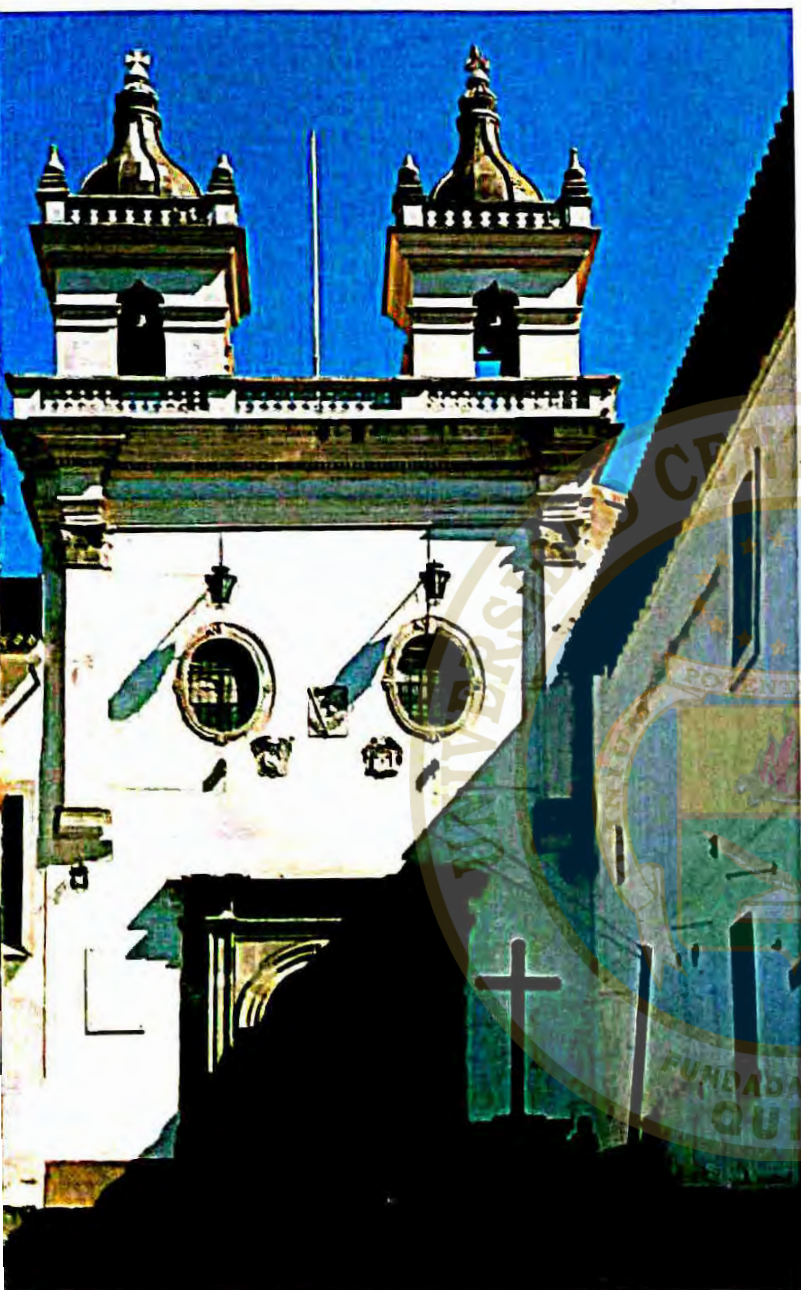
En el monasterio tomó el hábito del Carmen una discípula de Nicolás Cabrera, sor Angela de la Madre de Dios Manosalvas, quien dio las primeras lecciones de pintura a su sobrino Juan Manosalvas.



Capilla del Hospital

Obra del siglo XVIII es también la capilla del Hospital, fundada en 1565 por el primer presidente de la Audiencia, don Hernando de Santillán. El Hospital consta de dos tramos ordenados al estilo de los conventos, con cuadro de claustros altos y bajos. En la es-

A la izquierda, fachada de la iglesia de El Tejar, en la que destacan la puerta, de contenida severidad heredada del manierismo, y las dos torres campanarios, modernas, con su figura bulbosa y las arcuaciones islámicas de sus aberturas.



quina que da al arco de la Reina, se levantaba la capilla de Nuestra Señora de los Angeles, de cuyo recuerdo ha quedado la inscripción que dice: "Acabóse esta Capilla de Nuestra Señora de los Angeles a 14 de Septiembre, año de 1682, siendo su Mayordomo Joseph de Luna y Diego Ruiz, sus esclavos".

Con el presidente de la Audiencia Francisco López de Castillo vinieron de Lima los religiosos bedemitas, que se hicieron cargo de la dirección del hospital el 6 de enero de 1706. Desde entonces comenzaron a re-

construir el edificio y a levantar la capilla, que quedó concluida en 1779. La capilla tiene un pequeño atrio con pretil de piedra. La fachada, también lapídea, exhibe sobre el dintel de la puerta una tarjeta con un relieve representativo del Nacimiento, propio de los bellos. A los lados de los muros se destacan retablos barrocos que enmarcan un solo nicho, seis de igual tamaño pero de factura variada, y dos que responden a los brazos del crucero, de tamaño mayor, mas también de un solo nicho. El retablo central es de cuerpos sobrepuestos, a base del estilo barroco caracterizado por las columnas salomónicas. En el nicho superior aparece el cuadro tradicional de Nuestra Señora de los Angeles, es decir, la Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco a sus plantas.

Como muestras de imaginería colonial se han conservado la estatua de Santa Rosa de Lima, una sedente del Corazón de Jesús y el grupo del Calvario. También es notable el púlpito como ejemplar de arte.

El Hospicio

El obispo Juan Nieto Polo del Aguila comenzó en 1751 la construcción del edificio que es hoy el Manicomio. Estaba destinado a Casa de Ejercicios como obra pia con fondos propios. Como para una fundación de esta clase se requería la licencia del rey, el obispo acudió al monarca en carta del 2 de mayo de 1753. La respuesta fue el reconocimiento del hecho, pero la negación de la pretendida licencia. El terremoto de abril de 1755 destruyó la casa del noviciado de los jesuitas. En consecuencia, Nieto Polo del Aguila, de acuerdo con el presidente de la Audiencia, cedió la Casa de Ejercicios a la Compañía para residencia de los estudiantes. Allí permanecieron hasta la expulsión, en agosto de 1767.

Por orden de Carlos III se había destinado uno de los edificios de los jesuitas expulsos a Hospicio de pobres y establecimiento de caridad. Al presidente García de León y Pizarro tocó el cumplimiento de esa disposición del rey. De este modo, la antigua Casa de Ejercicios se convirtió en Hospicio de Jesús, María y José.

El Tejar

En una cédula firmada por el rey Fernando VI el 17 de septiembre de 1754, se consignaba el dato de que el 2 de julio de 1748 se había recibido en la corte una

La iglesia de Belén, cuya accidentada historia se resume en el texto, se nos presenta hoy como una construcción de sobrias características arquitectónicas.



petición, acompañada del respectivo informe, de parte del padre Francisco Bolaños, quien solicitaba la debida licencia para construir una recolección en la ermita que los mercedarios poseían en el sitio denominado El Tejar.

Obtenido el permiso, el padre Grande, llamado así por su notable altura, emprendió la construcción de la recoleta de El Tejar, que puso bajo el patrocinio de San José, esposo de la Virgen. La obra se hizo a base de limosnas recogidas por los padres Pedro Yépez y

Salvador Saldaña, que en su recorrido portaban la imagen de Nuestra Señora denominada *La Peregrina*.

En la fábrica de los claustros y la iglesia se gastaron más de 40.000 pesos, allegados por conceptos de limosnas, los cuales se emplearon también en dotar al convento de una copiosa librería. Para decorar los claustros fue comprometido el pintor Francisco Albán, quien desarrolló escenas de la vida de San Pedro Nolasco.



En la página siguiente, claustro de la recoleta de El Tejar. Además de ostentar la fuente central, repite el sistema de duplicar en la parte superior el número de arcos del piso bajo, sostenidos en ambos por robustas columnas dóricas.

Junto a El Tejar se llevó a cabo la construcción de una Casa de Ejercicios, gracias al empeño de don Manuel Hipólito Pacheco. A falta de los jesuitas, esta casa de El Tejar sirvió de lugar de cita para los ejercicios anuales en reclusión. Ahí se ha conservado la serie de lienzos en que el pintor Francisco Albán interpretó los temas que eran objeto de las predicaciones de ejercicios ignacianos.

Camarín del Rosario

Don Pablo Herrera en sus *Apuntes Cronológicos* consigna, para el año de 1732, el siguiente dato referente al camarín de Nuestra Señora del Rosario: "El 3 de abril concedió el Cabildo cuatro varas de la parte de la calle pública que va de Santo Domingo a la Loma, para que se formase un Camarín para la Santísima Virgen del Rosario. Jacinto González fue el Mayor-domo de la Cofradía de esta santa Imagen, que hizo la solicitud. Previa la visita de ojos de don Francisco Javier de Piedrahita, Alcalde del primer voto, el Ayuntamiento concedió la licencia solicitada".

La construcción corrió a cargo de la Hermandad de los Veinticuatro de Nuestra Señora del Rosario. En el libro de actas y en el de cargos y descargos de la cofradía constan las datas de los gastos que se hicieron en la obra del camarín. El nombre de Bernardo de Legarda se consigna repetidas veces entre los cofrades recolectores de limosnas. A él se debe probablemente el plano y la decoración del interior del camarín.

Iglesia de Belén

La iglesia parroquial de El Belén tiene un historial remoto, que se remonta a la infancia de la ciudad. Desde el año de 1546, en que se dio la batalla de Añaquito, surgió en el sentimiento del pueblo el recuerdo tradicional de ese hecho memorable, que se tradujo en la erección de una ermita, a la cual se bautizó con el nombre de Humilladero de Santa Prisca. La Audiencia la tomó bajo su patronazgo y mandó erigir una capilla en recuerdo del desventurado virrey Núñez Vela y de cuantos murieron con él en la batalla. Hasta el año de 1597 estaba servida por el párroco de San Blas. En esa fecha, el obispo López de Solís elevó la primitiva ermita a parroquia, con la advocación de Santa Prisca.

No lejos del Humilladero de Santa Prisca había otra ermita que recordaba la primera misa que se ce-

lebró en Quito en la fundación de la ciudad. Creada la parroquia, los comerciantes se interesaron en establecer el culto de la Santa Cruz en el sitio de tan grato recuerdo a los quiteños. El 3 de mayo de 1612, día de la Invención de la Santa Cruz, colocaron, bajo doseles, una cruz de madera que dio ocasión a que desde entonces comenzara a llamarse el Humilladero de la Vera Cruz. Para este acto consiguieron previamente del Cabildo la adjudicación de un solar, adonde condujeron la Cruz desde el templo de San Francisco, "a repique de campana, con cruces y pendones, ceras encendidas y música entonada, acompañada de otras Ordenes Religiosas" además de la de San Francisco. Una vez en el sitio de la ermita de la Vera Cruz, celebró misa cantada el canónigo García de Valencia. Desde entonces se volvió célebre la ermita de la Vera Cruz, a que hace referencia Rodríguez de Ocampo en su *Relación* de 1650, donde afirma que "cada viernes de los cuaresmales se les predicaba (a los indios) en la Ermita de la Cruz, extramuros, adonde concurría numerosa gente y en particular el viernes de la dominica in pasione, que iban más de seis mil personas, indios en procesión, con pasos de la Pasión".

Durante el siglo XVII, la ermita de la Cruz estuvo algún tiempo a cargo de los padres agustinos y también de los mercedarios, que trataron de fundar ahí una Recolectión. Entre 1694 y 1697 se llevó a cabo la construcción de una capilla por orden del obispo Andrade y Figueroa, a cuenta del cura de Santa Prisca. Esta edificación duró hasta el año de 1787, en que el presidente Villalengua y Marfil la reemplazó con la iglesia de *El Belén* que existe hasta el presente. Para perpetuar la memoria de este hecho, el presidente mandó grabar en una placa de mármol el texto de una leyenda que recuerda la dedicación de la capilla a la evocación de la primera misa que se dijo en Quito al fundarse la ciudad. Para dar continuidad al culto, consiguieron los padres agustinos que se les adjudicase mediante inventario. Pero no bien se hicieron cargo, interpuso reclamo judicial el doctor José Aispuro, cura de Santa Prisca. El desenlace de este pleito lo hicieron constar los agustinos en la siguiente data: "El sitio de la Cruz, llamado hoy la Alameda, cuyo derecho recobró el maestro López, lo perdió el maestro Paredes, ganó el Dr. D. José Aispuro, Cura de Santa Prisca, porque quemó los títulos sacándoles de la Secretaría de don Luis Cifuentes".

En la iglesia de Belén se venera hoy la imagen del Señor de los Remedios y al fondo se destaca la imagen del Crucifijo, integrante del grupo del Calvario, atribuido a la gubia de Caspicara.





La pintura ecuatoriana en el siglo XVIII

Continuadores del siglo XVII

Los dos grandes pintores del siglo XVII, Miguel de Santiago y Goríbar, alcanzaron también los comienzos del siglo XVIII. El primero murió el 4 de enero de 1706. En cuanto al segundo, estampaba su firma, a la cabeza de los parroquianos de San Roque, en la petición que hicieron al Cabildo de Quito, el 5 de febrero de 1726.

El padre franciscano Antonio de Santa María, en su *Vida prodigiosa de la venerable virgen Juana de Jesús*, religiosa clarisa que murió el 26 de septiembre de 1703, cita los nombres del capitán Antonio Egas, "aficionado a la pintura, y de su esposa, Isabel de Santiago, señalada en el arte, que fueron llamados para trazar el retrato de aquella venerable monja cuyo cadáver se mantuvo fresco, como si estuviera con vida".

Espejo, en su *Defensa de los Curas de Riobamba*, escrita en 1786, cita al acaso un hecho revelador: "No era indio, ni hacía fiestas eclesiásticas, el famoso pintor Gregorito, y éste, después de tener extrema habilidad y gusto para la pintura, después de ser rogado con la plata, a trabajar en su bellísima arte, se moría de hambre y no vestía sino andrajos, y era preciso que algún dueño de obra le hiciese violencia, aprisionándolo en su casa, para que tomara con alguna constante uniformidad de aplicación el pincel. Dicen los viejos que pasaba lo mismo con el insigne Miguel de Santiago, que fue comparable con los Ticianos y Miguel Angel". Legarda, en su testamento, aludió también a este maestro Gregorio, que trabajó asimismo para el templo de la Merced.

A la izquierda, altar en forma de retablo de dos cuerpos con zócalo, entablamento y cornisa con remate de corona bajo el arco. Se encuentra en el Santuario de Guápulo y forma pareja con otro que pintó Goríbar. Manuel de Samaniego representó en él los misterios gozosos del Rosario y un magnífico retrato del oferente, al parecer el cura don José de Luna.

La decadencia de la pintura en la primera mitad del siglo XVIII iba al compás de la situación social. Faltaban los mecenas y el favor de las cofradías se había inclinado por el gusto de la escultura, que labraba retablos y tallaba imágenes policromadas, haciendo servir la pintura para el primor decorativo.

El padre Velasco, que hubo de salir con sus compañeros de expulsión en 1767, escribió, evocando recuerdos: "Entre los modernos, que eran muchos, conocí a varios que estaban en competencia y tenían sus partidarios y protectores. Eran: un maestro Vela, nativo de Cuenca; otro, llamado el Morlaco, nativo de la misma ciudad; un maestro Oviedo, nativo de Ibarra; un indiano llamado el Pincelillo, nativo de Riobamba; otro indiano joven nativo de Quito, llamado el Apeles, y un maestro Albán, nativo también de Quito. Varias pequeñas obras de este último y de otros modernos, cuyos nombres ignoro, llevadas por jesuitas, se ven actualmente en Italia, no diré con celos, pero sí con grande admiración, pareciendo increíble que puedan hacerse cosas tan perfectas y delicadas".

El maestro Albán a que se refiere el padre Velasco se llamaba Francisco. De él nos fue dado encontrar en la Galería Windsor de Montevideo una pintura en cobre, procedente de Europa, que llevaba la siguiente inscripción: "Aparición de Na. Señora de Aranzazu por Francisco Albán, 1747, Tacunga". También hizo constar su nombre en la serie de lienzos que se hallaban en la antigua Casa de Ejercicios de El Tejar y que desarrollaban los temas obligados de predicación de que se valían los jesuitas en el retiro anual del clero. Al pie de cada cuadro se consignaba la leyenda del ejercitante que costeó la pintura. De este modo figuran sucesivamente: don Nicolás Pacheco, 1760; don Francisco Javier Saldaña, 1760; canónigo doctor Gregorio Freire, 1763; don José de Izquierdo, 1763; don Gregorio Alvarez y Verjuste, 1764, y don Cavezano Sánchez de Orellana, 1764. Esta lista de nombres recuerda justamente la que, hacía un siglo, se hizo constar al pie de los lienzos de la vida de San Agustín

En esta página, "La Dolorosa", del Maestro Oviedo (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).
En la opuesta, arriba, un cuadro de la serie de temas de predicación en las casas jesuíticas de ejercicios, obra de Francisco Albán (la Compañía, Quito). Abajo, "Nacimiento de San Pedro Nolasco", por Antonio Astudillo, de la serie exhibida en los claustros de la recoleta de El Tejar.



Señora principal, India en traje de gala, Indio en traje de gala, Indio yumbo e Indio cargador. En el contorno, y al fondo de la figura principal, constaban los productos de la flora ecuatoriana, señalada cada especie con un número y su real equivalencia. Lo que induce a suponer que fueron pintados para satisfacer los deseos de Mutis, que estaba por entonces preocupado en coleccionar la Flora de Bogotá y buscaba en Quito pintores que le ayudaran en su gabinete de trabajo. Vicente colaboró también con Francisco en la pintura de la vida de San Pedro Nolasco. Con la data de 1783 hizo el mismo pintor el retrato del obispo don Blas Manuel Sobrino y Minayo en ademán de bendecir.

A la familia de estos dos pintores pertenecieron también los padres dominicos fray Juan y fray Antonio Albán. Del primero se conserva manuscrito el curso trienal de Filosofía que dictó entre los años 1766-1768. Lleva el título encuadrado en marco de viñeta, lo mismo que la inicial del último tratado. Del padre Antonio Cecilio Albán se guarda un retrato en busto del padre Pedro Bedón, que regaló a la Recoleta dominicana de 1788.

Antonio Astudillo fue contemporáneo de los pintores Albán, con los cuales colaboró en la serie de lienzos de la vida de San Pedro Nolasco que se exhibe en los claustros del Tejar. Hizo constar su nombre en el cuadro de la archivolta de la puerta de ingreso al convento de San Francisco, donde se representa a fray Jodoco Ricke en actitud de bautizar a un niño indio.

pintados por Miguel de Santiago. Pero ahora, a mediados del siglo XVIII, se echaba de menos un mecenas de la talla de Basilio de Ribera o de José de Herrera y Cevallos. Con todo, los padres de Santo Domingo y la Merced comprometieron a Francisco Albán para que pintara la serie de lienzos representativos de la vida de su respectivo patriarca, inspirándose en la colección de grabados de los hermanos Klauber, que comenzó a circular entonces sobre las vidas de los santos. A partir de esos modelos data la tendencia de los pintores de la segunda mitad del siglo XVIII de representar las imágenes cercadas por un marco caprichoso que integra la composición del cuadro.

Del mismo apellido y acaso hermano de Francisco fue Vicente Albán, cuyo nombre figura en un lienzo de la Crucifixión, que se halla en el Museo Jijón y Caamaño y lleva la inscripción siguiente: "Vicente Albán pinxit. a. 1780." En 1783 pintó una serie de lienzos de asunto folklórico, que se encuentra en Madrid, en el Museo de América. Consta de seis cuadros en que se representan de cuerpo entero: La Llapanga,

Pintores quiteños en la Flora de Bogotá

La fama de Quito como centro floreciente de arte se imponía de norte a sur por el mercado de imágenes y cuadros. Los temas religiosos constituían motivos de inspiración y, al mismo tiempo, fuentes de ingreso para imagineros y pintores. En el último cuarto del siglo XVIII se abrió un horizonte nuevo a los artistas de Quito.

Desde 1760 se hallaba en Nueva Granada don José Celestino Mutis, quien vino en calidad de médico del virrey don Pedro Meca de la Zerva. Aficionado desde la juventud a las ciencias matemáticas y naturales, concibió, desde su llegada al Nuevo Reino, la idea de fundar un instituto científico que se dedicase al estudio de las riquezas naturales del país. Por iniciativa personal comenzó el trabajo, que luego fue patrocinado por el arzobispo virrey don Antonio Caballero y Góngora, quien consiguió del rey Carlos III la expedición de la real cédula de 1 de noviem-



Bajo estas líneas, y de Vicente Albán, "La Llapanga" (señora principal), uno de los cuadros de asunto folklórico que pintó en 1783 y se conservan en el Museo de América de Madrid. En la página opuesta, lámina de la Flora de Bogotá que representa a la "Passiflora mollissima" y está firmada por el pintor quiteño Francisco Escobar y Villarreal.



bre de 1783, mediante la cual creaba oficialmente el Instituto Botánico de Bogotá, encomendando su dirección a Mutis.

El plan del sabio director abarcaba la investigación y estudio del inmenso campo de las ciencias naturales. Bajo su influjo paternal y a la sombra de su prestigio se formó una pléyade de jóvenes que tomó conciencia de la riqueza inexplorada de Nueva Granada. Entre ellos figuraron Francisco Antonio Zea, Joaquín Camacho, Jorge Tadeo Lozano, Francisco José de Caldas, Salvador Rizo, Francisco Javier Matiz, Eloy de Valenzuela, José Manuel Restrepo, José Domingo Duquesne y algunos más que intervinieron en el movimiento de Independencia.

La rama de la flora mereció la preferencia de Mutis. Para su estudio juzgó indispensable la pintura. En un oficio al virrey, le decía al respecto: "En todos mis oficios relativos a la Expedición Botánica y, formación de mi flora, he manifestado mis suspiros por la parte no menos esencial de la pintura". Bajo la dirección del sabio se formó experto dibujante Pablo Antonio García, que se separó de él a fines de 1784. Para remplazarle llegaron de España, enviados por el rey, los pintores José Calzado y Sebastián Méndez: el primero formado en la Escuela de Pintura de Madrid y el segundo discípulo de Antonio Rafael Mengs. Ambos defraudaron la expectativa de Mutis.

En cambio, Mutis depositó la confianza en Sal-



En la página opuesta, lámina de la Flora de Bogotá que representa a la "Passiflora verticillata" y fue realizada por Francisco Javier Cortés y Alcocer, único de los hermanos quiteños de estos apellidos que retornó a su país natal, en el que murió. Se distingue en esta obra por ser un excelente dibujante y dominar a la perfección las técnicas del colorismo.

vador Rizo, que se convirtió en el colaborador más eficaz de la Expedición. A su afición a la pintura, Rizo juntaba la pericia en la administración de los asuntos económicos y su carácter bondadoso. Resultó el intérprete ideal del proyecto del maestro, tanto por el buen gusto como por el entusiasmo con que llevó a cabo la "Flora de Bogotá". El primero en alistarse como dibujante fue Francisco Javier Matiz, cuyo nombre perpetuó Humboldt en la *Matizia cordata* que impuso al guaco, antídoto eficaz contra el veneno de las culebras.

Ante la necesidad de procurar dibujantes, el virrey de Nueva Granada escribió desde Tumaco, con fecha 11 de agosto de 1786, al presidente de la Audiencia de Quito, Villalengua y Marfil, pidiéndole que comprometiera seis pintores "para el adelantamiento y conclusión de las científicas ideas de don José Celestino Mutis". Superadas algunas dificultades, los dos maestros pintores José Cortés de Alcocer y Bernardo Rodríguez recomendaron a sus discípulos más aprovechados. Del taller de Cortés fueron sus dos hijos, Antonio y Nicolás, con Vicente Sánchez; y del obrador de Rodríguez, Antonio Barrionuevo y Antonio Silva. Cortés quiso asegurarse del buen comportamiento de sus hijos; por esto decía que "siendo ellos muchachos sin vicios, debían vivir haciendo cuerpo de la familia del comisionado para que sean observantes y cumplidos con dicho señor en todo". A su vez, Rodríguez recomendaba a los suyos "como prácticos y hombres de bien". Antes estos pintores habían enviado muestras de su trabajo, que fueron aprobadas por Mutis, quien garantizó que los jóvenes quiteños hallarían en él "amor, afabilidad y buen tratamiento, con las demás preferencias que se hiciesen acreedores por su docilidad y buena conducta".

Firmado el contrato, el grupo de artistas salió de Quito en noviembre, en compañía de don Juan Pío Montúfar. Tras una larga demora en Popayán a causa de enfermedad que atacó a todos, prosiguieron su viaje hasta Mariquita, donde iniciaron sus tareas en abril de 1787. Allí permanecieron hasta 1790, en que el gobierno, atendiendo a la salud de Mutis, ordenó el traslado de la expedición a Bogotá. Antes de este paso había procurado Mutis contratar en Quito nuevos pintores para integrar el grupo de dibujantes. De este modo viajaron sucesivamente: primero, Francisco Villarroel y Francisco Javier Cortés, en compañía de Manuela Gutiérrez, esposa de Antonio; luego, Mariano Hinojosa, Manuel Ruelas y José Martínez, y, por último, José Xironza, Félix Tello y José Joaquín Pérez.

En cuanto al método de labor, "trabajaban nueve horas al día, guardando profundo silencio en la oficina, donde, en lugar respectivo, cada uno se ocupaba en dibujar sobre el papel, ya solamente con lápiz, ya con colores, la planta que tenía delante. El jornal se les pagaba cada semana, deduciendo lo que cada cual había perdido por sus faltas, no justificadas, a juicio del director". Los jornales eran los siguientes: Cortés, el mayor, dos pesos diarios; Silva, catorce reales; Sánchez y Barrionuevo, doce; Cortés, el menor, diez. Los días de trabajo eran doscientos ochenta y ocho al año.

Respecto al valor de la pintura, escribió Humboldt: "Hacíanse los dibujos de la Flora de Bogotá en papel grand-aigle y se cogían al efecto las ramas más cargadas de flores. El análisis o anatomía de las partes de fructificación se ponían al pie de la lámina. Parte de los colores procedía de materias colorantes indígenas desconocidas en Europa. Jamás se ha hecho colección alguna de dibujos más lujosa, aun pudiera decirse que ni en más grande escala".

El trabajo de los pintores quiteños continuó regularmente hasta la muerte de Mutis, ocurrida el 11 de septiembre de 1808. En la dirección lo reemplazó Sinforoso Mutis, cuyo nombramiento no fue del agrado de los miembros de la expedición, que deseaban la designación de Caldas. Iniciado el movimiento de la Independencia, el pacificador Murillo liquidó la expedición y el tesoro artístico de la "Flora", que consta de 6.617 láminas, fue trasladado a España y reposa en el Jardín Botánico de Madrid.

Disuelta la expedición en 1817, algunos pintores regresaron a Quito. Mariano Hinojosa se radicó en Bogotá y estableció una escuela de dibujo, a la que concurrió don José Manuel Groot. Francisco Escobar Villarroel sufrió un año de prisión por sus ideas patrióticas en 1816 y murió poco después en Bogotá. Antonio Cortés cultivó el retrato y murió en Bogotá el 15 de septiembre de 1813.

Aludimos ya al elogio que hizo Caldas del mérito de los pintores quiteños, que rivalizaron en habilidad con el grabador Smith. Debió de ser halagüeño para Quito oír la alabanza de sus compatriotas cuando aún trabajaban en Bogotá. "Los mejores pintores —dijo Caldas en su discurso de 1805 a los alumnos del Seminario— han nacido en este suelo afortunado. La familia de Cortés está immortalizada en la "Flora de Bogotá". ¿Quién creyera, señores, que el pincel quiteño se había de elevar hasta ser émulo de Smith y de Carmona? ¡Cuánto valen el talento y la educación unidos al premio y al honor! Los hijos de Cortés, Matiz,



Sepúlveda, no habrían salido en Quito de la clase de pintores comunes; pero al lado del sabio Mutis, en quien hallaron a un tiempo padre celoso de la pureza de sus costumbres, un director de su genio y un admirador de sus talentos, desarrollaron sus ideas y han hecho ver al Universo que el quiteño con educación es capaz de las mayores empresas. ¡Ah! Si el ilustre Mecenas como pensaba ahora diez años visitar este suelo, lo hubiera verificado, estoy seguro que Cortés, los Samaniego, Rodríguez, habían representado en el Nuevo Continente a Mengs, Lebrount y el Ticiano".

La historia de la "Flora de Bogotá" proporciona el dato de la existencia en Quito de dos maestros pintores con taller, al que concurrían buen número de

discípulos. Fueron ellos don José Cortés de Alcocer y don Bernardo Rodríguez. Del primero hizo ya mención Legarda al inscribirlo como uno de los priostes de la fiesta de San Lucas el año de 1762. En 1786 consta como jefe de numerosa familia de pintores. De sus hijos, Antonio y Nicolás fueron a trabajar con Mutis en 1787. Un tercer hijo, Francisco Javier, viajó diez años después a Bogotá y más tarde a Lima para dirigir la Academia de dibujo establecida allí. Conservó su fama de pintor toda la segunda mitad del siglo XVIII. Espejo, en su discurso de 1792, mencionó a Cortés y Caspicara como los representantes máximos de la pintura y escultura, respectivamente.

De su pincel se conservan dos grandes lienzos,

"Milagro de San Antonio de Padua", de Bernardo Rodríguez. Si bien los autores precedentes empezaron a hacer variar el estilo desde los comienzos del siglo XVIII, es en este pintor en quien ya se advierten las nuevas formas del barroco: desaparición del tenebrismo, aplicación de colores claros y luminosos, contacto directo con la realidad, toques anecdóticos (muchacho que, encaramado, contempla el desarrollo de la escena desde el fondo), etc.



uno en la pared del presbiterio de la capilla del Hospital San Juan de Dios y otro en el descanso de la grada del Hospital Eugenio Espejo. Su nombre consta también en una serie de Misterios del Rosario que se halla en el palacio episcopal de Popayán. Finalmente, un lienzo de Nuestra Señora de Nieva, que se venera en la iglesia matriz de Tulcán, lleva la siguiente inscripción: "Josephus Cortés me fecit anno Domini 1803".

Miembro de la misma familia fue don Casimiro

Cortés, que pintó, en colaboración con Antonio Astudillo, algunos cuadros de la vida de San Pedro Nolasco para los padres de la Merced.

Además de los discípulos que fueron a Bogotá, parece que concurrió al taller de Cortés el pintor Luis Alarcón, que puso su nombre al pie de una imagen de San José (propiedad de José Luis Arango, Bogotá) y de un lienzo de la Inmaculada que perteneció a la familia Muñoz de Cuenca (propiedad de Max Konanz).

Bernardo Rodríguez

El dato más antiguo referente a Bernardo Rodríguez consta en un lienzo que representa a San Eloy, patrono de los plateros. El santo, vestido de obispo, está rodeado de figuras que llevan los emblemas del oficio. Al pie se encuentra el retrato del platero Vicente López de Solís, muy conocido por su habilidad artística. La fecha de la pintura es de 1775. El cuadro se conserva en la colección de Víctor Mena, hoy en el Museo del Banco Central, en Quito.

A partir de 1780 estuvo al servicio de los padres mercedarios, como se colige del descargo de "seis pesos siete reales dados a los depositarios, por veinte y siete varas y media de lienzo de a dos reales para los cuadros del claustro que los está pintando Bernardo". Este diminutivo demuestra el afecto que los padres de la Merced sentían para con el pintor que más contribuyó a propagar la devoción a Nuestra Señora de la Merced en la segunda mitad del siglo XVIII. A este auge del culto de Nuestra Señora respondió la reimpresión en 1782 de la *Novena Devocional a la Santísima Virgen María de la Merced*, por fray Antonio de Vadaurre.

También el convento de San Francisco aprovechó de la habilidad de Bernardo Rodríguez. En el Museo Franciscano se encuentran unos lienzos firmados por este pintor. Entre ellos, algunos representativos de los milagros de San Antonio de Padua y una Inmaculada, coronada por la Trinidad, con los bustos de San Joaquín y Santa Ana a los lados y al pie un blasón heráldico.

En el Museo Jijón y Caamaño hay varios cuadros pintados por el mismo artista. Uno de San Camilo de Lelis lleva la siguiente inscripción: "Fecit-Quito-1797. Bernardo Rodríguez por ruego de D. Juan María Albán". Otro que representa el Descendimiento tiene la siguiente constancia: "Bernardo Rodríguez me fecit. Abril 11 de 1783". También consta el nombre del artista en los lienzos figurativos de los países de Europa. J. Roberto Páez posee un libro titulado *Cuadros del Antiguo y del Nuevo Testamento que en ciento cincuenta figuras representan las más notables historias del Antiguo y Nuevo Testamento, según los grabados de los maestros más hábiles*. No lleva fecha ni pie de imprenta; sólo se indica que se halla en Amsterdam, en casa de Reinier y Josua Attens. El valor del libro para el caso es que, en la primera página, consta la inscripción: "Soy de Bernardo Rodríguez de la Parra y Jaramillo; costó 58 pesos". Y en la última página se consigna el siguiente detalle: "Lo compré este libro en 22 de

febrero de 1795 en 58 pesos y por ser verdad lo firmo yo, su dueño, Bernardo Rodríguez". De este libro reprodujo el pintor los grabados números 149 y 160, que representan a San Pedro y San Juan en actitud de curar a un cojo en la puerta del templo y a San Pablo en ademán de arrojar la víbora al fuego. Estos dos lienzos de gran tamaño se encuentran en la nave derecha de la catedral de Quito.

El mejor lienzo de Bernardo Rodríguez es, sin duda, el cuadro de las Almas, que se conserva a la entrada de la sacristía de Santo Domingo. Transcribimos a continuación el contrato firmado entre el pintor y el cliente, que revela una serie de datos sobre las condiciones impuestas al artista para la realización de su obra. Dice así: "Quito, a 1 de Octubre de 1793. Digo yo don Bernardo Rodríguez que he tratado con Fray Joaquín Yáñez del Orden de Santo Domingo y me he obligado a hacerle un cuadro de las Benditas Almas, de tres varas de largo y dos y medio de ancho, por el precio de cincuenta pesos; los cuarenta y seis me ha de dar en pan y velas, medio real de pan cada día y tres velas por un real los sábados, cuya contribución se cuenta desde hoy.- 2.º Que he de entregar el cuadro dentro de ocho meses contados desde esta fecha, esto es todo el mes de mayo del año venidero de 94.- 3.º Que fuera de las efigies que representan las benditas almas ha de contener el lienzo once imágenes que serán de Nuestra Señora del Rosario, con vestido y los rayos sisados con oro, Señor San José, San Joaquín, Santa Ana, Santo Domingo, San Francisco, San Vicente Ferrer, Santa Teresa, Santa Rosa, el Vble. Porras y Venerable Masías.- Que a más de los Angeles que tiene el cuadro de Santa Bárbara ha de tener el contrato seis más y un sacerdote en representación de decir misa.- Y confieso que tengo recibos en plata buena y corriente los cuatro pesos que restan para el entero de los cincuenta. Debiendo ser la entrega del lienzo acabado y perfecto, pronta el plazo señalado, pudiendo el dicho Pe. en caso de demora, reconvenirme ante la justicia. Pues para que todo lo pactado conste, firmamos los dos en esta ciudad. Fray Joaquín Yáñez-Bernardo Rodríguez".

Este lienzo lleva al pie la inscripción que sigue: "Se acabó el día lunes a 22 de septiembre de 1794.- Pintó este cuadro a devoción y expensas de Joaquín Yáñez con permiso de sus superiores para que desta Capilla de los Naturales no se traslade ni se mueva a otra parte porque así es su voluntad".

En 1797 pintó los lienzos de los doctores de la Iglesia que se conservan en la sala superior del convento de San Agustín.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIBUS

FUNDADA EN 1620

QUITO

S. Dunstón. Arz. Plat.

S. Anastasio Correlita Plat.

Oliab
Viz d
Cund d
las Uluos

Tare
P. de Abra
han Vnsig
ne Plat.
Emb. de la
Mened

En la página anterior, "San Eloy, patrón de los plateros", de Bernardo Rodríguez (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito). El santo está representado como obispo, mientras a los lados aparecen orfebres del Antiguo Testamento y en el centro dos santos orfebres medievales. En la parte inferior está el retrato del donante, el platero Vicente López de Solís, de 1775.

Manuel Samaniego y Jaramillo

Discípulo y pariente de Bernardo Rodríguez fue Manuel Samaniego y Jaramillo, el pintor más caracterizado del siglo XVIII y principios del XIX. Nacido en el barrio de San Blas poco antes de 1767, casó muy joven con Manuela Jurado López de Solís, sobrina posiblemente de Vicente López de Solís, que figura en el mencionado cuadro de San Eloy pintado por Rodríguez en 1775.

A raíz de su matrimonio hubo de soportar el carácter enérgico de su esposa, doce años mayor que él, que se sintió ofendida por la infidelidad de su marido.

Entre los años 1796 y 1797, Samaniego concurría a la iglesia de Santa Clara a dirigir la obra del retablo mayor. Entonces conoció a Josefa Yépez, depositada en el monasterio, y tuvo en ella una hija llamada Mariana. En noviembre de 1797, Manuela Jurado siguió causa criminal contra su esposo, denunciando el adulterio. Además, consiguió el encarcelamiento de los culpados, Samaniego en la cárcel de la Audiencia y la Yépez en la clausura de Santa Marta. El juez que conoció la causa fue el oidor don Antonio Suárez Rodríguez. Samaniego nombró por defensor a don Joaquín Aguiar y Venegas, procurador de causa de la Real Audiencia. De las declaraciones en el proceso se deducen algunos datos acerca de la persona y profesión del artista. En él se dijo "llamarse don Manuel Samaniego, natural y vecino de esta ciudad, ser de edad más de treinta años, casado con doña Manuela Jurado, de ejercicio pintor". "Con motivo de estar declarando dirigiendo cierta obra de carpintería o retablo de la iglesia en el convento de Santa Clara, hace el tiempo de dos años escasos", trató allí con doña Josefa Yépez. Desde la cárcel elevó una solicitud al juez pidiendo que se le pusiera en libertad, "respecto a que en el día me hallo precisado a concluir la obra de la casa preparada para el señor Regente, y que los oficiales no pueden seguir sin mi dirección la obra y que tal vez por esto se me seguirá perjuicio". La esposa se opuso a esta demanda, alegando que "no faltan artesanos en esta ciudad a quienes puedan pasar las obras que comenzó Samaniego". El 15 de noviembre insistió Samaniego en su petición y consiguió la libertad el 23 de diciembre. En la nueva solicitud decía su procurador, Aguiar y Venegas: "Hago presente a la sabia consideración de V.S. 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 Fe, Lima, Guayaquil y otras partes; que 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".

Desde luego, al concederle la libertad bajo fianza, se le obligó a prometer enmienda por lo que miraba al adulterio y además "a no ofender, injuriar, ni maltratar de obra ni de palabra, directa ni indirectamente, a su legítima mujer".

Este episodio de juventud no volvió jamás a repetirse. Su esposa le dio dos hijas, la primera María Josefa, que murió soltera al cumplir los quince años, y la segunda, Brígida, que casó con José Fortún. Doña Manuela sobrevivió al marido cosa de seis años. En el testamento que otorgó el 19 de agosto de 1830, declaró: "Cuando contrajimos matrimonio fuimos ambos cónyuges pobres, sin que ninguno haya introducido nada al matrimonio, y lo poco que se ha adquirido ha sido mediante el trabajo e industria personal de ambos".

Es posible que doña Manuela hubiese heredado la habilidad de los López Solís, que se distinguieron en el arte de la platería. Las obras de miniatura que llevan el sello del taller de Samaniego delatan la finura de manos femeninas. Lo que sí es evidente es que Samaniego fue un artista muy cotizado y que le faltaba tiempo para satisfacer a sus clientes, no sólo de Quito, sino de Guayaquil, Bogotá y Lima. Con el fruto del trabajo mancomún, compraron ambos, el 7 de enero de 1795, en el precio de tres mil doscientos veinticinco pesos, "unas casas de altos y bajos, cubiertas de teja, en la parroquia de Santa Bárbara y esquina nombrada de la Sábana Santa, al andar de la calle que tira de la carnicería a la planta de San Blas". Estas casas colindaban con las de doña Josefa Cañizares. Samaniego había construido, anexa a las suyas, una pared que dominaba la casa vecina y daba ocasión que las lluvias rebotasen al inmueble. En septiembre de 1802, la señora Cañizares levantó querrela por perjuicio. La causa duró hasta 1806. Por fin, Samaniego se comprometió a evitar los perjuicios a la casa vecina y presentó el plano de la construcción que proyectaba realizar. Al pie del plano, consta de puño y letra del pintor la inscripción siguiente: "Diseño del modo que propongo poner la cubierta, en la pared propia mía, de mi casa, y el alar mediano bajo que aquí lo muestro, para preservar de toda humedad que por algún acaso, con vientos recios, pudiera ocasionar quedando

En la página siguiente, "La escala de Jacob", pintura de Manuel Samaniego y Jaramillo que se guarda en el Museo de San Francisco. Todas las cualidades que se han dado como típicas de la pintura desarrollada en el siglo XVIII: tonalidades claras, diafanidad y transparencia, etc., aparecen aquí y permiten considerar a este autor como el mejor del final de la Colonia.

con este dicho modo, libre de todo perjuicio, de ambas partes, como aquí se ve.— Manuel Samaniego”.

Durante su vida, Samaniego gozó fama de ser el mejor artista de su tiempo. Caldas había recibido de su compatriota don Antonio Arboleda la comisión de obtener unas imágenes para Popayán. Dándole cuenta del trabajo, le escribió el 6 de diciembre de 1801 lo siguiente:

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

También en el discurso de 1805, Francisco José de Caldas aludió a Samaniego al elogiar el mérito de los pintores quiteños que trabajaron en la “Flora de Bogotá”.

Por los datos referidos se colige que Samaniego fue un artista que, además de la pintura, practicaba también las demás artes plásticas. A petición del barón de Carondelet vino desde Popayán a Quito el arquitecto español don Antonio García para dirigir la construcción del duomo de la catedral. Una vez trazados algunos proyectos, el Cabildo catedralicio tuvo a bien aprobar el que se llevó a cabo y se conserva hasta el presente.

El arquitecto estuvo al frente del trabajo hasta 1803, en que, llamado por sus superiores, hubo de regresar a la ciudad de Popayán. Dejó en su lugar para concluir la obra al artista Manuel Samaniego, que por aquel entonces se ocupaba en la decoración interior de la catedral.

El mejor encomio de Samaniego se debe al literato chileno Pedro Francisco Lira, en su *Plutarco de los Jóvenes-Tesoro Americano de Bellas Artes*, donde escribió lo siguiente:

“Vivamente apasionado al estudio de su profesión, Samaniego se distinguió tanto en la pintura del paisaje como en la de la figura humana. Son muchos los cuadros que ha dejado, señalándose con un estilo peculiar y propio de su escuela. Los lienzos que existen en la catedral de Quito son los siguientes: la Asunción de la Virgen en el altar mayor, el Nacimiento del Niño Dios, la Adoración de los Reyes Magos, el Sacrificio de San Justo y San Pastor y algunos otros relativos a la Historia Sagrada.

“La entonación de su colorido es sumamente dulce. Feliz en la encarnación y frescura de sus toques, se distinguió en los cuadros de Vírgenes y de otros santos, en cuyo ejercicio empleó una gran parte de

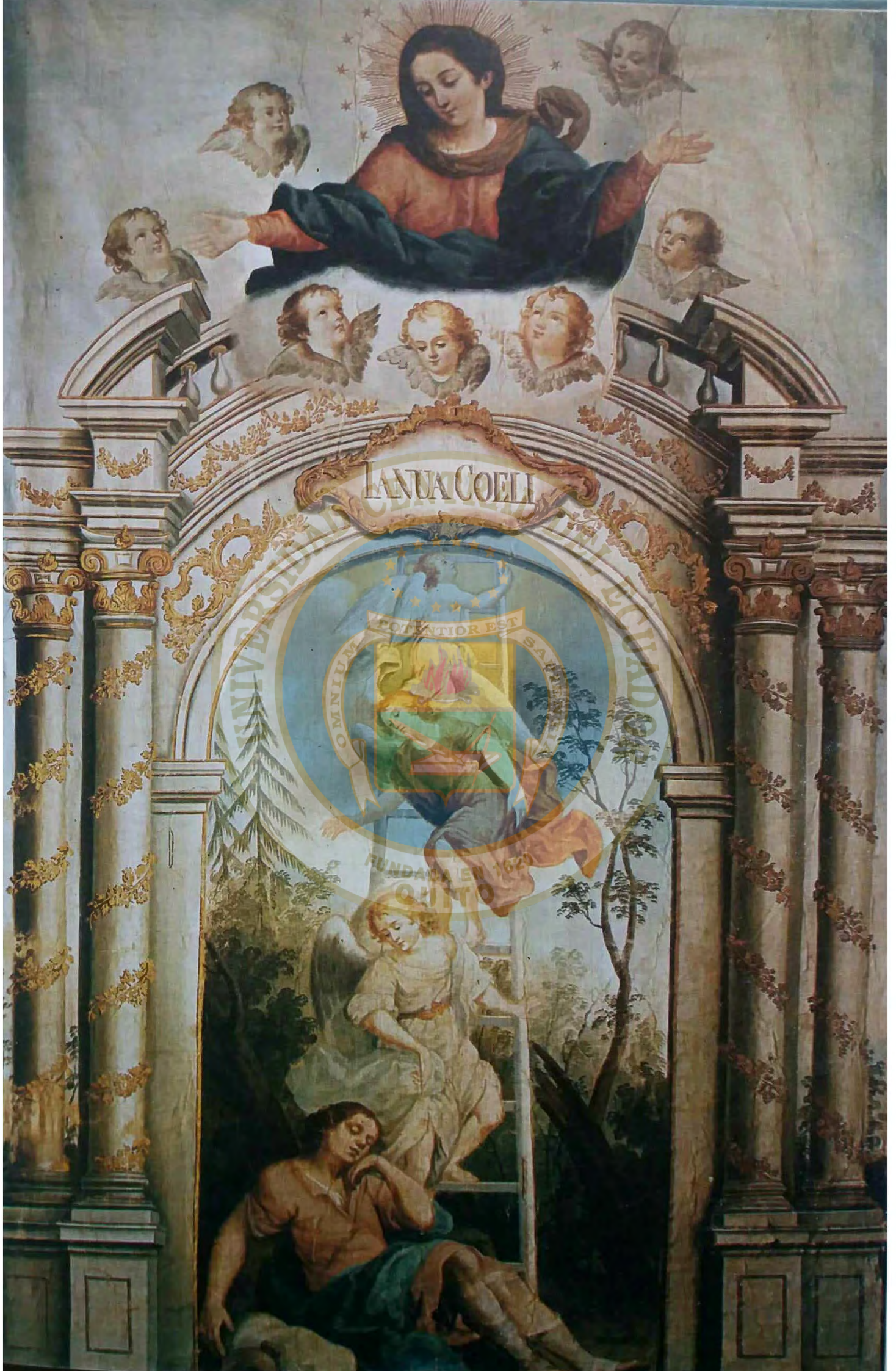
su vida. Sus paisajes son conocidos por la destreza en la pintura de los árboles, aguas, terrazos y arquitecturas; siendo sólo sensible que a su paleta le hubiese faltado el número suficiente de colores para diversificar el colorido; mas no debemos atribuir esta falta a su poca habilidad, sino a los tiempos de atraso en que vivió, pues se veía obligado a servirse de los pocos y malos colores que entonces existían en Quito.

“Samaniego daba gran importancia a sus cuadros, y no los pintaba sino a precios muy subidos; motivo por el cual sólo existía, además de los nombrados anteriormente, una galería pintada por él en una casa de campo del antiguo Marqués de Selva Alegre; pues no todos tenían medios para encomendarle sus obras. Parece que no era de su agrado el pintar retratos, porque, según se asegura, decía que en los retratos tenían voto hasta los cochinos.

“Tampoco debemos pasar en silencio y olvidar su grande habilidad para el trabajo de la miniatura y obras al óleo de una pequeñez que admiraba. Este artista falleció repentinamente en edad avanzada, dejando muchos discípulos y dando pruebas de mucha moralidad y consagración al trabajo”. Como año más probable de su fallecimiento se ha señalado el de 1824.

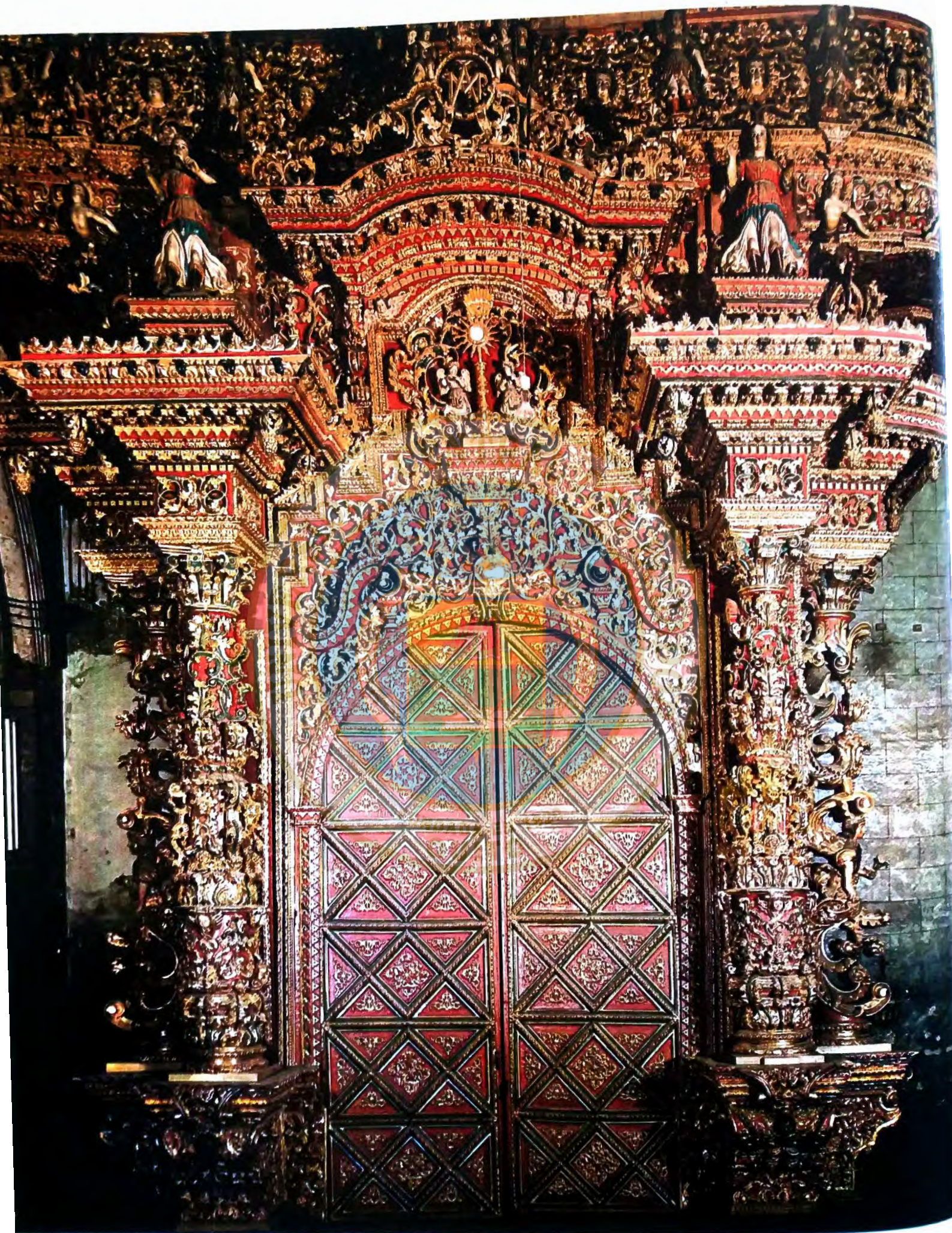
Samaniego fue el artista más destacado del final de la Colonia. Los colores favoritos de su pincel fueron el azul, el rojo, el verde y el blanco, que respondían, por otra parte, a la delicadeza de su alma. En pinceladas de leves veladuras ha sabido inspirar a las figuras un aire de gracia y de frescura que se imponen, además, por la destreza del dibujo. Los temas que más se ofrecieron a su paleta fueron la Divina Pastora, la Inmaculada, el Tránsito de la Virgen. Las imágenes están generalmente dispuestas en un fondo de paisaje ideal, que integra la composición del cuadro. Eugenio d'Ors ha definido la gracia como una belleza sonriente. Manuel Samaniego y Jaramillo ha sabido dar a sus pinturas, de gracia entre divina y humana, una categoría de esa belleza que agrada tanto a la vista como también al corazón.

Tuvo algunos discípulos. Entre ellos, Antonio Salas y José Lombeida, que dejó algunos lienzos en Riobamba. Samaniego fue el último representante de nuestra pintura colonial. Quizá para enseñanza de sus alumnos escribió un *Tratado de Pintura* en que compendió las lecciones de los grandes maestros españoles, italianos y flamencos y dio las recetas para preparar las pinturas con ingredientes asequibles al ambiente.



LANTIA COELI

FUNDADA EN 1620
QUITO



La escultura del siglo XVIII

Transición normal de la arquitectura a la escultura constituyen los retablos. En la construcción de un templo intervino, como gestor principal, un representante de la Iglesia, que financió los gastos y vigiló la dirección del arquitecto y la mano de obra de los albañiles. En la estructura de los retablos figuró, como factor eficiente, el mayordomo de una cofradía, que quiso dotar a la imagen de su advocación de un altar propio, labrado por un artista de renombre. Las cofradías constituyen el testimonio de las devociones, que alimentaron la fe del pueblo y su sentimiento religioso. A través de ellas se pueden comprobar la evolución de los motivos del culto y el influjo que ejerció cada devoción en las generaciones sucesivas.

En 1735, el hermano tirolés Jorge Vinterer comenzó el retablo mayor de la Compañía. Entre 1739 y 1743 se llevó a cabo tanto el labrado como el dorado del altar de Nuestra Señora de Loreto. Simultáneamente se dotó de retablo propio a Nuestra Señora de la Luz, cuyo culto propagó con fervor el padre José María Maugeri. Por el relato del padre Bernardo Recio se sabe que para 1752 estaba concluido el dorado de todos los altares de las naves laterales, incluso el mayor de la nave central.

En el actual archivo de la Casa de la Cultura se ha conservado el texto del contrato suscrito entre el padre rector del Colegio de la Compañía y don Bernardo de Legarda, el cual se comprometió, el 28 de enero de 1745, a "emprender la obra del dorado en el tabernáculo del altar mayor de la iglesia de la Compañía de

Jesús, con los calados y forros, desde la última columna hasta el arco toral, entrando las dos tribunas de los mismos dos lados; según y en la forma que se haya acabado de forrar dichos lados y altar mayor hasta la última copa, la ha de acabar de dorar y finalizar. La ha de entregar para el día y festividad del glorioso santo San Ignacio, patrón de dicho Colegio, que ha de ser el día treinta y uno de julio... por la cantidad de seis mil pesos de a ocho reales".

Entre 1748 y 1751, el mismo artista Bernardo de Legarda labró el retablo mayor del templo mercedario, para cuya obra proporcionó el padre provincial fray Tomás Baquero la suma de mil novecientos ochenta pesos, más doscientos tablones de a peso para los forros del altar mayor.

En la capilla franciscana de Cantuña funcionaban las cofradías de Nuestra Señora de los Dolores, adscrita a la basilica Liberiana de Roma, y la de San Lucas, patrono del gremio de escultores, cuya imagen, labrada por el padre Carlos, retocó en dos ocasiones Bernardo de Legarda. Este mismo artista fue también el autor del retablo y del grupo del Calvario que se destaca al fondo de la capilla.

Del siglo XVIII son todos los retablos que decoran los templos de la Merced, del Sagrario, del Hospital y del Carmen Moderno.

Fuera de los trabajos realizados por Legarda, los demás retablos y obras de arte no han conservado los nombres de sus autores. De esos artistas anónimos del siglo XVIII, el padre Juan de Velasco ha trazado una página de elogio en su *Historia Moderna del Reino de Quito*. Con la advertencia de valorar los hechos como testigo ocular, escribió lo siguiente: "No pocos se han hecho célebres y de gran nombre. Entre los antiguos se llevó las aclamaciones de todos, en la pintura, un Miguel de Santiago, cuyas obras fueron vistas con admiración en Roma, y en los tiempos medios un Andrés Morales... Conocí varios indios y mestizos, insignes en esta arte; mas a ninguno como un Bernardo Legarda, de monstruosos talentos y habilidad para

A la izquierda, mampara del Sagrario, en Quito. Se desconoce si su autor fue Escorsa Escalante o si tan solamente vigiló su construcción, la cual requirió siete años (1699-1706). Es evidente el horror al vacío y cómo los motivos vegetales se enredan y enroscan por columnas, entablamentos y dinteles. Las columnas laterales se han sustituido por exuberancias vegetales entre las que aparece media figura humana ofreciendo una flor.



A la izquierda, "Divina Pastora", escultura en madera policromada atribuida a Bernardo de Legarda (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito), y, a la derecha, Asunción de la Virgen, del mismo autor, según escultura conservada en San Francisco.

jar. La característica de este barroco es ser puramente decorativo, es decir, que respeta las estructuras a que se aplica. La impresión que causa a primera vista el templo de la Compañía es de una unidad perfecta, en que la decoración pone de relieve la armonía arquitectónica. En la capilla del Rosario se han cubierto también los arcos y los vacíos intermedios de figuras geométricas, labradas en madera, en donde la misma intensidad del fondo rojo contribuye a resaltar las líneas doradas.

La fachada de la Compañía delata la transición del barroco puramente decorativo al barroco caracterizado como estilo independiente que asume el apoyo, columna o pilastra, como elemento propio de expresión.

En los retablos mayores de la Compañía, la Merced, el Hospital, el Carmen Moderno, puede decirse que el barroco, a pesar de su alarde ornamental, guarda un respeto por las formas arquitectónicas de fundamento clásico. Las líneas horizontales del zócalo y los entablamentos sobrepuestos no se rompen con las líneas verticales que trazan las columnas, con su basa y capitel por lo general corintios.

El barroco desarrolla todos los recursos de su dinamismo en los retablos pequeños, destinados al culto de un santo de advocación particular. Hasta el nivel de la mesa del altar obedece a la exigencia del zócalo, en que no pocas veces se inicia ya el ritmo de la vitalidad ornamental. A partir de esta base, el nicho central dirige el compás del movimiento decorativo. En torno al nicho se alzan las columnas hasta el remate, con realce de profundidad, para sostener variedad de frontones decorados como doseles. Diríase que un aire vital empuja hacia fuera la estructura total del retablo en un afán de milagro de equilibrio de todos sus componentes.

El primor de los labrados ha debido contar, por una parte, con la generosidad económica de las cofradías y, por otra, con la habilidad de los artistas que acariciaron con su gubia la madera hasta convertirla en la finura de los adornos.

Bernardo de Legarda

Al barroco quiteño de los retablos va ligado el nombre de Bernardo de Legarda, a quien calificó el padre Velasco como hombre "de monstruoso talento y habilidad para todo". En Legarda se repite el caso de Miguel de Santiago. Desde su primera obra firmada hasta la fecha de su muerte, este artista prodi-

todo. Sus obras de estatuaría me atrevo a decir que pueden ponerse sin temor en competencia de las más raras de Europa".

El siglo XVIII fue el que conoció la enorme floración de los retablos, con las características propias del barroco.

En el proceso evolutivo del barroco quiteño, que floreció en el siglo XVIII, cabe anotar los primeros pasos en las fachadas de los templos y retablos del siglo anterior, que aceptó, en la estructura lógica y elegante de los órdenes clásicos, el arqueo del entablamento a la mitad y al remate, sin modificar mayormente los cánones de la arquitectura del renacimiento.

El segundo paso se advierte en una función puramente decorativa, en que echa mano, por lo general, de la técnica del estucado. En el retablo mayor de San Francisco se ha aprovechado el zócalo para representar, en relieve de madera, las figuraciones de los cuatro evangelistas. En el templo de Guápulo, el barroco estucado se aplica a las pilastras y al friso para destacar los elementos arquitectónicos. Pero donde desarrolla esta modalidad barroca la riqueza de su morfología es en el templo de la Compañía. Ahí ha cubierto las pilastras, los frisos, los arcos y las bóvedas de modelados a base de figuras geométricas, de reminiscencia mudé-



En la página contigua, Inmaculada, de Legarda, o Virgen de Quito (Museo de San Francisco): sobre una peana de nubes y cuernos de la Luna, el pie de la Virgen holla la cabeza de la serpiente dragonada, sobre la cual cae la mirada de la propia Virgen. El cuerpo de ésta aparece en movimiento, acentuado por los pliegues del manto, mientras que los del vestido aumentan la sensación de verticalidad, a la que se oponen los movimientos de brazos y manos. El éxito de este tipo de Vírgenes, tanto en pintura como en escultura, fue enorme y se les ha dado el nombre de "bailarinas".

ga su labor, hasta lograr para la escultura la palma del triunfo.

En 1731 hizo de prioste de la fiesta de San Lucas, patrono del gremio de escultores y pintores. Con esta ocasión retocó por primera vez la imagen del santo evangelista que había labrado en el siglo anterior el padre Carlos. En 1743 talló la imagen de la Inmaculada para el nicho central del retablo de San Francisco. El 7 de enero de 1745 firma con el padre rector de la Compañía un contrato por el cual se obliga a dorar el tabernáculo del retablo mayor. En 1746 decoró la media naranja de la cúpula del Sagrario. Entre 1748 y 1751 trabajó en el retablo mayor del templo de la Merced. En 1754 actuó como perito para hacer el inventario y tasación de los bienes que dejó doña Francisca Pérez Guerrero y Peñalosa, viuda de don Joaquín Gómez Lasso de la Vega. En 1762 era síndico de la cofradía de San Lucas, cuya imagen volvió a retocar para la fiesta de ese año. En 1767 se comprometió con el padre Domingo Terol para hacer una mampara bajo el coro del templo de Santo Domingo. El 29 de mayo de 1773 dio poder a don Antonio Romero con instrucciones escritas para que otorgara su testamento. En el registro de fallecidos de la parroquia del Sagrario se hizo constar la siguiente data: "En 1 de junio de mil setecientos y setenta y tres años, acompañó la cruz alta de esta Iglesia hasta el Convento Máximo de San Francisco el cadáver de don Bernardo Legarda, soltero. Recibió los santos sacramentos y dio poder para testar ante don José Enrique Osorio, Escribano de Provincia, de que doy fe.— Dr. Dn. Cecilio Julián de Socueva". Al margen de esta data se ha consignado la nota que sigue: "Dignus aeterna gratitudine apud omnes cujusque status homines", es decir: "Digno de eterna gratitud ante todos los hombres de cualquier estado".

Aunque en la partida de defunción se hizo constar que era soltero, Legarda casó muy joven con Alejandra Velásquez, a la cual abandonó por haber ella faltado a la fidelidad del matrimonio. El vacío de este afecto lo llenó con el arte, al que consagró todas sus energías. Tampoco echó de menos los alicientes del espíritu familiar. Para sus atenciones personales contó con los servicios cariñosos de sus hermanas Gertrudis y Juana de Jesús. Además, su hermano Juan Manuel, casado con María Eusebia Velásquez, tuvo por hijos a Mariano de Jesús, religioso franciscano; Ana María de Legarda, María Micaela, María Francisca, María Bernarda y María Josefa de Legarda. Se explica que en este ambiente, lleno de gracia femenina, hallara el artista los modelos para sus imágenes, que se distin-

guen por su delicadeza y su ternura. Bernardo de Legarda guardó entrañable afecto hacia todas sus sobrinas. A cada una de ellas dotó con cien pesos en su testamento, en el que aclaraba que algunas habían sido además sus ahijadas.

Por lo demás, Bernardo y Juan Manuel estaban unidos no sólo por el vínculo de sangre, sino por la habilidad artística. Los dos se complementaban en las obras de artesanía y tenían sus casas en la inmediación de San Francisco. Basta reparar en la enumeración de bienes, que uno y otro hicieron en su testamento, para darse cuenta de las labores en que cada uno se ocupaba. Juan Manuel dictó su última voluntad el 2 de marzo de 1773, es decir, tres meses antes que su hermano Bernardo. En la lista de sus pertenencias enumeraba aquél lo siguiente: "yunques de fierro, tornillo inglés de herrerías, organito de flautas de madera que está por acabar, y otro de seguñuela, mesa de azogar espejos, cantidades de azogue, metal de estaño, de azogar, lunas de vidrieras finas, mesas de tirar hojas de estaño, mesas para biselar cristales y de tornear piezas redondas, tórculo para imprimir estampas, tablón y varas de cedro, alambique con su cabeza corriente, romana con su pilón, balanzas grandes y pequeñas, libras de alambre de fierro, cobre y latón; machos de herrería de mayor a menor, tachuelas, ampolletas de cristal, herramientas de platería con tijeras de cortar metal, escoplos, limas, compases, punzones, tenazas, alicates, cinceles y otras cosas de dicha herramienta; cepillos de carpintero y de cepillar metal, cribillo de hacer munición, fierros de cauterios, moldes de hacer óvalos, sierras grandes y chicas, barra, azadón, hacha, machete, pala, palustre, pailas, libras de bermellón y carmín de grana, cantidades de cera de varios colores, hojas de azogar, hojas de estaño cepilladas, dos claves por acabar", etc.

Bernardo de Legarda, a su vez, enumeró, entre sus bienes, "cuatro lienzos, uno del Nacimiento, otro de la Adoración de los Reyes, otro de la Degollación de los Inocentes y otro de Nuestra Señora de los Dolores, y unos sobrepuestos de bronce, dos flautas y un diamante de cortar espejos", que debían entregarse al padre Domingo Terol. Además, "seis espejos que tenía en el oratorio, cosa de treinta corazones de cristal", que pertenecían a don Mariano Ubillus. Asimismo declaró que el oidor don Serafín Veyán le debía "la hechura de una cajuelita o estuche". También ordenó que se entregasen al doctor Javier Madrid: "una imagen pequeña de marfil de Nuestra Señora del Rosario, un Niño, un marquito de cristal y unas molduras de espejo de cuadros".



En la página opuesta, Cristo yacente, de la escuela de Caspicara (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito). Como en las demás obras del maestro, ésta también presenta primor en los detalles y suavidad en las líneas anatómicas.

Hizo constar, además, "que los Señores Oficiales Reales de la Real Caja debían de resto alguna cantidad por la hechura de ocho cureñas, hechuras de plomo, paileros y tacos". Aclaró que dejaba inconclusa una imagen de Nuestra Señora del Quinche que había mandado labrar don Tomás Hernández Salvador. Deudor suyo era, por el contrario, don Joaquín Tinajero por "seis espejos con marco de cristal, unas figuritas de Nacimiento, un cuadro de la Degollación de los Santos Inocentes con moldura y una cabeza de San Antonio". Mencionó también, como bienes, "dos bruñidores de pedernal, engastado el uno en latón y lata y una batea de amoldar". De San Francisco había obtenido una paja de agua del remanente que salía a la plaza, comprometiéndose por ello a restaurar las pinturas del claustro. Como inquilinos de su casa, entonces ocupaban tiendas un pintor y el carpintero Juan Benavides.

De lo visto se deduce que los hermanos Legarda tenían talleres de artes y oficios. En sus oficinas de trabajo se construían órganos, se labraban retablos, se hacían marcos, se tallaban imágenes, se pintaban cuadros, se imprimían estampas, se modelaban frontales y mariolas y se acuñaban cureñas. A ellos acudían desde los oidores hasta los curas y religiosos.

Bernardo de Legarda, por su fama de artista, por su carácter comunicativo, por su profundo sentido religioso, ocupaba un puesto social distinguido. En el gremio de escultores y pintores llegó a ser síndico en 1762, año en que renovó la imagen de San Lucas "a su costa, a que concurrieron siendo priostes en otros años D. Luis Basco, D. Victorio Vega, D. José Cortés y D. Joseph Riofrio, con diadema de plata, brocha y tiente, todo lo otro en plata, la tiente en chonta y dos casquillos de plata".

Donde hubo de alternar con la buena sociedad de Quito fue en la cofradía de los Veinticuatro del Rosario, establecida en Santo Domingo. En el *Libro Nuevo de Recibo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario*, abierto en abril de 1769, se hace constar el nombre de Legarda entre los señores y señoras Veinticuatro.

Los cofrades tenían sus sesiones mensuales y cada año elegían su directorio. Designaban a los más representativos para que pidieran limosna los sábados. Entre éstos figura varias veces el nombre de Bernardo de Legarda, como también en las sesiones en que se acordó la construcción y decorado del camarín de la Virgen. Acto central de la cofradía era la procesión de la Soledad de la Virgen, que se realizaba el viernes santo. En el Libro de actas de los Veinticuatro se ha consignado, con acopio de detalles, la organización de

este desfile religioso, seguramente el más piadoso y pintoresco, que se repitió cada año hasta la prohibición liberal.

El artista, en el poder que confirió para otorgar su testamento, ordenó que "se lleve su cuerpo difunto a la iglesia del convento Seráfico, donde será sepultado en la bóveda del altar de Nuestra Señora de la Concepción, por ser su síndico actual, sin pompa ni vanidad".

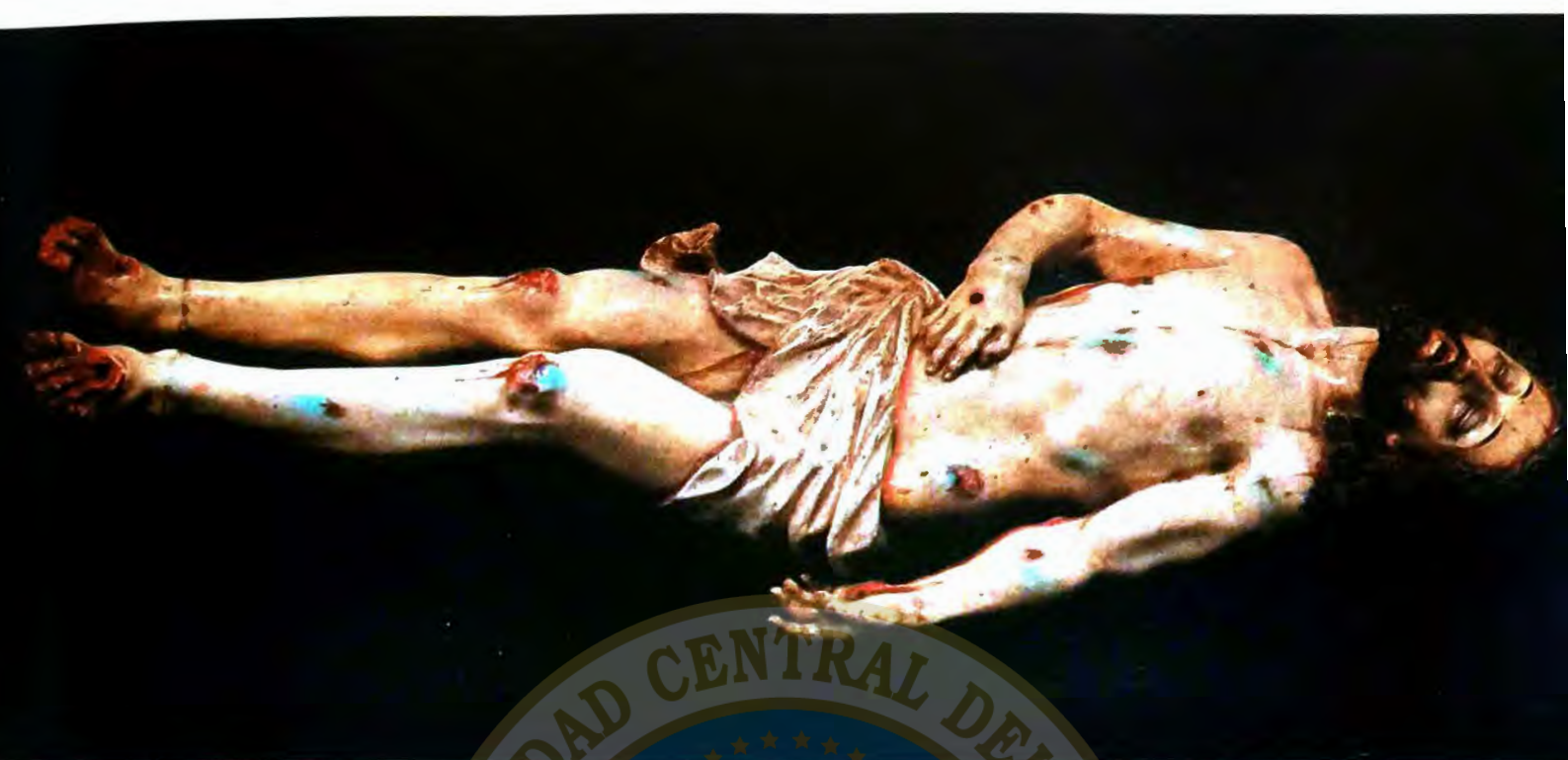
Legarda fue el imaginero que prodigó la efígie de la Inmaculada, por satisfacer precisamente la devoción franciscana a este privilegio de la Virgen.

En la enorme personalidad de Legarda se armonizaron el sentimiento místico y el estético, bajo el signo del barroco. A su sensibilidad artística se le ofreció simultáneamente la visión del retablo con la imagen que guiaba el compás de los detalles. Una suerte de lirismo trascendía a sus manos, que labraban las espiras de los fustes y las cubrían de caprichosa flora con racimos de uvas y quebraban las líneas de los frontones, para enmarcar el nicho de la imagen, animada también ella de un aire de ágil dinamismo.

No cabe dudar de la sinceridad y emoción religiosas de Legarda. Pero como artista imaginero, él convirtió las naves de los templos en galerías de arte, en museos de arte religioso. En las obras de Legarda sobresalen quizá la belleza y el valor decorativo, sin menoscabo, desde luego, de la emoción devota. Por temperamento se desempeñó mejor en las Inmaculadas en actitud de hollar con sus pies la cabeza de la serpiente, en las Vírgenes en ademán de vuelo, en los Calvarios en que se representa a Cristo en el momento de la agonía, en los grupos del Nacimiento con el episodio de la Adoración de los Reyes Magos.

Para apreciar como se debe la imaginería legardiana, precisa recordar los principios directivos de la teología. Una imagen entraña, a la vez, el valor de forma y de signo. La imaginería puede ser considerada también como testimonio de la fe de una generación y en este sentido cabe apreciarla como un capítulo de sociología religiosa.

Cuando el imaginero es un verdadero artista religioso, conjuga en su obra el sentimiento estético con el místico y produce imágenes bellas por su forma y significativas por su expresión. Puede darse el caso, y es el de Legarda, de que las imágenes por sí mismas entrañen un valor estético que agrade como obra de arte y al mismo tiempo signifiquen el misterio que representan. Sin embargo, no debe ocultarse el hecho de que no hay imagen de Legarda que haya provocado la continuidad del culto, como ha sucedido con las



imágenes de Diego de Robles. Aquí debemos simplemente observar que la religión acepta el concurso del arte, pero no permite que el sentimiento religioso esté a merced de la emoción estética.

En cambio, las imágenes de Legarda ofrecen un dato fehaciente de las devociones populares de mediados del siglo XVIII. Legarda fue el mejor intérprete del culto quiteño a María, en sus privilegios de la Inmaculada Concepción y de su Asunción al cielo. La Virgen sin mancilla, en actitud de aplastar la cabeza de la serpiente, fue el tema favorito que divulgó el artista para satisfacer la demanda de los doctrineros franciscanos y de la gente devota. Se ha sostenido que esta forma de representación era original de Legarda. Pero es fácil comprobar que esta manera de figurar a la Virgen fue anterior a Legarda. El mismo Miguel de Santiago pintó a María Inmaculada en actitud de la mujer del Génesis y del Apocalipsis que quebrantaba la cabeza del dragón. Legarda, al interpretar el tema, supo informar a la imagen de una gracia y dinamismo propios de su temperamento finamente artístico. También el Tránsito de la Virgen fue un motivo que desarrolló Legarda con encanto singular. La esencia misma del misterio exigía representar a María en ademán de vuelo. En su testamento aludió también a la escena del Nacimiento, con su cortejo de pastores o de Reyes Magos y las figurillas del costumbrismo quiteño dieciochesco.

Legarda consiguió que el fiel de la balanza se inclinara en el siglo XVIII del lado de la escultura al cotejarla con la pintura: acaso porque fue un imaginero completo, pero más escultor que pintor.

Caspicara

El sucesor de Legarda en el arte de la imaginería fue Manuel Chili, conocido con el nombre popular de Caspicara. Su nombre auténtico no lo hemos encontrado sino grabado en letras de molde en el revés de una tabla sobre la que había tallado un Niño Dios dormido. Caspicara es un artista viviente en sus obras, caracterizadas por la finura de sus expresiones y la delicadeza en los detalles.

Espejo, su contemporáneo, trazó su elogio en el célebre discurso dirigido a la Sociedad de la Concordia: "Podemos decir —escribió en 1791— que hoy no se han conocido tampoco los principios y las reglas; pero hoy mismo veis cuánto afina, pule y se acerca a la perfecta imitación el famoso Caspicara sobre el mármol y la madera, como Cortez sobre la tabla y el lienzo. Estos son acreedores a vuestra celebridad, a vuestros premios, a vuestros elogios y protección. Diremos mejor: nosotros todos estamos interesados en su alivio, prosperidad y conservación. Nuestra utilidad va a decir en la vida de estos artistas; porque decidme, señores, ¿cuál en este tiempo calamitoso es el único, más conocido recurso que ha tenido nuestra capital para atraerse los dineros de las otras provincias vecinas? Sin duda que no otro que el ramo de las felices producciones de las dos artes más expresivas y elocuentes, la escultura y la pintura; ¡Oh! ¡Cuánta necesidad hay entonces de que al momento, elevándoles a maestros directores a Cortez y Caspicara, los empeñe la Sociedad al conocimiento más íntimo de su arte, al amor noble de querer inspirarle a sus discípulos y

Bajo estas líneas, "Sábana Santa", grupo de tamaño natural ejecutado en madera y que se conserva en la catedral de Quito. Quizá como en ninguna de sus obras se ponen en ésta de manifiesto los conocimientos que Caspicara poseía de las posibilidades de la escultura y de la pintura. En la página siguiente, y del mismo autor, detalle de la Virgen del Carmen del Museo de San Francisco.



al de la perpetuidad de su nombre! Paréceme que la Sociedad debía pensar que, acabados estos dos maestros tan beneméritos, no dejaban discípulos de igual destreza y que en ellos perdía la patria muchísima utilidad; por tanto, su principal mira debía ser destinar algunos socios de bastante gusto, que estableciesen una academia respectiva de las dos artes”.

Espejo habló de la escultura y la pintura, no sólo como valor estético, sino como fuente de ingresos. El arte quiteño era cotizado en las provincias y de los talleres de Quito salían las imágenes para satisfacer las devociones de los pueblos de la Real Audiencia. De Caspicara se han conservado en Quito las imágenes de las Virtudes y el grupo de la Sábana Santa en la catedral; el grupo del Tránsito de la Virgen en el nicho que

se sobrepone al de San Antonio en el templo de San Francisco; una Virgen del Carmen, un San José y una Coronación de María que se exhiben en el Museo Franciscano; un grupo pequeño de la Sábana Santa, que se guarda en una vitrina del Museo Jijón y Camaño; un San José en la iglesia de San Agustín de Latacunga y el Cristo del Calvario del Belén. Fuera de estas imágenes, hay muchos Cristos y Niños Dios atribuidos al artista.

Los Cristos de Caspicara suavizan sus líneas anatómicas, borran las llagas en la medida de lo posible y dejan aparecer una piel suave, demasiado rozagante para el dolor que la imagen pretende demostrar.

Lo mismo en la miniatura que en la talla de tamaño natural, las suaves líneas de sus imágenes, de mor





bosos volúmenes, demuestran un espíritu sutilísimo, perfeccionista hasta el exceso, elegante en máximo grado; conocedor además de los poderes de la gubia, de las leyes de la anatomía, de los secretos del encarnar y de la policromía.

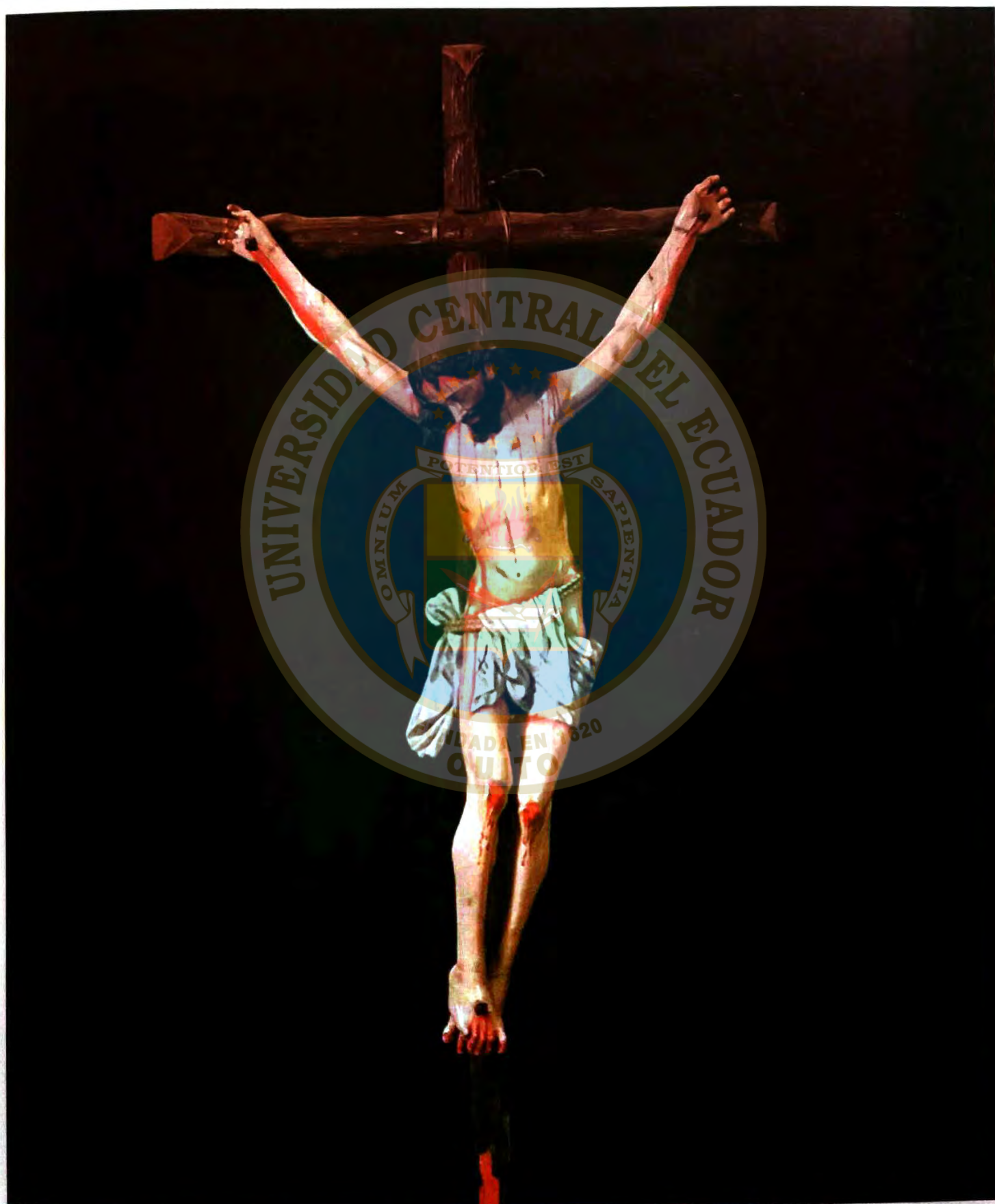
Cercanas a la nitidez de la porcelana, sus creaciones son feminoides, ligeras, casi etéreas. Allí está su célebre *Resucitado*. Es un cuerpo blando que ha perdido la angustia de la pasión terrena y que está listo a elevarse al infinito; allí sus Niños, generalmente recostados, de carnes gordas y saludables; allí, su Virgen del Carmen, delicadísima, cubierta de un manto preciosamente labrado.

Apenas se aparta de esta tendencia en el relieve de la *Impresión de las Llagas de San Francisco*. Aun en este caso el escultor no imprime vigor, sino deja que las figuras se presenten sin fuerza, abandonadas a un suave

peso, voluminosas pero sensuales. Siempre se mantiene en la obra de Caspicara el prodigioso sentido de composición, cercano a la suntuosidad plástica; tal el caso, por ejemplo, del grupo de la Asunción de la Virgen.

“El movimiento ascendente de la figura de la Virgen es enfatizado por la marcada horizontalidad del asombrado grupo fijado en la tierra. Su expresión es sublime, pero al mismo tiempo calurosamente humana. Los querubines que la elevan al cielo son deliciosamente no convencionales. Uno de ellos aun parece que soportaría a la Virgen por el codo de ella con una mano. Las familiares nubes encrespadas recuerdan las representaciones del cielo en antiguos manuscritos y grabados. A pesar de los ademanes vehementes de los apóstoles reunidos abajo, no son teatrales, sino los testigos extasiados de un abrumador

En la página anterior, Eva y Adán, del taller de Caspicara, y, bajo estas líneas, Cristo en la cruz, de este autor (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito). En esta representación, las líneas anatómicas se suavizan, se borran las llagas, la piel reluce.



A la izquierda, San Juan de Dios, de Caspicara, obra realizada en madera hacia 1790 (convento de Santo Domingo, Quito). Abajo, Niño Jesús dormido, única obra firmada por aquel autor. A la derecha, detalle de una casulla bordada con hilos de oro y de colores (Museo de San Francisco, Quito).



drama. Aunque cada uno se presenta con cierta independencia, juntos transmiten una sola impresión de arrebató. Las cinco figuras agrupadas bajo el fénix retro producen un contraste que fortalece el efecto del conjunto. Un acorde menor entre dos acordes mayores.

"La falda de María tiene el pequeño patrón metálico característico del rococó, y el estofado de los vestidos de los apóstoles demuestra considerable variedad. Los abigarrados motivos de flores en el primer plano, a la derecha, pudieron haber sido copiados de una porcelana". Así describe Pal Kelemen la hermosa obra, y de esa descripción se desprenden varios de los principales elementos de la plástica del indio sublime, cuyo nombre se encumbra a la cima de la escultura quiteña de todos los tiempos.

Todas las imágenes de Caspicara se caracterizan por el primor de los detalles y la armonía maravillosa de los grupos.

En vano se buscaría en las obras de este artista algún indicio que delatara su procedencia indígena. Su gusto acrisolado y fino tiende más bien a la preciosidad propia de quienes se han formado en un ambiente de distinción y de cultura.

Espejo, al alabar a Caspicara, pensaba tal vez en la capacidad del indio para llegar a realizarse cuando el afán de superación vencía las resistencias del medio ambiente.

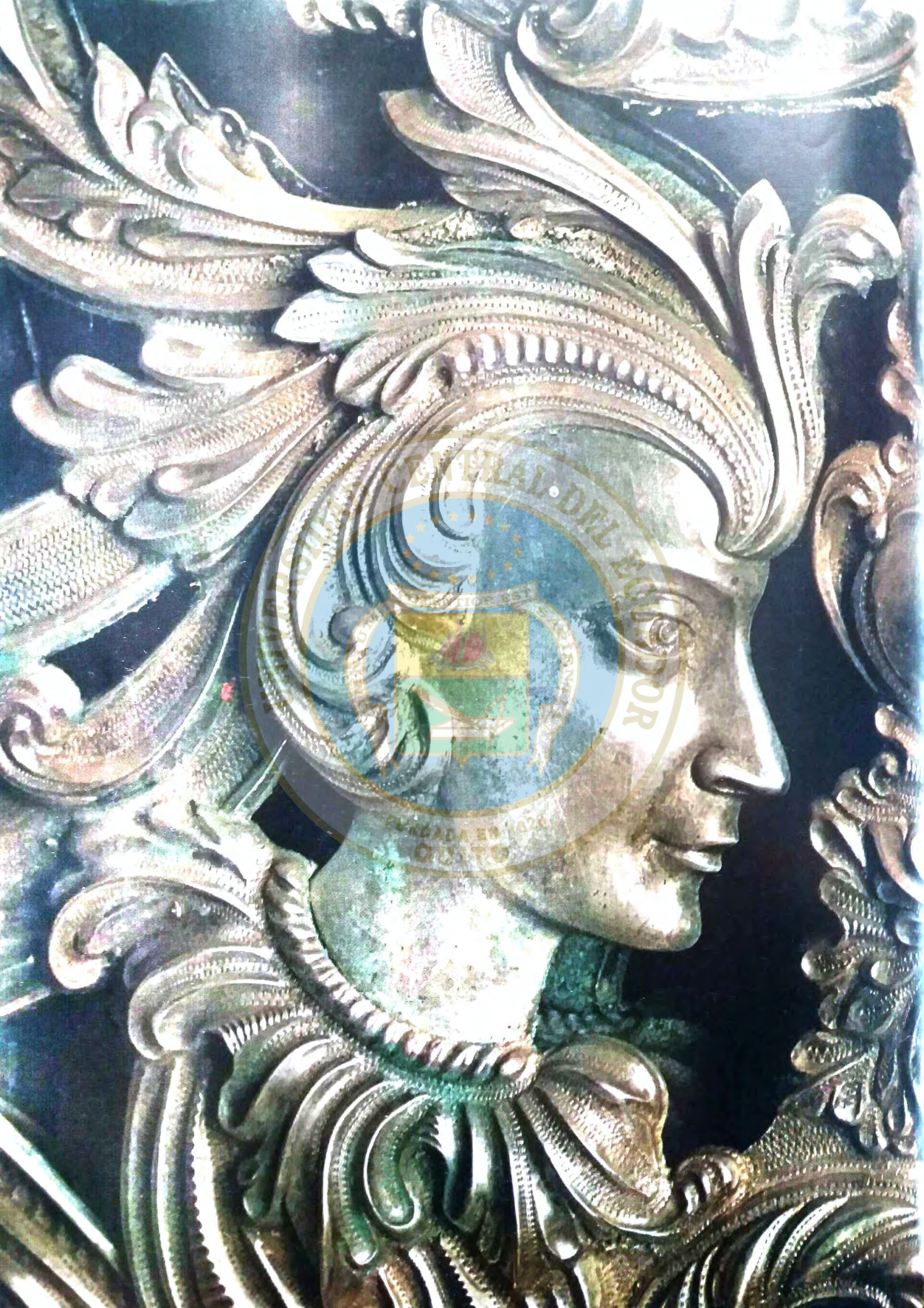
Las artes suntuarias

Se atribuye a fray Jodoco Ricke la iniciativa de organizar el Colegio de San Andrés como una Escuela de Artes y Oficios. Por de pronto, las artes suntuarias estaban en manos de los españoles que se avecindaron en Quito. En los libros del Cabildo se enumeran los diversos oficios que desempeñaban los conquistadores y al comenzar el año se designaba el regidor que debía vigilar el trabajo del artesano al servicio del bien común.

Fray Jodoco previó que, andando el tiempo: "Los españoles no habían de querer usar los oficios que supiesen; (por ello) enseñó a los indios todos los géneros de oficios, los que aprendieron muy bien, con lo que sirve a poca costa y barato toda aquella tierra, sin tener necesidad de oficiales españoles".

Este dato, consignado en 1575 por Marcelino de Civezza, ratifica la afirmación de la probanza hecha en 1568 sobre el Colegio de San Andrés, que dice así: "Se les ha enseñado en el dicho Colegio a muchos indios muchos oficios, como son albañiles y carpinte-





UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

FUNDADA EN 1924
QUITO

Tres hermosas obras de la orfebrería quiteña. En la página anterior, detalle del trono de plata de la Virgen del Rosario (Museo de Santo Domingo). En ésta, arriba, cruz incrustada con más de cien esmeraldas; abajo, corona de plata proveniente de Loja (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).

ros y barberos y otros que hacen texa y ladrillos y otros plateros e pinteros, de donde ha venido mucho bien a la tierra y otras cosas así necesarias para su salvación como a su pulicia" (A.G.I., 77-I-27).

La *Relación* de 1573 atestigua, refiriéndose a Quito: "En la tierra hay bastante número de curtidores, zapateros, silleros, guarnicioneros, herreros, albañiles, carpinteros, calceteros, plateros" (*Relaciones Geográficas*, núm. 105, de la ciudad de San Francisco de Quito).

Estos testimonios referentes al siglo XVI describen la situación de la artesanía, que de hecho la practicaban los indios y mestizos. Este estado continuó a través del tiempo, como lo confirma el padre Juan de Velasco con estos términos: "Los indianos y los mestizos, que son casi los únicos que ejercitan las artes mecánicas, son celebradísimos en ellas por casi todos los escritores. A la verdad tienen un particularísimo talento, acompañado de natural inclinación, y ayudado de grande constancia y paciencia, para aplicarse a las cosas más arduas que necesitan de ingenio, atención y estudio. No hay arte alguna que no la ejerciten con perfección. Los tejidos de diversas especies, los tapetes y alfombras, los bordados que compiten con los de Génova, los encajes y catatumbas finísimas, las franjas de oro y plata, de que un tiempo tuvo la ciudad fábrica, como las mejores de Milán, las obras de fundición, de martillo, de cincel y de buril, todas las especies de manufacturas, adornos y curiosidades y, sobre todo, las de pintura, escultura y estatuaria, han llenado los reinos americanos, y han visto con estimación en Europa".

ORFEBRERÍA Y PLATERÍA. De las artes suntuarias ejercitadas por los indios, las más comunes y codiciadas eran la orfebrería y platería. Toda la riqueza de oro y plata acumulada en Cajamarca para el rescate de Atahualpa constaba de objetos labrados de esos metales preciosos. Cuando Jerónimo Benzoni, el platero milanés, visitó los pueblos del Reino de Quito y se interesó en informarse sobre el modo de tratar el oro y la plata, descubrió que los indios fundían los metales en crisoles de barro y en hornos cuyo fuego alimentaban con cañutos de hueso.

El 12 de abril de 1541 se presentaron ante el Cabildo de Quito Alonso de Orejuela y Martín de la Calle para pedir patente de propiedad sobre unas minas de plata que habían descubierto en la zona de Tungurahua. Los señores del Cabildo se valieron de cuatro indios plateros para examinar la calidad del metal (*Cabildos de Quito*, lib. 1, t. I, p. 278).



En la página opuesta, adorno con la representación de una águila bicéfala y corona imperial (Carmen Bajo). Este adorno está realizado en madera plateada y policromada. El águila bicéfala fue el emblema heráldico de la Casa de Austria durante siglos.

El primer platero español avecinado en Quito fue Luis García, cuya presencia reclamó el Cabildo en 9 de julio de 1537 para que fundiese el oro y facilitara el rescate de los quintos reales para el erario. En 1557 el Cabildo aprovechó la pericia de Juan Mosquera Samaniego para señalar la cantidad que debía cobrarse en hoja por concepto del impuesto sobre el oro. En octubre de 1559, el erario pagó la cantidad de ciento veinte pesos al platero Leonís Delgado, por la hechura de cuatro cálices para el convento de San Francisco. En las cuentas de descargo de la catedral correspondientes al decenio 1560-1570, se hace constar el pago por hechura de cálices y custodias a Diego Rodríguez y Diego Ramírez.

El arcediano Pedro Rodríguez de Aguayo mandó hacer una custodia de estilo gótico para la catedral a los orfebres Sebastián Moreno, Leonís Delgado y Francisco Pereira, detallando que era de plata marcada y dorada con oro de Zamora (*Relaciones Geográficas*, t. 3, ap. N.º 4).

Desde mediados del siglo XVI se comenzaron a explotar las minas de oro en Zamora y Zaruma, lo mismo que la de plata en Matar, cerca de Cuenca. Quito, Cuenca y Loja fueron las ciudades donde se fundía y quilataba el metal para proceder al recaudo de los quintos reales.

La abundancia de oro y plata propició el trabajo de orfebres y plateros, que hallaron clientela en funcionarios eclesiásticos y civiles acomodados, que mandaron labrar, respectivamente, objetos de culto y joyas de adorno. Ya desde el siglo XVI se conocía en Quito la calle de la Platería, donde habían establecido su taller y tienda joyeros y plateros. Al mismo tiempo se había desarrollado el arte de reducir a láminas el oro y la plata, para el dorado y plateado de altares y objetos sagrados.

En 1585 se había organizado en Quito el gremio de plateros, que solicitó del Cabildo eclesiástico la licencia para fundar su cofradía propia, bajo el patrocinio de San Eloy. Los señores del Cabildo aplazaron la resolución hasta la llegada del nuevo obispo. Entre tanto, opinaron que los peticionarios, por acudir a las obligaciones de la cofradía, no asistían a sus parroquias propias y "que muchos plateros de los que fundaban esta cofradía eran nacidos en esta tierra". Por lo visto, entre los plateros había españoles y criollos. En los Cabildos del siglo XVI consta el nombramiento anual de alcaldes y veedores de plateros y batihojas. De hecho funcionó la cofradía bajo el patrocinio de San Eloy.

La catedral de Quito y el convento de San Fran-

cisco son depositarios de gigantescas custodias de oro y pedrería, al igual que los demás conventos y monasterios. Es célebre también por su riqueza la custodia de la antigua Riobamba. Por lo demás, todas las iglesias conventuales y parroquiales poseen cálices y copones de metales preciosos destinados al culto.

La catedral de Quito saca a lucir en días extraordinarios frontales con mariolas de plata. Uno de ellos, de primoroso repujado, lleva la inscripción siguiente: "El Maestro D. Francisco de Cárdenas dio este frontal a mi Señora Santa Ana de limosna-año de 1700 en 1.º de Enero. Y lo hizo el Maestro Mayor Jacinto de Pino Olmedo, Jesús, María, José. Amén".

En el siglo XVIII, el padre Lagrana mandó labrar dos frontales con un juego de mariolas de plata que adornan el altar de San Francisco en días de festividad solemne. De modo permanente se ofrece en el altar mayor el ságrario de plata y espejería que sirve de marco para expositorio del Santísimo.

Desde la segunda mitad del siglo XVIII se destacó en el arte del repujado Vicente López de Solís, a quien encargó la cofradía del Rosario la refacción de las andas de la Virgen, en abril de 1779. Una placa, colocada en la anda primitiva, llevaba la inscripción que sigue:

*Es de los dos el primero
quien rige cual Provincial
de este cielo de Domingo
las esferas sin igual.
Quien hollar supo del mundo
la pompa y la vanidad,
que un trono de plata pise
no es cosa, no, de admirar.
Que un Espinosa y Enrique
expliquen su caridad
en afectos de un deseo.
Es prior sabio y prudente
el segundo y en su obrar
tan vigilante, que pudo
vencer la dificultad.*

El primero a que se refiere la inscripción fue el padre José de Arias y Espinosa, que desempeñó el cargo de provincial entre 1728 y 1732, y el segundo fue el padre José Florentino Enrique, que había de prior del convento de Quito. La hechura del anda, por consiguiente, debe colocarse en el período comprendido entre esas dos fechas.



*Bajo estas líneas, dos buenos ejemplares del mobiliario colonial:
escritorios decorados por medio de taracea y que se conservan
en el Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.*



En el libro de descargos de la cofradía del Rosario, correspondiente a abril de 1779, se hace constar la siguiente data: "Se gastaron veinte y cinco pesos que se dieron al Maestro Platero don Vicente Solís para principiar la refacción de las Andas que se compraron para N.^a Señora".

En los meses siguientes se hace constar igual descargo hasta noviembre del mismo año 1779. En el libro de actas se consigna la sesión del 20 de marzo de 1779, en que los cofrades Veinticuatro acuerdan

comprar al convento las andas del patriarca para destinarlas a la Virgen del Rosario. El precio se estipuló a siete pesos la libra. Por lo pronto se pagó la cantidad de dos mil ochocientos ochenta pesos. Los padres realizaron la venta para sufragar los gastos ocasionados por el avio del visitador padre Lucas Vara, que había venido de España. El expendio de fondos por esta compra obligó a los cofrades Veinticuatro a suspender por de pronto la construcción del camarín de la Virgen, que por entonces se llevaba a cabo.

Escena civil representada en el espaldar de cuero repujado y pintado de un sillón frailer (Museo Jijón y Caamaño de la Universidad Católica de Quito).



El retrato del platero Vicente López de Solís consta al pie de un cuadro de San Eloy que pintó, en 1775, el artista Bernardo Rodríguez.

En la capilla de Cantuña y en la iglesia del Carmen Moderno se ofrecen, respectivamente, el retablo decorado de plata y el baldaquino bajo el cual se exhibe la custodia dorada en las exposiciones del Santísimo.

Del taller de los Legarda salían no sólo imágenes

y molduras de retablos, sino frontales y mariolas de plata, destinados al culto.

En los inventarios de los conventos y en los testamentos de las personas acomodadas de la Colonia se enumeran cantidades notables de enseres de culto, objetos de uso doméstico y joyas de oro y plata labrados todos por los orfebres y joyeros especializados en trabajo de repujado y filigrana.

*En esta página, cornucopia de estilo rococó conservada en el convento del Carmen Bajo, de Quito.
En la siguiente, tres muestras de los trabajos en madera realizados durante el período virreinal:
arriba, conjunto del coro del convento de la Concepción; abajo, a la izquierda, artesonado mudéjar
del coro de San Francisco; a la derecha, detalle de la sillería del coro de San Agustín.*



tesones poligonales, escalonados a trechos. Una línea simétrica de figuras romboidales determina el descenso del callejón central a la base de la cubierta que corre en torno de la techumbre.

El refectorio de Santo Domingo y la Sala Capitular de San Agustín se hallan cubiertos de un artesonado con figuras geométricas poligonales que enmarcan lienzos de santos de cada orden religiosa.

Parte integrante de un templo conventual es el coro, destinado al rezo comunitario del oficio divino. El Cabildo catedralicio y las órdenes antiguas de San Francisco, Santo Domingo, San Agustín y la Merced han dispuesto la construcción de coros en proporción al personal con que contaba su respectiva comunidad. El más antiguo y mejor conservado es el de San Francisco, que data de la primera mitad del siglo XVII y es atribuido al padre Francisco Benítez. Consta de dos hileras de asientos: la alta, con cuarenta y un sillares con espaldares y un doselete que exhibe en todo el contorno relieves de santos de la orden franciscana; y la baja, que consta de igual número de sillares, pero cuyo espaldar remata en el pasamanos que sirve de reclinatorio a los religiosos de la hilera alta. Desde todos los asientos la mirada converge al facistol del centro, en que se coloca el libro coral de grandes caracteres.

Es también de valor artístico la sillería del coro de San Agustín, que lleva, en el espaldar de los asientos altos, santos de la orden labrados en relieve.

Del coro antiguo de Santo Domingo se conserva la serie de relieves policromados que se exhiben en el Museo Dominicano.

No menos notable por su antigüedad y sencillez es la sillería del coro de las monjas conceptas, a quienes preside desde su retablo la imagen de Nuestra Señora del Buen Suceso, con su cayado de abadesa.

La mayor parte de los templos conventuales se integra con la sacristía, donde se hallan armarios labrados para guarda de los ornamentos sagrados. La Compañía y San Francisco han planificado sus sacristías, de estructura abovedada, con retablos que señalan la jerarquía de los celebrantes. Santo Domingo ha dispuesto en torno a los armarios una serie de columnas labradas que enmarcan lienzos representativos de santos dominicos.

A propósito de sacristías es oportuno mencionar la riqueza de ornamentos con que cuentan las de las iglesias. Los museos de San Francisco, la Merced y Santo Domingo exhiben en vitrinas capas, casullas y dalmáticas, bordadas con hilo de oro y plata, que demuestran la habilidad de la rama de costura y de bordado. Abundan asimismo las túnicas y mantos de las imágenes.

MOBILIARIO ECLESIAÍSTICO Y DOMÉSTICO. Como el arte de la pintura y escultura, también la artesanía de la madera estuvo de preferencia al servicio tanto de la Iglesia como del culto.

En los conventos, cabe destacar los artesonados que decoran el cielo raso. La iglesia de San Francisco, en el crucero y en el coro, ha conservado la lacería mudéjar, que combina figuras geométricas a base de rombos y rosetones. Del mismo estilo es el artesonado de la nave central del templo de Santo Domingo. El callejón del medio desenvuelve la trama de la lacería en estrellas de 12 y 16 puntas, que tejen las figuras con ar-





En estas dos páginas se han reunido varios modelos de objetos pertenecientes a las artes suntuarias. En la anterior, arriba, baúl virreinal (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito); abajo, a la izquierda, sombrerera de cuero; a la derecha y bajo estas líneas, plato y fuente decorados con laca de Pasto (Museo Jijón y Caamaño de la Universidad Católica de Quito).



nes de culto tradicional, como Nuestra Señora de la Merced, del Quinche y del Rosario. En este aspecto, el patrimonio artístico puede gloriarse de haber conservado telas y ornamentos desde el siglo XVI en adelante.

Las funciones del culto solemne exigían, para los ritos del descanso, los sillones llamados fraileros, constituidos por un asiento de cuero claveteado en sus bordes sobre listones de madera sostenidos por patas resistentes. El espaldar, de cuero repujado, exhibía en relieve los emblemas de cada orden religiosa: el blasón mercedario o el corazón agustiniano.

Para el uso de los fieles poseían las iglesias grandes bancones de madera con el espaldar labrado.

Las artes decorativas, aplicadas a la madera, desa-

rollaron una gama de especialidades que, comenzando por el tallado de retablos, descendía al trabajo del mobiliario de uso doméstico. Basta citar algunos inventarios de los bienes de testamentaria para coleccionar la abundancia y calidad del mobiliario que poseían personas acomodadas.

El 21 de julio de 1636 se hizo el inventario de los bienes del doctor Antonio Morga, que ocupó durante largos años la presidencia de la Audiencia de Quito. Antes de venir a Quito, había sido funcionario real en Manila y México. De estos dos países trajo como ajuar personal muchos objetos de arte, que respondían a su posición social y a su afán de coleccionista. Cuando se hizo el inventario de sus bienes, a raíz de su

muerte, se enumeraron "taburetes de madera del Japón, con asientos de terciopelo de la China", "una escribanía de ébano y marfil", "un escritorio de ébano y marfil con catorce cajones en su estante", "otro escritorio de ébano y marfil con puertas y dentro de ellos cajoncillos", "un baúl con recamados para el altar" de la capilla del presidente, etc.

El doctor Morga ocupó la presidencia desde 1613 hasta 1636. A su muerte se remataron sus bienes y fueron a parar a diversas personas de Quito.

Más de cien años después, el 26 de agosto de 1754, se hizo el inventario de los bienes dejados por la señora Francisca Pérez Guerrero, viuda de don Joaquín Gómez Lasso de la Vega, personaje acaudalado de Quito. Entre los objetos inventariados constaban: "dos mesitas con sus escritorios de madera y embutidos, con sus cerraduras, chapas y llaves"; "dos escritorios de madera, embutidos de cuero, con sus cerraduras, chapas y llaves" y, dentro de las gavetas, "muchos objetos de plata"; una mesita forrada de baqueta; "un par de escritorios grandes y sus gavetas, con pinturas sobre vidrios margeneados, embutidos de Carey y hueso y sobre sus mesas"; "otro par menor de las mismas circunstancias que los antecedentes, sobre sus mesas de barnices de Pasto y cantoneras de plata"; "otro par de escritorios embutidos de Carey y hueso sobre sus mesas pintadas, forradas de baqueta y puntas de aire de seda"; "otro escritorio en forma de pirámide, embutido de hueso y Carey, sobre su mesa, media ochavada de la misma especie"; "doce sillas de sentar con espaldar dorado con sus ninfas esculpidas en ellas".

En los museos y casas particulares se conservan ejemplares de la variedad de muebles procedente de la época colonial: baúles grandes y pequeños de madera, cubiertos de cuero y tachonados de clavos las esquinas; arcones con las tapas primorosamente labradas en la propia madera; bargueños con profusión de cajoncillos de tapa embutida con apliques incrustados; cofres con la cubierta decorada con incrustaciones de láminas de marfil y plata; cofrecillos taraceados con variedad de incrustaciones.

El doctor José Gabriel Navarro describe las etapas de desarrollo del mueble a partir del arcón que sirvió de base para arquillas, bufetillas, arquimesas y variedad de cajas: "Entre nosotros tiene tres etapas de desarrollo: primera, un solo cuerpo, como tal arcón; segunda, dos cuerpos, la caja que se eleva para ser sostenida por un soporte, mesa y pie de arquerías; este pie con cajonería llega a constituir la base del armario; tercera, cuando a esos dos cuerpos se le

sobrepone un tercero. Luego, unificados los tres cuerpos habrán constituido el armario, un nuevo tipo de guarda ropa. En el arcón puede estudiarse además la técnica decorativa aplicada en general a todo el mobiliario, ya que el arcón decimos es el mueble capital en ese tiempo. Se tallan los frentes; el espesor de los tableros permite hacerlo con facilidad, principalmente en el nogal; también se pintan, se policroman y estofan con la preparación y procedimiento de las obras de pintura en los retablos de la época. Reminiscencias de esa pintura sobre los muebles perdurarán en temas geométricos y diminuta flora, con carácter de labores españolas, principalmente en la cajonería de nuestras arquillas, de tipo más popular y menos suntuoso".

Durante el siglo XVIII se desarrolló en Quito la habilidad artesanal aplicada a la hechura de muebles decorados con la laca de Pasto.

El padre Juan de Velasco proporciona un dato del uso técnico de la laca de Pasto para decorar los muebles. Dice al respecto: "Barniz. Se llama así por antonomasia un árbol bastante grande y su fruto que es pequeño, poco más de un dedo, color pajizo. Su médula cristalina blanca, sin gusto ni color alguno, es el barniz más exquisito y bello que produce la naturaleza. Se trabaja con él solamente en la provincia de Pasto y por eso vulgarmente se llama barniz de Pasto, bien que la frutita se lleve desde la provincia de Mocoa y Sucumbíos confinante. No se une con ningún espíritu ni óleo. Se masca el meollo de la fruta, que es glutinoso, y cuando está en proporcionada consistencia, se mezclan separadamente todos los colores claros, oscuros, medias sombras y medias aguas y se extienden en hojas grandes mucho más sutiles que el papel más delgado de la China. Se hacen asimismo hojas de plata y oro batido con barniz por ambas partes. Estas hojas las pican los oficiales diestros en diversas figuras, tamaños y proporciones, que se colocan en cajoncitos diversos, y estando todo preparado, se pinta lo que se quiere sobre cosas ya hechas de madera o de calabazas sólidas o de metales. Dan el campo de un solo color y sobre él se pintan, con los diversos colores, el oro y la plata, árboles, flores, frutas, animales y cuanto se quiere, colocando el barniz ya pisado, sobre el cual echan el vaho para asentarlos con tal firmeza, que nunca se daña ni inmuta y resiste aun el agua caliente, conservando un bellissimo lustre. Se embarnizan los comunes utensilios, escribanías, cajas, baúles y cuanto se quiere.

"Algunas cosas de éstas, llevadas a Europa, han sido estimadísimas, especialmente en Roma".





El advenimiento de un arte popular (siglos XVII y XVIII)

Si se analizan los elementos que pudieran determinar la iniciación de un arte popular en la colonia quiteña, no es muy clara la situación del primer siglo hasta mediados del XVII. Prácticamente sólo la presencia de la mano de obra nativa significa una participación dentro del plan constructivo religioso que emprenden los conquistadores y dentro de la labor de catequesis en que se empeñan los misioneros para lograr la conversión de los infieles a la religión cristiana. Se salvan los casos excepcionales como aquel retrato de los *Caciques de Esmeraldas*, pintado por Andrés Sánchez Gallque, admirable por la doble personalidad de esos jefes negros que portan narigueras, orejeras, collares y pulseras americanos y que ya quieren vestir a la usanza de los nobles españoles, como una carta de presentación dirigida a la corte de Madrid. Aparte esta excepción, solamente la presencia de algún donante devoto incluye a personajes americanos en cuadros coloniales. No tiene Quito el privilegio de Lima de dar a los príncipes incas el derecho de ser retratados en sus atuendos autóctonos, con un flamante escudo nobiliario y con la cruz de la nueva religión aceptada o impuesta. Las demás, ya se dijo en otro capítulo, son presencias anecdóticas poco comunes: la del sol indio con cintillo en la frente y confundido dentro de una decoración en cruz o la inclusión de algún mascarón perdido entre la decoración barroca y que constituye ciertamente un acto clandestino de insistencia en los mitos y dioses primitivos.

Para poder hablar de un arte popular hemos de esperar a la segunda mitad del siglo XVII, época en la

que aparece en todo su esplendor la pintura de Miguel de Santiago. Esta sí que es pintura popular, ya que aun los motivos religiosos que se representan están pintados con escenas de la historia religiosa del país. Aquellos *Milagros* de las Vírgenes del Quinche y de Guápulo ya son de concepción original del artista e incluyen el paisaje urbano y rural, ya exhiben a las gentes del pueblo y de la sociedad, ya se identifican por fin con un motivo esencialmente ligado al alma popular. Miguel de Santiago, maestro incontestable, de técnica y habilidad acabadas, se siente en la obligación de demostrar que junto a los motivos que le imponen, escenas bíblicas extraídas de grabados europeos o interpretaciones teológicas gráficas destinadas a la instrucción de la fe católica, también estaba capacitado, por su propia voluntad creadora, para dedicarse a un tema, a una circunstancia, a una intención que son suyas y originales.

Aparte del gran pintor de la colonia, excepcional en todas las etapas de su quehacer artístico, hay un proceso lento y difícil de acercamiento a lo autóctono, lo que significa un cambio en el lenguaje místico, en el motivo de expresión: primeramente sombrío y dramático, mientras una pintura viene directamente inspirada en los modelos tenebristas del siglo XVI de España o una estatua proviene de los ejemplos sangrantes y crueles de escuelas como la andaluza; y, luego, más desligado de honduras y sombras, menos religioso, más decorativo, de matices más alegres, como si fuese aceptado ya el principio de que el pueblo americano era católico y no hubiese preocupación, para religiosos y artistas, de convencerle, sino simplemente de halagarle, de mantener la fe adquirida, dentro de un concepto alegre de la religión.

Es durante esta segunda mitad del XVII y durante todo el siglo XVIII cuando surgen otras formas de arte, no siempre académicas, pero más cercanas a las necesidades, a la vida y al pensamiento de los americanos. Esto sucede ante todo con el propio arte religioso: las advocaciones se americanizan. La Guadalupeana pasa a convertirse en la Virgen de Guápulo y

En la página anterior, representación de la Virgen de Guápulo (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito), americanización de la Virgen de Guadalupe que se efectúa a mediados del XVII, cuando el arte popular invade el virreinato y, olvidándose de reglas académicas, crea un arte religioso ingenuo y auténtico, próximo a las necesidades íntimas que experimenta una sociedad en la que el mestizaje cultural se va extendiendo cada vez más.



Prueba de dicha aproximación es este cuadro (izquierda) de Santa Marianita rezando por los quiteños ante una tempestad (Carmen Alto). Abajo, detalle de uno de los milagros de la Virgen, por Miguel de Santiago, en que aparecen por primera vez miembros de la sociedad quiteña. En la página siguiente, figurilla popular de belén (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).

por otra crean nuevos personajes pertenecientes a la vida americana.

Así, junto a los Reyes Magos, a los pastores y animales del pesebre, a los ángeles que protegen el nacimiento de Jesús, nacen esas llamas "acamelladas", que no se sabe si fueron fruto del desconocimiento de los talladores europeos sobre ese animal de la zoología americana o si fue igual resultado del desconocimiento e ignorancia del escultor del Nuevo Mundo. ¡Qué maravilloso inventario de la vida y de los oficios populares es éste del pesebre! Un magnífico estudio realizado por Gabriela Palmer ha citado todos los personajes que hasta ahora ha podido identificar. Pues a más de artesanos, obreros y campesinos, es infinita la presencia de indígenas de diferentes comunidades y en diversos trajes típicos, de cholos y mestizos, de negros, de criollos y de españoles de toda clase, condición y jerarquía. Ese pesebre quiteño es, en consecuencia, el primer caso generalizado de

nacen advocaciones lugareñas: las Virgenes del Quinche, del Cisne, del Agua Santa, de Chiquinquirá; los Cristos del Arbol, de Cuicuno y Pomasquí, y también santos de origen autóctono, San Martín de Porres y Santa Rosa de Lima, peruanos, y la beata Mariana de Jesús, quiteña. Se construyen templos en sus nombres; aparecen los milagreros, que han de relatar los hechos prodigiosos; se llenan los muros de exvotos que se distribuyen y venden a tanto cristiano cercano a una de esas devociones, y este mundo devoto está tan lleno de ingenuidad, de autenticidad, que pasa a formar, ahora sí, un arte popular religioso.

Juan García Ponce sostiene este hecho diciendo que "lo que hasta entonces había sido un gran arte, se convirtió en arte popular, en arte sin conciencia de sí mismo". Lejano, pues, de la escuela y de la técnica artísticas; con sumarisimos conocimientos sobre perspectiva, profundidad, contrastes o anatomías; planiforme, desordenado, desproporcionado, este arte es un lenguaje sin pretensiones; y el numeroso conjunto de sus cuadros y frescos hace surgir algo parecido a lo que fueran en su tiempo los frescos románicos o el gótico provinciano, y lo que será siempre la expresión artística pura del pueblo.

En la escultura el fenómeno todavía es más notable. Aquí son los propios imagineros y talladores los que, inspirados en los pesebres europeos, y principalmente en los de Baviera y el Tirol, por una parte reproducen y copian los modelos europeos, y







una voluntad de presentación escultórica del mundo al que pertenecieron los artistas y artesanos que lo crearon. Y será el mundo del pesebre el pretexto para que los numerosos talleres populares se conviertan en los grandes exponentes de una estatuaría de antológica vinculación con la vida nacional.

Por religioso que sea el motivo, jamás una antología de imágenes populares ha llegado a captar tan totalmente a las gentes como el pesebre quiteño. No hay oficio, distinción, rango u ocupación que no sean recogidos con ternura infinita y perpetuados en la memoria nacional. Si nos ciñésemos estrictamente a la lista de los gremios existentes, que el Cabildo de Quito publicaba en 1747, y cuya enumeración incluye Gabriela Palmer en el estudio citado sobre las escenas de la Navidad quiteña del siglo XVII, probablemente acertaríamos en la de aquellas figuras que poblaron este Belén: herradores, landoneros, botoneros, coheteros, canterones, zapateros, sombrereros, ebanistas, trenzadores, guitarros, arperos, peluqueros. Y esto, para no citar sino algunos, a los que habría que añadir las ocupaciones del aguatero, del vendedor ambulante, del pintor, del músico, de la florista, del vihuelero, de la lavandera, sin contar con los oficios civiles y militares: notarios, clérigos, sacristanes, guardias de a pie y de a caballo, granaderos, alguaciles, beatas y llapan-gas, monjas y bailarinas, chapetones y criollos, mestizos, indios y esclavos.

El mundo del Belén quiteño es una antología de la

En la página anterior, arriba, pesebre del Carmen Alto y, abajo, figurilla femenina del Belén del Carmen Bajo. Los belenes quiteños dieron origen a una estatuaria que recogió exponentes de la vida nacional, pues ninguna clase social, ninguna raza, ningún oficio faltan en ellos. En ésta, detalle central de una cruz de plata del Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.



vida popular, de sus vestidos, de sus costumbres. La multitud de sus personajes cubría el espacio del presbiterio en las iglesias, el de un cuarto en las casas más ricas o el de una mesa enteramente cubierta en las más pobres. El pesebre regocijaba a las gentes y remplazaba los malos momentos con la alegría de contemplar ese pueblo abigarrado de imágenes familiares. El pesebre fue, en cierto sentido, la escapatoria espiritual de artistas y talladores, hartos de Cristos lacerados, de imágenes pías, de lienzos sombríos y dolorosos. Nunca, como en el siglo XVIII, un arte, esto es, la imaginería quiteña, se dio con tanta espontaneidad a la exaltación folklórica. Por añadidura, esta extroversión hacia la vida civil se contagiaba a los muebles embutidos y taraceados, a las sillas y fraileros de cuero repujado, a las figuras de azúcar.

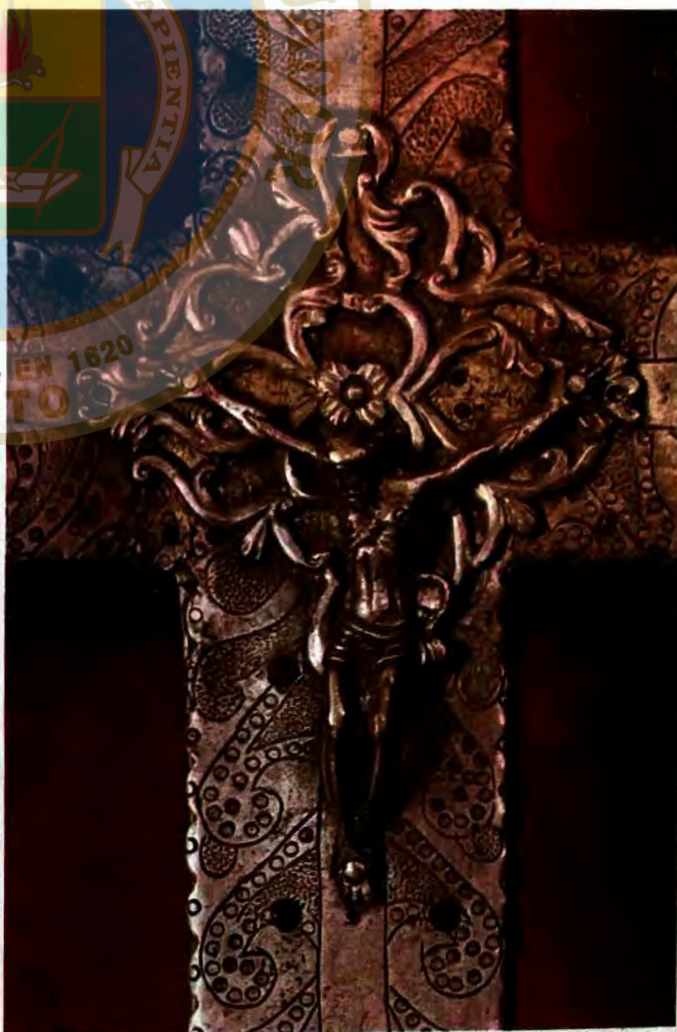
Usando la denominación que le da Navarro, habría que mencionar estas formas de arte que él llama "arte menor": los muebles de cuero repujado con escenas de la vida familiar o campesina, a la manera de los trabajos de Córdoba; los muebles embutidos, que, siguiendo el estilo barroco florentino, colorean las escenas con las diferentes tonalidades de la madera; las alfombras de oración, cuadradas y no mayores de 80 cm por lado, que adoptan ciertos dibujos importados y los mantienen con notable fidelidad; las puertas talladas; los admirables confesonarios; los escritorios y arcones taraceados con incrustaciones de maderas, hilo de plata y de bronce, marfil, carey, hueso y madreperla; los propios artesanados y retablos que aparecen desde el siglo XVI, casi siempre con inspiración mudéjar; y luego, posteriormente, los de modelos renacentistas, manieristas y barrocos; los altares y objetos en oro y plata, y en particular estos últimos, con ejemplos de dimensiones notables; los candelabros tinieblarios, bancas talladas, coros y púlpitos, de las más variadas formas e inspiraciones.

Navarro cita cómo nacieron y crecieron, de esa manera, los gremios de las diversas artesanías y cómo se localizaron en ciertos pueblos o en ciertas calles, que desde entonces fueron lugares tradicionales para la especialización escogida. Muchas veces tales gremios tuvieron el apoyo oficial y en otras crecieron de acuerdo con los mercados y las oportunidades comerciales. Habla con entusiasmo de uno de los más notables gremios, el de los plateros, que con más de 50 locales se establecieron en la "Calle de la Platería", acogiéndose al patrocinio de San Eloy, desde 1585. Se refiere asimismo a las famosas porcelanas

quiteñas de la fábrica fundada por don Salvador Sánchez Pareja y don Manuel Díez de la Peña, en 1667, bajo el amparo del presidente de la Real Audiencia, don José Diguja, de la que salieron figuras de alta calidad.

"Utilizaban como arcilla la piedra llamada en ese tiempo 'resplandor' y, como barnices, todos los conocidos en España más otros desconocidos, como el negro, el verde de olivo, el anteado y algún otro.

"En 1777, la fábrica tenía 120 operarios, entre ellos varios escultores que hacían piezas de veras primorosas; pero como lo que producía era en realidad poco, aun para abastecer el mercado de Quito, y los socios habían gastado en ella toda su fortuna, recurrieron al rey en demanda de apoyo, para obtener lo cual enviaron seis cajones de objetos de todo género elaborados en la fábrica: piezas de escultura, loza y flores 'para que su Majestad, el Príncipe y Princesa,



Aunque la mayoría de las piezas que salieron de los talleres de los orfebres quiteños fueron anónimas y de tamaños reducidos, existen algunas excepciones. Sin duda la más vistosa de ellas es el trono de la Virgen del Rosario, del convento de Santo Domingo, realizada hacia 1793 por el platero Vicente López de Solís. En la página opuesta, muñeca vestida a la usanza del siglo XVIII. Muchas de ellas formaron parte del ajuar que llevaban las jovencitas a los conventos de clausura (Museo Jacinto Jijón y Caamaño, de la Pontificia Universidad Católica, Quito).







En la página anterior, arriba, armario-escritorio taraceado; obsérvese que los huecos de la parte inferior ostentan los nombres de las ciudades con las que, al parecer, mantenía relaciones su propietario, quizás un Presidente de la Audiencia (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito). En la parte inferior, a la izquierda, mesa adornada con labor de taracea de tipo arábigo (Museo de San Francisco, Quito); a la derecha, bargueño (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito). Bajo estas líneas, conjunto de cajonera y bargueños del Museo de Arte Colonial, Quito.



vean los principios de la fábrica, barnices, ligereza y solidez de la loza', como decía el virrey don Manuel de Guirior en carta que dirigió al Excmo. Señor don José Gálvez, Ministro de Su Majestad.

"Despachados los seis cajones, se descubrieron nuevos y extraordinarios barnices y se fabricaron piezas más artísticas y curiosas, especialmente cuatro que figuraban las cuatro partes del mundo. Estas piezas Diguja las mandó al rey, en la certeza de que Su Majestad 'se complacería de que en estos remotos países se hagan maravillas, y las mostraría a los embajadores y extranjeros concurrentes a su Real Corte'. Pidió además el rey le enviara "cualquier dibujo para hacerlo ejecutar con todos los barnices proporcionados a todo género de ropaje, a excepción del encarnado, que no sale igual sino veteados".

El crítico ecuatoriano cita el repertorio de la producción de la fábrica: Vírgenes, ángeles y santos, animales, flores y escenas de costumbres locales; vendedores ambulantes, zapateros remendones, guitarreros e indios, borrachos, pastores. Y señala el hecho de que la más alta de las piezas fabricadas no excedía de cua-

renta centímetros. Las colecciones más notables de hoy se conservan en el Carmen Bajo, el Museo Jijón y varias colecciones privadas, destacándose en todas ellas la suavidad del color y la calidad del vidriado.

Si podemos hablar de oficios, o de gremios, rara vez se ha de encontrar el nombre de un artista o artesano, a no ser por los documentos de las comunidades o del cabildo, que han permitido rescatar algunos de ellos. Conocido es el caso de aquel habilísimo fabricante de órganos musicales que nunca hubiera conocido uno de esos instrumentos originales. O el del carpintero Diaguilio, contratado por los monjes de la Merced, "para la hechura y aderezo de las molduras de los arcos del claustro bajo"; y por el mismo año de 1793 aquel ebanista Gabriel Guillachamín, fabricante de ese artesonado.

A veces un platero dejó su nombre en algún panel de plata repujada, pero todo esto no es sino anecdótico y no puede considerarse como un caso generalizado. Lo demás no son sino la fama y el prestigio que adquirieron pueblos enteros en tal o cual especialización artesanal. El arte industrial de la madera



FUNDADA EN 1620
QUITO



En la página anterior, arriba, cobre-copón bordado con piedras preciosas e hilos de colores y de oro; abajo a la izquierda, detalle de una casulla del Museo de San Francisco de Quito; a la derecha, tapa-cáliz bordado con hilos de colores y de oro y con perlas (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).

estaba tan bien extendido que un pueblo entero de los términos de Ambato (el pueblo de Quero) tenía, como tiene hasta hoy, una parcialidad de indios, llamados desde tiempo inmemorial carpinteros, pues los más de ellos, según dice una crónica del siglo XVII, "viven del oficio de carpinteros en que son grandes maestros: labran puertas, ventanas, sillas, cajas, escritorios con embutidos de colores, labores de mucho gusto, escribanías de asiento, todo con mucho primor".

Por su parte, el padre Juan de Velasco, en su *Historia Moderna*, describe entusiásticamente la habilidad de los artesanos quiteños: "Habiendo florecido tanto la ciudad de Quito en artes y ciencias, desde su remota antigüedad, con sus gentiles pero cultos Indianos, según lo mostré en las precedentes partes de esta Historia, era preciso que las superiores luces europeas la alumbrasen hasta darle la última perfección. Los mismos Indianos y los mestizos, que son casi los únicos que ejercitan las artes mecánicas, son celebradísimos en ellas por casi todos los escritores. A la verdad tienen un particularísimo talento, acompañado de natural inclinación, y ayudado de grande constancia y paciencia, para aplicarse a las cosas más arduas que necesitan de ingenio, atención y estudio.

"No hay arte alguna que no la ejerciten con perfección. Los tejidos de diversas especies, los tapetes y alfombras, los bordados que compiten con los de Génova, los encajes y catatumbas finísimas, las franjas de oro y plata, de que un tiempo tuvo la ciudad fábrica, como las mejores de Milán, las obras de fundición, de martillo, de cincel y de buril, todas las especies de manufacturas, adornos y curiosidades y, sobre todo, las de pintura, escultura y estatuaria, han llenado los reinos americanos, y se han visto con estimación en Europa.

"Para hacer juicio de la escultura, sería necesario ver con los ojos los adornos de muchas casas, pero principalmente las magníficas fachadas de algunos templos, y la multitud de grandes tabernáculos o altares en todos ellos. Soy del dictamen que, aunque en estas obras se vean competir la invención, el gusto y la perfección del arte, es, no obstante, muy superior la estatuaria. Las efigies de bulto, especialmente sagradas, que se hacen a máquinas, para llevar a todas partes, no se pueden ver, por lo común, sin asombro. En lo que conozco de mundo, he visto muy pocos como aquellas muchas".

Aun hasta la presente fecha estas especialidades continúan, muchas de ellas deformadas con diseños a la moda, y por desgracia sometidas a las exigencias del mercado. Los alfombreros de Guano tienen ya sus



talleres también en las grandes ciudades. Durante largo tiempo los escultores de San Antonio de Ibarra labraron sus imágenes con habilidad y rapidez tales, que el proceso es una artesanía industrial: modelos estereotipados se repiten cuantas veces encuentren un comprador, y si bien la calidad del trabajo es excelente, ya no se encuentra nada de originalidad. Los campos cuencanos, y en particular Sigsig, Santa Isabel, Gualaceo, así como Montecristi en Manabí, continúan trabajando sombreros, manteles, velos en paja toquilla. En muchas ocasiones afectados por la falta de mercados internacionales y por la existencia de un nefasto sistema de comercialización, basado en el monopolio de los intermediarios, han visto y sufrido tremendas crisis, pues éste es su único medio de vida.

Siguen vigentes los alfareros y algunos pueblos se han prestigiado por la calidad del barro y la belleza de los diseños: Chordeleg, Pujilí, Saquisilí. Ya el padre Velasco hablaba de "esa loza roja, muy apreciada en el Reino", y sobre la de Collas, "fina como la mayólica de Italia o Talavera de España". La cerámica del oriente amazónico está todavía ornamentada con los dibujos similares a la antigua cerámica del Napo. Los cayapas, descendientes aislados de los caras, esculpen sus propias imágenes y bastones de mando. Los artesanos de Baños raspan en la madera del mate originales dibujos que no tienen similitud sino en iguales labores peruanas. La provincia de Azuay ha ganado tal prestigio por sus orfebres y plateros, que su habilidad es hoy utilizada industrialmente en la fabricación de relojes e instrumentos de precisión. Los indios sara-guros sacan semanalmente sus arreglos florales, y los cofanes, en el Oriente, ejecutan toda clase de labores con plumas multicolores. En la provincia de Chimborazo se talla en corozo, tagua o marfil vegetal; y casi no hay aldea o comunidad que no se especialice en alguna artesanía artística. Estas tradiciones se remontan a la

Aquí abajo, jarrón con flores de cerámica de origen quiteño y, a la derecha, figurilla humorística de tipo popular.



época colonial y son mantenidas con orgullo, aunque en muchas ocasiones la calidad decae y la venta disminuye.

Llámense como se llamen, artesanías o “artes menores”, forman éstas parte de la congénita habilidad de un pueblo que no siempre, por desgracia, recibió la necesaria educación y la ayuda indispensables para perennizar, en un mismo nivel, sus primeras creaciones. Francisco Eugenio de Santa Cruz y Espejo, en frases admirativas, se expresa así: “El genio quiteño lo abraza todo, todo lo penetra, a todo alcanza. ¿Veis, señores, aquellos infelices artesanos que, agobiados con el peso de su miseria, se congregan las tardes en las cuatro esquinas a vender los efectos de su industria y su labor? Pues allí el pintor y el farolero, el herrero y el sombrerero, el franjero y el escultor, el latonero y el zapatero, el omnicio y universal artista presentan a vuestros ojos preciosidades que la frecuencia de verlas nos induce a la injusticia de no admirarlas. Familia-

rizados con la hermosura y delicadeza de sus artefactos, no nos dignamos siquiera prestar un tibio elogio a la energía de sus manos, al numen de invención que preside en sus espíritus, a la abundancia de genio que enciende y anima su fantasía. Todos y cada uno de ellos, sin lápiz, sin buril, sin compás, en una palabra, sin sus respectivos instrumentos, igualan sin saberlo, y a veces aventajan, al europeo industrioso de Roma, Milán, Bruselas, Dublín, Amsterdam, Venecia, París y Londres. Lejos del aparato, en su línea magnífico, de un taller bien equipado, de una oficina bien provista, de un obrador ostentoso, que mantiene el flamenco, el francés y el italiano, el quiteño, en el ángulo estrecho y casi negado a la luz de una mala tienda, perfecciona sus obras en silencio; y como el formarlas ha costado poco a la valentía de su imaginación y a la docilidad y destreza de sus manos, no hace vanidad de haberlas hecho, concibiendo alguna de producirse con ingenio y con el influjo de las musas”.





Expansión del arte quiteño

Vamos a estudiar este aspecto tan interesante del arte quiteño, clara muestra del prestigio que tuvo desde el siglo XVII. Su proyección natural fue hacia Nueva Granada, zona con la que la audiencia de Quito se vio relacionada por razones de vecindad y por ser el camino natural. Realmente antes del siglo XVII sería pretencioso hablar ya de una influencia, aunque hubiese en Quito un foco artístico importante; la escuela quiteña empieza a tener entidad sobre todo con el barroco.

Hitos del siglo XVII

Por lo que respecta a la actual Colombia, son dos los sitios en los que se hizo notar la influencia del arte quiteño: las ciudades de Bogotá y Pasto. Como se sabe, la capital de Nueva Granada, la actual Bogotá, fue un centro dominado por el gusto murillesco, que alcanzaría su máxima expresión a través del pintor criollo Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. En las iglesias bogotanas de San Francisco y la catedral hay sendas colecciones de cuadros que se atribuyen a Miguel de Santiago; se ha pretendido explicar su presencia por medio de un canje que realizó con su colega neogranadino Gregorio Vásquez, hipótesis que no tiene visos de realidad.

Lo que sí parece evidente es que ambas series de cuadros sean obras de Miguel de Santiago. La colección de la iglesia franciscana se halla en el camarín de la Inmaculada, y desarrolla en once lienzos el saludo popular *Ala-bado-sea-el Smo.-Sacra-mento. Y la Virgen-Maria-concebida-sin pecado-original*. La ordenación y

composición de las figuras recuerda los cuadros doctrinales del pintor, que se guardan en San Francisco de Quito. Los cuadros de la catedral bogotana tienen por tema los artículos del Credo.

La gran obra del siglo XVII, bajo la influencia de los artistas de Quito, sería la iglesia matriz de San Juan Bautista, en Pasto, ya en la frontera del Ecuador. Desde 1626, tal templo estaba en ruinas y en 1667 se permitió al acaudalado sacerdote Antonio Ruiz Navarrete la reconstrucción, que se hizo con gran rapidez; consta en la documentación que para el retablo mayor trajo artistas de Quito. Por si esto fuera poco, la portada de la iglesia que da a la Plaza Mayor es igual que la del colegio de la Compañía de Quito, y ambas están inspiradas fielmente en la portada de Miguel Ángel para la Viña Grimani. No sabemos que las hiciera el mismo maestro, tal vez Marcos Guerra, pero no sería improbable. Lo que sí es cierto es que el ejemplar quiteño pronto tuvo eco.

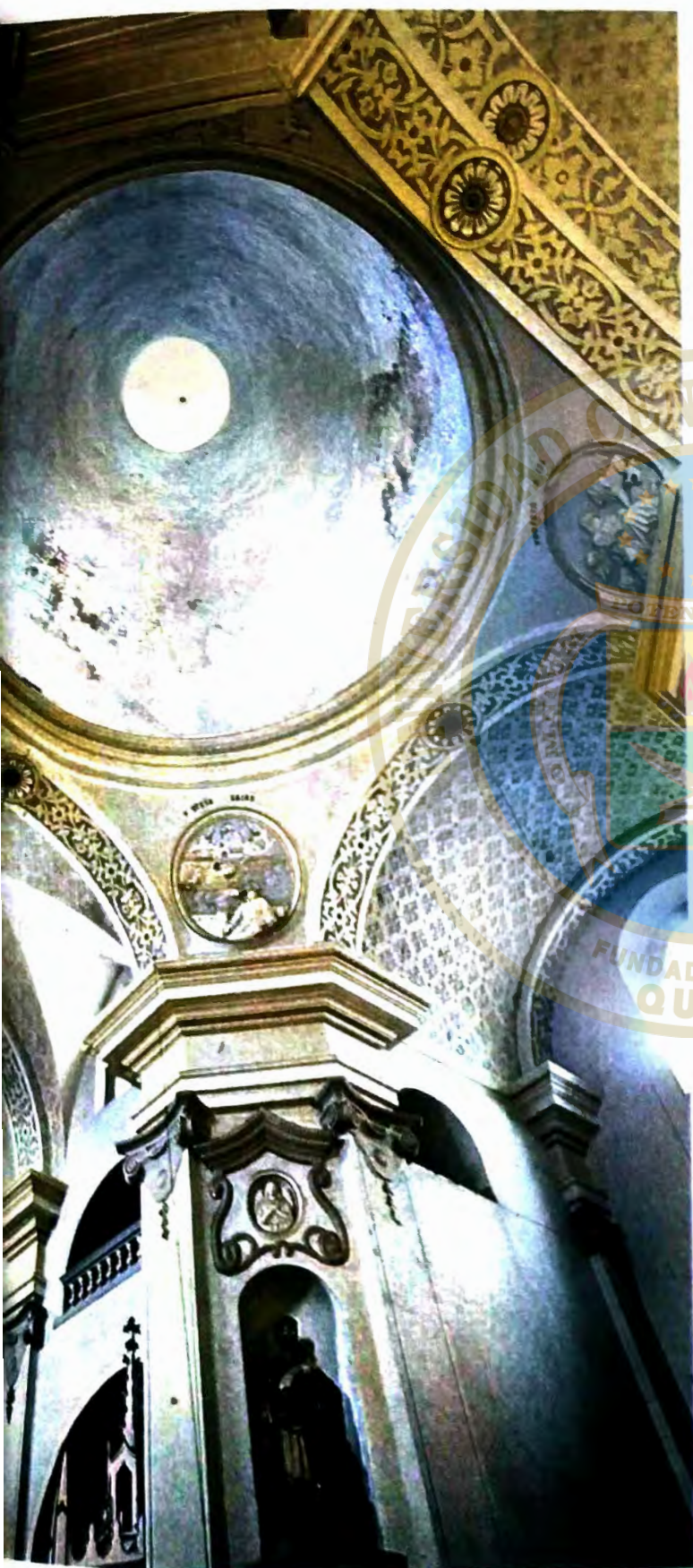
Popayán como sucursal de Quito

Las riquezas que atesora hoy esta ciudad colombiana son el mejor corolario de su floreciente pasado económico. Los señores de Popayán, movidos por la riqueza aurífera, introdujeron varios miles de esclavos para el laboreo de las minas de la extensa provincia, llegando a ser esta empresa la principal de las gentes payanesas, con lo que lograron preponderancia en el mundo virreinal. El punto culminante del desarrollo económico se registró a fines del siglo XVII, cuando centró el interés de las explotaciones sobre el occidente de Nueva Granada. Aquellos empresarios payaneses unieron a su prestigio económico una destacada posición política y social. El escaso interés artístico del occidente neogranadino se comprende al ver que toda la actividad económica se centró en la explotación de las riquezas auríferas, así que dos centros, Santa Fe de Antioquia y Popayán, residencia de los empresarios de tan lucrativa actividad, nos han legado una riqueza artística verdaderamente sorprendente.

En la página anterior, púlpito de la iglesia de San Francisco, en Popayán, de mediados del siglo XVIII, que resultó con ligeros desperfectos en el sismo de 1983. Como muestra fehaciente de la expansión del arte quiteño merece citarse este famoso púlpito colombiano, cuyo autor conocía las realizaciones de este tipo llevadas a cabo en los conventos de Quito y muy verosíblemente tuvo en cuenta el púlpito del Carmen Bajo.



En estas dos páginas, fachada e interior del templo de la Compañía (San José), en Popayán.
En la fachada, la portada queda dentro de una hornacina gigante formada por el abocinamiento del cuerpo central. El interior es de sólida y vigorosa apariencia, y la cúpula no tiene tambor, por lo que descansa directamente sobre los arcos y pechinas del templo.



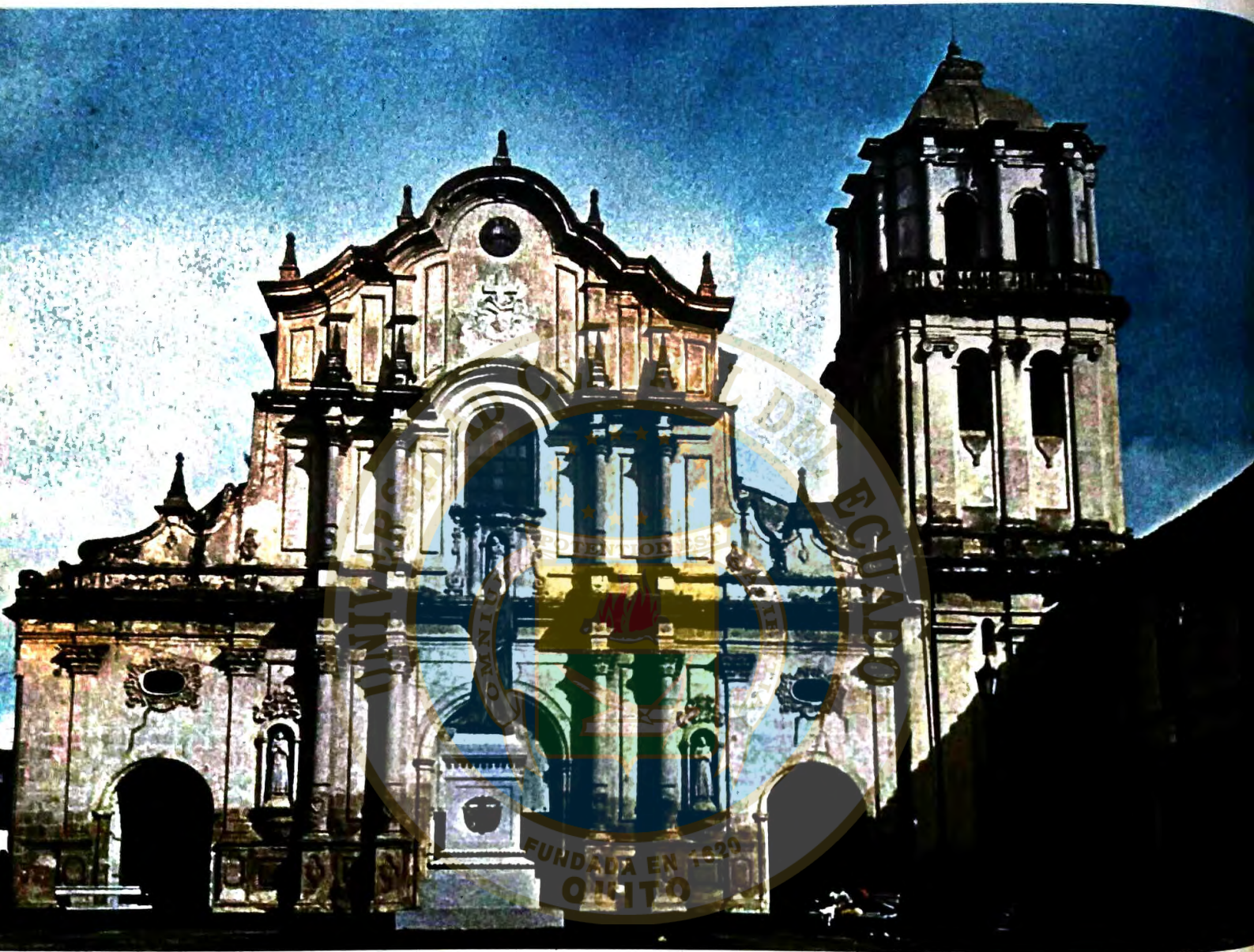
El legado arquitectónico payanés no es muy antiguo, ya que ha sido castigado duramente por los terremotos. Por la violencia sísmica, la estampa colonial de Popayán es completamente barroca y neoclásica, al menos en sus edificios cardinales. La pintura y la escultura apenas tuvieron vida autónoma, así que el mayor porcentaje de lo existente es *arte de aluvión*, procedente en gran parte del emporio quiteño y de Europa. A Popayán no sólo llegaron cuadros quiteños en gran cantidad, sino que algunos artistas de Quito parecen haber residido más o menos temporalmente en la ciudad. Varias tendencias de la pintura quiteña están representadas, y casi todos los lienzos corresponden al último cuarto del siglo XVIII.

La iglesia más vinculada al foco quiteño es la de la Compañía de Popayán, cuya obra primitiva fue arruinada por el fatal seísmo de 1736; apenas sacada de los cimientos la nueva obra, vino de Quito el excelente arquitecto Simón Schenherr, lego jesuita, oriundo de la Germania Superior. Debe destacarse como obra de la imaginación creadora del arquitecto la enorme columna central de la sacristía baja. Tanto la planta movida de la portada como el diseño del lavabo de la sacristía acusan que Schenherr se inspiró probablemente en la obra del padre Pozzo. La otra gran obra del barroco en Popayán es la iglesia de San Francisco, en la que intervino el arquitecto español Antonio García, activo tanto en Quito como en Popayán; como veremos, a la hora de decorarla el foco dominante fue el quiteño, tanto en el ensamblaje de retablos como en la escultura y pintura.

La gran influencia de Quito en Popayán sería fundamentalmente a través de la decoración arquitectónica, que encontró en el retablo su medio de expresión más afortunado y por otra parte era fácilmente transportable desde los talleres de la misma metrópoli quiteña, y en caso contrario se desplazarían los artesanos a realizar las obras encargadas; tampoco se descarta la hipótesis de que algún artesano neogranadino se formara en Quito y llevara a su lugar de origen el arte aprendido en esta escuela: tal puede ser el caso del "Maestro de 1756", el tallista más interesante de cuantos trabajaron durante el siglo XVIII en Popayán.

La razón que tuvimos para bautizarle así no fue otra que una inscripción del retablo del crucero de la mencionada iglesia de la Compañía, en el que reza: AÑO SE ACABÓ 1756, dato que es el único documentado de cuantas obras atribuimos al supuesto maestro, que presenta una clara relación con el arte de Quito. Fuera de Popayán, en el occidente colombiano, hemos hallado otras obras que le son prohijables. En Cali, en

Reproducimos aquí varias vistas de la iglesia de San Francisco, en Popayán (Colombia). En esta página, arriba, exterior de la iglesia, quizá el más refinado de los construidos en el siglo XVIII. Abajo, a la izquierda, gradas de acceso al presbiterio, inspiradas en las exteriores del templo de San Francisco de Quito. A la derecha, detalle de la fachada. En la página opuesta, interior.







la colección Mary Eder, hay unos pilares que pertenecieron a la Casa de los Otoyas; uno de ellos está decorado con rostros masculinos y femeninos, más vástagos vegetales, que parecen manifestar la presencia de un artista de raigambre indígena formado en la talla de la madera. Precisamente uno de los pilares tiene inscripción con la fecha de 1756.

En los archivos de Buga, otra ciudad del Valle del Cauca, ha aparecido el tallista Sebastián Usiña, que se titula “maestro de Popayán”. En 1776 terminó el expositorio de la iglesia de San Pedro, y como éste es similar a los payaneses de los templos de Santo Domingo y San Francisco, con el repertorio característico del “Maestro de 1756”, de aquí que Sebastián Usiña surja como candidato identificado con el supuesto maestro.

Las primeras obras del “Maestro de 1756” son los retablos del crucero de la iglesia de la Compañía, de tamaño mediano, con una sola hornacina; aunque no conocemos en Quito un prototipo anterior, el repertorio decorativo está emparentado con lo quiteño: las columnas salomónicas con fila de hojas en el imoscapo, la venera y el festón que decora el intradós de los arcos; el motivo de las piñas a manera de pinjantes que se halla en el retablo de la iglesia del Sagrario, en Quito; un tabernáculo con triple arco semejante puede verse en el cuerpo superior del retablo de la iglesia del Carmen Moderno, obra posterior a 1745, atribuida a Legarda y a su discípulo Jacinto López. El retablo más logrado dentro de este tipo es el de la Coronación, en la iglesia payanesa de San Francisco, y que, como los modelos anteriores, repite el triple arco, las piñas pin-

jantes y las columnas berninescas; algo nuevo que aporta esta pieza son las decoraciones de roleos de vid con pájaros; las decoraciones que flanquean las columnas de la hornacina central se rematan con una máscara de cuya boca pende un racimo, detalle que veremos en casi todas las obras del “Maestro de 1756”.

Los retablos de San Luis Gonzaga y de San Cayetano, en el Carmen de Popayán, se apartan de este modelo de retablo, pero el repertorio decorativo es el mismo; los roleos de vid con pájaros y la máscara con racimos pendientes de la boca, situados a los costados, parecen iguales a los del retablo del Señor de la Coronación. La aportación más original de estos retablos son las columnas monstruosas, cuya tipología apareció antes en Quito. En la misma iglesia del Carmen está el retablo de Santa Ana, con dos cuerpos y tres calles, y el repertorio decorativo es el mismo del “Maestro de 1756”; en el segundo cuerpo no hay columnas salomónicas, pero sí pilastrillas vegetales de vigorosa traza; vale destacar el frontón curvo partido y unido, en forma que recuerda a los de Guatemala.

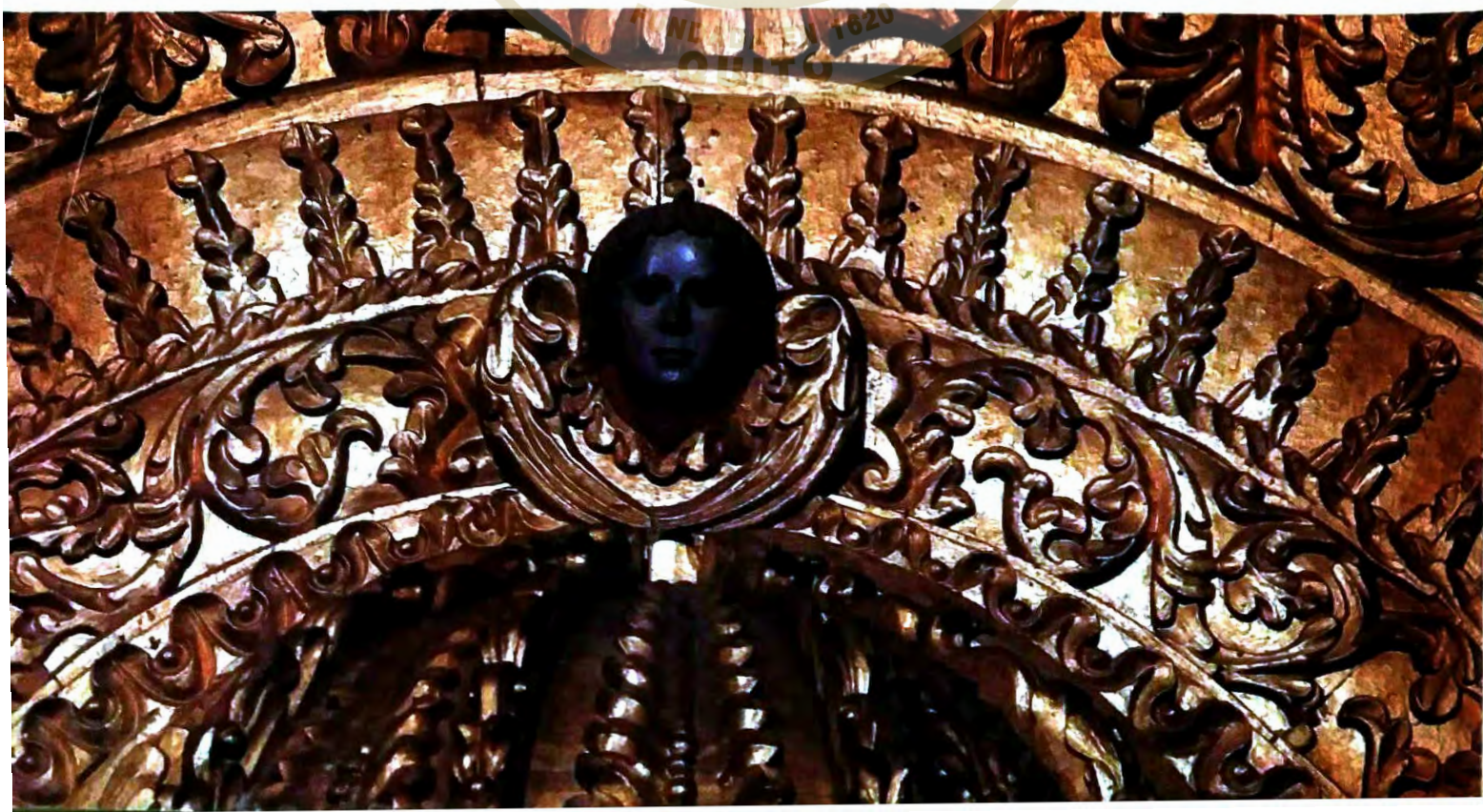
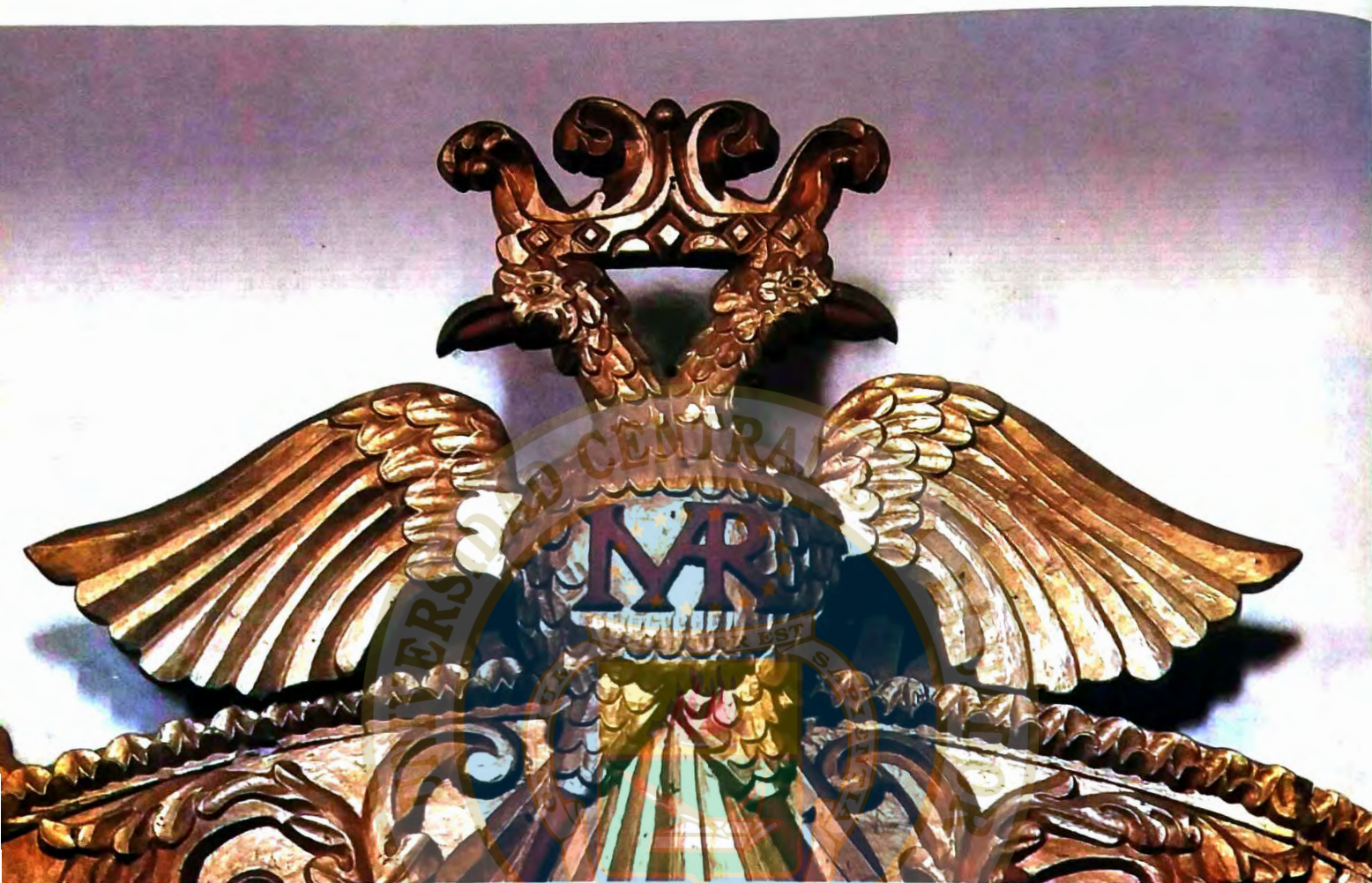
En la iglesia payanesa de Santo Domingo hay dos retablos que siguen el repertorio del “Maestro de 1756”: el retablo de Santo Domingo ha destacado la hornacina central colocando repisas a los lados, lo que también vemos en otros retablos de la misma iglesia. Y el retablo de Santo Tomás de Aquino, que tiene la originalidad de unos soportes con basamento octogonal y la parte superior en forma de pilastrilla de perfil curvilíneo, formado por roleo de vigorosa traza, con un querubín en su frente, detalle éste que, como la guar-

Bajo estas líneas, retablo del Señor de la Coronación, en la iglesia de San Francisco de Popayán. Presenta características propias del trabajo de Sebastián de Usiña, como son los que reproducimos en la página anterior, en el detalle aumentado del dosel de este mismo retablo: triple arco festoneado y pinjantes en forma de piña, columnas salomónicas y entrelazos circulares con pájaros y racimos. El Cristo sedente que preside el dorado retablo es también de origen quiteño.



En esta página, dos muestras de la decoración empleada en Popayán durante el siglo XVIII. Arriba, águila bicéfala coronada que remata el altar de San Luis Gonzaga en la iglesia del Carmen; abajo, remate de otro retablo de la misma iglesia, en que reaparecen las cabecitas angélicas como motivo decorativo.

En la página siguiente, la "canéfora americana" del arranque de la escalera del púlpito de la iglesia de San Francisco en Popayán. Se trata de una figura curiosa e interesante, cuyo antecedente inmediato debe ser la figura que ocupa idéntico lugar en el púlpito de San Francisco de Quito. Su interpretación iconográfica ha dado lugar a muchas suposiciones.





damalleta, es similar a los del púlpito de San Francisco.

Lo más original del famoso púlpito de San Francisco de Popayán es la "canéfora" del arranque de la escalera, que el estudioso Angel Guido calificó de *indiátide*, lo que suponía para él un símbolo de la insurrección social, aunque no hay base documental para asignar a este soporte el contenido político-social que él pretendió. Puesto que porta un cestillo, parece lo más lógico, como en este caso, llamarle canéfora india. Desde el punto de vista iconográfico, su modelo es de ascendencia prehispánica, según recoge Castellanos al describirnos como los indios cruzaban el río Jamundi para cambiar los frutos de la tierra por baratijas a los españoles y venían con "cesta de fruta sobre la cabeza". Pero el significado de la cesta en este caso concreto es la presentación a la Iglesia del "camarico", que era un regalo u ofrenda, o mejor un tributo hasta cierto punto voluntario, que los nuevos feligreses ofrecían a sus párrocos o doctrineros, como representantes de Dios.

Es un ejemplo que sirve para comprender cuál fue el móvil de la flora tomada del medio ambiente, es decir, hubo una motivación religiosa, no meramente naturalista; vale la pena citar a este respecto al perspicaz Francisco de la Maza: "Esto de las frutas en el barroco es, como en el gótico, no sólo un bello y fresco adorno, sino una ofrenda y un recuerdo de los beneficios de Dios. Quien se quede en la superficialidad de creer que es decoración pura y no vea en esta integración de la naturaleza y la arquitectura un consciente sentido religioso, no comprenderá el Barroco".

Tras este paréntesis iconográfico, recordemos que se ha señalado certeramente la semejanza del púlpito payanés con los quiteños de mediados del siglo XVIII, especialmente con el del Carmen Bajo: los detalles parecidos son un festón de triángulos de lados curvos, las grandes hojas verticales en que terminan las figuras, el rosario de perlas y hasta la colocación de las manos guarda cierto paralelismo. Aunque esta obra no sea un retablo, tiene tal relación con el repertorio



Aquí al lado, altar del Sagrado Corazón, en la iglesia de la Encarnación de Popayán, tallado próximamente ya al siglo XIX, y deteriorado durante el sismo de 1983; abajo, frontal y banco del retablo de San Francisco de Paula, en la misma iglesia. En la página opuesta, retrato al óleo de A. de Humboldt (Museo Nacional de Bogotá, Colombia), que se atribuye al pintor quiteño Antonio Cortés y Alcocer

decorativo de los retablos, que no se puede prescindir de él, a tal punto que juzgamos al púlpito de San Francisco como la mejor obra de todas las atribuidas al "Maestro de 1756". Que la obra produjo impacto en su época parece demostrarlo el púlpito de San Agustín, que tomó algunos detalles del ejemplar franciscano.

Entre los muebles menores que se pueden prolijar al citado maestro se encuentran los expositores payaneses de Santo Domingo y de San Francisco, semejantes al de San Pedro de Buga, obra documentada de Sebastián Usiña.

Casi todos los retablos que decoran los muros de la iglesia payanesa de la Encarnación responden a una misma tendencia, que se aparta notablemente de la representada por el "Maestro de 1756". Su barroquismo es más acentuado y en algunos retablos hasta observamos ecos del padre Pozzo, lo que tal vez se deba a la posible intervención del jesuita alemán Schenherr, que intervino en la obra arquitectónica. El retablo mayor es el más logrado de los grandes ejemplares barrocos de la ciudad; destaca la calle central de arco abocinado, que viene a recordarnos el que empleó Schenherr en la fachada de la Compañía; el tipo de columna salomónica tripartita está emparentado con los de la famosa portada de la iglesia jesuítica de Quito. El expositario, incorporado al conjunto, es una pieza logradísima en sí, de una composición muy barroca, terminando en una corona que sirve de pedestal a la Virgen del camarín; por doquiera los medallones y la rocalla dan al retablo un tono de riqueza que lo hace digno de figurar en una antología del barroco en esta área.

La mayoría de los restantes retablos de la iglesia obedecen a un mismo modelo, que es una simplificación y transformación del diseño del padre Pozzo para el retablo de San Luis Gonzaga, aunque el modelo romano quedó reducido a un par de columnas salomónicas, si bien en Popayán, siguiendo la tradición local, los soportes fueron de tipo berninesco. El punto de partida de esta evolución de los retablos derivados del padre Pozzo es el que alberga a la Inmaculada de Legarda, aunque el perfil del modelo romano quedó reducido a un frontón de perfil mixtilíneo, decorado con vasos. Un paso más significan los retablos gemelos de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen, y el del Sagrado Corazón, quedando vivo el recuerdo del padre Pozzo en el juego de volutas de curvas entrantes y salientes.

Otro paso dentro de esta línea que viene de aquel autor son los retablos de San Francisco de Paula y de San Francisco de Sales, a cuyo anónimo autor califi-







En la página opuesta, "*Passiflora menispermifolia*", uno de los muchos iconos botánicos de que fue autor Antonio Cortés y Alcocer. En ésta, la imagen de San Agustín, ejecutada por un desconocido quiteño, une la monumentalidad renacentista al decorativismo propio del rococó (palacio arzobispal de Popayán).

camos en otra ocasión como "Maestro de la Encarnación", que señala el punto culminante del estilo rococó en Popayán, pero todavía la columna sigue el modelo berninés; al mencionado maestro hay que atribuir el retablo de la Virgen de la Encarnación, que cambia el tipo de columnas y en lugar de aletas presenta unas formas que parecen caracolas marinas; el friso convexo y el anillo festoneado de la parte inferior de las columnas relacionan esta obra con el retablo de la iglesia quiteña del Carmen Antiguo.

Vista ya la huella de Quito en la decoración mobiliaria barroca del occidente colombiano, ahora es preciso considerar el gran capítulo de la pintura. En Popayán, frente a Bogotá, gustó más la tendencia zurbaranesca, lo que se explicará por el prestigio de Goríbar, el maestro quiteño cuya vida cabalga entre los siglos XVII y XVIII (1688-1736). Rehuyó la técnica suave de Murillo y buscó la monumentalidad de Zurbarán y el colorido de Ribera y Ribalta. "Goríbar—ha escrito el padre Vargas— domina el dibujo, destaca los escorzos, representa el carácter individual y explota los efectos de las grandes masas, ropajes y paños... Pero lo que aportó de su vigoroso temperamento artístico fue la valentía de las imágenes, la caracterización psicológica, el relieve de los valores táctiles, el colorido variado por el claroscuro, la acertada distribución de masas". Hace unos años, al catalogar el arte de Popayán, pudimos comprobar que su influencia fue notable a través de dos pintores: Manuel Sepúlveda y un anónimo, al que bautizamos como "Maestro de Calibío".

Manuel Sepúlveda aparece en 1786 firmando un cuadro que representa a un franciscano muerto; se trata de fray Joaquín Marino Lucio, que en 1753 vino de Pomasqui a Popayán y en 1757 marchó con el padre Larrea al colegio de Cali. Este lienzo es una obra interesante por la sencillez de la composición; en él ha desaparecido todo rasgo accesorio, y la figura destaca monumental; es impresionante el rictus de muerte, de un realismo poco frecuente en la pintura neogranadina. Los detalles realistas se ven realzados por un magnífico estudio de telas, que recuerda los gustos de Zurbarán.

Llamamos "Maestro de Calibío" al autor del magnífico Apostolado de la iglesia de San Francisco de Popayán, ya que procede ese conjunto de la histórica hacienda de Calibío. Al mismo autor anónimo se pueden atribuir otras piezas, como el "Salvator Mundi" de la Casa Valencia y el San Dionisio Areopagita de la colección Soffy Arboleda, en Cali; tal vez con reservas, el San Judas Tadeo de la colección payanesa de Sim-



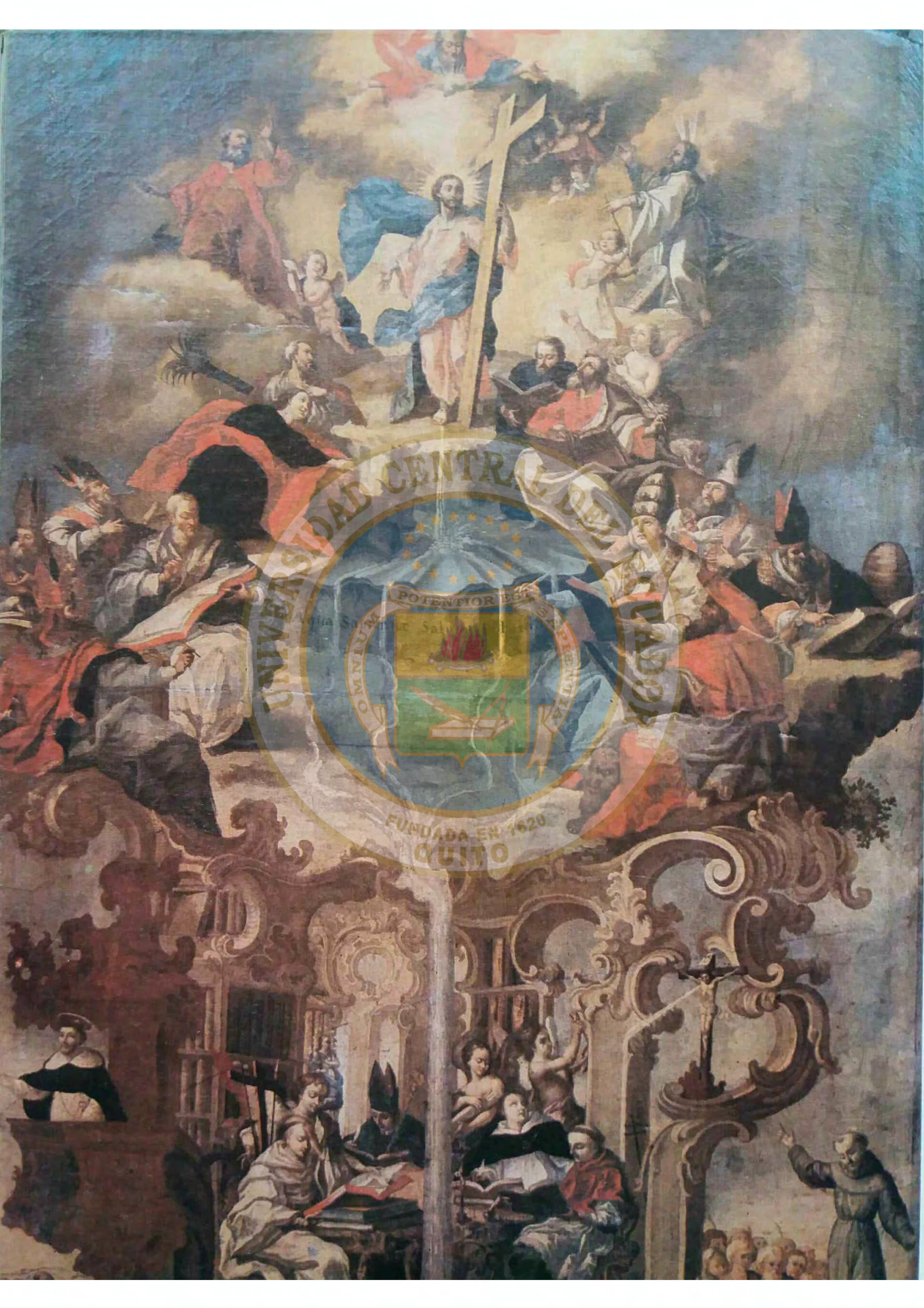
monds. Este pintor anónimo es maestro de ascendencia quiteña, quizá discípulo de Nicolás Javier de Goríbar; su actividad pudiera datarse a mediados del siglo XVIII. Como el maestro quiteño citado, representa la tendencia zurbaranesca en esa escuela. Nota común es el carácter monumental de la figura, que destaca en primer término sobre una plataforma, en cuyo pie consta el nombre del personaje; igual que en Goríbar, vemos al fondo escenas secundarias, alusivas al martirio sufrido por los discípulos de Cristo.

Es difícil tratar de identificar a este maestro con un pintor de nombre conocido; al que más se parece de los artistas documentados en Popayán es a Manuel Sepúlveda, pero nada podemos afirmar.

En la colección Martínez de Cali hay un *Ecce-Homo* que puede adjudicarse a este círculo zurbaranesco. Es una figura llena de fuerza y está bien estudiada anatómicamente; no contento el autor con maniatar la figura y llenarla de sangre, recurrió a rodearla de una atmósfera trágica y abrumadora. La figura, por su monumentalidad, forma parte de este grupo zurbaranesco, aunque la reiteración narrativa parece acusar un gusto local.

La huella de los pintores quiteños en la segunda mitad del siglo XVIII

El primer pintor a considerar es el padre de una dinastía pictórica, José Cortés de Alcocer, cuyo prestigio queda corroborado por la mención que hizo



En la página opuesta, "Fuente de la Sabiduría", de un pintor quiteño desconocido. Se trata de una complicada composición que alude a Jesús como fuente de la sabiduría de que se nutre permanentemente la Iglesia, representada por padres, fundadores y filósofos, que ocupan un fantástico escenario (col. Jaime Madriñán, Cali). En ésta, imagen de la Inmaculada Concepción triunfadora sobre el diablo, de Bernardo de Legarda, que hubo de ser retirada del Museo de Arte Religioso (Popayán) tras el sismo de 1983.



El siglo XVIII experimentó una singular devoción por San Joaquín, padre de la Virgen, y ello motivó que numerosas imágenes de este santo llegaran a la actual Colombia procedentes de Quito. Casi todas ellas, como ésta de la iglesia del Carmen, en Popayán, corresponden a idéntico modelo, con cayado de pastor y un corderito bajo el brazo; las vestimentas están ricamente estofadas.

Espejo en su discurso de 1792, cuando lo nombró junto a Caspicara. La obra más antigua firmada en Colombia es su *San Miguel Arcángel* de la catedral de Popayán (1771), que parece seguir un grabado de Martin de Vos. No es seguro que él hiciera la serie mariana del Palacio Arzobispal de Popayán, cuya interesante iconografía se estudia en otro apartado. Esta serie acusa influencia de la escuela de Augsburgo, y tal vez sea obra de sus hijos. Se ha hallado que la serie del mencionado palacio payanés se inspiró muy estrechamente en una colección de grabados de Gottfried Bernhard Goetz.

Los hijos de Cortés fueron Nicolás, Antonio y Francisco Javier, que viajaron de Quito a Nueva Granada en 1786 para participar en el equipo de pintores botánicos que dirigía el sabio Mutis. Antonio y Nicolás se demoraron en Popayán por enfermedad y tal vez entonces pintaron la serie mariana del Palacio Arzobispal. El más destacado fue Francisco Javier, que volvió a fin de siglo a Bogotá y luego pasó al Perú para dirigir una academia oficial de Bellas Artes.

Quizás ahora el grupo colectivo de los Cortés realizó el lienzo de Santa Teresa, en la colección Martínez, que hace tiempo se demostró que era copia de un grabado mexicano de José de la Nava (1735-1817), el grabador más fecundo de la escuela de Puebla. Los Cortés, como otros pintores de Quito del siglo XVIII, sufrieron la orientación estética de la escuela de Augsburgo por medio de unos grabadores excepcionales, los hermanos Josef Sebastian y Joham Baptista Klauber, y de Gottfried Bernhard Goetz, cuya influencia fue decisiva en la génesis del rococó en Hispanoamérica. Ya Martín Soria aludió a esta influencia en Quito y detectó la presencia de la obra de los mencionados hermanos Klauber: *Historiae Veteris et Novi Testamenti* (Augsburgo, 1748), cuyas ilustraciones originaron en esta escuela unas formas exquisitas y minuciosas, cual si fueran recreaciones de un neomanierismo.

De Quito procede un lienzo de la hacienda de Cañasgordas, en las proximidades de Cali (Colombia), que es una imitación de los grabados del libro antes citado, precisamente la lámina 83, con el tema "Cristo camino del Calvario". Es curiosa la comparación con la obra germánica, pues se ve como un modelo rococó ha sido adaptado a una moda desfasada como era la del manierismo, lo cual era consecuencia del ambiente arcaizante en que vivían los artesanos, que no interpretaban al día el mensaje del rococó; su interpretación neomanierista explica la psicología del artesanado hispanoamericano, que se sentía firme en la seguridad de

una fórmula, aunque hubiera estado vigente un siglo antes. Por lo que respecta al lienzo de Cañasgordas que comentamos, en él se introdujo la innovación del alguacil vestido a la moda española, que aparece leyendo la sentencia de Pilatos.

Hay que juzgar de más valor las composiciones inspiradas en los modelos de los Klauber, en las que se han introducido cambios que acusan ya un espíritu creador, aunque no se puede descartar la posibilidad de que un día aparezcan nuevas series grabadas, hoy desconocidas, de las cuales puedan depender.

De Quito procede también un lienzo de la colección Madriñán Díez, de Cali, titulado *La Fuente de la Sabiduría Divina*. Tiene un complejo programa iconográfico, con la Santísima Trinidad arriba, flanqueada por las figuras de Moisés y Elías (Antiguo Testamento), y a sus pies, ya en la taza conchiforme de la fuente, a los cuatro Evangelistas (Nuevo Testamento); en un segundo escalón, a la vera de la fuente, están en sendos grupos los Padres de las Iglesias Latina y Oriental. La segunda parte de la composición agrupa a la Iglesia moderna, dentro de un espacio eclesiástico barroco, en el que figuran San Buenaventura, Santo Tomás de Aquino, San Isidoro de Sevilla y San Bernardo, en torno a la cascada que cae de las bóvedas; quedan a los extremos los fundadores de las órdenes mendicantes: San Francisco y Santo Domingo.

No sabemos si procede de Quito un lienzo de la "Mater inviolata" de la iglesia del Cristo, en Buga (Valle del Cauca), que sigue el original de la Letanía Lauretana, grabado por los Klauber. El grupo más interesante de la influencia de los Klauber está constituido por una serie de numerosos lienzos con figuras centrales interpretadas dentro de ese gusto neomanierista, enmarcadas en retablos no sólo de marco rococó, sino agrupando escenas cual si se tratara de un nuevo retablo. Como ejemplo se puede poner la Virgen de la Correa, de la catedral de Cali, lienzo que procede de la capilla agustina de la Virgen de la Gracia, lo que explica que las escenas superiores se refieran a San Agustín y las restantes a San Nicolás Tolentino.

Tras el grupo familiar de los Cortés conviene hablar de la influencia de Vicente Albán, el hermano menor de Francisco. A petición de Mutis realizó en 1783 la colección de pinturas sobre "naturaleza muerta" que guarda el Museo de América, de Madrid. La primera obra de Vicente Albán que documentamos en Colombia es el San Jerónimo del Palacio Arzobispal de Popayán, firmado y fechado en 1785; en él demuestra que era un excelente dibujante, especialmente miniaturista, ya que se había ejercitado dos años antes





A la izquierda, figurillas de ángeles para vestir procedentes de los talleres quiteños. Son de reducido tamaño y adoptan graciosas actitudes infantiles de adoración, por lo que podían colocarse junto a imágenes más importantes. En la página opuesta, pequeño crucifijo que se atribuye a Caspicara y se conserva en el convento de San Francisco de Popayán.

de el momento de su concepción; la lucha estaba entablada entre la escuela dominica, dominada por la razón, y la franciscana, dirigida por el sentimiento. El monstruo aquí es un basilisco híbrido: serpiente, murciélago, grifo y toro. Los papas Alejandro VII, Gregorio XIII y Paulo V fueron los propagadores de la iconografía concepcionista. Una vez más vemos al arte quiteño hacerse eco de un gran tema doctrinal, ahora de la mano de Albán, quien probablemente tuvo a mano grabados no identificados hasta ahora. Finalmente se puede atribuir a Albán un San Jerónimo de la colección Valencia, de Popayán, que presenta características semejantes a las del cuadro estudiado anteriormente; como en aquél, de igual temática, vemos un gran dominio de lo miniaturístico.

También hallamos en Popayán uno de los lienzos más antiguos de Bernardo Rodríguez de la Parra y Jaramillo, que, como otros, solió inspirarse en grabados; en la iglesia de San Francisco está su original lienzo de la *Santa Cena*, firmado en 1780; es de tipo apaisado y, además del tema central mencionado, tiene a los extremos dos pasajes de iconografía franciscana: los ángeles y Cristo alimentando a San Francisco.

Lienzo relacionado con el círculo de este pintor es el de *Los pecados capitales*, que se encuentra en la colección Vázquez de Domínguez, de Cali. Presenta en el plano celestial a Cristo, la Virgen y los ángeles, y en el terrestre a Santo Domingo de Guzmán y a San Francisco de Asís; entre ellos una bola simbólica del mundo, rodeada por un monstruo de siete cabezas: los pecados capitales; Cristo tiene actitud de Dios olímpico dispuesto a lanzar sus flechas sobre los que subyugan al mundo.

La influencia de Caspicara queda patente en un lienzo de la Santísima Trinidad y la Virgen, obra anónima quiteña en la que el pintor siguió esencialmente una talla de Caspicara sobre la Asunción de la Virgen, del Museo de San Francisco de Quito; es posible que esta variante date de fines del siglo XVIII, y se encuentra en la hacienda del Trejo, en Cerrito (Valle del Cauca, Colombia).

Del pintor Manuel Samaniego y Jaramillo no conocemos lienzos firmados por él, sino que acusan su influencia, ya que fue el pintor más estimado de su época, como lo refleja la opinión de Caldas. Parece verse su huella en el cuadro de *San Agustín con la Virgen y Cristo*, en la sacristía de la catedral de Cali. En su interesante versión iconográfica vemos al santo recibiendo en su corazón ardiente un chorro de sangre de la herida de Cristo y un chorro de leche del seno de la Virgen (una mal entendida piedad borró el hilo lácteo y cu-

en una serie de cuadros con motivos vegetales; no en vano pertenece a la generación de la Expedición Botánica, a la que en cierto modo aparece ligado por el encargo de Mutis.

El mismo Albán firmó en 1787 el interesante lienzo de la Inmaculada que describimos en el convento franciscano de Cali; el lienzo está dedicado a la Patrona de las colonias españolas, ya que así había sido declarada la Inmaculada en 1760. La Virgen se apoya sobre la luna, que tiene los cuernos hacia abajo; en la mano derecha enarbola una cinta con la inscripción Doctor Subtil. Escotus; bajo la Virgen está el monstruo infernal, que tiene en su boca las llaves de San Pedro, que hacen de serreta y lo dominan, y de ellas pende una cinta con la inscripción Alexander Septimus; dos cintas parten de las llaves a la mano izquierda de María, con las que parece domeñar al monstruo, y en ellas consta *Philippus Quartus* y *Ordo Seraphicus*. En el ángulo inferior izquierdo aparece la escena de Adán y Eva en el momento de la tentación, con la muerte amenazándoles tras ellos. Las alusiones a Duns Scoto y a la Orden Seráfica nos recuerdan la vieja polémica que dividió a los teólogos, a las universidades y a los concilios, y a la que puso fin la definición dogmática de Pío IX. Todos admitían que María fue santificada antes de nacer, pero lo que se discutía es que lo fuese des-



En la página opuesta, Virgen de la Asunción, patrona de Popayán, imagen surgida de las propias manos de Caspicara para unos y de su taller según el entender de otros. Presenta gran influencia de la que se conserva en San Francisco de Quito.

brió el virginal seno). En la vida del obispo de Hipona se narra que estaba rezando una vez, encendido en amor a Cristo y a la Virgen, cuando de improviso sintió que el cielo se trasladaba a la tierra y tuvo esta visión de la gloria; en medio de tanta felicidad, sin saber adonde fijar la vista, henchido de amor divino, prorrumpió: "¡Oh, Jesús!... ¡Oh, María! ¡No sé adónde volver los ojos!"; en ese instante los chorros de sangre y de leche se derramaron en su boca; según otros, en su corazón. Tal pasaje iconográfico es una tosca materialización para significar el origen de la ciencia y del amor en San Agustín, y no es frecuente en la iconografía agustiniana; se conoce otra versión en un fresco del coro de la iglesia de Indersdorf (1757), obra del pintor bávaro Mateo Günter. Esta obra debe de ser posterior a 1789, por la referencia que hace en una inscripción al obispo payanés Velarde y Bustamante.

En la misma esfera de influencia se encuentra un lienzo de la *Sagrada Familia* de la hacienda de Cañasgordas, en Cali; la Virgen viste hábito mercedario y el Niño lleva en su mano izquierda las esposas o grillete de manos, alusión a los esclavos liberados por la orden mercedaria. La fecha de 1790 coincide con los detalles estilísticos de la hermosa pieza. En la colección Alvaro Garcés, de Popayán, existe un cuadro de composición semejante. Tanto éste como el anterior siguen esencialmente el cuadro de Samaniego titulado *La Familia de la Virgen*, que se encuentra en la colección Víctor Mena, en Quito. En el círculo de Samaniego hay que incluir una Magdalena de la colección Soffy Arboleda, en Cali, que es igual a un lienzo de una iglesia cercana a Riobamba, que Kelemen atribuyó a Samaniego; es posible que tanto uno como otro procedan de un grabado europeo. El ejemplar ecuatoriano está más conseguido que el caleño.

Un tardío pintor quiteño establecido en Popayán fue Pedro Tello, que pintó el retablo mayor de Santo Domingo. Hemos hallado en la misma ciudad tres obras firmadas por este autor: así la *Dormición de la Virgen*, en el actual Hotel Monasterio, semejante a otra de la colección Angulo, aunque sin firma. En esta misma colección de los Angulo se halla la *Coronación de la Virgen*, fechada en 1799, que es una interpretación típicamente quiteña, quizá la más lograda. La última obra conocida de Pedro Tello es un lienzo de la *Pasión de Cristo*, fechado ya en 1803, pintado bajo la influencia de Van Dyck, que debió de llegarle a través de algún grabado; el cuadro se guarda en la catedral de Popayán.

En Popayán está muy difundida la Inmaculada de tipo netamente quiteño, y es la más lograda la del

Museo de San Francisco, que sigue el modelo de la de Manuel Samaniego, aunque transformado. La que existe en la Casa Mosquera resalta por su interesante versión iconográfica, pues en ella se ensambla a la Trinidad con San Ignacio de Loyola y con San Juan Nepomuceno.

El último eco de la pintura quiteña lo representa José Ildefonso Páez, que figuró a mediados del siglo pasado en Quito como uno de los directores de la vida artística. Su obra de la *Asunción*, en el Palacio Episcopal de Cali, es la última pieza quiteña que conocemos, fechada y firmada (1814).

El aporte escultórico

Ya hemos visto que la influencia de los tallistas fue grande tanto en la difusión que se advierte en los modelos de retablos como en los detalles ornamentales, por lo que no insistimos en ello.

El célebre y hábil escultor Caspicara tiene en Popayán una obra tardía, la imagen de San Francisco Javier, en la iglesia franciscana, documentada al parecer hacia 1803.

Con la escuela de este autor se relacionan el San Francisco de Asís, de la misma iglesia payanesa, y el excelente grupo de un pesebre que se conserva en el Museo de Popayán.

A su taller pertenecen piezas de la catedral payanesa, como San Joaquín y Santa Ana, y la Virgen del Tránsito, esta última hecha bajo la influencia de la Asunción que el maestro quiteño tiene en el convento franciscano de Quito.

No podía faltar en Popayán el eco de una de las creaciones más graciosas de la escuela quiteña: la Inmaculada. El tipo de Inmaculada que se dice fue creado por Legarda tenía antecedentes ya en España durante el siglo XVII; pero hay que reconocer al ilustre tallista quiteño el mérito de crear una composición jugosa, llena de movimiento, casi musical, en la que supo plasmar el modelo en una composición feliz, que atrajo hacia sí la piedad popular; por ello se hicieron de ella tantas réplicas, a diferentes tamaños. Al modelo más antiguo, la Inmaculada de San Francisco de Quito (1734), siguieron otros, propagados probablemente por sus clientes los franciscanos. Respecto del ejemplar payanés de la iglesia de San Francisco, se cree, y no infundadamente, que es uno de los más hermosos, pero no está documentado. Otro ejemplar legardiano es el famoso de la catedral de la misma ciudad, que estuvo dotado de una bella y rica corona que pasó al coleccionismo norteamericano.





“Tratado de Pintura” de Manuel Samaniego

En la colección Jijón y Caamaño se encuentra el manuscrito original del *Tratado de Pintura* de Manuel Samaniego y Jaramillo, artista quiteño del siglo XVIII, que conocemos por la transcripción publicada como apéndice al libro de fray José María Vargas *El arte ecuatoriano* (Quito, 1960). No se trata de una obra original, sino de una selección de textos de otros tratadistas, aunque reelaborados. Como muestra indicativa de su sistema se puede ver el principio del libro, sobre las medidas del cuerpo humano, cuyo contenido procede del libro segundo de Alberto Durero, que conoció a través del texto de Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (lib. II, cap. VI): “Habiendo puesto en primer lugar las dos proporciones de los niños, trataremos en éste de la más importante y más usada de los artífices, que es del varón de treinta años, y es muy conforme a razón numerarla, pues hasta los 21 crece el hombre en altura, y no pasa de allí, porque lo demás ensancha”. Al final del tercer capítulo confiesa el autor la procedencia.

A continuación cita los cuarenta y cuatro preceptos generales sobre pintura del libro que escribió en lengua flamenca Carlos van Mander (1548-1606), en su libro “*Schilderboek*” (1604), un estudio biográfico de pintores nórdicos siguiendo el método de Vasari. Luego, tras unas poesías, dedica un capítulo a las proporciones del toro, del águila, del león y del caballo, que están tomadas del conocido tratado de Juan de Arfe:

“Varia Commensuración para la Pintura y Escultura” (III parte), que reelabora con escasas variantes.

Incluye una composición poética en honor de Juan de Brujas: *Inventor de la Pintura al Oleo*, seguramente como original suya.

Recoge Samaniego la teoría tradicional de que la técnica al óleo fue descubierta por Jan van Eyck en el siglo XV. Hoy podemos precisar que esta técnica al óleo, que tanto contribuyó al éxito de los primitivos flamencos, era un método conocido de antiguo e incluso en el siglo XIV se pintaron obras al óleo; lo que sí cabe precisar es que los hermanos Van Eyck fueron sus perfeccionadores al fabricar una sustancia a base de aceites de linaza y nueces, a los que se añadió un secativo, con lo que se logró un rápido secado. Alcanzó tanta difusión que pronto se impuso sobre la técnica al temple por la transparencia de la materia, que permitía efectos de gran profundidad.

Siguiendo el ejemplo de Pablo de Céspedes, dedicó elogios en verso a todos los materiales de la pintura, y luego dio una serie de normas prácticas para el colorido y los encarnes, siguiendo algún recetario. Más interesante es el capítulo que dedica a los “Enigmas simbólicos”, en los que sigue, sin citarlo, a Palomino (“El Museo Pictórico”) cuando describe éste las pinturas de la bóveda del convento de San Esteban de Salamanca (vol. II, cap. XI). Advertimos que no tiene idea clara de la Fortuna, a la que confunde con la Templanza. También toma del mismo libro, capítulo II, todo lo referente al hombre: “Inteligencia que debe tener el pintor de la fisonomía para sublimar la perfección de sus obras”. No pretendió Samaniego ser original; su obra es ante todo interesante porque nos pone en antecedentes del ambiente cultural y técnico que había en los talleres de los maestros quiteños.

Nuestra versión se basa en la de fray José María Vargas y hemos seleccionado de ella los fragmentos que nos han parecido más interesantes.

En la página opuesta, “Coronación de la Virgen”, de Manuel Samaniego (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito). Este excelente pintor quiteño de la última época de la Colonia dejó, además de sus muchas obras, un pequeño “Tratado de pintura” en el cual reúne normas dadas por otros pintores con el fin de producir obras artísticas perfectas, a lo que añade ciertas fórmulas para obtener determinados colores y algunas poesías al parecer originales.

TRATADO DE PINTURA

CAPÍTULO PRIMERO

TRATASE DE LAS MEDIDAS Y COMPASES DEL CUERPO HUMANO

El varón de 30 años

Las medidas del varón de 30 años es muy conforme a razón numerarlas, porque hasta los 21 años crece el hombre en altura, y no pasa de allí, porque lo demás ensancha cuanto a la planta del pie, coronilla de cabeza, tanto hay extendiendo los brazos de la punta del dedo de en medio, de la una mano al mismo dedo de la otra. El rostro desde la barba o hasta lo alto de la frente, que es el nacimiento del cabello, es la décima parte de su cuerpo; la mano desde la muñeca al fin del dedo de en medio tiene ese rostro. El medio y centro del cuerpo es el ombligo, porque poniendo el compás en el centro de dicho ombligo, y haciendo un círculo, topará en la punta de los más largos dedos de las manos; y en los pies y cabeza igual altura y anchura.

CAPÍTULO II

DIEZ ROSTROS TIENE EL HOMBRE MAS GALLARDO JUAN ARFE Y CESPEDDES

La cabeza por la frontera

La cabeza por la frontera se divide su altura en $\frac{4}{3}$: el uno desde la superficie del casco hasta el fin del cabello de la frente; el 2.º, desde el cabello al principio de la nariz y cejas; el 3.º, todo el largo de la nariz, y el 4.º, desde el fin de la nariz al de la barba. El de la frente es señal de la sabiduría, el de la nariz, de la hermosura, y el de la barba, de la bondad.

El ancho del rostro frontero

Danse al cuello de largo, desde la barba al hoyo que hace el fin de él, dos tercios: el 1.º desde la barba a la nuez; y el otro, de la nuez al hoyo. Su anchura es dando una línea a plomo por medio del rostro; desde

esta línea al fin del ojo hay un tercio; desde el fin del ojo al oído, la mitad de un tercio; desde el oído al vuelo de la oreja, la cuarta parte de un tercio. El cuello tiene de anchura dos tercios. Estas medidas están consideradas con lo que escorza el rostro estando frontero.

Medidas por menor

Pero midiendo más menudamente tiene el ojo de altura medio tercio, de la anchura otro tanto: el tercio del fin de la nariz al de la barba, dividido en tres partes, se da una de ellas; de la nariz a la abertura de la boca, otra de la abertura de la boca al hoyo de donde comienza a señalar la barba; y otra, al fin de la barba.

Medidas de la boca

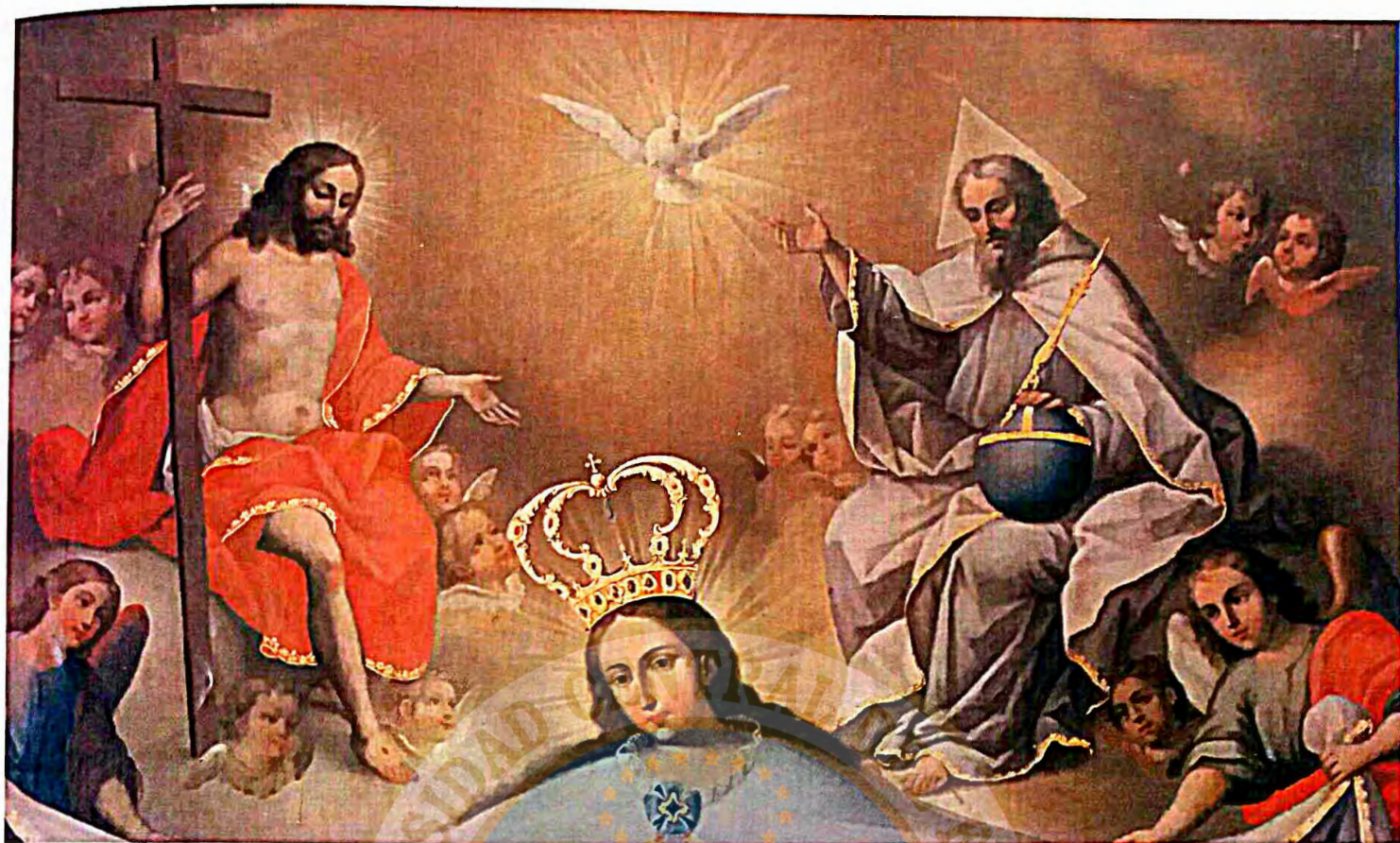
El largo de la boca tiene lo que hay del fin de la barba a la abertura y división de los labios; desde el lagrimal del ojo hasta el fin de la ventana de la nariz hay la misma medida. Otra medida hay partiendo el tercio de la nariz en dos partes; da la una a la altura del ojo, y la otra de allí a la ventana de la nariz, al fin del perfil redondo del colodrillo, que sale más de la cabeza al cuarto tercio de la anchura.

Cabeza y rostro del mismo perfil

El principio de la nariz por lo alto, que es el entrecejo, y también la barba se retiran adentro, la nariz menos de medio tercio y la barba más de medio tercio. Desde la punta de la nariz al fin del perfil de afuera de la oreja hay un rostro, que son tres tercios, y de ese mismo principio al nacimiento del pelo (como queda dicho), hay otro tercio; y otro desde el perfil de afuera de la barba, por debajo, hasta la nuez del cuello. Tiene el cuello por un lado de anchura dos tercios, y a lo largo un rostro, desde la oreja al hoyo del mismo cuello.

Medidas de la cabeza por detrás

Desde el cabello de la sien al entrecejo, hay un tercio y medio; desde el redondo que hace la ventana de la nariz hasta el nacimiento de la oreja hay otro tercio y medio de anchura. Tiene de altura la cabeza desde la superficie alta del casco al fin del colodrillo un rostro, que son tres tercios; tiene de ancho otro rostro y vuela la oreja afuera la tercera parte de un tercio. Tiene de largo el cuello desde el colodrillo al principio de los hombros, dos tercios, y otros dos tercios de ancho por la parte más delgada.



Medidas por menor

Pongo esta otra medida en forma de cruz, que son dos líneas iguales, una recta atravesada y otra perpendicular y cada cual tiene en sus fines dos puntos, y uno en medio y serán estas líneas del largo que se quisiere dar a la figura. Del punto más alto de la línea perpendicular comenzará la superficie de la cabeza y de ahí al de en medio, sobre la parte natural, será la mitad de su altura, y desde ahí al punto último, donde planta, la otra mitad. Luego, a la parte derecha del fin de la línea recta al punto del medio, que será el hoyuelo de la garganta. La otra mitad, el otro lado contiene otro tanto, y cada mitad de estas cuatro tiene cinco rostros, cuatro en cada brazo y dos en los pechos, que es lo mismo de altura y de anchura, con lo cual queda cabal. De lo más alto de la cabeza y superficie del casco, estando la figura derecha, a la punta de la nariz, se da un rostro, y del fin de la nariz al hoyo del cuello se da el segundo, y de ahí a la boca del estómago el tercero, y de allí al ombligo, el cuarto, de allí al principio de la parte natural, el quinto; ésta es la mitad de su altura, y desde allí hasta la punta del pie los otros dos ocupa de ellos un tercio. La altura del pie desde el fin de los dedos a lo bajo del tobillo.

El ancho de esta figura

El ancho de esta figura por los hombros son dos rostros. Por la cintura, un rostro y un tercio, y por la

cadera y nacimiento de las piernas tiene de ancho un rostro y dos tercios. Cada muslo en su nacimiento tiene dos tercios y medio de ancho, y por el medio, donde se ciñe el largo, tiene de ancho dos tercios; tiene por encima de la rodilla menos de medio rostro, y el mismo ancho por medio de la rodilla. Por lo ceñido debajo de la rodilla, donde comienza la pierna, tiene de ancho tercio y medio. Por lo ancho de la pantorrilla, medio rostro y por el fin de ella poco menos de tercio y medio; por medio del tobillo tiene de ancho un tercio y por lo ceñido de la garganta del pie, la mitad de medio rostro. El pie frontero plantado tiene de ancho un tercio y medio.

Largo del brazo frontero

El brazo frontero desde su nacimiento tiene tercia parte de tercio más abajo del hombro; hasta el fin del dedo más largo tiene cuatro rostros, uno a la mano y tres al brazo. De la muñeca de la mano a la sangradera hay un rostro y un tercio; desde la sangradera a lo alto del brazo, un rostro y dos tercios.

Ancho del brazo

Tiene de ancho el brazo desde el hombro hasta donde comienza el perfil, que es la parte más ancha de él, dos tercios; y por el principio del molledo poco más de un tercio; por lo más ceñido, antes de la sangradera, tiene un tercio y la tercia parte de otro.

Detalle de la "Coronación de la Virgen", de Manuel Samaniego (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito), obra en la cual se aprecia la aplicación de las normas dadas en el "Tratado".



El de los anillos llega al de en medio pasado de la coyuntura última de tres partes; las dos de su cabeza, dejando libre la cantidad de la uña.

El menor pasa poco más arriba de la coyuntura última del de los anillos, dejando libre lo demás de la cabeza.

De los dedos por de enfrente

Por la parte de afuera llega la cabeza del dedo pulgar cerca de la coyuntura de en medio del dedo que señala, que está junto con él, y el fin del dedo que señala llega casi hasta el nacimiento y principio de la uña del dedo de en medio. El dedo de los anillos, llega su fin a la mitad de la uña del dedo de en medio. El dedo menor llega a rematar a la mitad de la última coyuntura del dedo de los anillos. La mano por lado, por lo más ancho tiene de grueso un tercio.

Medida de lado y medio perfil

Por lo más ancho de los pechos y espalda tiene cuatro tercios que es una cabeza. Por lo más abajo de los pechos, la cintura tiene de ancho un rostro por la parte del ombligo, y principio del franco, otro tanto. Tiene de ancho desde el nacimiento y principio de la parte natural a lo más alto del perfil del asiento un rostro y la tercera parte de un tercio; tiene de ancho por el principio del muslo y fin del asiento, dos tercios y medio. Por encima de la rodilla tiene de ancho dos tercios y por medio de la rodilla tiene de ancho dos tercios, poco menos. Por lo más ancho de la espinilla y pantorrilla tiene de ancho dos tercios y por el fin de la pantorrilla, un tercio y medio; por lo ceñido de la pierna tiene poco más de un tercio de ancho.

Mano por medida entera

El largo de la mano, que tiene un rostro medido por menor, tiene, desde el nacimiento de la muñeca hasta el nacimiento del dedo de en medio, medio rostro, y otro medio a la punta de dicho dedo. Tiene de ancho por lo más el nacimiento de los dedos tercio y medio. Estos mismos tres tamaños tiene la mano por la parte de afuera.

Medida de los dedos por de dentro

Comenzando por el dedo pulgar, éste ocupa la mitad del espacio del dedo, que señala antes de llegar a la coyuntura baja de en medio; el que señala llega a ocupar, pasado de la coyuntura alta del dedo de en medio, más de la mitad de su cabeza.

Largo del pie

El largo del pie ha de ser de un rostro y un tercio, que es una cabeza, o ha de ser la séptima parte de la altura de la figura. Los dedos guardan este orden: el dedo menor, acaba donde comienza el pulgar, el que está junto a él acaba donde comienza la coyuntura del pulgar.

Dedos

El de en medio acaba en el principio de la uña del dedo más largo. El largo tiene poco más que el pulgar y a veces es igual con él; y el pulgar tiene de largo poco menos de un tercio.

Aquí arriba, detalle de la pintura "La escala de Jacob", de Manuel Samaniego, en que es dable observar la aplicación de las medidas del varón de 30 años, así como en el detalle reproducido abajo de una "Sagrada Familia" de la escuela de aquel pintor (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).

Brazo del lazo

Tiene el brazo por lo más de ancho del hombro dos tercios. Por el principio del molledo tiene tercio y medio. Por la sangradera y principio del codo, poco más de un tercio, y por el ancho debajo de la sangradera tiene un tercio y la tercia parte de otro. Por la muñeca tiene de ancho de las tres partes de un tercio. Las dos, y la mano por lo más ancho tiene un tercio.

Por la espalda

Las medidas de la espalda. La mitad de la altura de este varón es desde la superficie del casco al estantino y la otra de allí a la planta, porque la cabeza y cuello es la medida por el colodrillo. Desde donde comienzan los hombros hasta el fin de las paletillas hay un rostro, y desde allí al fin de los lomos hay otro rostro, y la tercia parte de un tercio desde el fin de los lomos al principio del nacimiento del asiento hay medio rostro. Desde allí ocupa todo el asiento hasta el fin de él, un rostro y la tercia parte de un tercio; desde el fin del asiento a la corva, que es el largo del muslo, hay un rostro y medio y un tercio; y desde allí al fin de la pantorrilla hay un rostro y la tercia parte de un tercio; desde el fin de la pantorrilla hasta pasado los tobillos al principio del carcañal hay otro tanto; y desde allí al fin de la planta hay un tercio. Las medidas del largo y ancho por el codo se hallarán en la del frontero y de lado.

Del brazo frontero y robusto

Tiene de altura nueve rostros. Los dos comenzando de la superficie del casco acaban en el hoyo del cuello. El cuello es algo más corto; desde allí al fin de los pechos hay un rostro; desde el fin de los pechos, más abajo del ombligo y principio del franco, hay otro rostro, y desde allí al fin de la parte natural, otro; y de esta parte a lo ceñido de la pantorrilla, debajo de la pantorrilla, hay otros dos rostros y de allí a las plantas, otros dos; la altura del pie, un tercio.

La anchura de esta figura frontera

La anchura es en esta manera; dejando la cabeza mirada la frontera por los hombros y nacimiento de los brazos, hay del perfil de afuera del uno al otro de ancho dos rostros y medio tercio, por más abajo del perfil; de afuera del molledo en frente del nacimiento



de los pechos tiene dos rostros y medio de ancho. Por el nacimiento de los pechos, debajo de los sobacos, sin los brazos, tiene el cuerpo de ancho rostro y medio y la tercia parte de un tercio. Los pechos tienen cada uno de ancho la mitad de la cabeza y entre el uno y el otro hay medio tercio y la cuarta parte de otro. Por el ceñido de la cintura tiene de ancho una cabeza y un tercio. Por lo ancho de la cadera o nacimiento de los muslos, es su anchura de rostro y un tercio por debajo de la parte natural de lo más ancho del muslo; tiene cada uno de ancho un rostro y la tercia parte de un tercio; por medio del muslo, donde se ciñe la mitad de su perfil, hay de ancho un rostro menos la cuarta parte de un tercio. Por encima de la rodilla y remate del muslo, hay poco más de media cabeza de ancho.

Por debajo de la rodilla y principio de la pierna hay media cabeza justa. Por lo ancho de la pantorrilla hay algo más de media cabeza. Por el ceñido de la





Detalle de la obra "Coronación de la Virgen", de Manuel Samaniego (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito), donde se representa el ideal de belleza femenina a que aspiraba nuestro autor.

tiene de ancho un tercio. Y por la muñeca y nacimiento de la mano tiene medio tercio y la tercia parte de otro; por lo más ancho de la mano de lado hay un tercio. Las demás medidas dice en el frontero.

Medidas por las espaldas

El último perfil y vista de una figura es por la espalda; tiene la misma altura de las otras dos que se han dicho, que son once rostros menos medio tercio. La mitad de su altura es desde la superficie del casco a la mitad y división del asiento. Y la otra, de allí a las plantas, y porque di razón, hay de la medida de cabeza y cuello. Trato de lo dicho, además, desde donde comienzan los hombros hasta el fin de la paletilla tiene una cabeza y la tercia parte de un tercio. Y de ancho, rostro y medio tercio. Y desde allí al fin de los lomos, poco más abajo de la cintura, hay una cabeza de alto. Lo ancho de la cintura está ya dicho en la figura frontera. Del fin de los lomos a lo alto del perfil del asiento hay medio rostro. Tiene todo el asiento de alto en cada mitad una cabeza y medio tercio. Desde el fin del asiento a la mitad de la corva que contiene todo el muslo hay dos rostros de largo, menos de la primera parte de un tercio. Y desde allí a la planta hay dos cabezas y la primera parte de un tercio. Ocupa de esta medida el carcañal un tercio de alto y otro de ancho. Todos los demás anchos y largos de cuerpos, brazos y manos están ya repetidos en la figura frontera.

pierna sobre el tobillo hay un tercio de ancho y por el tobillo, poco menos. El pie frontero plantado tiene otra media cabeza, que son dos tercios de ancho.

Medida nueva del pie

El largo del pie de lado ha de tener una cabeza o la séptima parte de la altura de esta figura, como dijimos en el del varón de treinta años y por el mismo irán los dedos.

Brazo del lado

El brazo del lado, por haberse dicho en el frontero su largura, trataremos de su ancho. Por lo alto del hombro, de ancho media cabeza. Por el nacimiento del molledo tiene de ancho medio rostro y la tercia parte de un tercio. Por lo más relevado del molledo tiene media cabeza de ancho. Por lo ceñido de la sangradera al codo hay de ancho un tercio y la cuarta parte del otro. Por lo más ancho abajo de la sangradera en la tabla del brazo tiene medio rostro de ancho. Por donde ciñe el perfil más abajo y comienza la muñeca

La hermosura y sus partes

Las partes de la hermosura y belleza corporal que resplandece principalmente en la mujer son tres: integridad de miembros, proporción en todas partes, hermoso y agradable color (Aristóteles). No ha de ser el cuerpo pequeño, sino de conveniente gentileza, algo menos que el varón. El color no sea muy blanco ni muy rojo, sino el color de rosa. La tez, con lustre y claridad.

La proporción de la mujer

Por la parte frontera tiene de alto once rostros menos medio tercio y dando las dos a la cabeza y cuello porque no se han de repetir aquí sus medidas, que dan en el hoyo de la garganta a las plantas, los nueve menos medio tercio. La mitad de su altura es donde acaba el perfil del vientre, sobre la parte natural, poco

Detalle de la "Sagrada Familia" de la escuela de Manuel Samaniego (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito) donde se aprecia que no se aplicaron con exacta puntualidad las normas del "Tratado", a consecuencia de lo cual el brazo izquierdo de la Virgen queda en una posición forzada.

más abajo del principio del muslo; y la otra mitad desde allí a la planta.

Y su altura, por menor, habiendo dado los dos rostros a cabeza y cuello, se da el tercio desde el hoyo dicho a la boca del estómago, entre los pechos, medio tercio más abajo del nacimiento de ellos, y bajando desde allí acaba el cuarto rostro medio tercio más arriba de la cintura. El quinto, de aquí viene a parar justamente al ombligo, y el otro medio, al vientre frontero del ancho de las caderas. Desde aquí, poco más abajo del fin de la parte natural y principio del muslo, es el sexto rostro; y de aquí a lo ceñido de la mitad del muslo es el rostro séptimo; llega el octavo hasta poco más arriba del medio de la rodilla; y el noveno más arriba del fin de la pantorrilla; el décimo no llega a lo más ceñido de la pierna, y el once menos medio tercio; y de allí a la planta de éste ocupa la altura del empeine del pie frontero, hasta el principio del tobillo, un tercio, y ésta es justamente su altura.

CAPÍTULO III

EN QUE SE TRATA DE LA SEGUNDA PARTE DEL DIBUJO O SIMETRÍA

La simetría y proporción de la segunda parte del dibujo trataremos en este capítulo, comenzando por el niño de un año mirado por la parte frontera, el cual tiene de largo la tercera parte de la altura de su madre; cinco son las proposiciones que se han prometido tratar y para mayor facilidad de medirlas úsase de ocho tamaños que formados aparte sirven al artífice con más brevedad y claridad.

1.^a parte del niño de un año

El mayor es la cabeza, que en este niño se da desde el alto de la cabeza, digo del casco, al hoyuelo de la garganta, porque por la parte frontera no descubre casi el cuello; el segundo 2) su mitad; luego el rostro 3) que es del nacimiento del cabello al fin de la barba, y la mitad del rostro; 4) son cinco tercios que será del fin de la nariz al de la barba, la mitad del 6) un tercio, la tercia parte del 7) un tercio; y la cuarta parte del 8) un tercio que es la última y menor medida. Digo, pues, que tienen en su longitud cuatro cabezas de las suyas. La mitad de su altura son las 2) desde la supercie del





casco al ombligo y los otros 2) desde allí a la planta del pie y determinando donde llega cada cabeza digo: que la primera que comienza de la superficie del casco acaba en el hoyuelo de la garganta. La segunda, como he dicho, al ombligo. La tercera, del ombligo al principio de la rodilla; la cuarta, de allí a la planta: ocupa de ella desde la garganta del pie a la planta un tercio.

Anchura del niño por la parte frontera

Lo más ancho por los hombros, mirando frontero, tiene una cabeza y un tercio; los pechos de anchura, un rostro y medio tercio. Por el principio de los muslos tiene de anchura una cabeza y medio tercio.

Desde la parte natural hasta la planta del pie, que es lo que se mueve, diré la anchura de cada pierna.

Tiene por la parte más alta del muslo debajo de la parte natural la mitad de su cabeza, poco más; su anchura por la rodilla, donde acaba el perfil del muslo, es medio rostro, y por lo ancho de la pantorrilla poco menos de otro medio, y sobre la garganta del pie y principio del tobillo tiene de ancho un tercio; tiene de anchura el pie frontero, plantado, tercio y medio.

Largo del brazo frontero

El brazo tiene de largo, desde su nacimiento hasta la muñeca, una cabeza y un tercio y la tercia parte de otro; de manera que tiene desde el hombro hasta la sangradera un rostro de largo y de la sangradera a la muñeca, la mitad de la cabeza y la primera parte de un tercio.

Ancho del brazo frontero

Tiene de ancho el brazo frontero por su nacimiento donde comienzan los pechos, un tercio. Por la sangradera tiene de ancho otro tercio. Y más abajo, por lo más ancho, poco menos de un tercio y medio. Y por la muñeca tiene de ancho poco menos de un tercio.

Mano por la palma

Y la mano tiene de largo desde el nacimiento de la muñeca a fin del dedo más largo medio rostro y la tercia parte de un tercio. Y de ancho por la parte más ancha, tercio y medio.

Ancho del cuerpo y pierna por el lado

Tiene de ancho por donde comienza el pecho y la espalda poco más abajo del hombro media cabeza y la cuarta parte de un tercio. Por lo más relevado de la tetilla y la espalda tiene de ancho un rostro.

Tiene de ancho por la cintura y sobre el vientre la mitad de la cabeza y un tercio. Por lo más alto del vientre y nacimiento del asiento tiene poco más de un rostro. Desde lo más relevado del asiento a lo hondo debajo del vientre tiene otro tanto de ancho. Y tiene un rostro desde el nacimiento de la parte natural al perfil del asiento.

Desde donde acaba el asiento, y más abajo de los

En la página opuesta, detalles de las obras "Sagrada Familia" (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito) y "La escala de Jacob" (Museo de San Francisco, Quito), de Manuel Samaniego éste y de su escuela aquél, donde se representan ángeles y se aplican las medidas de niños que aparecen en el "Tratado". En ésta, abajo, detalle de "Virgen de la Merced" (El Tejar).

testigos, parte más ancha del muslo, hay media cabeza y la tercia parte de un tercio.

Del perfil sobre la rodilla a lo alto de la corva hay de ancho medio rostro. Por debajo de la rodilla y fin de la corva, tiene por menos de medio rostro; tiene de grueso por lo más alto de la pantorrilla, medio rostro, que es poco más de la medida referida.

Por la garganta del pie tiene un tercio y la cuarta parte de otro. El pie tiene de largo la mitad de la cabeza.

Medidas del brazo, por el lado ancho del brazo

El brazo por el lado, lo que se ha dicho desde el nacimiento del hombro hasta la muñeca, tiene de largo lo que se ha dicho en la medida frontera.

La mano tiene el mismo largo. Lo más ancho del brazo por el hombro, tiene medio rostro. Por lo alto del nacimiento del molledo, tiene poco menos de ancho lo mismo que tiene el brazo frontera, que es un tercio, y por la muñeca poco menos como está dicho.

Mano por el lado

La anchura de la mano por el lado tiene la misma medida de la muñeca.

Resta la última vista, y último perfil, el círculo del casco por el colodrillo, desde la superficie hasta donde remata el cabello, tiene de alto un rostro y desde allí al principio del cuello tiene de alto medio tercio. Y otro tanto la altura del cuello.

Desde el fin del cuello, bajando al fin de los lomos, hay un rostro y medio tercio y la cuarta parte de un tercio, y de allí a lo alto del asiento hay un tercio; tiene de alto todo el asiento hasta el fin de la media cabeza, poco menos de un tercio. Desde el fin del asiento al medio de la corva tiene de alto todo el asiento hasta el fin de la media cabeza, poco menos de un tercio. Desde el fin del asiento al medio de la corva tiene de alto medio rostro y la tercia parte de un tercio, y desde aquí al fin de la pantorrilla tiene media cabeza de altura.

Pie por detrás

Desde el fin de la pantorrilla al perfil de la planta tiene medio rostro de alto, y el carcañal ocupa un tercio. Su ancho en todo lo demás es lo mismo que en las medidas de la figura frontera, salvo en el nacimiento de los brazos y principio de la espalda, que tiene de ancho un rostro y poco menos de un tercio.

MEDIDAS MAS SEGURAS DEL NIÑO

Segunda proporción del niño de tres años

Tiene de alto por la parte frontera, desde la superficie del casco a la planta del pie, cinco cabezas de las suyas; la mitad de su altura es desde la superficie del casco a más abajo del hombro, menos del medio tercio, y la otra mitad desde allí a la planta.

Medidas fronteras del largo de todo el niño

Las cinco alturas de su cabeza. Dichas cinco cabezas de su altura se reparten de esta manera. La primera es desde la superficie del casco al fin de la barba. La segunda, de ahí a la boca del estómago.

En esta medida

Entre la altura del cuello que remata con el hoyuelo de la garganta, que tiene medio tercio; la tercera es



Detalle de "La escala de Jacob", de Manuel Samaniego (Museo de San Francisco, Quito), con la perspectiva fugada de los ángeles que ascienden por la escalera.



Fin de las medidas que pone este autor, quien es Francisco Pacheco, de hombres eminentes que han habido en esta facultad, y su arte

Y pues no es ajeno del intento, y nos acercamos al fin de este libro. Lograré algunos preceptos generales de los que escribió en lengua flamenca Carlos Bexmandes (Karel van Mandez), natural de la ciudad de Hadem en Holanda, en su libro de la Pintura, de quien hemos hecho mención, y lo seguiremos en adelante.

No encamines la cabeza a la parte donde inclina el cuerpo en la figura plantada.

17. En la figura que trabaja, trabajen todas sus partes y muslos... No se ha de encubrir con la ropa la gracia de los perfiles del desnudo.

18. En la figurilla de rodillas, antes junten los pies que las rodillas, para mejor gracia.

22. No siga la figura en brazos y piernas un mismo movimiento.

23. No tengan los movimientos demasiada violencia, porque no parezcan las figuras desgonzadas.

22. Al brazo que sale afuera en la figura le ha de corresponder la pierna contraria sacándola también afuera para mejor movimiento.

19. Pies y piernas en la mujer, estando plantada, no se han de plantar, porque es contra la honestidad.

23. El demasiado escorzo en una figura es desgraciado.

25. No se ha de levantar la cabeza más de cuanto pueda mirar derecha y descansada al cielo.

26. No vuelva la cabeza más de hasta poner la barba en frente del sobaco.

desde la boca del estómago al fin del vientre. La cuarta, desde el fin del vientre al medio de la rodilla. La quinta, desde allí a la planta, de ésta ocupa el alto del empeine del pie menos de un tercio.

Largo de la cabeza y rostro por menor

De la coronilla al nacimiento del cabello hay medio tercio; del nacimiento del cabello al entrecejo, tercio y medio que es la frontera, digo la frente. El largo de la nariz es un tercio y otro de la nariz al fin de la barba, que dividido éste en dos partes, la una ocupa la barba y la otra de ahí al fin de la nariz. Ya he dicho la altura del cuello.

Comienzan los enigmas

Curiosos en lo siguiente

De un humilde animal vengo,
Soy blando de condición,
Y sin lengua doy razón
De todos aunque no la tengo.

Y aunque parece más que mano
De mi poder la grandeza
Por que otra naturaleza
Haga al que me da la mano.

Lo que estimo, sobre todo,
Que no sólo artificiales,
Pero sobrenaturales,
Cosas hago en alto modo.



Todo cuanto quiero hago,
Y lo vuelvo a deshacer
Sin término es mi poder,
Y sin término mi estrago.

Es mi poder en el Cielo
Tan semejante al Eterno,
Que puedo echar al infierno
Y puedo llegar al cielo.

Y aquí, para entre los dos,
Llega mi poder tanto,
Que no sólo haré un santo
Pero haré al mismo Dios.

Finis

Las cosas percibidas sobre el dibujo

De los oídos mueven lentamente, pero siendo
ofrecidas a los fieles ojos, luego siente más poderoso
efecto para moverse el ánimo quieto.

Que principio conviene al nuevo arte del dibujo,
que sólo representa con vivas líneas, que redobla y
parte cuanto el arte la tierra y mar sustenta.

A la hermosura

Cuán frágil eres humana tú gloria
En esplendores cuánto dura
Breve sueño, vil humo, sombra vana,

Eres humana y frágil hermosura,
A la mezclada Rosa semejante
Que alegre se levanta en la luz pura.

Pero vuelva la vista en un instante
Cuánto cambia el azul el puro siglo,
Las Hojas truecan en pálido semblante
Ya sin honra en el humilde suelo
Quién no ve en esta flor el desengaño
Que abre, cae, seca el sol, el viento, el hielo.

Proporciones del león, el toro, el águila
y el caballo: su autor, Pablo de Céspedes

LEÓN

Comenzando con el rey de ellos, que es el león,
cuya condición es noble, cuya fiera grande. Es de
mediana estatura, tiene vara y sesma de la planta a lo

alto del anca; el color es leonado o más claro o más
oscuro, toda la piel lisa, en todo el cuerpo, en el cuello
y vientre más largo, embedijado y obscuro el pelo; la
cola llega como de los brazos a la anca, cuatro dedos
en cada mano y el pulgar más alto, las uñas largas, alza
mucho los pies y las manos cuando camina.

TORO

Es el toro animal cruel, corto del cuello, muy col-
gado de arrugas. Los cuernos agudos, pardos y ne-
gros; las puntas tienen manchas, los pies hendidos y
las canillas secas; su altura es de vara y media desde el
suelo a lo alto del anca. El Buey se diferencia en que
parece algo mayor, más tibio y flaco y más abierto
de cachos.

AGUILA

Entra en tercer lugar la reina de las aves que es el
Aguila Real, que lo es en su condición, pues lo que
caza lo come en compañía de otras aves. Es su color
pardo obscuro, el pico ancho y encorvado, los pies
gruesos, los dedos y las uñas largos y fuertes; tiene
tal fuerza en la vista, que mira al sol sin que la ofenda;
hay muchas y varias diferencias, pero la real tiene dos
tercios de alto estando derecha del suelo al nacimien-
to de las alas.

CABALLO

Es hermoso animal el caballo; y por ser tan común,
se puede casi y siempre pintar de lo natural su dibujo
y diversos colores, porque hay unos blancos, otros
morcillos, castaños, rucios, tordillos, alazanes y bajos;
tiene vara y tres cuartas desde la planta a lo alto de la
anca; es brioso, alegre y firme de cuerpo; las costillas
largas y estrechas, las ancas redondas y repartidas, el
pecho ancho, los muslos gruesos, el pie seco y firme,
las uñas pequeñas y secas, las orejas cortas y agudas,
las narices anchas, el cuello alto, las crines largas, la
cola redonda que llega al suelo.

Prosiguen los enigmas

Sacó un ojo pintado
un pintor mal entendido
y como no fue conocido
estaba desesperado.



Detalle de cabecitas de ángeles del cuadro de Manuel Samaniego "Coronación de la Virgen" (Banco Central del Ecuador, Quito).

JUAN DE BRUXAS

*Inventor de la Pintura
al Oleo*

**Al nacimiento
de
Cristo Señor Nuestro**

En tanto llegó el dichoso instante
que del vientre purísimo y sellado
salió el Divino y sacrosanto Infante
dejando el limpio tálamo
cerrado.

Su decir

Yo el Artífice Soy, ya excelente
cuya gloriosa frente la edad
corona de ínclitos Honores
pues en mi diestra mano,
y de Uberto mi hermano,
misturé con el óleo los colores.

El óleo que del lino,
de la rubia simiente peregrino
pensamiento divino a mis pinceles,
ignorando aún de Apeles.
¡Oh cuánto pudo, cuánto a la pintura
dar lustre, dar belleza, tal mistura!

Mi nueva industria admira mi destreza
la Bélgica nobleza, que la fama reparte
celebrando mi ingenio único y solo
con glorias no pequeñas de mi Arte
de gente en gente y de uno en otro
Polo.

Finis

**ELOGIOS A TODOS LOS MATERIALES
DE LA FACULTAD DE LA PINTURA**

PINCEL

Será en todos principios el Pincel primero,
en su cañón atado y recogido,
del blanco pelo del Silvestre vero,
el pelico es mayor, y en más tenido
sedas del jabalí cerdoso, y fiero.
Parejas ha de dar al más crecido.

BROCHAS

Será grande o mayor
según que fuere formado

Mas halló un nuevo consejo
para consolarse, y fue
poner de su mano al pie,
de letra grande conejo.

Pintó un gallo un mal pintor,
y entró un nibo derrepente
en todo tan diferente,
cuanto ignorante su autor.

Su falta de habilidad,
satisfizo con matallo
de suerte que murió el gallo
por sustentar la verdad.

Finis

Quintino, necio pintor,
tuve por competidor,
en mi afición un pintor
a quien preferido vi,
herrero, y amante fui,
sus colores envidié
y por si al arte obligaba,
a la que me despreciaba,

El hierro en pincel cambié,
un martillo es la señal
en las tablas de mi mano,
y de el poder del tirano,
dueño de mudanza tal.

Así cuando el duro acero
de Eneas el Mantuano
describe muestra a Vulcano
más diestro pintor que herrero.

Finis

Detalle con la representación del Padre Eterno en la pintura "Coronación de la Virgen" del Museo del Banco Central del Ecuador, Quito, y cuyo autor es el mencionado Manuel Samaniego.

a la ocasión que se ofreciere
un junco que tendrá ligero y firme.

TIENTO

Entre dos dedos la siniestra mano
donde el pulso incierto al pintar se afirme,
y el teñido pincel vacile en vano
de aquellos que cargó de tierra firme.

HASTA DE PINCELES

Entre oro y perlas navegante
ufano de ébano o de marfil
hasta que se entre por el cañón
hasta que el pelo encuentre.

TABLILLA

Demás un tabloncillo
relumbrante de árbol bello
de la tierra para, o de aquel otro
que del triste amante imitare.

El color de su madera abierto por la parte
de delante donde salga el grueso dedo por de fuera
en él asentarás por sus tenores
la variedad y mezcla de colores.

LOSA

Un pérfido cuadro llano y liso tal, que en su tez,
te mires limpia y clara
donde podrás con no pequeño aviso
trillar en sutil mistura.

CABALLETE

Y rara de tres piernas la máquina
del aliso de una a otra poco más de vara
las clavijas pondrás en sus encajes
donde a tu mano el cuadro alces o bajas.

EL COLORIDO Y SUS CIRCUNSTANCIAS

De la diferencia de encarnes

1. Albayalde rosado, amarillo, bermellón.
2. Almacre, tinta entera, azul, verde terre.
3. Media tinta, almacre y amarillo otra que se gasta entre encarne y sombrío.
4. Ocre quemado, sombra parda, tinta obscura.
5. Ocre quemado y un poco de prieto.

Cejas en sombra parda

1. Carmín, sombra parda, ocre quemado es el obscuro.
2. Media tinta, amarillo y bermellón, viene bien al encarne.
3. El claro de los cabellos con la misma mediatinta, en este encarne se le pone un poco de carmín, una nada de ocre quemado.

Encarne de buen aspecto

2. Tinta segunda, ocre quemado sombra parda, realzado como arriba.

Encarne del Señor en Gloria

1. Claro principal rosado, el encarne con rosado y amarillo.
2. La media tinta, sombra parda y azul.
3. Las tintas ocre quemado y almacre.



4. Tinta oscura, ocre quemado y prieto; mas ha de ser después de seco bañado con encorca, almacre y peletear con ello.

Otro encarne de niños

1. Realces, rosado.
2. Un poco de amarillo para el encarne, rosado, sombra almacre y carmín.
3. La tinta ocre quemado almacre y amarillo para el cabello.
1. *Encarne de acomodar*, rosado el realce.
2. El encarne con rosado y una punta de amarillo.
3. La media tinta verde terre.
4. La tinta entera sombra parda y ocre quemado encorca.
5. Los realces amarillo y almacre.

Encarne de Gloria

1. Bañar con encorca después de haber bosquejado, realce con rosado; albayalde.

2. Las medias tintas, un poco de verde terre azul.
3. La tinta almacre sombra parda.
4. Un poco de sombra parda, los cabellos ocre quemado prieto, sombra parda.
5. Realce de amarillo y almacre.

1. *Encarne de acomodar*, realce rosado, albayalde.
2. Encarne rosado encorca un poco de bermellón.
3. La media tinta sombra parda lo más almacre encorca, un poco.
4. Los cabellos sombra parda, lo más carmín y prieto.
5. El realce del mismo encarne.

1. *Encarne de acomodar*, albayalde amarillo, bermellón almacre, un sí y un no de azul; es para hombre de 30 años.

2. La media tinta encorca y almacre, la tinta encorca, ocre quemado y prieto.

3. El realce encorca y amarillo y ocre quemado y después de seco bañar con encorca.

1. *Encarne de acomodar*, rosado, amarillo y bermellón.

2. La media tinta en el mismo encarne sombra parda.

3. La tinta entera con azul y sombra parda.

Para hacer terciopelos

Se baña a fuerza de reflejo, trocando los claros naturales en oscuros y los oscuros en claros.

2. Los claros se realzan a pincel seco después de bañados; esto guardará en toda laya de terciopelos.

3. Los países se bosquejan con blanco y negro, ocre y sombra, las manchas principales de los árboles en los oscuros se comienza por las luces y claros del horizonte con ocre y blanco, después morado, azul ensolvido las nubes encima, de suerte que lo copado de los árboles caiga en el claro de las dichas nubes, el terruño después del cielo que llamamos lejos de la misma del cielo, un poco más obscuro y después ir graduando, esto es una hora antes de salir el sol; morado claro, suave apunte el horizonte después azul que superite al rosado, los matorrales, árboles y terruños, tierra verde y blanco, ocre claro quebrantado con carmín y más albayalde, más verde con ocre, rojo y carmín; peñascos divertidos con tierra verde; diversión; de montañas, árboles de primer término, con encorca, tierra verde sombra parda y un poco de prieto, que haga color verdacho y por último negro, encorca, carmín en el mismo obscuro y las puntas de la arboleda con ocre, y verde; en veces con ocre solo, diferenciando los árboles de los unos a los otros.

Advertencia

Si fuere el país de noche, dad las luces con media tinta de verde terre, y azul claro; si fuere el país al apuntar el sol, el realce con genolí, albayalde, una punta de encorca, azul claro como no sea añil, ni polvos, la prusia suele ser mejor para este efecto.

La devoción

9. Una mujer doncella muy hermosa, modestamente vestida, hincada de rodillas con una llama en la cabeza y un rosario en las manos; la llama en la cabeza es la devoción y endereza al cielo, como cosa que va derecho allá hacia Dios.

Los animales

10. Que simbolizan los vicios. La soberbia es el pavón; la avaricia es el lobo; la lujuria es el cabrón; la ira, el oso; la gula es la bestia; la envidia es el perro; la pereza es la tortuga.





Un programa mariano realizado por los Cortés

A lo largo del período virreinal la devoción a María se mantuvo constante, como lo demuestra la aparición de obras plásticas dedicadas a este tema devocional. Además de los tipos tradicionales, los devotos se interesaron por las innovaciones de tipo estilístico, que ofrecían aspectos más ricos e imaginativos que los habituales de procedencia española.

No sólo por el deseo de novedad, sino también porque era un ciclo mariano muy completo, debió de ser aceptada con complacencia en Quito la serie de imágenes de devoción del grabador Gottfried Bernhard Goetz, de la escuela de Augsburgo, que, hacia 1750, realizó esta colección de grabados en tamaño de 13,5 por 9 centímetros. Las representaciones elegidas se refieren a aspectos importantes de la vida de María, así como a las concesiones de gracia que se logran por intercesión de la Virgen. Cada representación lleva su correspondiente cita bíblica, que viene a subrayar a veces que la vieja tradición iconográfica de carácter tipológico se mantiene pese a las transformaciones que el barroco haya podido dar. Si queremos comprender la importancia de cada una de las imágenes y del conjunto es preciso un análisis iconográfico.

La serie se encuentra hoy en el palacio arzobispal de Popayán (Colombia) y consta de doce cuadros que llevan la firma "Cortez pinxit". Quizá sea obra conjunta de tres hermanos pintores quiteños, Nicolás, Antonio y Francisco Javier, que desde Quito fueron a Nueva Granada en 1786 para participar en el equipo de pintores botánicos que dirigía Mutis, y precisamente se demoraron en Popayán por enfermedad de An-

tonio y Nicolás. El más destacado de esta familia de pintores fue Francisco Javier, que a fin de siglo volvió a Bogotá y luego pasó a Lima para dirigir la Academia de dibujo que fundara allí el virrey Abascal.

Examinemos este conjunto pieza por pieza siguiendo el orden de la serie creada por el grabador germano Goetz:

1. Las cuatro partes del mundo ante la Virgen Apocalíptica

Este tipo de Virgen es uno de los más antiguos, ya que lo encontramos en los *Beatos* de los siglos X y XVI y sus raíces se hallan en el arte bizantino. Se trata de una transcripción plástica de lo que refiere San Juan en el capítulo XII del *Apocalipsis*: "Y apareció en el cielo una grande señal: una mujer cubierta de sol, y la luna debajo de sus pies... Y el dragón se paró delante de la mujer, que estaba de parto, a fin de tragarse al hijo, luego que ella le hubiese parido. Y parió un hijo varón, que había de regir todas las gentes con vara de hierro". Los comentaristas ven en esa mujer una personificación de María o de la comunidad de los fieles conjuntamente, ya que hemos de considerar al Hijo de María como el Cristo personal y como el Cristo místico, que es la Iglesia; por lo tanto esa mujer será madre desde el punto de vista alegórico.

Si comparamos esta representación con las miniaturas de los siglos X y XI vemos las transformaciones impuestas por el barroco y no sólo las obvias de la composición estilística. Fundamentalmente vemos que el temible dragón ha quedado reducido a una serpiente. Se ve más clara ahora la alegoría de la Iglesia como cuerpo místico de Cristo, representada por la cruz, el cáliz con la hostia y las llaves de San Pedro sobre la Tierra. Nuevo elemento es la presencia de cuatro mujeres, representantes de las cuatro razas que se cree habitan en las supuestas cuatro partes del mundo; están en posición de reverencia y adoración de María Apocalíptica, van ricamente ataviadas y son fáciles de

A la izquierda, el primero de los cuadros que constituyen la serie mariana pintada por los hermanos Cortés y se conserva en el palacio arzobispal de Popayán (Colombia). En la comparación de esta serie con los grabados ejecutados por el alemán Goetz, el que inicia la devoción mariana no tiene su origen en los mencionados grabados, sino que debe basarse en algún otro hasta ahora desconocido.

identificar: en primer plano, Europa y Asia (ésta con turbante decorado con la media luna), y en segundo aparecen América (con carcaj) y África (de color moreno, en el que destacan el collar y los brazaletes de perlas). La inscripción, tomada de los *Proverbios* (8, 22), dice: "Porque el que me halla a mí, halla la vida y alcanzará el favor de Yavé".

2. La Inmaculada Concepción

Es obvio que este tema, entonces tan polémico y tan actual, no podía faltar, pues la discusión que desde la Edad Media conmovía a los teólogos e intelectuales, en el siglo XVIII era universal y en ella participaban de una manera u otra todos los fieles. Se trata de la consideración de la Virgen antes del nacimiento de Cristo, pues la Inmaculada y la Maternidad virginal de María deben ser estudiadas conjuntamente. Era evidente que la mujer elegida por Dios Padre para ser Madre de su Hijo tenía que ser una criatura de excepción, exenta de toda mancha y especialmente del pecado original, al que estaban sometidos todos los hombres tras el pecado de Eva. Queda claro, por tanto, que la Inmaculada Concepción es un privilegio en virtud del cual sólo la Virgen María, entre los descendientes de Adán y Eva, habría sido concebida sin pecado; no se refiere por tanto a la concepción de Cristo, sino a la de la Virgen misma en el seno de Santa Ana. En el lenguaje de los teólogos medievales se trató más de una *conceptio passiva* que no de una *conceptio activa*. Así, pues, la Concepción de la Virgen existió en la mente de Dios antes del origen del mundo, de ahí la cita bíblica tomada del libro de los *Proverbios* (8, 22), que trata de la Invitación a la Sabiduría: "Diome Yavé



el ser en el principio de sus caminos, antes de sus obras antiguas... Cuando fundó los cielos, allí estaba yo".

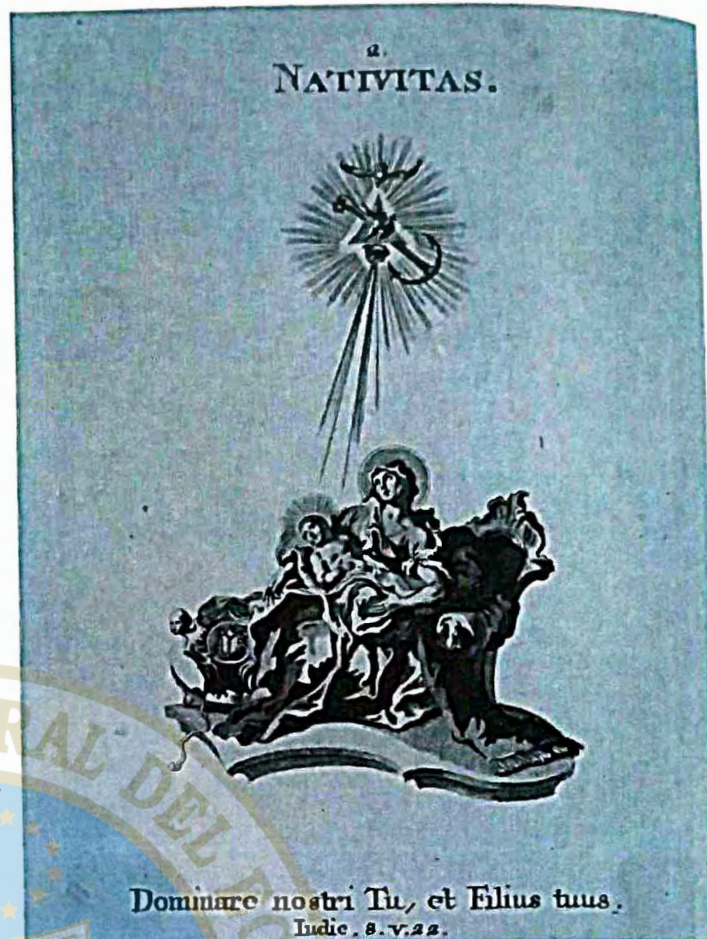
La representación de Goetz se sale de lo habitual al fundir en su composición las figuras de los primeros padres. En lo alto aparece la Santísima Trinidad previendo este dogma católico. La Virgen se apoya sobre el mundo y con su pie aplasta la cabeza de la serpiente que ha conseguido aprisionar a Adán y Eva, los cuales, tras su caída, han pedido auxilio a la Virgen; por ello aparecen cobijados bajo su manto. La Virgen lleva en su mano la flor simbólica de la pureza.



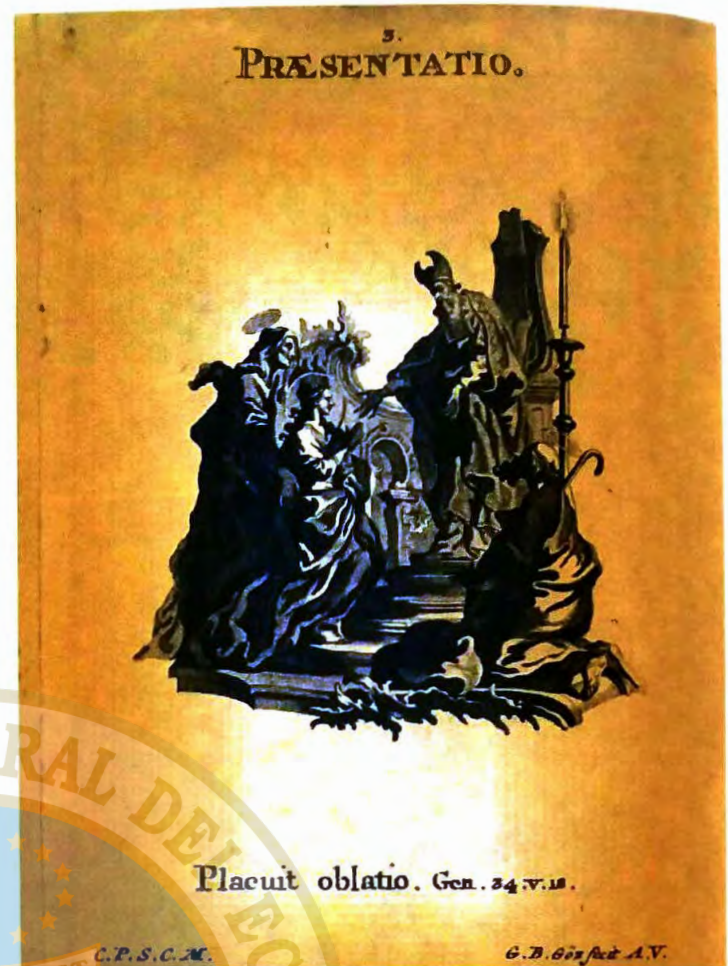


3. Nacimiento de la Virgen

Como las imágenes anteriores, ésta conlleva una gran novedad iconográfica, siguiendo la tendencia de la simplificación. Han desaparecido los elementos anecdóticos y narrativos de la cama, de las mujeres sirvientas, así como del baño de la Virgen. Es comprensible que se hubieran acumulado detalles pintorescos hasta hacer de la Natividad de la Virgen una escena de género. Goetz ha colocado a Santa Ana en un amplio sillón, sobre la plataforma cóncavo-convexa, con la Virgen Niña en brazos; arriba están los símbolos de la Trinidad unidos al de la Esperanza, que es Cristo, figurado como Niño. La cita bíblica está tomada del libro de los *Jueces* (8, 22) y nos lleva a aquel pasaje en que el pueblo de Israel dijo a Gedeón: "Reina sobre nosotros tú, tu hijo y los hijos de tu hijo, pues nos has libertado de las manos de Madián". Pero Gedeón les respondió: "No reinaré yo sobre vosotros, ni reinará tampoco mi hijo. Yavé será vuestro rey".



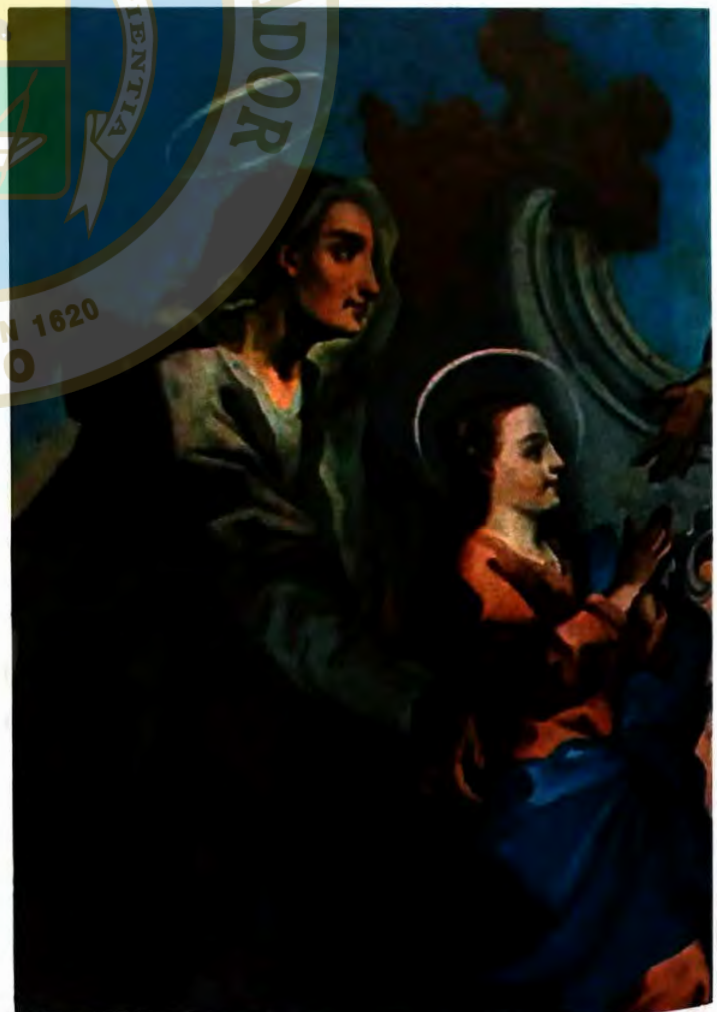


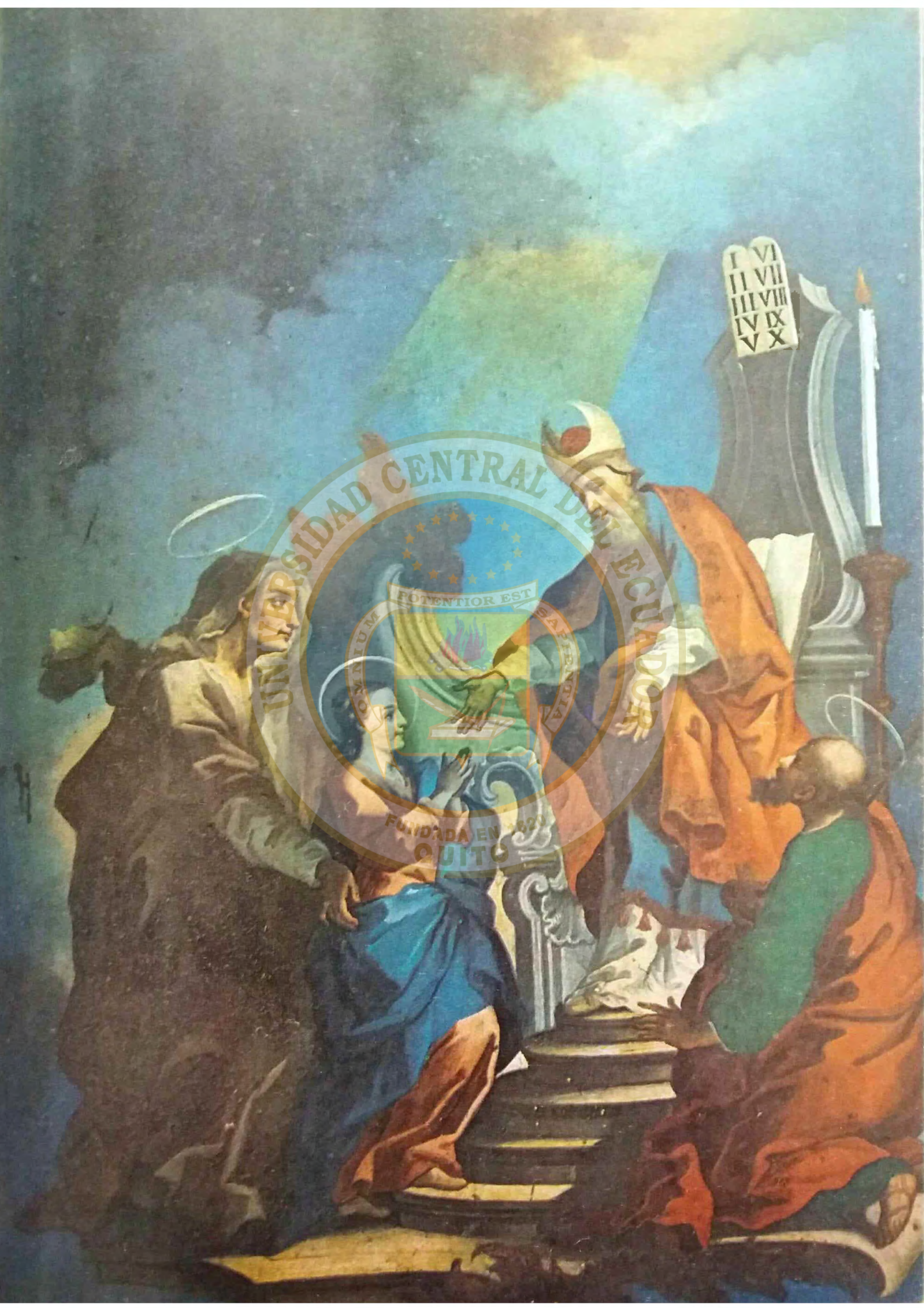


4. Presentación de la Virgen en el templo

Siguiendo la tónica general, se ha prescindido en la escena de todo accesorio y no hay más que cuatro personajes: el sacerdote, la Virgen y sus padres. El tema iconográfico fue popularizado por la Leyenda Dorada y había sido tomado de los Evangelios apócrifos; por ello la fiesta litúrgica fue suprimida por el papa Pío V, aunque restablecida por Sixto V. El escenario arquitectónico ha perdido detalles simbólicos acumulados por la tradición, así los quince escalones del altar de los holocaustos, correspondientes a los quince salmos graduales (120-134) que se cantaban cuando se iba en peregrinación a Jerusalén, han quedado reducidos a cinco. Los elementos decorativos del rococó a base de curvas, contracurvas y rocalla resultan exóticos en este ambiente judío, reconocible por las tablas de la ley de Moisés.

La cita bíblica nos lleva al Génesis (34, 18). Aunque en la iconografía tipológica de la Edad Media la Presentación de la Virgen en el templo se relacionó con el Niño Samuel dedicado por su madre a Yavé, ello explica que desde el siglo XVII la consagración de la Virgen en el templo fuera considerada como símbolo de la vocación sacerdotal, y por tanto la Virgen subiendo las gradas del templo fue comparada al sacerdote accediendo al altar.





5. Los desposorios

La escena se desarrolla en una plataforma de planta cóncavo-convexa, con un grupo ternario piramidal: el sacerdote, la Virgen y San José; quedan excluidos los padres de María, así como los cortejos teatrales. Siguiendo la tradición del arte italiano, se representó a San José con la vara florida y colocando el anillo nupcial en el dedo de la Virgen. Aunque entre los judíos el matrimonio era un contrato civil y no un rito religioso, para acomodar la escena a la costumbre de Occidente se dio ambiente religioso, poniendo el momento en el templo, ante el candelabro de los siete brazos y las tablas de la Ley. La inscripción pública está tomada del *Eciesiástico* (26, 1), cuando se pondera a la mujer virtuosa frente a la perversa: "Dichoso el marido de una mujer buena; el número de sus días será doblado".

4. DESPONSATIO.



Mulieris Bonae Beatus Vir. Eccli. 26. v. 1.





6. La Anunciación

Dentro del ambiente de sobriedad narrativa, la escena queda configurada por el ángel Gabriel y la Virgen, colocados disimétricamente, con el Espíritu Santo arriba y el Niño Jesús pendiente en el espacio, como fruto de la intervención divina. Como en tantas composiciones, el ángel está activo, mientras que la Virgen aparece pasiva. Es muy significativo que la cita bíblica no proceda del contexto habitual de los Evangelios canónicos cuando narran el anuncio del mensaje de Dios a través de Gabriel a una Virgen de Nazareth: "Dios te salve, María, llena eres de gracia..." Siguiendo la tradición tipológica se recurrió al primer libro de los *Paralipómenos* (29), cuando trata de las ofrendas voluntarias para el templo.





7. La Visitación

Es una escena que rompe la tónica habitual: los protagonistas no aparecen en composición cerrada, sino que abren sus brazos en señal de saludo, y al fondo se insinúa un paisaje oriental con palmeras y pirámides, con San José y el asno en segundo término. Para distinguir a la Virgen de su prima Isabel, sobre el vientre de aquella hay un sol con el anagrama de Cristo. El tema se ajusta a la fuente bíblica del Evangelio de San Lucas (1, 39). Al llegar María a la casa de Zacarías, saludó a Isabel, y ésta le dijo: "Bendita tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tus entrañas". Sin embargo, el grabado recurre a los *Salmos* (105 y ss.), que tratan de la fidelidad de Dios a la alianza: "Buscad a Yavé y su poder, buscad siempre su rostro". Con todo, en la iconografía eimológica las prefiguraciones de este acontecimiento son el regreso de Judith a Betulia con la cabeza de Holofernes, que fue recibida por Ozías como Isabel acogió a la Virgen, vencedora de Satán. Otros teólogos vieron una prefiguración de la Visitación en este versículo de los *Salmos* (85, 11): "La Bondad y la Verdad se han encontrado; la Justicia y la Paz se han abrazado". Y según Bossuet, la Virgen e Isabel son el símbolo de la Iglesia y de la Sinagoga que se tienden las manos.



VISITATIO.

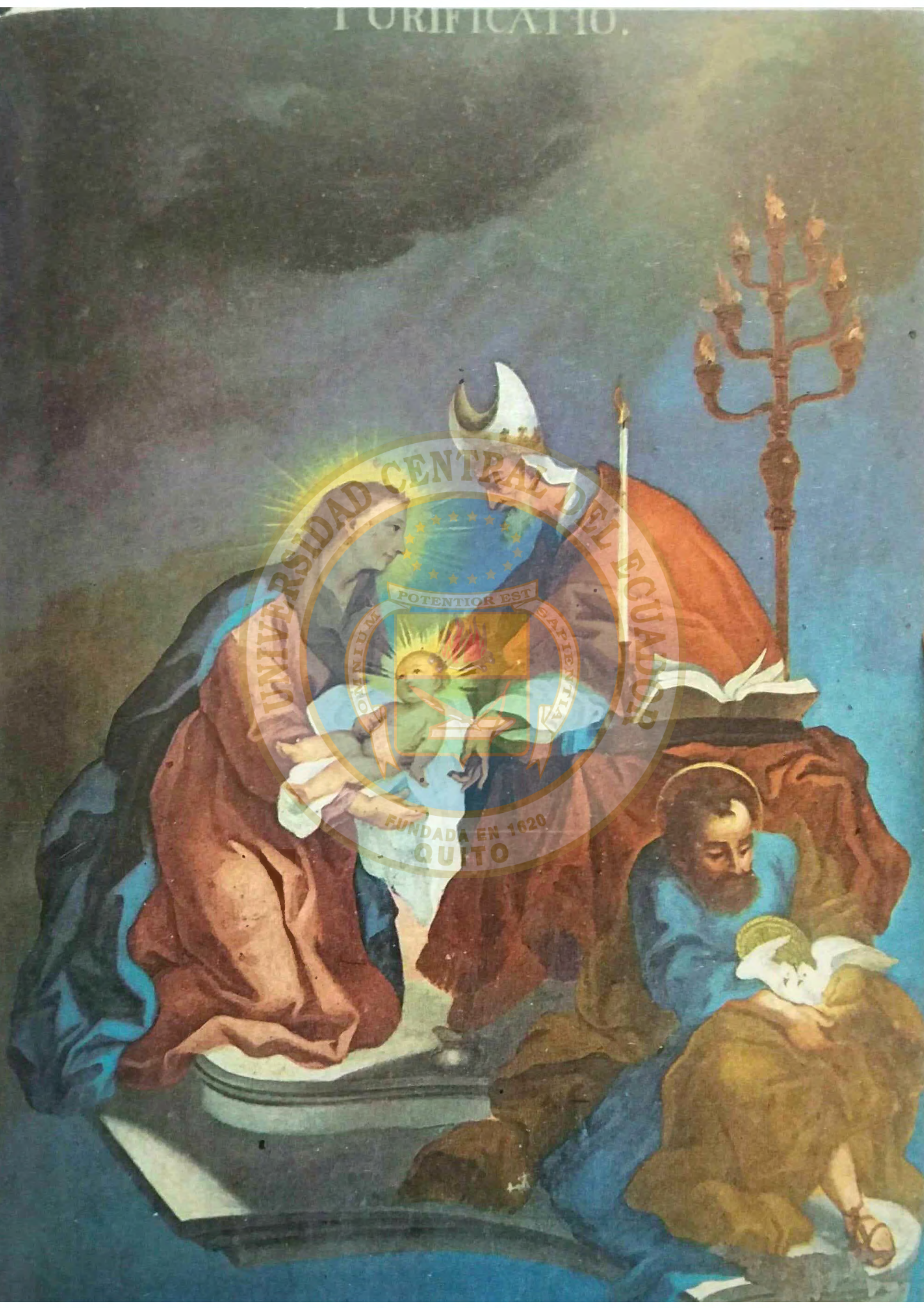


8. La presentación del niño Jesús en el templo

Esta escena de la Purificación de la Virgen sólo es narrada por el Evangelio de San Lucas (2, 32): “Cuando llegó el tiempo para la purificación, María y José, según la ley de Moisés, llevaron al Niño a Jerusalén para consagrarle al Señor y ofrecer en sacrificio una pareja de tórtolas”. A las tres figuras se añade la del anciano Simeón, sacerdote del templo, aquí simbolizado por el candelabro de los siete brazos. Siguiendo las normas de eliminación de personajes accesorios, hasta la profetisa Ana ha desaparecido. Dentro del contexto tipológico se mencionan como prefiguraciones del acontecimiento la fiesta que hizo Abraham al destetar a su hijo Isaac y la consagración del niño Samuel al señor; por esto sin duda se puso una cita bíblica tomada del primer libro del profeta Samuel (25, 27).



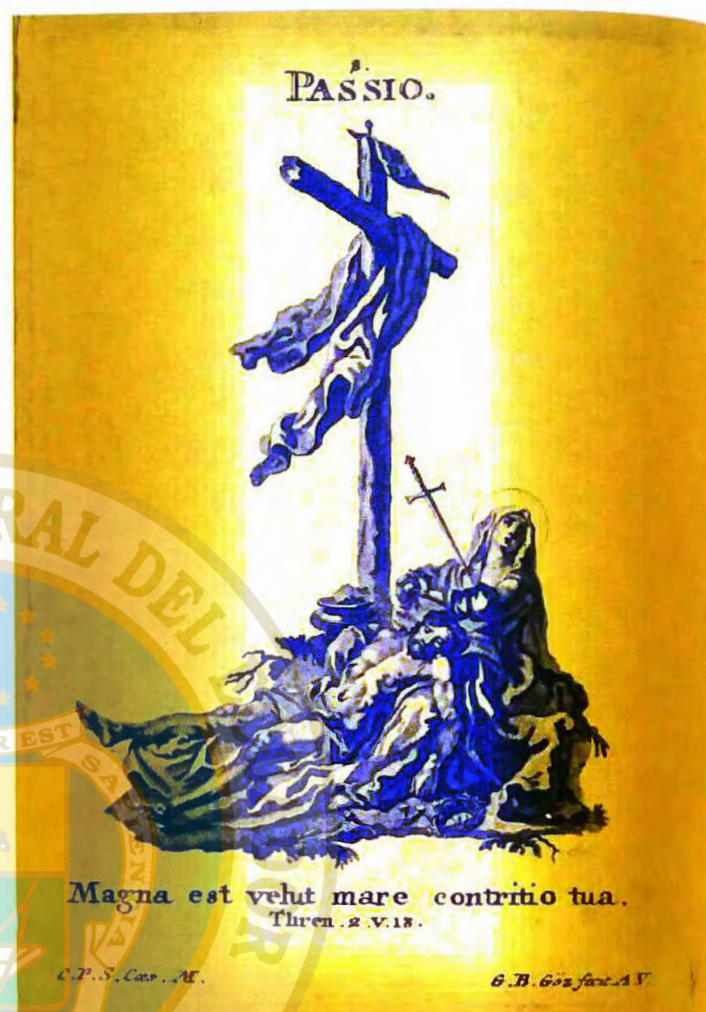
PURIFICATIO.

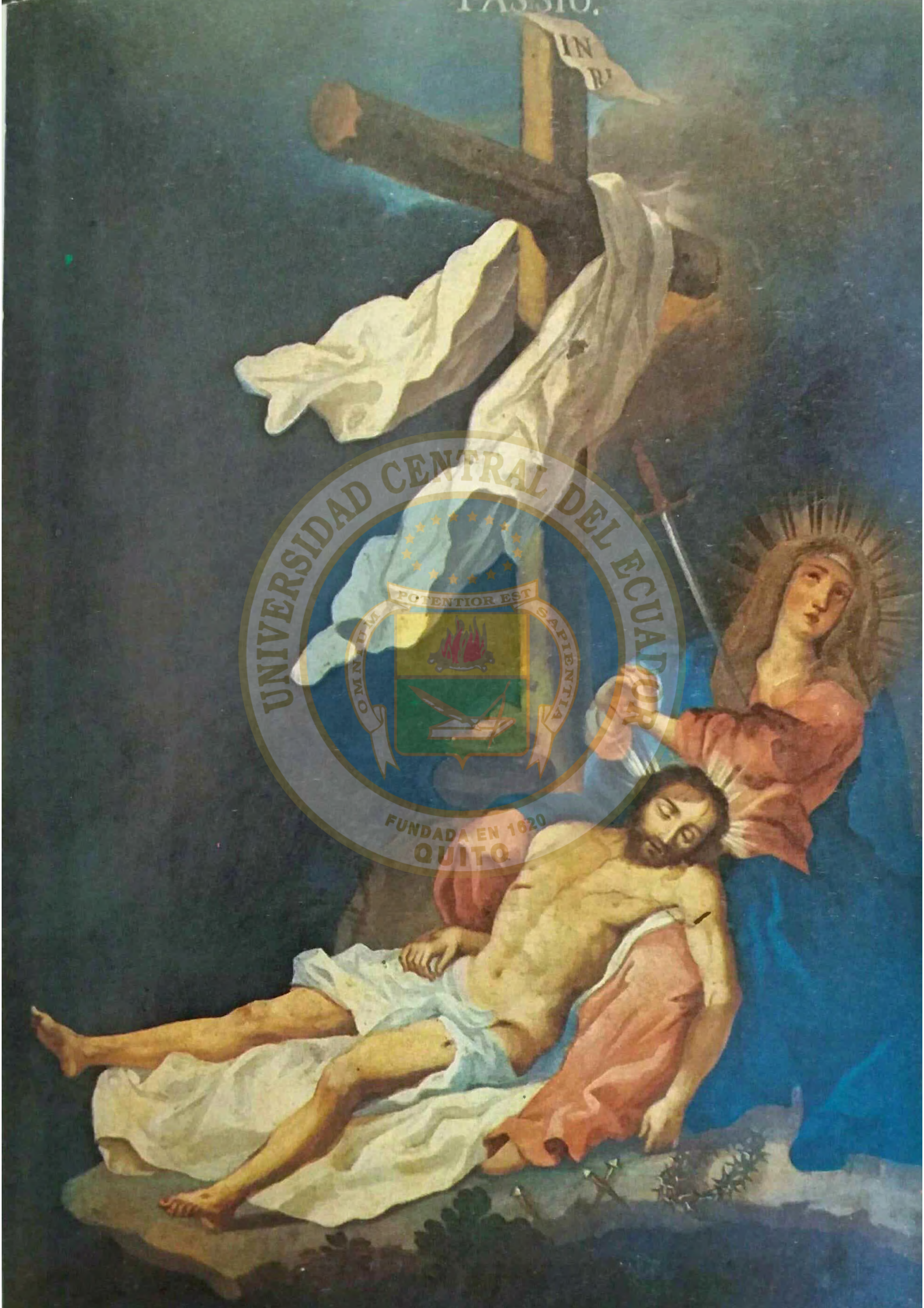


9. La Madre de los Dolores

Es preferible llamarla así dentro de este conjunto mariano. Más bien se trata de la fusión de dos temas: la Piedad y la Virgen de los Dolores, ya que esta última supone la ausencia de su Hijo difunto. El dinamismo barroco ha contribuido a hacer más dramática y espectacular la escena. Hay que llamar la atención sobre un detalle iconográfico: sólo una espada atraviesa el pecho de la Virgen, cuando ya desde el siglo XIV empezaron a multiplicarse hasta llegar a siete, que correspondían a los siete dolores que sufrió María, a los que la devoción vino a contraponer otros siete gozos, cuya enumeración no fue siempre la misma.

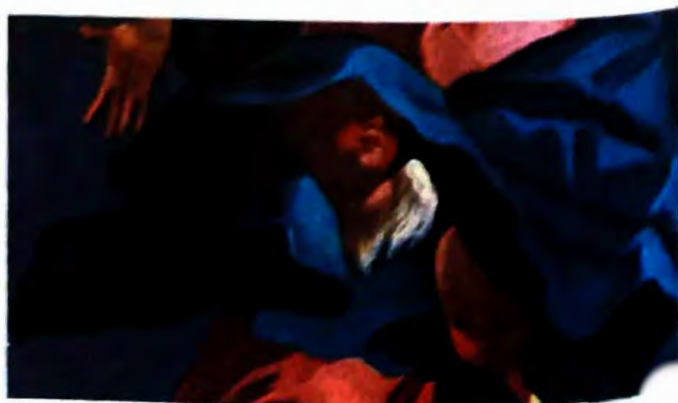
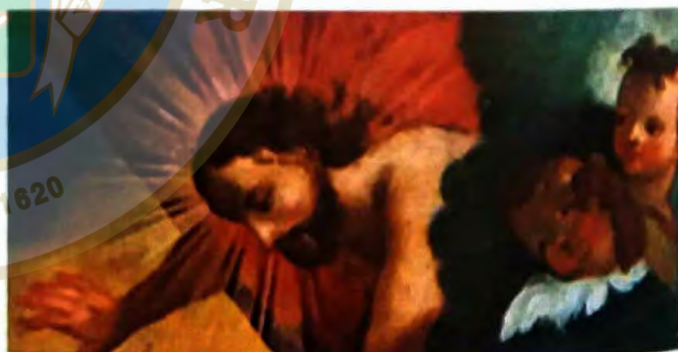
En el siglo XVIII, tanto en Alemania como en España apareció la Virgen con una sola espada. El modelo español es obra de Francisco Antonio Salzillo y se venera en la iglesia de Santa Catalina, en Cádiz; Trens dice que deriva de otro más antiguo y que significaba la espada profetizada por el anciano Simeón; de ahí que se llamase a ésta Virgen de la Primera Angustia. La referencia bíblica nos lleva, según el modelo de Goetz, a las *Lamentaciones de Jeremías* (2, 13).





10. La Asunción

Nada dice la Biblia acerca de la Asunción de la Virgen a los Cielos, y se trata de una leyenda tardía, que está inspirada en el rapto de Elías y sobre todo en la Ascensión de Cristo. Todavía en el siglo XVIII la Iglesia Católica consideraba la Asunción corporal de la Virgen como una cuestión piadosa y no como un dogma; los griegos rehusaron admitirla, prefiriendo pensar en la Dormición de la Virgen. Quede claro que la Asunción es algo pasivo, frente a la Ascensión, que responde a un principio activo: Cristo, por sus propios medios, sube al Cielo, mientras que la Virgen fue llevada al Paraíso por la fuerza de los ángeles. Vemos aquí que Cristo triunfante acude a recibirla y le da su mano para que ingrese en la Gloria, mientras que en el plano terrestre vemos su sepulcro vacío. Este tema mariano, que gozó de tanto favor entre los fieles, sólo en 1950 sería elevado a la categoría de dogma por el papa Pío XII. Como no existe iconografía tipológica, aquí se recurrió al *Cantar de los Cantares* (4, 7-12), cuando habla el esposo de las excelencias de la amada: "Eres del todo hermosa, amada, no hay tacha en ti..."





11. Reina del Santo Rosario

Este tema debe su origen a la iconografía de fines de la Edad Media, cuando el beato Alano de la Rupe creó la cofradía del Santo Rosario, en Douai (1470), con el fin de asegurar la difusión y la uniformidad de la devoción. Hubo una primera época de gran florecimiento, pues la Iglesia confió a los dominicos la orientación de la cofradía, pero surgieron rivalidades piadosas con otras cofradías que llegaron a tomar un aire dramático. Realmente esta imagen responde al título de la Virgen de la Cofradía del Santo Rosario, y es el modelo iconográfico que debían mantener los cofrades, pues la idea que trata de sostener es la de que la Virgen dio solamente el rosario a Santo Domingo, y tal vez a Santa Catalina, para distribuirlo entre sus devotos; así se trataba de inculcar el origen sobrenatural de la institución del Santo Rosario. La inscripción bíblica está tomada del libro de *Judith* (15, 8), cuando refiere que el sumo sacerdote Joaquín y el senado de Israel fueron a casa de Judith para darle la enhorabuena por su valentía.



RECINA S.S. ROSARY.



En esta página reproducimos los grabados números 11 y 12 de la serie realizada por Goetz. En la página opuesta, el cuadro "La Virgen Protectora", tomado del segundo de dichos grabados.



12. Reina del Santo Escapulario

Es composición semejante a las otras, con la Virgen del Carmen en el medallón superior, que tiene en torno la inscripción DECOR CARMELI. Abajo, un carmelita recibe el hábito con el escapulario. La inscripción está tomada de Isaías (61, 10), cuando éste agradece a Yavé la restauración de Jerusalén.

13. La Virgen Protectora

A las consideraciones históricas sobre la Virgen faltaba su papel más importante ante los fieles, que la aclamaban como Madre de Misericordia. La Virgen estaba colocada entre el cielo y la tierra, entre Dios y el hombre; por ello siente las necesidades de los hombres y es accesible a la justicia divina. Los devotos impetraban a la Virgen sobre todo para tenerla de su parte en el momento final de la vida como la Reina de Misericordia. Es este el momento que representa la

imagen con Cristo como supremo juez en el instante de la muerte; abajo, sobre el mundo, una religiosa ruega confiadamente a la Virgen; dentro de la bola del mundo se ve un angelito cumpliendo la misión de psicopompos, según corresponde al momento. La inscripción bíblica está tomada del primer libro de los Reyes (2, 20), al referir los primeros actos de Salomón cuando su madre Betsabé fue a verle y aquél le dijo: "Pide, madre mía, que yo no te negaré nada".

Para terminar: este interesante documento y análisis sirve para el estudio del sentimiento religioso virreinal. No es la primera vez que la mentalidad religiosa hispanoamericana gustó de las tendencias iconográficas de origen germano, esto vino a condicionar los presupuestos estéticos, que fueron distintos de los dominantes en España. Esperemos que con nuevos estudios iconográficos y simbólicos se abra un panorama valorativo del arte virreinal que nos presente amplios contextos ideológicos, más ricos que los proporcionados hasta el momento actual por el mero estudio estilístico.





Un arte distinto para una nueva forma de pensar

Es indispensable volver hacia el lento cambio de mentalidad, ya señalada, que, de una mística acendrada y excesiva, pasó en el arte a una religiosidad decorativa y poco a poco fue derivando hacia un arte laico o cívico. Quito no tuvo su imprenta sino en la segunda mitad del XVIII, dos siglos después de México, aunque es verdad que la Compañía de Jesús montó su primer taller de grabados a comienzos del siglo XVIII y que hacia 1707 el padre Fritz publicó la plancha de su plano de río Marañón o Amazonas. Tal producto fue todavía excepcional y no puede considerarse como una creación permanente. El plano del padre Fritz, "científicamente trazado con observaciones astronómicas", "lleva por mira principal la más exacta descripción hidrográfica". La costumbre de grabar y de difundir la imagen por tal procedimiento debió establecerse desde entonces e irse lenta, aun cuando tardíamente, extendiendo. Y no debió haber sido tan extraña cuando el padre Morán de Butrón, biógrafo de Mariana de Jesús, ya se expresa de este modo: "Pasando de padres a hijos, la devoción, en continuada sucesión de la veneración para con nuestra hermana, con el deseo de perpetuarla en la posteridad en láminas de bronce, el padre Juan de Narváez y el hermano Miguel de Santa Cruz en este siglo de 700, y en distintos años, abrieron dos, de que sacaron muchas y no vulgares estampas de la Sierva de Dios..."

Varios grabadores aparecen por entonces con éxito y con obras de interés: Simón de Brieva, que, sin mayor calidad artística, calca en cera sobre madera sus estampas bíblicas; Nicolás Goríbar, realizador del ad-

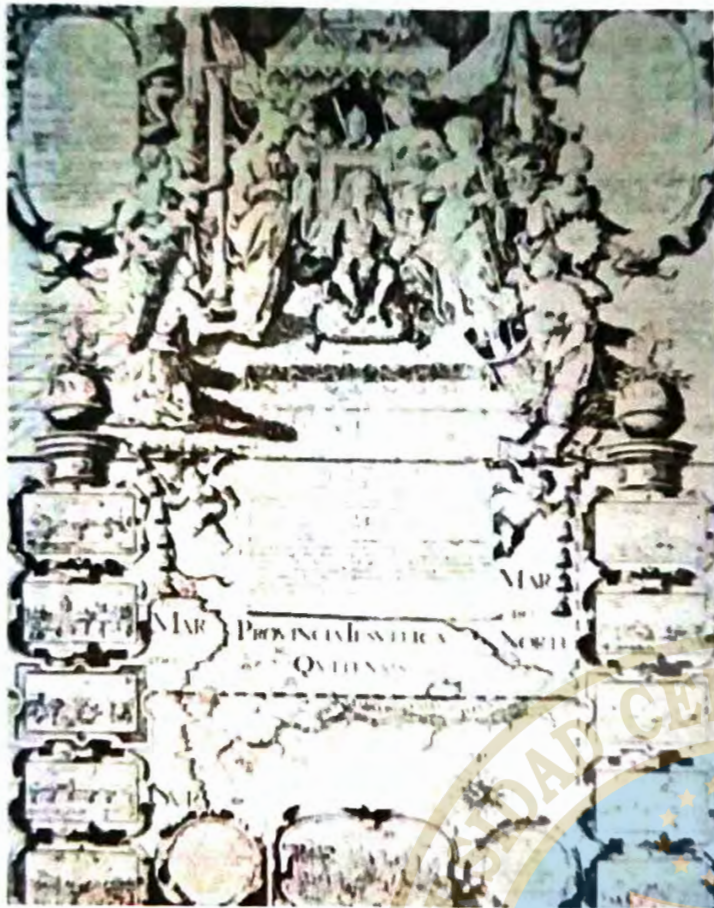
mirable mapa de la Provincia Jesuítica Quiteña, de una riqueza decorativa rara, enmarcado por los dibujos de las once ciudades donde existían colegios jesuíticos; todo alrededor del príncipe español, en el centro de los principales símbolos de su imperio. Por su complicadísima labor y ejecución, se puede afirmar y confirmar la alta calidad técnica de Goríbar y su dominio sobre el dibujo.

Habría que mencionar, con igual importancia, el grabado con que el jesuita padre Milanesio obsequió a La Condamine, como exaltación del valor científico de la Misión Geodésica Francesa. Dicha planta, que el académico relata como obra de un hermano de la Compañía, probablemente el citado hermano Santa Cruz, presenta, entre dos pilastras enguarnaldadas, un conjunto de amercillos que simbolizan la ciencia y que rodean el trono de Minerva, mientras un paisaje americano completa una alegoría magníficamente ejecutada y diseñada.

Otros nombres de grabadores se descubren, con obras grabadas y menores: José Iglesia, Raimundo Salazar, Joaquín Cruz. Estas citas confirman la mayor o menor numerosa existencia de artistas grabadores, a pesar del lamentable retardo de la imprenta como medio de difusión.

La llegada de la imprenta es, en consecuencia, algo así como el campanazo de la transformación del pensamiento general, sin que por ello se pueda hablar de una modernización de la vida. El cambio del pensamiento ocurre en las clases dirigentes, es decir, en las "élites" que, a través de diferentes medios de información, se contagian con las ideas de la Enciclopedia francesa, con cierta necesidad de ir hacia una autonomía americana acelerada por el opresivo sistema colonial. Todo contribuye a esta renovación del país: la imposición fiscal cada vez más pesada sobre los criollos comerciantes y propietarios de tierras y de obras; la llegada clandestina, aunque abundante, de obras de pensadores franceses e ingleses; la crisis económica en la que, durante el siglo, se sume el país

Grabado, cuya paternidad se atribuye al padre Juan de Narváez, que representa a la venerable Mariana de Jesús, "la azucena de Quito" (Museo Aurelio Espinosa Polit, Quito). El taller de estampas establecido por los jesuitas en Quito contribuyó a mantener siempre viva la devoción a esta sierva de Dios con la ejecución de grabados como este que reproducimos, en que la típica vibración del barroco se manifiesta con emocionada contención.



A la izquierda, alegoría de la provincia jesuítica de Quito, grabado realizado por el notable pintor Nicolás Goribar. Abajo, libro enteramente manuscrito en Quito en un momento en que la imprenta ya se había introducido en esta ciudad (colección Carlos Manuel Larrea, Quito).

casas ilustres muestran la pasada opulencia; finalmente, la extracción de dinero por la vía de Guayaquil, Lima y Cartagena, tan continuada y verificada sin ingreso seguro ni conocido, hace ver que Quito era un manantial oculto y casi inagotable de los preciosos metales. Pero el conducto llega a cegarse; el quilo o sangre que alimenta a los pueblos ya se estanca. ¡Falta la plata! ¡Qué enorme diferencia de tiempos a tiempos! Pero ¿que pensáis, señores? ¿Que el último despecho, el caimiento y la debilidad de entregarse a la muerte, será el medio de no sentirla, o que sólo este medio os obliga a escoger la necesidad calamitosa de vuestra suerte? No, señores; esta necesidad ha sido en otros siglos, en otras regiones, en otros climas y pueblos, ya cultos o ya bárbaros, el instante en que por una feliz revolución ha hecho crisis la máquina y ha obtenido gloriosa victoria sobre el mal que la oprimía. Contemplaos ya, señores, en este caso en que la necesidad os debe volver inevitablemente industriuosos. Por un

y que describe con su pujante estilo el doctor Espejo, en su *Historia Literaria y Económica* publicada en el número cinco de su periódico "Primicias de la Cultura de Quito", en 1792:

"Por lo que a mí toca, creo, señores, con evidencia, que vosotros escucháis muy distintamente estas palabras; porque en la presente coyuntura de vuestro abatimiento y vuestra ruina, ellas son las voces de la naturaleza. Ha llegado el momento en que estáis tocando con la mano la rebaja de vuestras mieses, la esterilidad de vuestras tierras y la consunción de la moneda. Hasta no os atrevéis a adivinar por cuál género comenzaréis a hacer los canjes; y si el maíz o la papa será la que, en cierto modo, remplace con más generalidad la representación del dinero, que ya echáis de menos. En los años 36, 37 y 40 de este siglo, os hallabais opulentos. Vuestras fábricas de Riobamba, Latacunga y las interiores de Quito os acarrearón desde Lima el oro y la plata. Desde el tiempo de la conquista, los fondos que sirvieron a su establecimiento sin duda fueron muy pingües; pues que las casas de campo de Chillo, Pomasquí, Cotacollao, Añaquito, Puembo, Pifo, Tumbaco y todos los alrededores; los edificios de la Capital, sus templos públicos, sus pórticos, sus plazas, sus calles, sus fuentes están respirando magnificencia y denotando que la riqueza de aquellos tiempos había traído y puesto en ejercicio el gusto de la arquitectura y la inteligencia del artífice perito; las ricas preesas que hasta hoy se conservan en las arcas de algunas



En la página anterior, arriba y a la izquierda, retrato del doctor Espejo (Museo Aurelio Espinosa Polit, Quito), conspicuo miembro de la élite ecuatoriana que tuvo conciencia, gracias a la nueva mentalidad, de la crisis del siglo XVIII; a su lado, portada del "Journal du Voyage" de La Condamine (Museo Aurelio Espinosa Polit, Quito); abajo, alfombra quiteña conservada en el Museo Jijón y Caamaño de la Universidad Católica de Quito. En esta página, y bajo estas líneas, vista parcial del exterior de la catedral vieja de Cuenca.





y piedra, digno panel de las estatuas y esculturas religiosas de siglos anteriores, rebuscadamente sombrías y ascéticas, y quieren adornarse con objetos decorativos, alfombras, lámparas de cristal y, sobre todo, con color. La fisonomía doméstica se altera lógicamente y aquello significa la aparición de un nuevo mercado religioso de objetos cada vez más lejanos de la vida mística.

En lo que toca al pensamiento, se habla de ciencias, se estudia filosofía, geografía, astronomía. Se intentan los primeros pasos del periodismo. La obra de los académicos franceses ha calado hondamente en los hábitos de la sociedad y ya no sorprende que La Condamine se refiera, admirativamente, a una noble familia de Riobamba entregada a la música, a la lectura literaria y a la polémica filosófica, y que comparta su mesa con el sabio don Pedro Vicente Maldonado o con el propio académico francés. Ya no es extraño ver a los ciudadanos interesados en charlas, en planes y en grupos de estudio, en sociedades más o menos secretas, aunque siempre dominadas por el tema de las libertades fundamentales. Ya no es raro que aparezcan inventores, como aquel guayaquileño, Salvador Pareja, que patenta su propia piladora de arroz y café; o que se pida al virrey de Santa Fe el concurso del botánico don Juan Tafalla para el reconocimiento científico de la flora guayaquileña, en "un país tan rico en vegetales y principalmente de los de primera magnitud, utilísimos para el uso de la marina de aquellos mares remotos".

El gusto cambia, pues, y nuevos influjos inspiran

el arte en general. Probablemente aquello hubiera pesado en definitiva sobre la arquitectura si el proceso de construcciones religiosas no hubiese llegado, en cierto sentido, a su culminación. Construido el palacio Carondelet, uno de los pocos ejemplos neoclásicos y seguramente el primer palacio civil de la Colonia, ciertos documentos dan a comprender que existía algo así como un hastío de la construcción barroca, que las nuevas sensibilidades miraban con desconfianza la decoración recargada y que la tendencia hacia las construcciones neoclásicas, las cuales habían remplazado a los templos derruidos, particularmente en Santa Fe y en Popayán, ejercía una presión sobre la Presidencia de Quito.

No sorprenda que, en consecuencia, el obispo de Cuenca solicite al rey que, "para la debida ejecución de la Catedral, el Colegio Seminario y la Casa Episcopal, se encargue a la Academia de las Tres Nobles Artes haga delinear el proyecto respectivo, planta y alzado de dichos edificios de manera que resulten sólidos, de noble sencillez, de forma y orden arquitectónico que correspondiese a cada uno, y del tamaño que sea suficiente, sin superfluidad".

Probablemente esa intención es acogida por el rey, quien, sin embargo, opina que en España "sólo debe hacerse el diseño de las principales partes interiores y exteriores", dejando que en el lugar se resuelvan los pormenores de tales construcciones.

Casi paralelamente, la inteligencia de criollos notables, de aborígenes cultos, de chapetones revolucionarios

En la página opuesta, vista de la sabana costeña en la zona de Río Verde, muestra de la riqueza vegetal del Ecuador. En ésta, a la derecha, retrato del obispo Cuero y Caicedo (Museo de la Catedral, Quito), paladín del ideario independentista.

rios, de extranjeros confundidos en la insurrección, desataba el juego literario e intelectual contra la dominación española y superaba las grandes distancias y la lentitud de comunicaciones para poder unir el pensamiento americano.

Un mestizaje ilustre reúne a Espejo con el noble Montúfar, como un signo de la indiscriminada necesidad de colaborar con el proceso de insurgencia. Y el fenómeno es contemporáneo en toda América. No hay distancias espirituales sino "las enormes distancias sin camino" que dificultan una rebelión y explican que aquélla se convierta en "la revolución de la carta y del recado".

Puede haber influido, en este panorama social, la reciente expulsión de los jesuitas, por Carlos III, que hubiera aflojado, en cierto sentido, la disciplinada rigidez intelectual de dos siglos de prestigio jesuítico. Pero todo esto no es sino el abierto camino hacia la necesidad de autonomía, hacia el deseo generalizado de prescindir de la tutela española y hacia la iniciación del proceso libertario y de la guerra de independencia.

La llegada de las noticias sobre los diferentes acontecimientos de la lucha por la libertad de las colonias inglesas de Norteamérica es otro de los elementos de invitación hacia el fin del colonialismo. Y aunque no fuera sino para debilitar al otro Imperio, todavía sueño de tierras colonizadas, esto es, al Imperio español, la ayuda inglesa fue abundante en dineros y armas; y cuando las campañas de independencia se iniciaron en toda América surgieron los nombres de oficiales ingleses comprometidos junto con las tropas americanas.

La propaganda del pensamiento revolucionario estuvo a cargo de hombres de alta valía intelectual: el propio doctor Espejo; el marqués de Selva Alegre, don Juan de Pío Montúfar; el obispo de la ciudad, Cuero y Caicedo; todos parecían unánimes en insistir sobre la urgencia de la autonomía. Mas nada favoreció tanto el proceso libertario como, a comienzos del siglo XIX, la invasión napoleónica de la península ibérica y la precaria y difícil situación de Fernando VII.

Vale la pena detenerse en lo sucedido con la pintura y la escultura. Ya se vio esa manifiesta incursión que, en la vida popular, significó el pesebre quiteño. Pero también se producen otros actos de liberación estética, seguramente influidos por la abundantísima afluencia de las porcelanas europeas. Y como la producción misma de la porcelana fue limitada y costosa, ¿qué mejor manera de interpretar y reproducir esas técnicas desconocidas que utilizando la alta categoría



de la escultura en madera, cuyo brillo en el encarne y calidad de la policromía llegó a un elevado nivel de perfección? El imaginero quiteño, que tan pocas oportunidades tuvo de desarrollar el tema laico, quiso, una vez más, seguir los modelos europeos con motivos abiertamente paganos.

Ningún ejemplo mejor de esta liberalización del arte que aquellos Adanes y Evas en toda su desnudez, rozagantes y pletóricos de salud y que, siguiendo modelos tiroleses, procuran ser menos púdicos aún. Otros ejemplos de esta tendencia es la reproducción de escenas idílicas muy del gusto francés, de alusiones báquicas y mitológicas, y hasta de figuras pintorescas o cuerpos femeninos de anatomías sensuales, res-

Abajo, Adán y Eva (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito), claro ejemplo de la liberación del arte ecuatoriano tras la influencia de las nuevas ideas, cuando se cumplió en representar no sólo figuras religiosas llenas de vida, sino también temas laicos y hasta paganos, como el combate de Hércules de la página siguiente y que decora la Casa del Toro, en Quito.





piradero evidente de los escultores. Vale la pena citar aquella escultura de grandes dimensiones que, a modo de friso de madera, se encuentra en la Casa del Toro, en Quito. Y, por supuesto, aquellas mujeres desnudas, peinadas con coquetería y que calzan medias rojas caladas y hasta elegantes zapatillas, como para que nadie confundiera la intención del escultor. Anotación anecdótica indispensable es la de mencionar que dichas figuras, que en algún momento fueron a parar a los claustros y monasterios, fueron públicamente disfrazadas por las monjitas que las vestían de ángeles, transformando, en consecuencia, su sexo y su oficio.

Si hay alteración de los motivos escultóricos, no se puede decir que cambian las técnicas. Más bien éstas se perfeccionan bajo la dirección de esos grandes escultores que fueron Caspicara y Bernardo Legarda. Con ellos el barroco colonial llega a una excelencia inigualada en América, ya que esos artistas extreman su oficio hasta ese refinamiento casi feminoide de las imágenes de Caspicara y hasta la composición plena de movimiento de las que produce Legarda.

El proceso de la pintura es, en cambio, diferente. Y es aquí en donde sobresale ya el color, en donde se abandona lo místico para ir hacia lo decorativo. Para Mario Barata, el crítico brasileño, hay una "irrupción



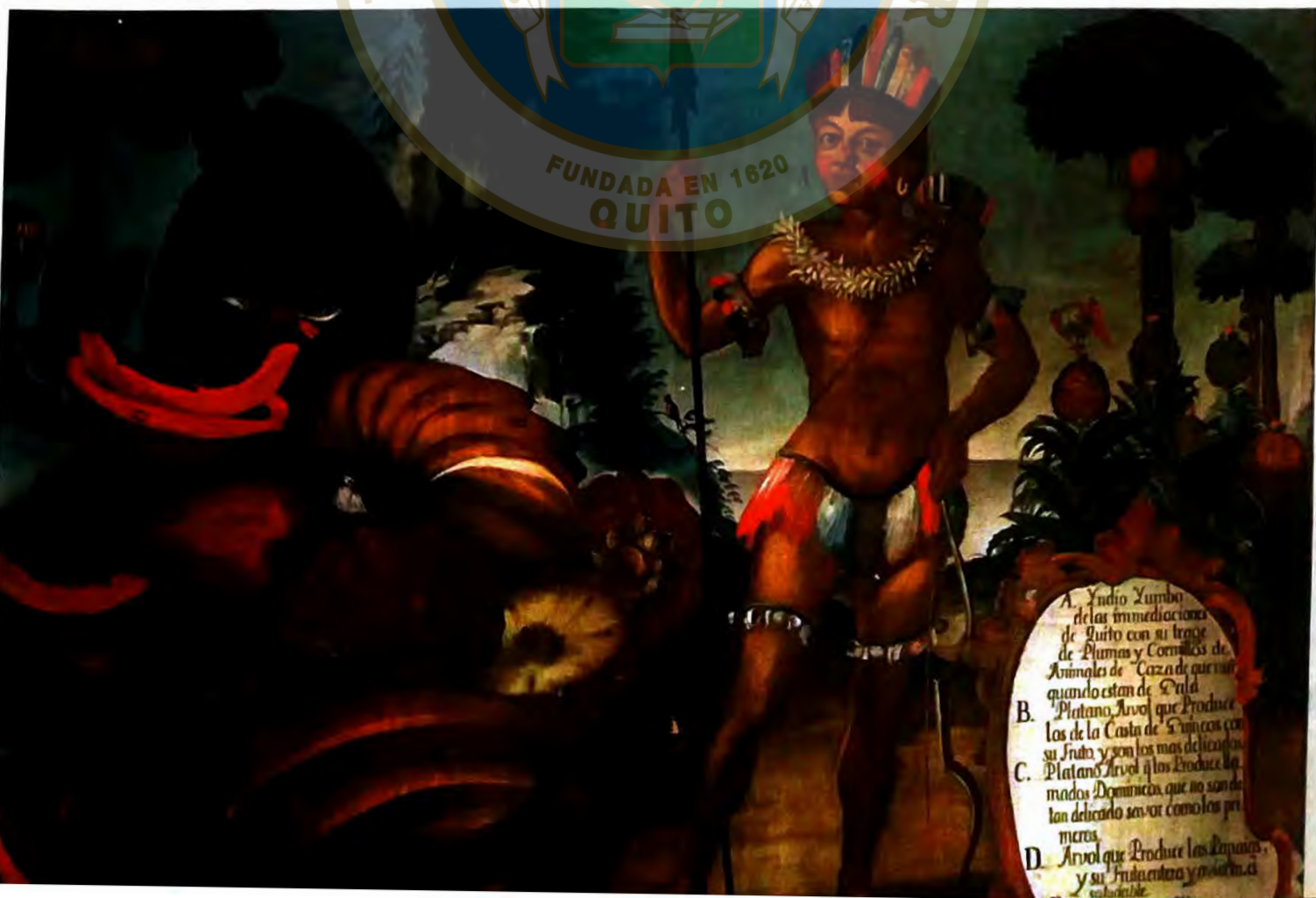
En la página opuesta, "La Divina Pastora", de Samaniego, y en ésta, abajo, cuadro de la serie "Frutos del Perú" realizada por Vicente Albán y que representa a un indio yumbo de las cercanías de Quito en traje de gala (Museo de América, Madrid). En ambas obras se hace patente la variación de la pintura del siglo XVIII: mayor importancia de lo decorativo e interés por la naturaleza.

de rococó", "fenómeno visiblemente de moda y época, que se define sobre todo en las áreas no edificadas antes del siglo XVIII o supliendo necesidades locales entonces aparecidas. En el Retiro de San Diego, en los asientos del coro y en otros elementos, podemos ver pinturas rococó de colores azul y rosa pálidos, rostros ovalados y pequeños y ritmos graciosos, bastante similares a los que surgen, en la misma época, en Minas Gerais, Brasil". El propio crítico señala asimismo que simultáneamente con México, en el siglo XVIII, aparece en Quito "un arte más elegante y de colores más claros y diáfanos". "Las escuelas populares o mesrizas conceden mayor importancia en la pintura a lo decorativo, con una multitud de efectos luminísticos en el ropaje, resplandores de los santos, o de cielo estrellado."

Barata habla de un estilo "neoclásico alegórico", que estaría influido predominantemente por los grabados italianos y alemanes del barroco tardío. Habría que señalar esos elementos pictóricos: el enmarcamiento de los personajes y de las escenas, la necesidad de multiplicar figuras y situaciones y de crear composiciones plásticas con la total representación de un epi-

sodio bíblico fue una manera que se dio el pintor para, abandonando la unidad dramática, llegar hasta la anécdota histórica. Pero si bien este sistema de composición ya viene desde el siglo XVII, y traduce fielmente los grabados de Klauber, cuyas colecciones de láminas de gran tamaño se encuentran en la sacristía de San Francisco y en el Carmen Bajo, y que son utilizados como modelos por Hernando de la Cruz, como antes lo hiciera Miguel de Santiago con los de Schelte-Bolswert, es el siglo XVIII el eminentemente de color: los Cortés, los Albán, Manuel de Semaniego, Bernardo Rodríguez y los primeros Salas son los exponentes de esta tendencia renovada.

Ya se trata en otro capítulo de la enorme importancia que tienen cuadros como los de la serie de "Frutos del Perú". Vicente Albán entra en la documentación folklórica con una riqueza de concepción excepcional. Las gentes y la naturaleza quiteñas son el tema central de aquellos cuadros del Museo de América de Madrid, acaso el ejemplo de utilización de color más notable que se haya encontrado hasta ahora. Esta antología de los más exóticos productos del país quiteño es el pretexto para presentar asimismo a todas las cla-



A. Indio Yumbo de las inmediaciones de Quito con su traje de Plumas y Cornucopia de Animales de Caza de guerra cuando están de Guerra.
B. Platano Arbol que Produce los de la Costa de Guayas con su Fruto y son los mas deliciosos.
C. Platano Arbol que Produce los mados Dominicos que no son de tan delicioso sabor como los primeros.
D. Arbol que Produce los Limones y su Fruto entero y molido es saludable.

Bajo estas líneas, otro cuadro de Vicente Albán (Museo de América, Madrid). En la página opuesta, dos obras de la serie "Virtudes y defectos de los europeos", realizada por Samaniego y Rodríguez (Museo Jijón y Caamaño de la Universidad Pontificia de Quito), en la que los elementos rococós son ya manifiestos: abundancia de conchas, agrupación de figuras según el sentido del color, fondos luminosos e incluso matices, como el rosa suave y el verde intenso, nuevos en aquel momento.



- A. Indio Yumbo de Alajmas con su Carga.
 B. Arbol de Pichayas y su fruto.
 C. Arbol del Obo y su fruto.
 D. Arbol del Mamey con su fruta entera y abierta.
 E. Pajaro Predicador.
 F. Loro.
 G. McMonito Comiendo Guineo.
 H. Calabazos y Frutas dentro de la Carga.

FUNDADA EN 1620
QUITO

ses sociales. Así, en un fondo de arboledas y enredaderas, con especies características de la flora americana, el pintor coloca cestos repletos de frutas que acompañan a los personajes, indios yumbos, señoras principales, indias en traje de gala, yapangas de Quito "con el traje que usa esta clase de mujeres que tratan de agradar".

Y en esta deliciosa muestra de vestidos de entonces, casi un desfile de modas, el colorido intenso de las fresas rivaliza con el del poncho del indio, o con la faja que ciñe la graciosa yapanga de pies descalzos, o con el rebozo de la india engalanada con preciosos zarcillos, tupos de plata o pulseras de coral.

He aquí las leyendas de los cuadros, con la descripción de los frutos depositados en esos cestos rebosantes de alegría: "árbol de guabas machetonas y bejuquillas; taxos, fruta y el modo como se enreda su

rama; árbol y fruto de las guayabas; árbol llamado capulí, que es muy robusto y frondoso; fruta del capulí; chirimoyas; caimitos enteros y abiertos; arbolito que produce las frutillas y son una especie de fresa como las de España, pero mucho más gruesas y dulces; árbol de granadillas y su fruta; árbol de nispero y su fruta; árbol de coquitos de Chile; fruta con nombre de naranjillas; palma de cocos grandes; plátanos, árbol que produce los de la casta de guineos, con sus frutos, y son los más delicados; plátano, árbol que los produce llamados Dominicos, que no son de tan delicado sabor como los primeros; árbol que produce las papayas y que su fruta entera y abierta es saludable; la piña con su mata abierta y entera, es fruta más olorosa y gustosa; árbol de aguacates y su fruta; árbol de chigualcanes y su fruta entera y partida; árbol de chamburos con su fruta entera y abierta; mamey con sus hojas y fruta



abierta; árbol de pitahayas con su fruto; árbol del obo y su fruto; árbol del mamey con su fruta entera y abierta; pájaro predicador; loro; monito comiendo guineo; calabazas y frutas”.

Cómo pasar por alto, por otra parte, las series que Samaniego y Rodríguez hacen de “Virtudes y defectos de los europeos”. Estas series, cuyo origen gráfico no se ha identificado aún, son únicas por los colores peculiares de los dos pintores: el azul claro e intenso, los rosados suaves, carmines y rojos, verdes definidos, y todo ello aplicado en función del color. Tan interesante debió ser para Samaniego el fenómeno del color, que tradujo sus experiencias y las por él recibidas en su ya nombrado “Tratado de pintura”, en el que, reproduciendo las recetas de Juan de Arce, Francisco Pacheco, Juan de Bruxas y otros, no excluye sus propias materias colorantes, barnices y combinaciones logradas con productos americanos.

Pero lo más notable de esta decoración colorista son los frescos de los claustros, entre los que sobresalen los de los Cármenes cuencanos. Fechado uno de ellos en 1801, constituye un verdadero tesoro de arte

En la página opuesta, arriba, pintura al fresco en el claustro del Carmen Alto de Quito, con representación de escenas monásticas y, abajo y a la izquierda, detalle de un santo franciscano de las pinturas halladas en Tunja y atribuidas al célebre padre Bedón. En ésta, aquí abajo, figuración de la "Dormición de la Virgen", y, en la parte inferior, "Conversión de San Pablo en el camino de Damasco", ambas obras, escultura y pintura, ejecutadas por la madre Magdalena Dávalos y conservadas en el monasterio del Carmen Bajo de Quito.





A la izquierda, retrato de la polifacética madre Magdalena Dávalos (Carmen Bajo, Quito). En la opuesta, detalle de una antigua puerta ingenuamente pintada con escenas campesinas (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).

popular y de alegría de matices. Las costumbres aldeanas han sido trasladadas a los muros con admirable sencillez y nada ha escapado a la observación del artista: cosechas de frutos, trabajos del campo, cholas engalanadas con el tradicional rebozo cuencano y el sombrero de paja toquilla, de copa alta; bailes y festejos con los ricos potajes lugareños: chanchos hornados, conejos a la brasa, pailas de chicha; cacería de venados y perdices; rodeos de ganado. Y todo esto sobre el fondo paisajístico de la propia naturaleza con árboles y flores típicos de la zona. Y hasta cuando el autor se recoge en los temas religiosos, una "Última Cena" o un almuerzo de las monjitas en el refectorio, se colocan sobre la mesa, rompiendo la frugalidad que debía caracterizar las escenas, y en particular la de Jesús y los apóstoles, abundantes chirimoyas, aguacates, sandías y chicha de jora, pan moreno, carnes y bebidas.

Cuántos de estos frescos han desaparecido bajo la lechada de cal que los ha borrado para sustituirlos con superficies blancas. Algunos se salvan todavía: por ejemplo, los del claustro del Carmen Alto, de Quito, y algunos fragmentos de los que estuvieron en los claustros franciscanos de la Capital. Habrá, pues, que investigar los que han de poder recuperarse, tal como acaba de suceder con los murales del coro del convento de Santo Domingo, en Tunja, Colombia, que se han atribuido al gran artista quiteño de comienzos del

siglo XVII, el padre Bedón, director de las obras de aquel convento y de la célebre capilla del Rosario.

Generalmente sus autores han de permanecer anónimos, aunque haya que suponer que, muchas veces, fueron las propias religiosas enclaustradas las que se encargaron de ejecutar tales frescos. No hay que olvidar que la tradición artística penetró en aquellas clausuras, como sucedió con la célebre y múltiple Magdalena Dávalos, del Carmen Bajo de Quito, quien vino desde Riobamba, en donde creció su fama de conocedora de la literatura y de la música, de escultora y pintora. Aún ahora dichos claustros esconden delicadas artistas que tejen y bordan, conocen la cestería más fina y practican el arte miniaturista con habilidad y talento.

Un viajero francés, el señor André, se refería en 1876 a que el gusto por el fresco no era solamente una costumbre de los claustros, sino también de las casas y de las haciendas: "Algunas —dice— están revestidas de groseras pinturas al fresco". Evidentemente, el calificativo tuvo que ver, con probabilidad, a la imperfección de aquellas pinturas, a la ingenuidad de la composición, a la ausencia de perspectiva, al desconocimiento de la combinación de colores, lo que no debió ser del agrado de dicho viajero. Quedan aún en la actualidad ejemplares interesantes de frescos pintados casi en su mayoría en el siglo XIX: como el de las pinturas realizadas por la poetisa y política, conspiradora y espiritista, doña Marieta de Veintimilla, en los muros de su hacienda, en las cercanías de Pomasqui; y cuyos motivos, además de alegóricos, son en ocasiones patrióticos, con retratos de Bolívar y símbolos nacionales, y en otras mitológicos, como en el de la bóveda del comedor que presenta el Río de la Muerte. Vale la pena asimismo citar una casa situada en la plaza principal de Pallatanga, con frescos históricos y cívicos. Es indispensable tratar de salvar otros aislados ejemplos que habría que inventariar y valorar, muchos de los cuales se conservan en aldeas olvidadas o casas provincianas, o aun en haciendas. Un ingenuo ejemplar es el rescatado por el Museo del Banco Central del Ecuador, antigua puerta pintada con escenas campesinas.

La Colonia salió, pues, de sus dos siglos de rigidez y austeridad hacia expresiones más gratas y menos profundas. Y esto porque había hastío del rigor y de la severidad pasados y porque el arte tenía que acomodarse a las nuevas circunstancias. Para Juan García Ponce, "América sigue y adopta los movimientos de la historia de la que ha nacido"; y por supuesto de la historia que le tocaba asumir al querer desprenderse del yugo administrativo y espiritual de España.





Sobre las artes en la época de la República

No todo cambia en este mundo, pero las transformaciones históricas profundas algo cambian, más en la superficie unas veces, más en el fondo en otras ocasiones. Pero la verdad es que la Historia se nutre de estos cambios y, por qué no decirlo, también de lo permanente. Decimos esto porque es usual creer que con la emancipación política los pueblos hispanoamericanos, convertidos en estados de derecho, amanecieron originales, limpios de culpa y pena, renovados de los pies a la cabeza, echando al olvido un lastre histórico muy importante: el de la era prehispánica—no por indeterminadamente cronológico, menos verdadero—y el clarísimo e imposible de renegar, o sea el de la era hispánica. Las nuevas repúblicas amanecieron, pues, cargadas de pasado, aunque llenas de futuro. En verdad, las repúblicas hispanoamericanas, a pesar de toda la literatura derrochada en torno de ellas, no nacieron niñas. Fueron herederas de la Historia, herederas de experiencias, de ordenamientos sociales, de modos de hacer las cosas, de técnicas, de artes, de artesanías...

Asimismo es usual escuchar que durante las contiendas independentistas, o sea durante tres décadas—finales del siglo XVIII y comienzos del XIX—, el ejercicio de las artes se interrumpió, anuló o, simplemente, murió; que en ese lapso los ánimos no estuvieron dedicados a la creación, pues había cosas más importantes que hacer, como la construcción de los estados, la fijación de la política, la siembra de lo administrativo. En verdad, aquéllas fueron faenas altísimas, de la mayor importancia histórica, pero no lograron

absorber totalmente la existencia social, que vacaran las artes o las horas del espíritu se aniquilaran.

Hubo artistas que entregaron sus talentos a la causa emancipadora: se necesitaban grabadores, metalúrgicos artesanos de todas clases. Por ejemplo: artistas del oro y de la plata se convirtieron en fundidores de bronce y en constructores de cañones, como los Sangurima en el Azuay. Estos mismos batían cobre y fabricaban desde clarines hasta armas para el combate. Dichos *industriales bélicos*, antes de la contienda fueron dibujantes, pintores, escultores; y después, apenas llegada la paz, dejaron su momentánea artesanía de guerra para tornar a las artes de la vida civil. Casos como el citado abundaron en las repúblicas bolivarianas y en otros lugares del continente sudamericano. Lo cual demuestra que las artes no estuvieron en reposo o en denigrante ociosidad.

La nueva iconografía

El arte del retrato no adquirió mayor relieve antes del siglo XIX en la Real Audiencia de Quito. ¿Por qué? Desde luego no sería por falta de técnica, sino por otras razones que enmarcan claramente en el orden social. De ellas destacan algunas en este lugar. Ante todo, el ánimo religioso imperante, que amaba efigies piadosas antes que profanas; la vida social retirada de las personas significativas; el espíritu comunitario que regía las instituciones de aquel entonces. Y una más, acaso no confesable, pero realísima: el motivo étnico, el temor a mostrar todos los antecesores, el riesgo de interrumpir la ascendencia española con un antepasado no español. Riqueza y sangre pura no iban siempre a la par, siendo lo contrario más común, o sea el emparejamiento normal de riqueza y mestizaje. Pero...

Los retratos de personajes de la vida administrativa, como oidores, presidentes de Audiencia, funcionarios de la Real Hacienda, obispos, prelados de órdenes religiosas, etc., forman el cortejo de efigies ofi-

En la página opuesta, "Sagrada Familia con donantes" de Samaniego (Museo de Arte Colonial, Quito). Hasta el siglo XVIII el arte ecuatoriano había prescindido del retrato para dedicarse solamente a los temas religiosos. Fue en éste cuando el pintor se atrevió a trabajar en retratos individuales y para ello lo primero que hizo fue representar a los donantes en los cuadros que por encargo de los mismo ejecutaba.

Señor Don Juan
Dios Morales, natu-
ra de la Provincia de
Tioquia vivió muchos
años en la Capital de
Bogotá, en donde murió víc-
tima de sus sentimientos libe-
res asesinado por los es-
pañoles en el cuartel de
Calle de la Troncal el día 2 de
agosto de 1810.



A la izquierda, retrato de Juan de Dios Morales, mártir de la independencia ecuatoriana (Museo Jijón y Caamaño, Pontificia Universidad de Quito). A la derecha, soldado herido. Ambas son fiel reflejo del cambio experimentado por el arte ecuatoriano con motivo de la guerra de Independencia.

ciales; algunas, como la galería de obispos, constituyen conjuntos de notable valor artístico e histórico. Pero el retrato privado no dominó en el medio colonial. Si lo hubo, no logró competir en calidad ni en número con el oficial.

Operado el cambio histórico, luego de la emancipación, se hizo necesario cantar la gloria de los héroes y fundadores de la patria. Esto determinó el nacimiento de una nueva iconografía, configurada por el retrato de nuevos personajes, no solamente nuevos por la natural renovación demográfica, sino por la aparición en primer plano político de gentes de otras clases que reclaman para sí el derecho de hacer la vida pública y de conducir el estado. Al satisfacerse, muy natural y justamente, este anhelo, las figuraciones anteriores no mueren por completo, más aún, en algunos órdenes de la existencia siguen siendo importantes y aun numerosas.

La primera nueva galería que surge en el Ecuador fue la de los héroes de la emancipación, pintada por el primer gran pintor de la era republicana, Antonio Salas, personaje nacido a finales del siglo XVIII y muerto al mediar el XIX. A pedido del primer presidente, el general Juan José Flores, nació esta galería, en la que Salas desplegó una pomposa teoría de hombres de guerra en atuendo de parada militar. No podía ser de otro modo: el pintor conoció a casi todos los retratados y los vio en sus horas de esplendor. Por eso los mostró llenos de condecoraciones, charreteras, entorchados, fajas y más elementos vistosos y gloriosos. Los pintó en rojo subido, contrastando este elegante color heroico y belicoso con el oro profusamente decorado sobre las irreprochables casacas. El tiempo daba para eso: esluvios napoleónicos soplaban desde Europa y el arte romántico asomaba sus luces por el crepúsculo matutino.

La tarea de Salas fue exitosamente cumplida y satisfizo a Flores. La elegante galería contaba veintiún retratos si no se incluía el del general Flores, pero sumaba veintidós si se colocaba con los otros al general presidente. Los lienzos tienen dos metros veinte centímetros de altura y ochenta y cinco centímetros de base. En su larga extensión el artista los colocó a todos en medida heroica, a pesar de que, según los documentos pertinentes, algunos de ellos eran de estatura mediana o menos que mediana. Pero el artista los exhibió en dimensión ascensional, longilínea y con imponente narcisidad.

Era la nueva pompa, el estilo definitorio de unos hombres capaces de hacer brotar naciones de la punta de su espada —con qué placer las pinta Salas—. Era la



épica actitud de los personajes que demandan pasar de la historia a la leyenda y esperan que de la leyenda se les lleve hasta el cantar. El pintor, republicano fervoroso y poeta al mismo tiempo, trató de complacerles y, al poner oro y rojo sobre sus talles, les dotó asimismo de airoso continente, al modo cidiano, pues parece que todos ciñeron en buena hora sus espadas. Buena muestra de que en la América libre también el romanticismo afinaba sus amores en la poesía medieval. Así nos mostró Salas a los próceres de la nueva historia, y han debido pasar más cien años para que la fantasía popular permita contemplar a estos hombres de tan gentil continente en la forma que la crítica necesita verlos.

¿Será pequeña la importancia del arte pictórico si, en competencia justa con el romanticismo literario, logra crear un tipo humano que caldeará por largas décadas el ánimo de unos pueblos que, no obstante libres y autónomos, sufrieron largamente antes de ser ellos mismos y con este ser caminar por sus senderos sin apoyo alguno? Si determinante fue la literatu-



En esta página, retrato del general Juan José Flores, por Antonio Salas. Perteneció a la galería de emancipadores que el pintor realizó por mandato del general. A la derecha, "Nevado", obra en la que se descubre el amor por el nuevo personaje aparecido en la temática de la pintura ecuatoriana: el paisaje.

ra, el arte pictórico lo fue también, y con este, el arte de la escultura, del grabado, de la arquitectura que levantaron la fama de los fundadores de las repúblicas hispanoamericanas. Las artes cambiaron de signo con el signo de la Historia.

Mas no todo muere, como dice el poeta latino. Conviene saber que el mismo Salas y su progenie —hijos y nietos pintores que llenarán y rebasarán el siglo XIX—, tanto como los otros pintores de esta época, no abandonaron los lineamientos tradicionales de la escuela quiteña ni dieron la espalda a la fe del pueblo. Cambiaron de motivos, cambiaron también de técnicas, pero no traicionaron el espíritu ecuatoriano.

Los héroes de las campañas emancipadoras, al siguiente día de la victoria manifestaban su fidelidad a las creencias del pueblo. Ni oficial ni privadamente se alejaron de las creencias tradicionales y, al respetarlas, consagraban lo que el tiempo había sembrado. En lo nuevo, conservaron el hontanar y la raigambre: así afirmaron el presente para el futuro.

Otro personaje nuevo: la naturaleza

El segundo paso del romanticismo en Hispanoamérica fue, sin duda, el descubrimiento de la naturaleza. Mejor dicho, redescubrimiento de ella, pues los primeros en hallarla fueron los cronistas de Indias en el siglo XVI, cuyo ojo deslumbrado no pudo resistirse al espectáculo totalmente inédito de montes, mares, ríos, árboles, aves, firmamento y otras realidades que el ánimo renacentista captaba con una finalidad peculiar: el ordenamiento de un inmenso panorama caótico, en tanto no encajaba en los conceptos tradicionales, especialmente griegos, conceptos que en aquel entonces privaban de manera total. El ánimo griego de la época milesia se encontraba en análoga postura: ansiaba pasar del desorden al ordenamiento, del caos al cosmos, como los renacentistas venidos a tierras nuevas.

Pero ahora el descubrimiento no consistía en un deslumbramiento ante la naturaleza desconocida, ni tampoco pretendía una explicación racionalista de ella, porque se trataba de conquistarla sentimentalmente. Y esto es del todo diverso, aunque creamos que el hombre y su ánimo no hubieran cambiado mucho desde la era renacentista hasta la era romántica. El orden natural y su presencia dejan de ser asunto propio del conocimiento y se transforman en objeto de la emoción.

¿En qué consistió esta conquista o este redescubri-



miento? Ante todo, recordemos que el paisaje, como ingrediente de la vida humana singular, se muestra en literatura por uno de esos fenómenos, inexplicables al parecer, que rigen los movimientos de culturas y estilos. ¿Cuál fue el síntoma de dicha llegada? Uno muy claro: durante el siglo XVIII el continente americano fue objeto de exploraciones científicas numerosas, exploraciones que llegaron a dar origen a un tipo de literatura científica muy difundida y apreciada en Europa durante varias décadas, que finalizaron a comienzos del siglo XIX. Esta importante literatura daba de la naturaleza americana versiones especializadas para sabios y académicos, como para lectores ilustrados o meramente curiosos.

De pronto América deja de ofrecerse en informes, crónicas, relatos científicos y se presenta en novelas de viajes que europeos, con sensibilidad propia, escriben para lectores del viejo continente. El éxito es grande y contagioso. Los escritores de las repúblicas sudamericanas abren los ojos ante su paisaje respectivo y ofrecen análogo producto literario: novelas escritas con sensibilidad americana, donde se entrega el paisaje americano a los lectores del Nuevo Mundo. Se trata de un género literario doblemente fresco: de una parte por los autores, y de otra por el paisaje.

Pero hay algo más: una vez que el paisaje americano deja de ser motivo de informe científico, penetra por vía estético-sentimental en la biografía de los escritores artistas, para quienes es absolutamente necesaria la verdad de lo que copian, pero es más necesario aún el sentimiento que ponen en cuanto dicen. No hay falseamiento, sino iluminación de la realidad, pero iluminación con luces interiores que el artista ha aprendido a encontrar en sí mismo. El problema de la luz fue uno de los más importantes para Goya y su tiempo. Ahora bien, los románticos saben que hay otras luces y otras formas de iluminación que demandan otros focos y otras maneras de ver, que son diversos de los utilizados por los artistas predecesores. A la iluminación exterior ha sucedido la iluminación interior.

Uno de los aciertos peculiares del romanticismo fue el de orientarse por vías no racionalistas, a pesar de haber sido engendrado por el idealismo alemán, el cual fue hijo de la razón pura. Desde el siglo XVI el arte siguió constantemente senderos racionalistas, de los que el barroco no logró apartarle por completo. Cuando se extendió la nueva corriente fue recibida en Hispanoamérica y entusiastamente imitada. Los éxitos del romanticismo en el Nuevo Mundo

En estas dos páginas reproducimos dos cuadros que recogen otra de las posiciones adoptadas por el arte ecuatoriano: el costumbrismo o folklore. Abajo, escena popular junto al lago de San Pablo y, a la derecha, el "Indio decano con dos ángeles", de Pinto.

fueron notables y rápidos, porque en este orbe cultural la tradición racionalista no fue tan duradera ni tan profunda como en Europa. Por tanto, convertir la naturaleza en sentimiento parecía un hermoso juego matinal de niños inteligentes y alegres. Además, estos niños debían hacer las cosas de modo distinto a como se habían hecho durante los tres siglos anteriores.

Explicable es entonces que el amor al paisaje americano se impusiera y, al mismo tiempo, como un programa de novel actividad política y de afirmación nacionalista, se aceptara por la mayoría popular. La naturaleza y sus elementos bellos dominaron en la literatura. Cartas confidenciales, memorias íntimas, cuentos y novelas, sobre todo estas últimas, son paisa-

je. Luego de la novela sigue en la línea de creación romántica la poesía lírica. Tras ésta, la pintura. Finalmente, el folklore.

Abanderada del movimiento hacia la naturaleza, la literatura en prosa hizo gala de traducir las bellezas nativas copiosamente, sin omitir detalles, sin rechazar elementos paisajísticos, sin desaprovechar el color y las formas permanentes o fugaces. Las descripciones de paisaje son el personaje principal de las novelas románticas. Estas novelas son, pues, paisaje. Lo que determinó que la pintura se iniciara acto seguido en estos ejercicios de amor. Al comienzo miran el paisaje como elemento decorativo; poco después, como elemento sustantivo. De Rafael Salas y Cadena a Pinto

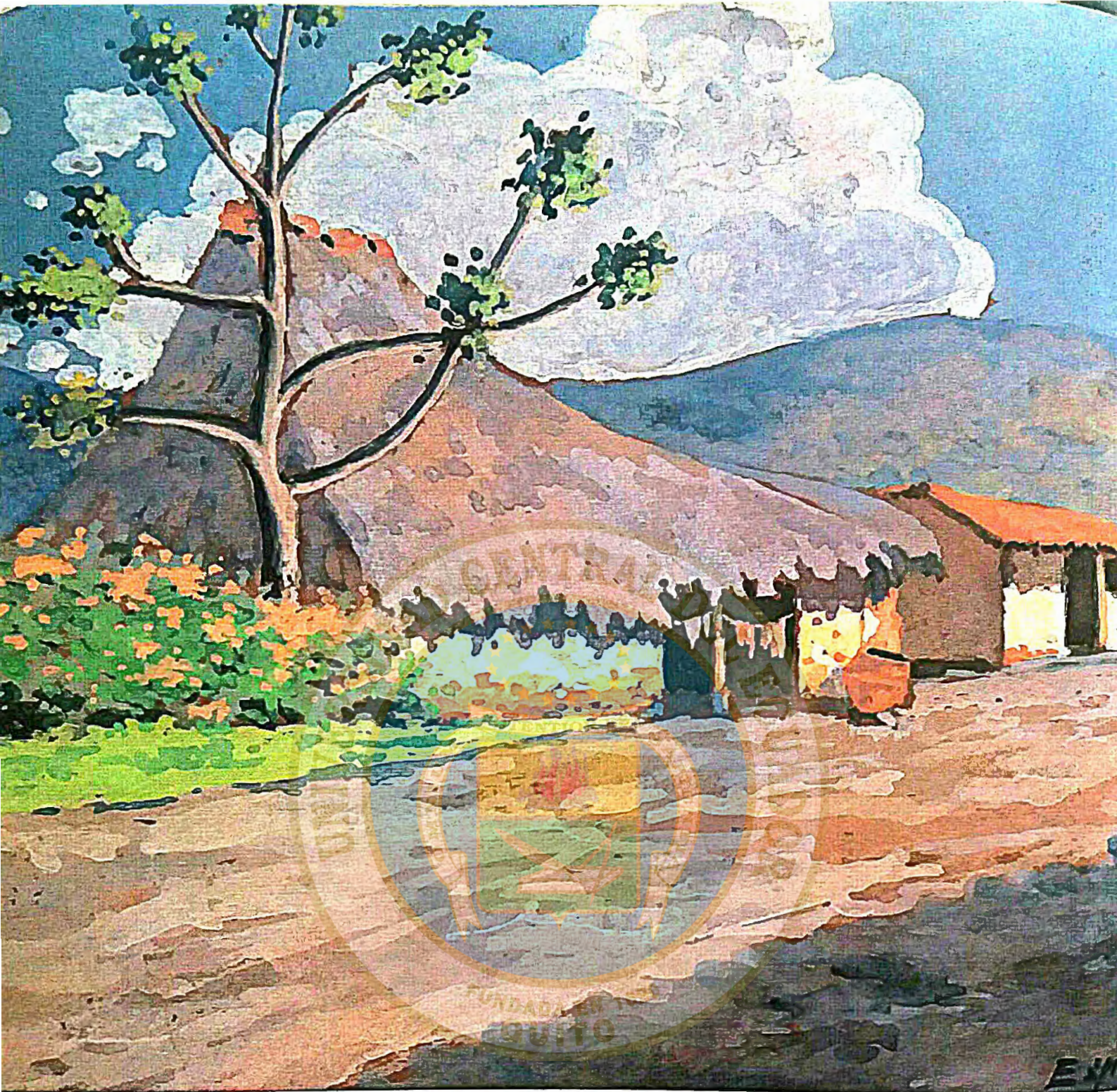




y de éste a Troya: una vía luminosa de paisajes terruñales persigue esclarecer las almas, alegrar los ánimos y traducir el mundo en sentimientos cada vez más puros. Más o menos siete décadas de procesos románticos de la pintura quiteña encierran estas biografías y estos nombres. Veamos, si es posible, el proceso del sentimiento en estas expresiones que fueron populares y selectas a un tiempo, que agradaron a sabios europeos y a nacionales ilustrados.

La expresión pictórica del romanticismo, como en todas partes, en el arte quiteño siguió dos caminos: primero fue copia fiel de la belleza natural, segundo fue idealización de la misma. Pero en ambos casos la belleza natural y su contemplación comenzaron en el alma del pintor. Revisemos esto por separado, del modo más breve que nos sea posible.

La copia fiel del paisaje es admiración pura y simple, directa e inmediata. Una naturaleza inmensa, dra-



mática, variada en un país que al mismo tiempo es tres países distintos en lo que a naturaleza se refiere —costa, sierra y selva andina: dos regiones forestales tórridas y una zona de montaña fría—; una tierra partida en tres por dos cordilleras elevadas y adustas, rígida y apacible por sus valles y planicies, generalmente limpia de nubes y llena de sol, salvo en las punas o parameras de los Andes, donde el gris azulado se impone a la vista y al espíritu; una tierra de diversas verduras detonantes y casi perpetuas; una tierra, en fin, donde la gracia y la horridez se combinan justamente en un panorama excitante. La copia de todo esto demandaba gran devoción artística.

Si a esto se añade la naturaleza viviente de plantas sin

número, de flores maravillosas, de aves y mariposas, de animales salvajes y semidomésticos, la pintura se complica y demanda una entrega heroica por parte del pintor. ¡Cuántos de ellos anduvieron a caza de motivos por selvas y montañas, por valles y precipicios...! La simple copia de la naturaleza muerta pidió años de amor y de intenso trabajo a los artistas quiteños, como puede apreciarse en la cantidad de estupendos paisajes que se conservan en museos y colecciones particulares. Pinto y Troya fueron, acaso, los más viajeros entre ellos, los artistas peregrinos, signados con el empeño apostólico de ofrecer a sus connacionales la vera esfigie del Ecuador natural. Los trabajos de estos artistas coincidieron con otros empeños cienti-

Dentro del paisaje, el camino recorrido por los pintores ecuatorianos ha sido enorme, desde la interpretación racionalista a la pasional. En la página opuesta, "Cabaña", de Espín. Abajo, "Valle de Challuabamba", de H. Vázquez (Museo Crespo Toral, Cuenca).

ficos: los de Wolf, Reiss, Stubel, etc., quienes no solamente querían hacer la vulcanología o la geología de los Andes, sino —signo de los tiempos románticos—, aparejado a ello, la poesía de los mismos Andes. Colaboraron sabios y artistas, por igual sumisos a la grandeza de una geografía ejemplar.

El amor por la naturaleza viva tiene una raíz: la obra de los artistas quiteños para ilustrar la *Flora de Bogotá*, del célebre naturalista Celestino Mutis. A fines del siglo XVIII pintores, dibujantes y grabadores quiteños iban a la capital de Nueva Granada a colaborar en la obra del naturalista, quien, aunque empeñado racionalistamente en las plantas y su aplicación industrial, medicinal, artística, etc., amaba con infinita ternura las criaturas que se representaban con el pincel o con el buril de los artistas, del mismo modo que estos especialistas acariciaban con la mirada el secreto de las flores, de los tallos, las semillas, los frutos, las raíces. Centenares y centenares de grandes láminas describen prolijamente el amor, la vida y la continuidad de esas criaturas que, llamadas plantas, parecen calladas y son elocuentes discursos de estética y de biología. El precedente de los numerosos artistas que peregrina-

naron a Bogotá indujo a los pintores quiteños del siglo XIX a seguir contemplando la naturaleza y orando con ella y sus colores. El sentimiento del paisaje andino tuvo, pues, convincentes antecesores.

Pero la copia fiel del paisaje no agota el tema ni el género. Junto a ella hubo el paisaje idealizado, no solamente en el sentido de ser libremente fingido por el artista con elementos reales tomados de la naturaleza, paisaje que está en todas partes y no está en ninguna, sino, y esto es lo primordial, paisaje filtrado en el corazón del artista. Paisaje *estado de alma* en la más certera acepción de esta frase, que es casi un lugar común. Paisaje veraz donde, por añadidura, la intimidad sentimental pone el acento singular irremplazable.

La naturaleza puede ser declamatoria lección racionalista, puede ser también vigorosa expresión de sí misma. He aquí dos formas de arte predominantes tiempo antes de la llegada del romanticismo. Aquí se parten los campos: una cordillera se levanta y en la vertiente de ella que queda hacia acá de nosotros no vuelve a darse la manera antigua de contemplar la naturaleza. El sentimentalismo romántico la trans-



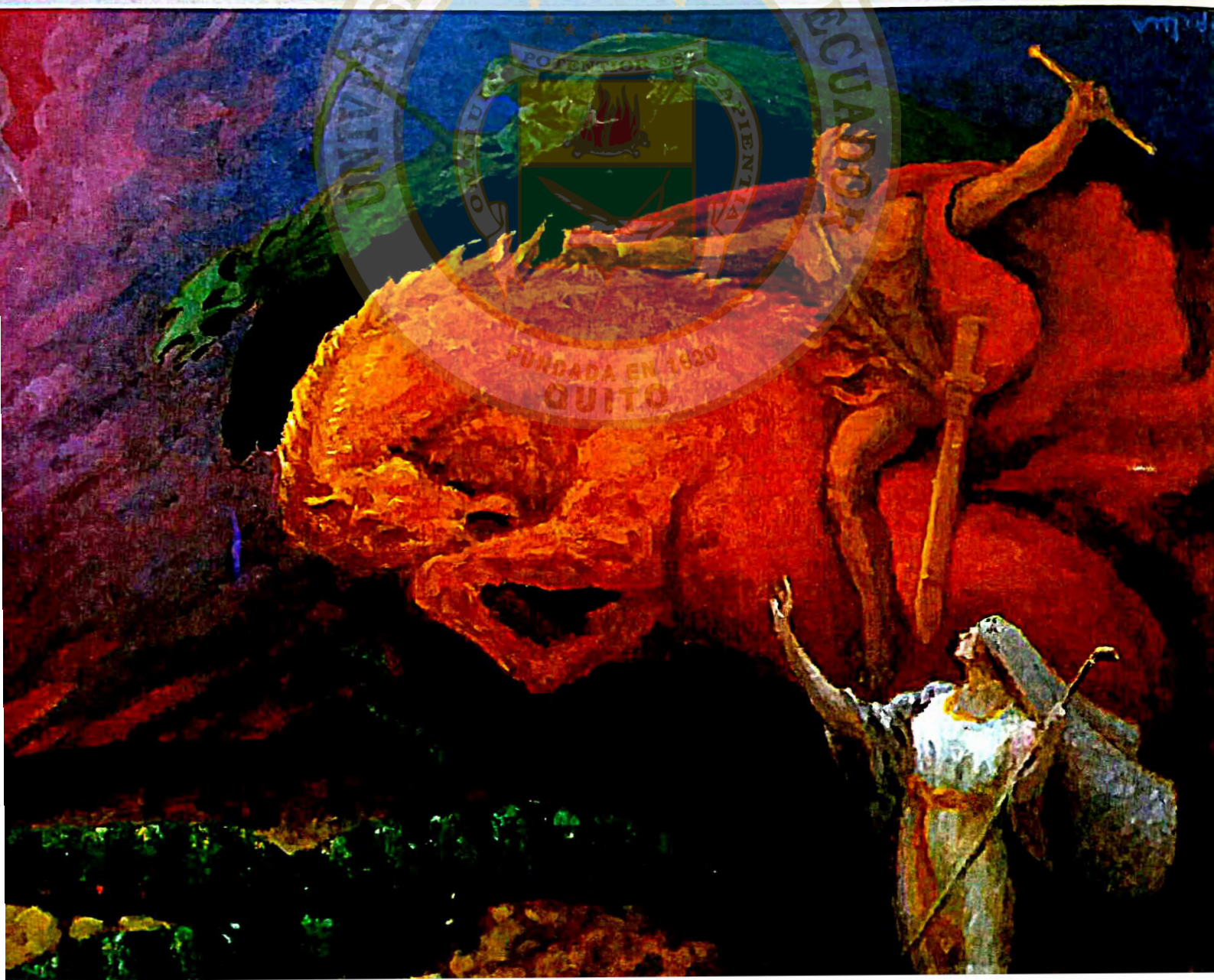
Abajo, "Los jinetes de la visión", de Vicente Mideros (col. Gangotena). En este autor, los paisajes son simbólicos y misteriosos, tomados de la realidad pero elaborados por una mentalidad poderosa. En la página siguiente, Olga Fisch, en su representación de los negros de Esmeraldas, nos da también un paisaje elaborado, pero en el que quiere hacer resaltar la marginación de sus habitantes.

forma en un gran vaso de cristal puro donde el artista puede verter sus lágrimas o sus alegrías, sus esperanzas o sus desengaños. El paisaje pictórico se torna en un lenguaje apto para traducir y expresar otro lenguaje: el pasional.

No obstante, no fue el único género ni la sola manera de expresión, aunque se mantuvo como atractivo medio de crear hasta comenzado el siglo XX. Se prolongó a la par que el romanticismo, que en algunos países hispanoamericanos llegó a ser desplazado solamente por el auge rubendariano. En su seno la tendencia romántica de la pintura quiteña dejó aparecer y aun favoreció el nacimiento, con carácter decimonónico, del retrato y de cierto tipo de pintura religiosa, junto a la costumbrista y a la folklórica. También

cultivó la acuarela, aunque volcada casi siempre hacia el paisaje.

Cabe destacar un carácter de esta época: la influencia francesa y la italiana, debido a la frecuencia con que el gobierno ecuatoriano concedía becas a los artistas para su perfeccionamiento en Francia e Italia. Las tendencias romanas se dejaban sentir más acentuadas que las de París y esto dio origen entre nosotros a un *dolce stil*, pero que no fue *nuovo*, estilo de espaldas a la evolución artística de la segunda mitad del siglo XIX y que no hizo otra cosa sino retardar el ingreso del impresionismo y postimpresionismo en el Ecuador, hasta las primeras décadas del XX. Al contrario de lo que sucedió con el contagio romántico, tan prestamente extendido por el Nuevo Mundo. Lo cual demuestra, a



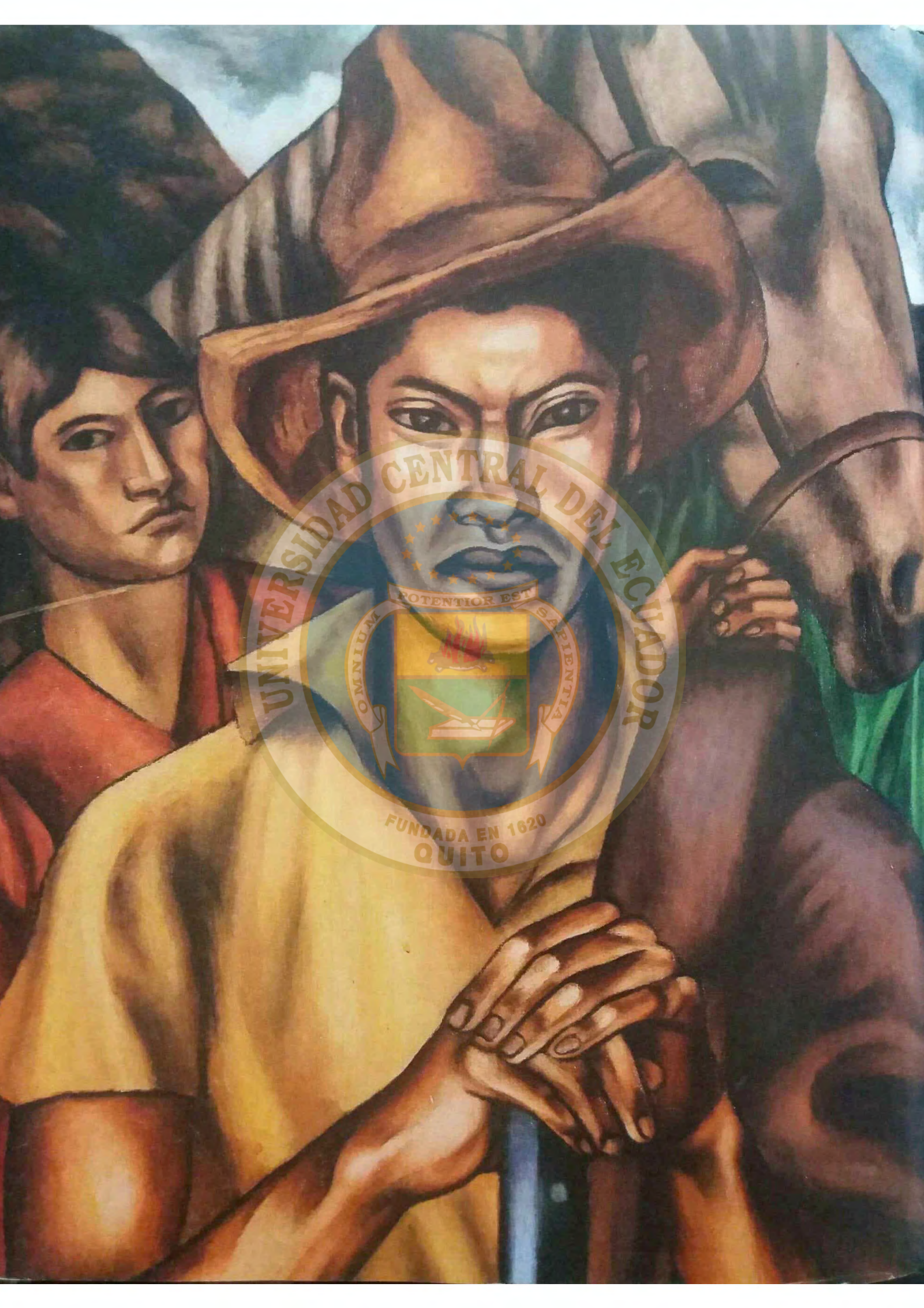


un centenar de años de perspectiva, que el sentimentalismo popular de nuestra región rimaba con la sentimentalidad romántica y emparejaba con ella fácilmente.

¿Algunas razones de ello? Quizá valga señalar unas dos o tres. Primera: la tristeza ínsita en el alma del primitivo americano, que se acentuó en la era hispánica y, más aún, se consolidó en el espíritu mestizo; la música es una prueba irrefutable de esto. Segunda: el sentimiento heroico-nacional, que se magnificó en una forma de sentir la historia y los hechos colectivos. Tercera: la facilidad de un arte que llega a la vida privada, luego de cubrir ostentosamente la pública. Además debemos recordar que el romanticismo fue una forma de creación en cuyo cauce corrían efectos superficiales y generales, lo cual es fiel reflejo de la vida común.

En el arte religioso sucedió lo mismo: no rebasó el orbe de la sentimentalidad devota y externa. Fue un arte religioso sin ideas, destacándose por su carencia de doctrina teológica y su abundancia de tópicos o lugares comunes. Su éxito estuvo, en gran parte, en la repetición de temas italianos. ¿Por qué? Ya se dijo: por el contacto de los pintores ecuatorianos con los italianos. Pero, además, por la influencia predominante de la música italiana en la liturgia. Música externa, brillante, fácil, superficial, desgajada de la música operística. Dicha moda superficial llegó a penetrar en el siglo XX. Y a tono con tal moda tuvo que ser la pintura religiosa, cuyo imperio no es otra cosa que la dulzura del tópico, la fuerza de los lugares comunes, el afán por lo fácil...

Hay, no obstante, una fuerte reacción contra esta



En la página opuesta, "El mayordomo", de Manuel Rendon (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito). Mediante la contemplación del paisaje se llega a la de su morador y de ahí surgió el "indigenismo", con su carga de denuncia social.

superficialidad. La pintura quiteña de comienzos de este siglo XX cuenta con un artista que se propuso levantar lo religioso del puro sentimiento hasta el orden de las ideas. Se trata del arte de Luis Mideros, arte de hombre que medita y crea sobre una celebración bíblico-simbólica largamente construida. No improvisa ni cede al gusto general. Piensa, y piensa bien, que el arte religioso sin ideas fundamentales cae en lo anecdótico, en lo populachero, en lo trivial. Colinda con la superstición.

Empeñado por levantar el nivel de este tipo de pintura, Mideros fue por senderos ásperos: una técnica personalísima, una paleta peculiar, una temática alejada de la devoción callejera. Los creyentes deben tornar a las ideas y a los símbolos sagrados, a las lecciones de la Escritura, a las profundidades de la dogmática, a las elevaciones de la mística. En suma: el arte cristiano debe ser un arte penoso y difícil. Demasiado inteligente y personal. Mideros no tuvo discípulos ni alcanzó celebridad popular. Era y es un pintor antipopular. Pero sacudió el ambiente y despertó nuevas posibilidades. Esta forma de pintar derribó en las escuelas de arte el gusto decimonónico y llamó a los artistas a otros caminos, cuyo tránsito se hizo posible por la actividad convulsiva de este maestro.

El morador del paisaje ecuatoriano

El amor a lo folklórico, naciente o incipiente, creció pronto y abarcó diversos campos. Uno de ellos, el colorista y atractivo asunto de la vida campestre y su morador natural, el antiguo, el primitivo habitante del paisaje: el denominado indio americano. Así como la literatura, la pintura hizo de este personaje un simpático motivo de atracción estética, sin presumir que, cinco décadas más tarde, el estético tema se transformaría en la más amarga doctrina de justicia social.

Por de pronto el indio, el indianismo, el campo y las labores rurales fueron la copiosa fuente de inspiración de pintores, poetas y novelistas. Un afecto puramente exterior y romántico unía las creaciones con los motivos, o sea las obras con los seres en ellas representados, en forma si se quiere musical o simpática, olvidando lo negativo que hubiera sido hallado y destacando únicamente lo que diríamos decorativo. Bien le venía a un paisaje de dulces y variados verdes, de azules diáfanos y de blancas nubes y casitas, la presencia roja y amarilla del morador primitivo de la campiña. El corazón se llenaba de ilusión y el alma de regocijo.

Poco a poco, a fines de siglo y en los primeros

años del XX, se perturbó esta serena visión: el morador del campo no es un elemento decorativo del mismo, es un ser humano que trabaja y sufre como los demás, pero no recibe lo que los demás, es un ser que apenas vive para sentir sus penas, que no tiene consumos porque no tiene producciones, que gasta en olvidar sus dolores el pequeño salario que cobra con sus afanes, que vive al amparo de otros; en suma, que es un ser desvalido. La invalidez del morador del campo fue la versión primera de su desgraciada existencia, de su larga tragedia.

También aquí se adelantó la literatura a la pintura. Tras la novelística y el cuento vinieron los artistas plásticos: pintores, grabadores, dibujantes, acuarelistas. Y todo ello impulsado por las ideas políticas que en esta ocasión, como en otras, hallaron en el arte el mejor canal de expansión. El indigenismo, con todas sus exageraciones e insinceridades, constituye, no obstante, una fuente de producción estética ecuatoriana durante varias décadas.

Olvidemos las insinceridades, que no son para tratadas aquí. Quedémonos con las exageraciones, porque eso sí es necesario aclarar, a fin de entender lo que pintan los artistas cuando tocan el tema del habitante del agro. Si el impresionismo no logró afianzar sus raíces en la pintura ecuatoriana, el expresionismo logró preponderancia casi absoluta. Por lo menos logró la máxima importancia en los más notables pintores quiteños. Entre las varias corrientes de la nueva pintura —que bien pudieron afincarse o avendarse en nuestra tierra— adquirió carta de ciudadanía la tendencia que, dimanada de México, ha servido de lenguaje común para denunciar la injusticia social. *Lo social*, que entró años antes en el arte francés y de allí se difundió por toda Europa, necesitaba de un arma de combate, y esa no pudo ser otra que la exageración. Pero hay que entenderlo bien: este tipo de exageración no es la teratológica muestra de sueños inconsistentes; se trata de agrandar, con la lente de la ideología, lo que el artista quiere que sienta la conciencia indiferente. El mal existe en todas partes, la injusticia impera por todo el mundo; luego, se piensa, y no mal, que las gentes están insensibilizadas por el mal y la injusticia. Hay que herirlas con crueldad en los sentidos para que reaccionen sus sentimientos; y a eso se llama expresionismo, al arte de agrandar lo negativo para conmover, pues la indiferencia imperante demanda golpes tremendos para despertar.

¿La pintura se vuelve entonces declamatoria? Sí y no. Clama, reclama, con sus gestos para hacerse oír por los oídos que no quieren oír. El clamor se

Iglesia actual en una moderna plaza ecuatoriana. A la arquitectura de nuestro país le ha sido muy difícil sacudirse el enorme peso de la tradición barroca, pero ha acabado por resolver el problema de satisfacer con soluciones nuevas la religiosidad de esta época.

torna imprecación, pues la súplica no basta. La palabra se convierte en grito, porque el sonido normal y cotidiano de la voz humana es rechazado por el apresuramiento colectivo. Tiene de oratoria este arte en cuanto quiere ser convincente. Pero cuidado, no se confunda esta expresión con otra: este arte de grito y de convulsión puede serlo todo, menos retórico.

Además, no solamente se preocupó del morador del campo, sino que salió por los desamparados de la urbe: o sea, fue arte social en toda la acepción de la tendencia. Los problemas obreros, los del explotado, los de la pobreza en sus diversas formas. El pueblo, visto desde otro ángulo, negativo si se quiere, pero no menos real. La novela se avecindó en el agro. La pintura, en el agro y en la urbe. Fue un lenguaje de más amplia gama.

Las otras artes

¿Entraron en crisis de subproducción las otras artes plásticas? Indudablemente que no. Pero su resonancia no ha sido tan nítida y generalizada como la de la pintura, voz de primera clase sostenida por un grupo extraordinario de artistas que han demostrado y demuestran aún la verdad de una escuela de tan firme ascendencia en el Ecuador como la escuela quiteña.

Cada cual en su rango, la escultura, la arquitectura, el dibujo, el grabado, la cerámica, etc., marchan durante el siglo XX hallando técnicas nuevas o expresando con originalidad urgencias colectivas o ideas personales. Quizás un poco menos comprometidas con la ideología política y con la lucha por la justicia social, han sabido, sin embargo, traducir el espíritu del tiempo. Tiempo complicado, tornadizo, algunas veces hostil a los artistas, pero en cuyo seno silente y dominador el país, a golpe de marchas y contramarchas, ha caminado hacia una vida mejor. Por lo menos en la intención. Lo decimos para consignar una realidad: si el arte, aparentemente, no logra sus propósitos inmediatos, de manera mediata siempre despierta las conciencias.

Luego de haber dominado largamente la madera y el bronce, la escultura se enfrentó con el hierro y demostró posibilidades inéditas. Las formas espaciales llenas o vacías, tan peculiares de nuestra época, tuvieron en la escuela quiteña cultivadores distinguidos. Esta manera de escultura, de modelamiento con el espacio, llegó al Ecuador no sólo por imitación. Llegó cuando la enseñanza de las matemáticas superiores invadió la enseñanza media.

Hay algo muy importante que destacar: si la plástica religiosa pareció agotada después de Joaquín Pinto y tras la solitaria intención innovadora de Mideros, si la pintura piadosa —simplemente piadosa—, lo mismo que la escultura de igual género, se nutren de la importación de productos en serie, no sucede lo mismo con la arquitectura. No obstante la inmensa mole tradicional del barroquismo quiteño, la arquitectura religiosa comienza a caminar por nuevas sendas en el Ecuador. A la par de la edificación civil, la edificación sagrada trata de expresar el ánimo del hombre actual. Y en esto se han logrado algunos éxitos: el espíritu litúrgico del siglo XX halló un arte arquitectónico digno. Como es natural: las escuelas de arquitectura van transformándose en laboratorios de bellas artes, sin dejar de ser lo que fueron.

Esta nueva arquitectura religiosa necesita, para apoyo y compleción de la expresión espiritual, desplegar un cortejo de otras artes que integran el simbolismo y la ornamentación, si bien sencillos, no por eso menos profundos. En el Ecuador, como en otros lugares, este género de arte ha buscado materiales antes no sacralizados por el arte litúrgico. Sucede hoy exactamente como en la época de plenitud del gótico o durante la era barroca: los artistas llevan a la iglesia elementos antaño profanos. Hecho singular, al parecer, pero elementalísimo de todo despliegue de un estilo religioso nuevo: la necesidad de hacer hablar lenguaje religioso a lo que todavía no es religioso o parece ser antirreligioso. ¡Cuánto debe el arte sacro a los dominicos franceses que redescubrieron este hecho elementalísimo! La valentía de estos frailes posibilitó la resurrección del arte cristiano.

Y ahora, una síntesis final

Es posible y necesaria esta mirada de conjunto, brevísima, que nos ayude a comprender lo que es hoy una escuela de arte que cuenta 400 años de nutrida creación. El camino de esta escuela, firme, ininterrumpido, se dibuja sobre el espíritu de cada centuria, asumiendo ese espíritu y manifestándolo irrefutablemente.

La primera centuria, la renacentista, la del nacimiento y primeros pasos de Quito y su provincia, se encarna en un personaje de gran cultura y formado por el ambiente de entonces: fray Pedro Bedón. Hijo de ilustres familias afincadas en la urbe desde primera hora, fue un quiteño de alma y vida. Se educó en el ambiente dominico, cuya regla siguió fielmente,



es decir, asimiló lo que aquellos religiosos —misioneros saturados de saber teológico— tuvieron como enseñanza básica y formación normal: latinidad, filosofía, teología. Latinidad no era sólo el aprendizaje de la lengua sabia y dialéctica, sino además conocimiento de literatura y artes. O sea: ingreso al humanismo iluminado entonces por los tres faros del saber cristiano europeo: lo bíblico, lo helénico, lo latino.

Los estudios superiores y doctorales los hizo en Lima, donde comenzó a desplegar sus capacidades artísticas. Vuelto a Quito, enseña, como todo buen humanista. Enseña filosofía, gramática, artes. El mismo es artista. Conoce artistas europeos y se afirma en su técnica al contacto con ellos. Viaja a Bogotá porque, muy identificado con el alma popular, se ha comprometido con las primeras revueltas populares quiteñas: la célebre de las alcabalas. En Bogotá enseña filosofía, teología y pintura. Pinta, pinta mucho, y deja una gran obra en el convento de sus cohermanos de Santa Fe. Retorna a Quito y sigue pintando. Sigue enseñando. Sus enseñanzas son ya trascendentales: salen del marco escolar y llegan al orden social. Es el primero que agrupa en una sociedad a los artistas, alumnos suyos los más. Se trata de la Cofradía del Rosario, donde se aprende, se mejora y se adorna la vida con la ciencia y el arte. Es en esa época, a finales del siglo XVI, cuando el padre Bedón solicita —es la primera petición de esta índole— la Real Orden para fundar estudios generales, es decir, universidad, en Quito. Las razones que alega son terminantes.

Este renacentista legítimo crece conforme la ciudad y la provincia: es la medida de ellas. Entre todas sus dotes descuella una: su espíritu es la expresión del orden y de la norma. La biografía del padre Bedón va, casi al mismo paso, simultánea a la de otros religiosos humanistas, misioneros y maestros, también trabajados por el espíritu del orden y de la normatividad, que es un anhelo inequívocamente renacentista. Ordenamiento mental en todos los campos de la expresión espiritual o intelectual. Comenzando por el de la palabra y terminando por el de la emoción. Empareja fray Pedro Bedón con fray Bernardino de Sahagún, con el padre José de Acosta, con fray Domingo de Santo Tomás, para no citar sino a tres egregios maestros de alma renacentista —renacentista a la española, se entiende— y de mente organizadora. Los tres hicieron con las lenguas americanas lo que un siglo después —y sólo en teoría— enseñaron los racionalistas, al hilo de René Descartes. Es decir: tomaron el habla de los primitivos americanos, la vivieron íntimamente —no sólo la aprendieron en forma superficial— y, des-

pués de vivirla, la estructuraron, es decir, la gramaticalizaron. Hoy andamos a infinita distancia de comprender lo que aquello significaría en un tiempo donde no había trabajos ni artilugios técnicos para captar el habla y sus secretos. ¿Y a qué viene esto? Pues sencillamente a que fray Pedro Bedón anduvo por los mismos afanes de buscar y enseñar normas y preceptos, como sus ilustres coetáneos. Lo hizo con la lógica, lo hizo con el arte. Pues el primer teórico del arte quiteño es este dominico pintor y maestro, filósofo y organizador, cuya obra refleja y traduce el tiempo que vivió en su querida ciudad, donde fundó la escuela quiteña de artes.

La segunda etapa del arte quiteño es, como en otros lugares del Nuevo Mundo, la barroca. Alma complicada la de esta época, opulenta, retorcida, musical, blanda y bárbara a un tiempo: emergida de rincones afectivos, liberada por obra de una fe que no anda en pequeneces, fe robusta, rotunda, todopoderosa. En el renacimiento se halla el compromiso fundamental de la fe con la razón, de la norma con la existencia, del principio con la inspiración. En el ánimo barroco se produce, primordialmente, el pacto bilateral más fraterno entre fe y emoción, sentimientos y creaciones, espiritualidad y cosas del mundo. Es fe con obras y, con obras de arte, estentóreamente proclamada como cosa de la vida y no sólo de la razón.

El estremecimiento barroco adquirió suprema dimensión con la opulencia de motivos que le prescribió la novedad americana. El Nuevo Mundo rehizo el barroco a su imagen y semejanza. México, Quito, Cuzco son la demostración irrefutable. En el centro de la tormenta barroca hallamos en Quito a un pintor: Miguel de Santiago, hombre de fe, de ideas doctrinarias sólidas, de erudición teológica y bíblica, representante del gran compromiso del arte con las prescripciones tridentinas, a las que demostraron fidelidad inquebrantable escritores y artistas del 1600 español. Aquí, como allá, la vida convertida en estremecimiento de fe.

La pintura de Miguel de Santiago resume lo que al espíritu creyente de Quito y su provincia le es consustancial por aquellas décadas. Lo dogmático no es pura doctrina —aunque sea doctrina pura y sin contaminación— sin apoyo en la vida. Por eso las ideas dogmáticas de la pintura de este artista se afianzan en el orden sacramental y éste va a la gracia y la gracia al albedrío libre y este último, finalmente, a la salvación. Ya se trate de la pintura agustiniana, donde en grandes y sucesivos lienzos pinta la vida del santo, pero más que la vida la evolución de sus ideas doctrinarias; ya se trate de la pintura franciscana, donde en otra serie de



En la página siguiente, arriba, cuadro de Joaquín Pinto (Museo Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad de Quito) en el que dominan las técnicas lumínicas imperantes en Europa en aquella época; abajo, "La huelga", de Guayasamín, quizá el más significativo de los pintores ecuatorianos actuales.

grandes lienzos desenvuelve la doctrina cristiana al modo tridentino; ya se trate de la pintura bogotana, donde asimisino en grandes lienzos expone la teología implícita en el Padrenuestro; o ya sea en la serie de Inmaculadas Eucarísticas: siempre es lo mismo, la fe y las obras de santificación. Ahora bien: ésta fue la actitud, la doctrina y la mentalidad de los cristianos del siglo XVII en España y en América. Miguel de Santiago las resumió en la Presidencia o Audiencia de Quito.

Hubo otros pintores y artistas que exaltaron diversos aspectos de la existencia pública y privada de nuestro siglo barroco; pero ninguno resumió con tanta fuerza y claridad la tendencia fundamental del mismo.

Esto no sucedió en el seno del siglo XVIII, que fue de transición. El neoclasicismo español y su afrancesamiento dejaron poca huella en la pintura quiteña. El hecho es muy explicable: desde lo más oscuro del subconsciente colectivo, el alma hispanoamericana comienza a desprenderse de la madre España. Los pintores buscan elementos autóctonos o elementos extranjeros. Hay un comienzo de italianización que culminará en el XIX. No hubo afrancesamiento, porque eso vino a España con los Borbones y por los Borbones y su política pudo pasar al Nuevo Mundo, mas no pasó. El afrancesamiento se produjo en otros sectores de la vida intelectual: el pensamiento político, por ejemplo; pero no en forma tan extensa y profunda como tan ligeramente se asegura o se aseguraba por parte de los historiadores románticos.

Si tratamos de condensar el alma de la época en un artista o en un género, encontraremos que es difícil encarnar este espíritu de transición con toda nitidez en uno solo. Debemos hacerlo, por lo menos, en dos pintores: Rodríguez y Samaniego. Su obra fue numerosa y popular, se difundió como ninguna otra por toda la provincia quiteña, especialmente llevando a los hogares las nuevas devociones del siglo. Pintores de gran simpatía, despertaron mucho afecto, con sus obras acompañaron la vida familiar de los cristianos de todo el país: pero no lograron interpretar el alma profunda del tiempo.

Se anticiparon, sí, a mostrar el advenimiento de la nueva edad. Pero no la definieron. Se quedaron, como es lógico, en los umbrales del futuro.

En el siglo XIX hay dos aspectos que considerar: el primero es de configuración de las artes republicanas; el segundo es de consolidación de las mismas. La primera época está presidida por la figura de don Antonio Salas. La segunda por tres grandes maestros: Rafael Salas, Joaquín Pinto y Juan Manosalvas, que desuellan entre un conjunto de numerosos y notables

artistas quiteños. Los tres nacieron con poca diferencia de años y murieron con poca diferencia de días al comenzar el siglo XX. Vivieron unidos por el arte, las ideas, el trabajo, la amistad intelectual. Representan lo más granado de la cultura estética del Ecuador en su época, enseñan en la Escuela de Bellas Artes, forman extenso discipulado, contribuyen al prestigio del Ecuador.

Sin embargo, de entre los tres, por sus talentos múltiples, su formación y su inteligencia, descuella Pinto.

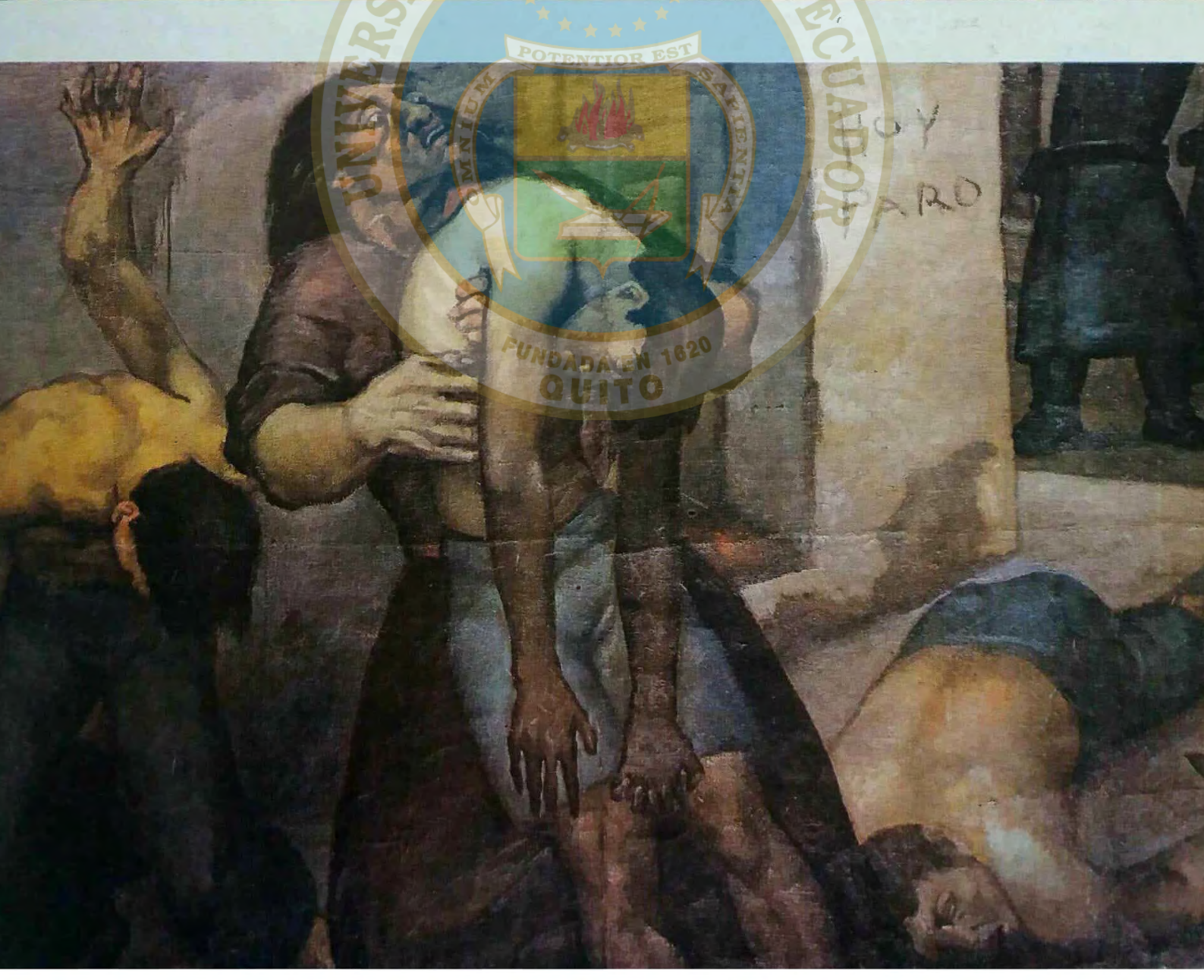
Es el artista más ilustre del siglo XIX. Cultiva muchos géneros, domina varias técnicas, abunda en obras, en imaginación y en éxitos. Maestro por naturaleza, enseña con didáctica notable; escribe con precisa claridad; cultiva las ciencias físicas y matemáticas. Es un lector incansable. Se aficiona por diversas ramas del saber: de la anatomía a la historia, de la mitología a la hagiografía, sin olvidar los idiomas cultos que en su tiempo son necesarios: el latín, el francés, el alemán.

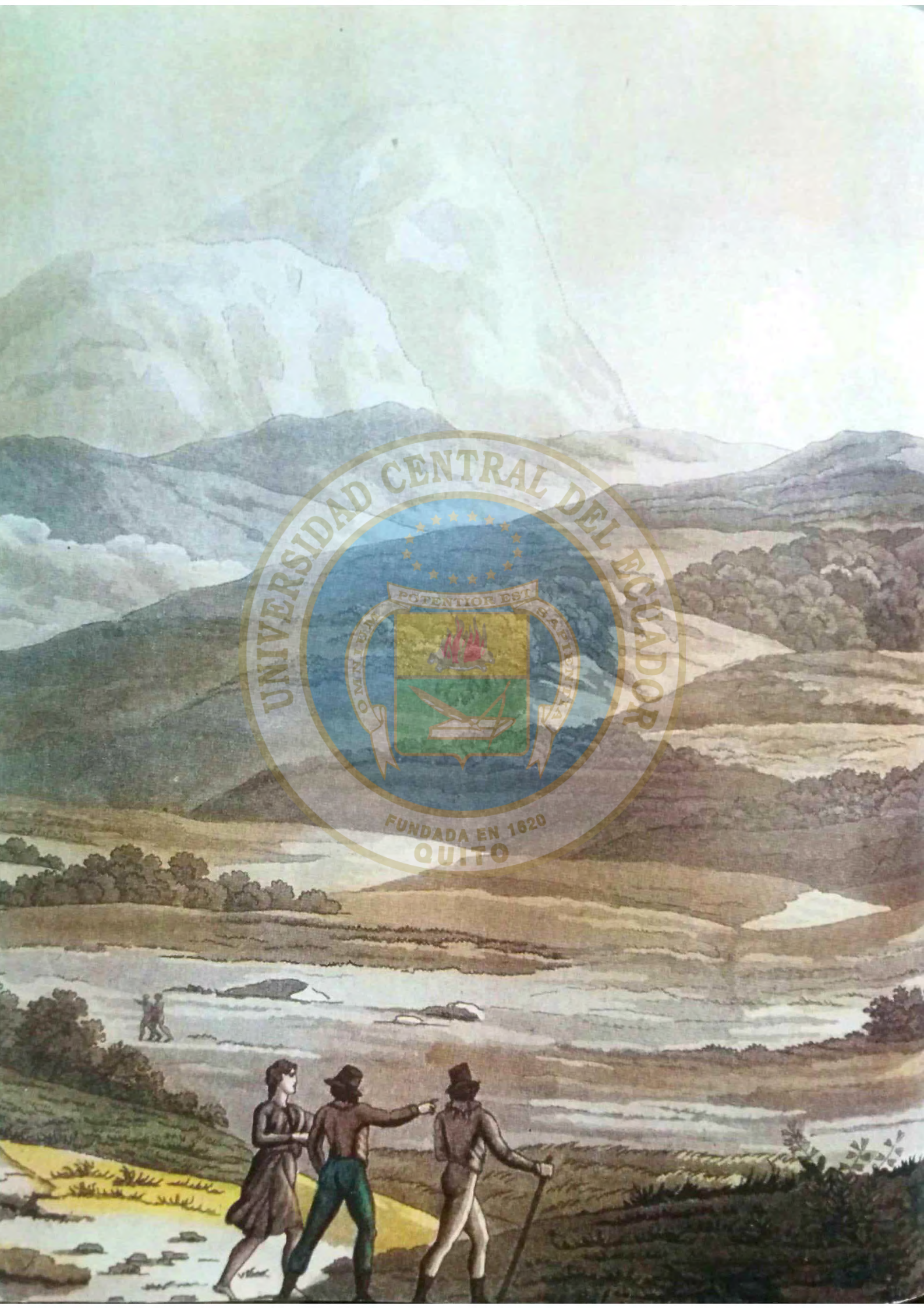
Fue la síntesis de las tendencias románticas, al mismo tiempo que alardeaba de su tradicionalismo estético, fiel a la escuela quiteña. Esto no significa ser un pintor encasillado en su modo primero y único: todo lo contrario, fue un pintor evolutivo y su larga obra puede ser como su vida. O sea, un camino que está siempre cambiando con el tránsito. Pinto no es un pintor estático: es de lo más evolutivo. Cambia de aficiones, de técnicas y de gusto estético. Científico sin ser naturalista, investigador sin ser positivista, se encuentra en el corazón de su siglo y de lo que en el Ecuador sucede.

Es, por consiguiente, el pintor que mejor representa la cultura ecuatoriana correspondiente a la segunda mitad del siglo XIX.

Por lo que toca al siglo XX es quizá prematuro hacer una aseveración. Sea porque despierte pasiones, sea porque yerre por sobra de subjetividad. Pero, en el centro del numeroso enjambre de artistas de la escuela quiteña que despliega sus faenas entre los años 20 y 50, acaso el más importante, el significativo en grado mayor, sea Oswaldo Guayasamín, por su técnica, por su expresividad, por sus temas y por la opulencia de su obra. Ojalá no estemos errados.

Y esto es lo que, en forma elemental, se puede afirmar de una obra que es estela temporal, canteira firme, escuela definida y aliento creador de un pueblo. La escuela quiteña, diseñada por un profano en líneas tan simples, se identifica durante cuatro siglos con la vida del Ecuador. Este es su mejor elogio.





Visión e influencia de viajes y viajeros en el siglo XIX

Una de las formas más comunes de conocimiento de América para los europeos fue ciertamente la del testimonio de cronistas y viajeros. A través de ellos se llegó a conformar y a completar no sólo la historia de los tiempos precolombinos, sino sobre todo la del período colonial y el comienzo de la era republicana. El gusto por lo exótico se desarrolló grandemente en este siglo y es sorprendente cómo prosperó el oficio del cronista: conocidos son, por ejemplo, los célebres viajes del capitán Cook, los de Julio Ferrario o aquellos de los españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa en el siglo XVIII, así como las impresiones recogidas en el diario de viaje de La Condamine.

En lo que toca muy particularmente al territorio ecuatoriano, la bibliografía es inagotable y sus autores no dejan pasar ninguno de los aspectos de la vida del país: costumbres, vestidos, organización de las clases sociales, descripciones de gobernantes, escenas políticas, fiestas, paisajes. Mas lo importante de aquellos viajeros es el admirable testimonio gráfico que llevan con ellos, documentos indispensables no sólo para el conocimiento general, sino aun para la identificación de edificios y ciudades luego alterados o destruidos. Los dibujantes que sirvieron a los viajeros tuvieron la particularidad de ser muchas veces ayudados o imitados por los artistas del país, y a veces hasta se establecieron en él durante largas épocas, siendo su presencia elemento de primer orden para el mejoramiento de las técnicas artísticas de los nativos.

En lo que toca a los testimonios que los viajeros dejan sobre la vida artística del país, éstos no concuerdan en sus apreciaciones; mas señalar esas opiniones resulta interesante, porque de ellas se deduce un hecho

fundamental: todos encuentran un mundo artístico generalizado, talleres en plena actividad, escuelas de arte, etc.; y es esto lo que principalmente habría que retener de su paso, aunque por supuesto siempre son interesantes sus observaciones y comentarios.

Resulta así notable el conocer que la pintura de origen popular haya ganado su fama en el resto del continente. Tal dato lo recoge Stevenson que, ya en 1808, en su libro *Narrativa histórica y descriptiva de Veinte Años de Residencia en Sudamérica*, expresaba estas opiniones: "Otros se dedican a la pintura y escultura, artes en las cuales muchos han sobresalido, y apreciable número de cuadros pintados por Miguel de Santiago han sido catalogados en Italia como primeras producciones del pincel; actualmente los artistas de gran reputación son Samaniego, Cortés y Solís. Los mestizos emprenden también artes manuales y se distinguen como lapidarios, joyeros y plateros; mas en sus obras se nota a todas luces la falta de genio creador, siendo su mayor habilidad la imitación perfecta".

Por su parte, Adrian Terru, un inglés de paso por Quito en 1831, se expresaba así: "Visité con un amigo varios talleres de pintura de los artistas nativos; algunos de ellos demostraron poseer un talento natural considerable para el arte, pero no teniendo la ventaja de la instrucción, y habiendo realizado pocos estudios... su producción era, en general, detestable". Evidentemente poco podía exigirse de aquellos artistas que recibían remuneraciones tan malas como lo constataron posteriormente Gerstäcker y Hassaureck: "Los precios pagados por las pinturas eran demasiado miserables como para alentar a los artistas". Estos siguieron siendo, como en los siglos pasados, indios y mestizos. De ello se da cuenta el corresponsal de *El Nuevo Viajero Universal*, quien en 1833 reitera este hecho: "Engreídos los españoles con su calidad de blancos, y teniéndose en más que los otros habitantes, desdeñaban de ocuparse en ningún oficio mecánico, siendo a proporción los más pobres. Los mestizos se ocuparon en las artes y oficios, pero escogen los de más estimación, como los de pintores, escultores, plateros, dejan-

En la página anterior, detalle de un grabado, "El Cayambe, junto a Quito", realizado por Fumagalli para la obra de Giulio Ferrario "Del costume antico e moderno di tutti i popoli", correspondiente a la lámina 3 del tomo 25 (Biblioteca de Catalunya, Barcelona). La presencia en nuestro país de artistas europeos tuvo que contribuir, y de modo decisivo, a la apertura del pensamiento hacia horizontes distintos de los oleados hasta aquel momento.

Bajo estas líneas, "El Pichincha desde Yaruquí" (Museo Aurelio Espinosa Polit, Quito). La circulación por el territorio ecuatoriano de grabados como éste tuvo que despertar el interés por el paisaje. En la página siguiente reproducimos, arriba, el Chimborazo aparecido en la obra de Humboldt (Biblioteca Nacional, París), y, abajo, el que ilustra la lámina 2 del tomo 25 del estudio de Giulio Ferrario "Del costume antico e moderno di tutti i popoli" (Biblioteca de Catalunya, Barcelona).



do lo demás para los indios. Los mestizos trabajan e imitan cualquiera cosa con perfección por su ingenio para ello”.

Por ese mismo año pasa por el país Alcides d'Orbigny, o sus corresponsales, quienes consignan en sus interesantes páginas lo que han visto y estudiado. D'Orbigny aprecia la actividad de pintores, escultores y artesanos, aunque sus noticias parezcan prestadas de otros autores. Mas, en cambio, es excepcional su testimonio gráfico, su visión de Guayaquil, Quito, las ciudades de provincia, los paisajes ecuatorianos, las costumbres; y, entre tanto bello dibujo, no se ha de pasar por alto el de la “Procesión de Semana Santa” en Quito, que, en despliegue de láminas horizontales, reproduce los personajes y escenas de esa procesión.

Caso aparte es el del francés Ernest Charton; por lo que se sabe, este francés tuvo íntima relación con pintores y artistas de comienzos del siglo XIX. Un primer álbum de paisajes desapareció desgraciadamente, como confiesa el propio Charton: el de su viaje por las islas Galápagos, en las que el viajero y artista pudo sobrevivir gracias a su habilidad de dibujante, ya que se alimentó y ganó dinero pintando a los nativos de las islas. Pero luego, establecido primeramente en Guayaquil, en donde trabajó abundantemente, se trasladó a Quito y fundó su propio Liceo de Pintura. Probablemente Samaniego, Rodríguez, los Salas, Solís y tantos de los pintores del siglo tuvieron estrecha colaboración con Charton y se dice que, por ejemplo, Manosalvas recibió sus primeros alientos del francés e ingresó en su taller desde los 12 años.

Charton influyó asimismo en la forma y concepción del paisaje que él trajo consigo y que corres-

ponde al gusto exótico que entonces predomina en Europa, con el tema romántico como base tanto de las descripciones literarias como de la plástica.

A más del Liceo fundado por Charton existían cursos de pintura en los colegios de San Luis y San Fernando y en casi todas las instituciones de enseñanza. Así, parece que la vida artística tenía bastante movimiento, hasta el extremo de ser casi una industria. Por ese tiempo, en 1852, se creó la Escuela Democrática Miguel de Santiago. Holinski en 1851 se queja, sin embargo, de la ausencia de museos y galerías, “lo que no es precisamente un apoyo para el desenvolvimiento del arte, limitándose los artistas a ver y copiar los cuadros de las iglesias y conventos”. Juan Castro contradice la opinión de Holinski y señala “la existencia de un museo en Quito fundado por Vicente Rocafuerte” a principios de siglo que se encontraba en aquel tiempo en estado ruinoso y seguramente cerrado al público. Es comprensible esta situación, ya que entonces la casi totalidad de la producción plástica se encontraba en los conventos o dedicada al culto religioso doméstico.

Mas el pensamiento republicano comienza a juzgar necesaria la apreciación, el estudio de tendencias, la relación del arte con el país. Ya se habla de un “carácter nacional” de la producción plástica y de su apertura hacia los influjos universales. “La literatura, la música y la pintura —reconocía Francisco Gómez de la Torre en la inauguración de la Escuela Democrática Miguel de Santiago—, representadas por las Sociedades Ilustración, Filarmónica y Escuela Democrática, empiezan a conquistar su independencia y nacionalidad para no mendigar la ciencia y la inspiración de las naciones que llevan la vanguardia de la civilización.”

En la página anterior, dos grabados (arriba, "Cabaña de indios", y, abajo, "Capilla del robo") ejecutados según dibujos de E. Charton y publicados en "Le Magasin Pittoresque", dirigido por este artista francés, en la página 32 del volumen de 1852 y en la 49 del de 1851, respectivamente (Biblioteca de Catalunya, Barcelona). En esta página, y de Rafael Troya, "El Chimborazo, con la expedición de Alphons Stübel y Wilhelm Reiss" (Völkerkundliche Sammlungen der Stadt Mannheim im Reiss-Museum, Mannheim).



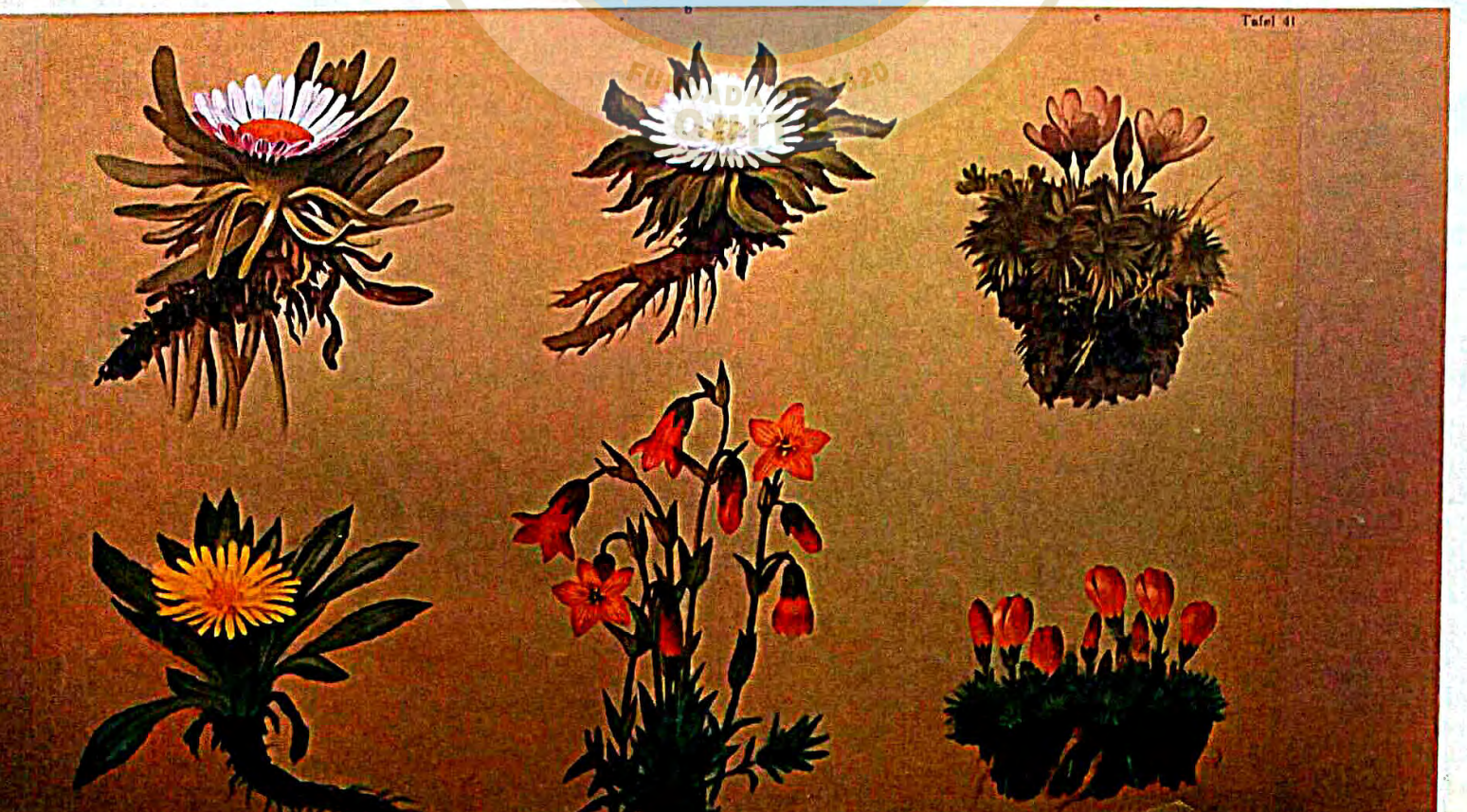
En ese cambio espiritual debieron influir las opiniones de viajeros y visitantes y su criterio tuvo que ser determinante para consolidar la transformación, la apertura del pensamiento hacia horizontes distintos y hasta para poder juzgar con más proporción la capacidad de cada pintor, de cada escultor.

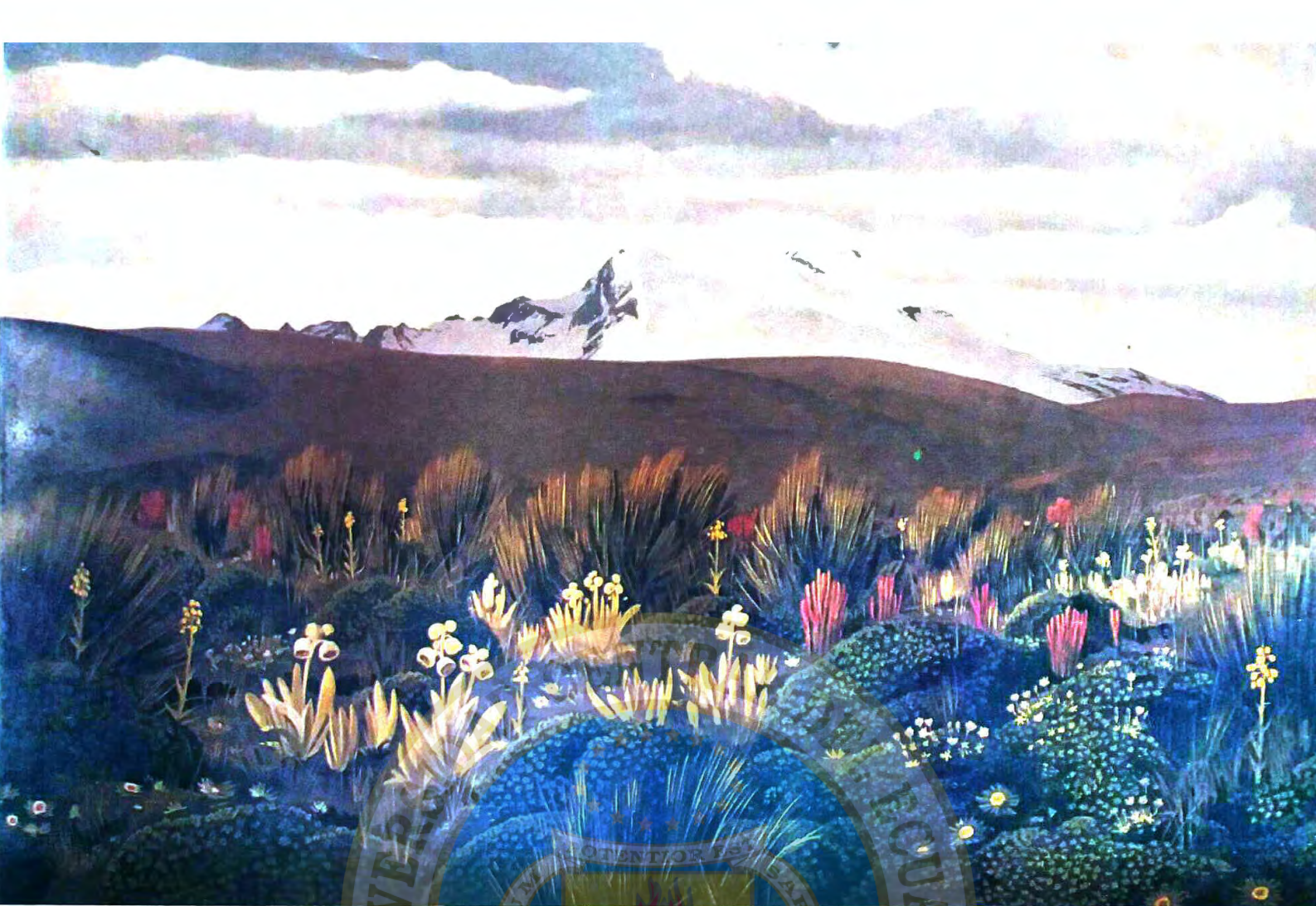
Es hora de seguir leyendo lo que los numerosos viajeros opinan. He aquí el testimonio del caballero brasileño don Manuel María Lisboa, posteriormente, en 1866: "Abunda en Quito cierta especie de caballeros de industria que incomodan mucho a los extranjeros. Había yo encomendado al pintor Salas una colección de trajes nacionales; tres o cuatro días después se me presentó en individuo que decía ser hijo de Salas y que me anunció que me traía las pinturas recomendadas. Con la mayor buena fe las pagué al precio convenido con Salas, a pesar de que me parecían muy inferiores a las que conocía de aquel artista; mas luego, al día siguiente, supe que había sido víctima de una impostura"; estos datos son citados por el folclorista guayaquileño Juan R. Castro y Velásquez en su *Evaluación histórico-etnográfica de una Serie de Pintura costumbrista ecuatoriana del siglo XIX*.

El italiano Osculatti, por su parte, en 1854 habla sobre la actividad quiteña en lo que toca a la instrucción de materias artísticas en el Colegio de San Fernando: "Cuentan con una escuela pública de dibujo y de pintura y otra últimamente erigida en escultura de la que los quiteños han hecho rápidos progresos, de modo que exportan tanto sus dibujos como la pintura al óleo tanto al Perú como a Chile, donde se vendían a altos precios". En 1860, y refiriéndose a la "industria de la pintura en Quito", dice Friedrich Gerstäcker, citado por Castro: "En verdad Quito abasteció a toda América con cuadros de santos y otros de distinto género, casi todos pintados al óleo. Naturalmente hay entre ellos una cantidad de disparates o de figuras sueltas, los que son vendidos a la docena, pero también se encuentran cuadros muy buenos".

Otro francés, el señor Mellet, citado por Juan Castro, se refiere también expresamente, en 1859, a las clases de pintura dadas en los colegios de San Fernando y de San Luis, en Quito: "La ciencia y las artes, y sobre todo el dibujo y pintura, llegan a la última perfección y donde hay una infinidad de cuadros que podrían servir de modelos".

En estas dos páginas reproducimos cuatro muestras de las maneras pictóricas de Rudolf Reschreiter, publicadas por Hans Meyer en el libro "In die Höhen Andes von Ekuador". Este colega de trabajo del pintor Rafael Troya, que debió influir en la obra del ecuatoriano, es, sin embargo, muy diferente técnicamente.





Entre las muchas acuarelas en que Joaquín Pinto captó el folklore ecuatoriano de finales del siglo pasado y comienzos del actual, se reproduce la "Porquera" como muestra de una manera personalísima de concebir el costumbrismo.

No siempre la calidad fue buena y la tendencia a copiar motivos o láminas perjudicó los resultados obtenidos. De ello se dieron cuenta los viajeros y hasta aconsejaron al respecto a los pintores quiteños. Castro cita a Friedrich Hassaureck, quien en 1963 se refiere asimismo a estos asuntos: "Fue solamente por sugerencia mía que Rafael Salas, uno de los mejores pintores de Quito, dejó los caminos usuales y emprendió la pintura de escenas y costumbres ecuatorianas. El señor Salas me dijo a menudo que los principales entusiastas eran los extranjeros que venían a Quito de tiempo en tiempo. El número de pintores es muy grande —añade— y algunos son hombres de talento y aun genios. Pero su defecto es la falta de originalidad". El caballero Lisboa coincide con Hassaureck: "Algún tanto disminuye el mérito de estos artistas el hecho de que casi siempre copian, y cuando producen de su propia imaginación, su pincel es menos vigoroso. Mas siendo sus copias casi siempre de grabados, no se puede negar el mérito de agregarles un colorido armonioso y correcto". El propio Lisboa hace elogio de un pintor Salas, probablemente Rafael, discípulo de Samaniego, a quien le encargó una serie de cuadros con trajes de los indios.

Los mismos quiteños reconocían este defecto de la imitación. Don Francisco Gómez de la Torre, en la inauguración de la citada Escuela Democrática, decía: "La pintura entre nosotros se ha mantenido campeando en el teatro servil de la imitación. Pero ahora ella se lanza a la invención y a la originalidad para tomar un carácter nacional".

En esta búsqueda de autenticidad entran varios de los artistas, guiados sobre todo por la necesidad de ser distintos y de hacer cosas distintas: Juan Manosalvas, retratista y paisajista; Luis Cadena y Juan Pablo Sanz, pintores de aldeas y de fachadas; Agustín Guerrero, caricaturista; Ramón Vargas y Nicolás Vergara, retratistas. Pero sobre todo, Rafael Salas, que escapa hacia una interpretación muy especial del paisaje; Joaquín Pinto, folklorista inagotable, aunque realiza incursiones con gran éxito también en el paisaje; Honorato Vásquez, escritor y pintor, y Rafael Troya.

Caso notable de la estimación de los viajeros fue el de Rafael Troya. Este nuestro gran paisajista del siglo XIX llegó a adquirir tal importancia para los célebres exploradores y científicos Stübel y Reiss, que sus cuadros y paisajes fueron trasladados a Europa y aun hoy, en el Museo Grassi de Leipzig, hay una sala destinada al pintor ecuatoriano. En Mannheim, además, el Museo Reiss tiene un célebre paisaje del Chimborazo en el que aparecen retratados los dos sabios

alemanes, el dibujante de la expedición y el propio pintor ibarreño. Al mirar los originales que se encuentran en el Museo Grassi, de Leipzig, tal vez se comprobaría una similitud de influencias mutuas entre lo hecho por Troya y ciertos paisajes de Stübel; mas de ningún modo con los del pintor oficial de la expedición, el señor Reschreiter cuya técnica difiere de la del pintor ecuatoriano. Se quisiera ver en Troya la "manera de pintar" de varios viajeros. Tal vez en la composición de los cuadros, sobre todo en aquellos que reproducen la selva: un primer plano de vegetación tropical que enmarca el tema central y luego, en planos sugestivos, los declives de la Cordillera con sus diferentes tipos de vegetación hasta la densa jungla. En todo caso, y con esos probables emparentamientos, hay en la obra paisajística de Troya unidad y personalidad, y no resulta difícil identificar un cuadro suyo ni confundirlo con los de otros artistas.

Pero no solamente hay que mencionar el hecho de la influencia de artistas y viajeros en el desenvolvimiento de la actividad plástica en el Ecuador. También es indispensable pensar que, dentro del cambio de pensamiento, de filosofía de la vida y de sistema de gobierno que se experimentan en el siglo XIX, está ya la preocupación de las autoridades o los propios ecuatorianos de perfeccionar a sus artistas en el extranjero. Don José Gabriel Navarro cita, por ejemplo, a ese José Carrillo, discípulo de Antonio Salas, que se fugó de la casa de sus padres y siguió a lord Cockrane hacia Europa; estudió pintura en Londres, Roma y París, dirigió una escuela de pintura en Grecia, vivió de su arte en Nueva York y en Panamá y volvió a Quito a morir en la mayor pobreza. Navarro menciona asimismo a Luis Cadena, que viajó a Chile y Europa; a Juan Manosalvas, que estudió en la Academia de San Lucas de Roma; a Antonio Salguero, también con cursos en Chile, Roma y París; y, en fin, al guayaquileño Alfonso Medina, que se trasladó a Roma. Es decir, que la voluntad y la atracción por los viajes también contagió a los artistas nacionales, y de aquel mirar países y apreciar otras técnicas resultó una moderna mentalidad y una mejor calidad en las obras.

Así, para comienzos del siglo XX ya el país contó con educadores artísticos suficientes para constituir en debida forma el personal de sus liceos y escuelas de artes, lo que alteraría positivamente el sendero pictórico del Ecuador; y en especial cuando, iniciado el nuevo siglo, a los profesores nacionales Martínez, Villacrés, Pinto y Cevallos iban a acompañarles el francés Paul Bar, los italianos Giacomo Radiconcini y Carlo Libero Valente y el pintor Raúl María Pereira.



Porqueria



Las bellas artes en el siglo XIX

Nuevos mitos, nuevos héroes

La guerra y la insurgencia traen consigo nuevos mitos y nuevos héroes: pasan a ocupar el primer plano el guerrero revolucionario, el conspirador, el prócer, el libertador, y junto a esos personajes cobra importancia el soldado rebelde, el panfletario inconforme. Durante todo el período de los treinta años primeros del XIX abunda el retrato heroico, el arte militar y hasta la cursi alegoría patriótica. Favorece a esta divulgación de ideas el definitivo aunque tardío establecimiento de la imprenta en la segunda mitad del siglo XVIII. Por ella se facilita la reproducción de consignas revolucionarias y de llamadas libertarias. Y por supuesto, los talleres artísticos se disponen a sumarse al movimiento con una plástica social y política de igual vigor: retratistas, paisajistas, remplazan a imagineros, santeros y pintores de iglesia.

El proceso debe detenerse violentamente durante la parte más aguda de las luchas de la Independencia. En ellas, todos los elementos sociales están comprometidos y no es posible mantener el aislamiento ideológico. ¡Hay que decidirse!

Verdaderas dinastías artísticas surgen en el instante de la Independencia. Han permanecido silenciosas durante cerca de veinte años y van bruscamente a aparecer como componentes de la nueva vida independiente. Los Salas, los Zangurima, forman auténticos clanes familiares, relacionados además entre sí por un espíritu cívico, por una ansia de cultura universal, por la necesidad de popularizar su arte y darle nuevas orientaciones.

El paso de la dependencia a la libertad política

se dejó sentir en todo el ambiente social de la nueva República. Como contribución directa se impuso el 2 % de los haberes individuales. En el registro correspondiente a 1825 se hace constar la lista especificada de los contribuyentes. Allí figuran los pintores, los escultores y los plateros.

La proporción de bienes registrados indica la situación económica, generalmente deficiente, en que vivían los artistas. A la cabeza se hallaban, entre los pintores, Antonio Salas y Diego Benalcázar, con el haber de quinientos pesos y la contribución de diez anuales; seguía José Olmos, calificado de pintor y escultor, con cuatrocientos pesos y la cuota de ocho; venían luego Javier Navarrete y Matías Navarrete, con trescientos y el impuesto de seis; a continuación constaban Esteban Riodrío, con doscientos cincuenta, y cinco de cuota; después se hallaban Mariano González, Antonio Vaca, Feliciano Villacres, José Díaz, Mariano Flor, José Páez, Pedro Villagrán y José María Riodrío, con doscientos pesos y cuatro de impuesto, y finalmente Mariano Unda, Mariano Rodríguez, Javier Pazmiño, Agustín Vaca, Ignacio Mora, Joaquín Paz y Baltasar González, con ciento cincuenta pesos de haber y tres de contribución.

Entre los escultores figuraban Manuel Puente, Manuel Jara y Toribio Escorza, el primero con doscientos cincuenta y los dos restantes con doscientos pesos y la cuota de cinco y cuatro, respectivamente.

Los maestros plateros constaban todos con tres pesos de impuesto, que correspondían al haber de ciento cincuenta. Eran Antonio Ruiz, Miguel Solís, Juan Mogro, Eugenio Aguirre, José Solís y Aldana, José Antonio Mogollón y Andrés Solano.

La dinastía de los Salas

En 1825 estaba todavía fresco el recuerdo de Manuel Samaniego, quien había muerto repentinamente el año anterior. Era deudo de Bernardo Rodríguez por el apellido materno Jaramillo y, por su esposa, tenía parentesco con los plateros de apellido Solís. En

En la página anterior, retrato de Juan Montalvo, por Luis Cadena. Fue el retrato una de las conquistas más importantes de la Independencia, y en él sobresalieron una serie de artistas que supieron plasmar la personalidad del retratado. Entre ellos destaca Luis Cadena, uno de los pintores ecuatorianos que tuvieron contacto con el exterior, pues viajó por Chile y Europa.

Aquí abajo, "Santiago Matamoros", y, en la página opuesta, "Cortejo funerario del general Lamar" (Museo Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad de Quito). Ambas obras respiran hondo sabor popular. En la primera, el autor, contrario a los republicanos, representa a los moros como independentistas. En la segunda, el detalle confiere a la pintura una gran calidad descriptiva.



este ambiente de arte se formó Antonio Salas, quien demostró su afecto a Samaniego bautizando a una de sus hijas con el nombre de Brígida, que era el de la heredera del maestro.

Entre los artistas, Antonio Salas fue favorecido con un don excepcional: el de una descendencia en que perpetuó su nombre y la afición a la pintura. De su primera esposa, doña Tomasa Paredes, tuvo a Ramón, quien fue padre de Camilo y Alejandro, ambos pintores que alcanzaron este siglo y dejaron una sucesión de nuevos artistas. Del segundo matrimonio con doña Eulalia Estrada y Flores nacieron Rafael Salas, becario en Roma como Luis Cadena y compañeros más tarde en el profesorado de la Escuela de Bellas Artes fundada por García Moreno; Diego, que optó por la medicina, sin renunciar al ejercicio de la pintura; Brígida, de notable habilidad pictórica y muy cotizada por sus obras de tema religioso, y Josefina, madre de Antonio Salguero, tronco, a su vez, de una nueva generación de artistas. Por lo visto, de Antonio Salas procede una larga descendencia que se ha prolongado hasta el presente.

En su personalidad de artista, Antonio Salas ofrece el caso típico de la evolución ante las circunstancias de la vida. Nacido antes de 1790 y muerto en 1860, participó del espíritu de la colonia y de la Independencia. De sus maestros Rodríguez y Samaniego aprendió la pintura, caracterizándose desde el principio por su dibujo y colorido personal. Del ambiente de la Colonia heredó la temática religiosa, con la que hubo de satisfacer a clientes, como se demuestra en los lienzos de la *Muerte de San José* y la *Negación de San Pedro* en la iglesia catedral; el *Hijo pródigo* en el Carmen Antiguo, y la *Dolorosa* en el Museo Colonial.

Un episodio singular le amargó la vida con experiencia triste. El 19 de marzo de 1824, cuando se disponía a concurrir al Palacio de Gobierno para proseguir una obra de encargo del general Juan José Flores, quiso la casualidad que se encontrara con su amigo Antonio López, el cual le convidó a libar unas copas; prolongóse la convidada hasta mediodía, hora en que se acordó de que era día festivo. Oída la misa de mediodía en la catedral y vuelto a su casa, sacó una daga y,



en estado casi de inconsciencia, vengó una injuria que la víspera había recibido de una negra llamada Nicolasa Cansino. Procesado ante la justicia, fue condenado a cinco años de prisión en el fuerte de Punta de Piedra, que luego se cambió por el confinamiento en Loja, donde hay memoria de haber dejado algunas obras.

Este hecho lamentable está repleto de consecuencias para la vida de Antonio Salas, no sólo porque dio motivo de que se hablara y apreciara el valor pictórico de su obra, sino porque se impuso al pintor la obligación de transmitir sus enseñanzas a los aficionados a la pintura como un medio de reparación del daño cometido. Por otra parte, el interés del general Flores por el artista, demostrado ya en la etapa de su juicio, se tradujo en el encargo a Salas de los retratos de los generales y jefes que habían intervenido en las luchas de la Independencia. Es muy posible que Salas tuviera ocasión de conocer personalmente a todos los personajes a quienes representó de cuerpo entero, con el uniforme militar y las preesas de su grado respectivo. Todos los retratos tienen 2,20 por 0,85 m de tamaño y

figuran sobre una suerte de tarima en cuyo centro consta el apellido del personaje.

Profundamente realista, sus retratos no se dejan contagiar del patriotismo de sus contemporáneos y dan admirables imágenes de los dirigentes de la Independencia. Allí está Simón Bolívar, severo, descarnado, viril, diferente de esas alusiones míticas de un Libertador tomadas de grabados de personajes europeos y tan aisladas de un retratismo responsable. El Bolívar de Salas es acaso el mejor de sus retratos, sin que ello quite calidad a los demás, así como a aquellos de la colección de patriotas conservada en el Museo Jijón.

¡Cuán distintos son los resultados que otras expresiones de arte patriótico tienen entonces! Por un lado, pomposas interpretaciones presentan las figuras de los héroes rodeadas de los vanidosos signos de una mitología donde la Fama y la Fortuna confunden a estos personajes con los héroes legendarios de la humanidad; por otro lado, aparecen ingenuas imágenes del arte popular, en las que el pueblo expresa su visión de una batalla, de un héroe o de un ideal, con un primiti-



En estas páginas se reproducen dos importantes obras de Antonio Salas. A la izquierda, retrato del general Manuel de Jesús Barreto (Museo Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad, Quito) quien, aunque de origen venezolano, triunfó en Ibarra y fue luego jefe militar del Cauca. A la derecha, retrato del obispo José María Esteves y conservado en El Tejar.

vismo admirable, tal vez lo más valioso de esta era republicana. Allí está esa *Batalla de Miñarica*, que una colección privada conserva allí; también ese *Santiago Matamoros*, que algún pintor opuesto a los republicanos ejecutó, en donde la furia del santo cristiano lucha contra las huestes de la Independencia; allí esa utilería militar fabricada en cobre, en bronce, en plata o en corteza de coco, en la que se esculpen relieves y alusiones patrióticas; allí, en fin, es indispensable citarlo, aunque tal cuadro tenga origen peruano, el incomparable *Entierro del general Lamar*, de una meticulosidad descriptiva impresionante.

Esta serie de retratos no sólo supone para Salas el abandono del tema religioso, tradicional, del mundo colonial, sino que desde el punto de vista social refleja un cambio de criterio en la mentalidad ecuatoriana. Hasta entonces la aristocracia criolla había basado su valía en títulos nobiliarios, en apellidos de renombre y en holgura económica. En esta serie de veintiún protagonistas perpetúa por igual a los nativos ecuatorianos y a aquellos que adquirieron la nacionalidad basándose en la distinción militar que acreditaron.

Los retratos fueron destinados a la finca del presidente Flores y forman parte en la actualidad de la colección Jijón y Caamaño. El compromiso adquirido para pintar esta serie le familiarizó con el género del retrato, recibiendo en consecuencia diversos encargos de otros clientes. Recordemos entre los más notables retratos pintados por Salas el que hizo al obispo de Santa Marta, Ilmo. José María Esteves, que se conserva en El Tejar, Quito, o el que se comprometió con los mercedarios de El Tejar para representar a Pedro Antonio Torres, tesorero de la catedral, en reconocimiento a su ayuda en la conclusión del tabernáculo y además altares del templo.

El retrato es, en efecto, el gran triunfo de la pintura de la Independencia, y no sólo el retrato del héroe o del militar, sino también el del civil y, por supuesto, expresión clara de un individualismo personalista, el autorretrato. Mientras Miguel de Santiago confundió, modestamente, su figura entre los centenares de rostros en el notable cuadro de la Regla Agustiniiana, algún pintor no identificado, Samaniego. Rodríguez, Albán o Salas, se autorretrata en plena labor artística y entre sus manos reposa un dibujo que representa a la Virgen de la Merced, imagen que entonces trabajaba el artista. Damas, obispos, gentes del pueblo son objetivos de la pintura; las juntas patrióticas posan, como creando un testimonio histórico para la posteridad; se realza el rostro de una ilustre y hermosa mujer de perfiles sensuales o el de alguna



ESTE RETRATO LO CONSAGRA LA RECOLECCION DE LA MERCED Á LA
AGRADABLE MEMORIA DEL ILMO. SOR. DOR. D.^N JOSÉ MARIA ESTEVES DIG-
NISIMO OBISPO DE S.^{TA} MARTA; CUYA BONDAD, ZELO, Y DEVOCION QUISO CONSA-
GRAR, COMO LO HIZO ESTA N.^{RA}. YGLECIA EL 5. DE AGTO. DEL AÑO DE
1832. CON LA MAS SUMTUOSA SOLEMNIDAD. GRATITUD ETERNA SEA
LA RECOMPENSA DE TAN SEÑALADO BENEFICIO.

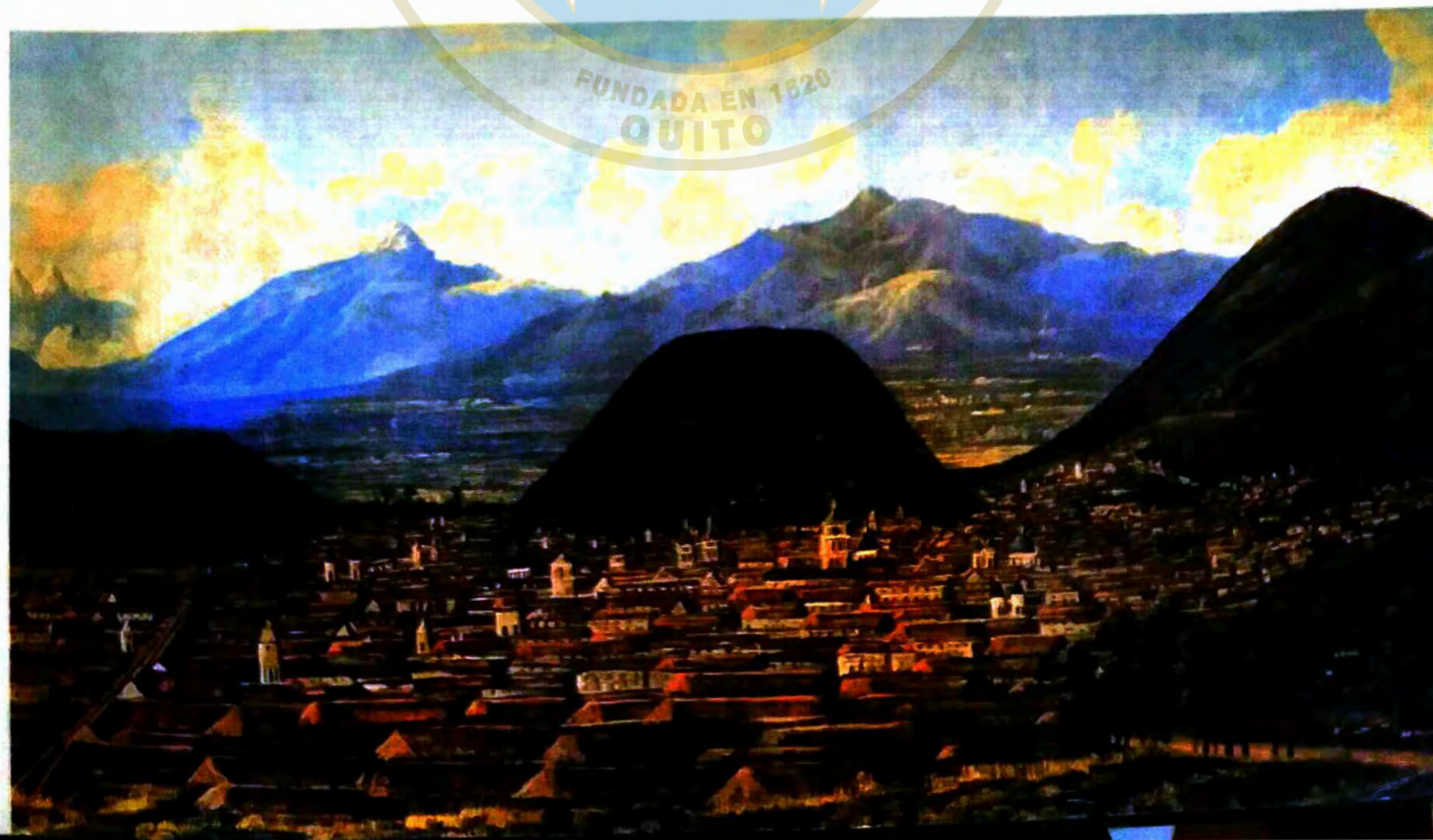
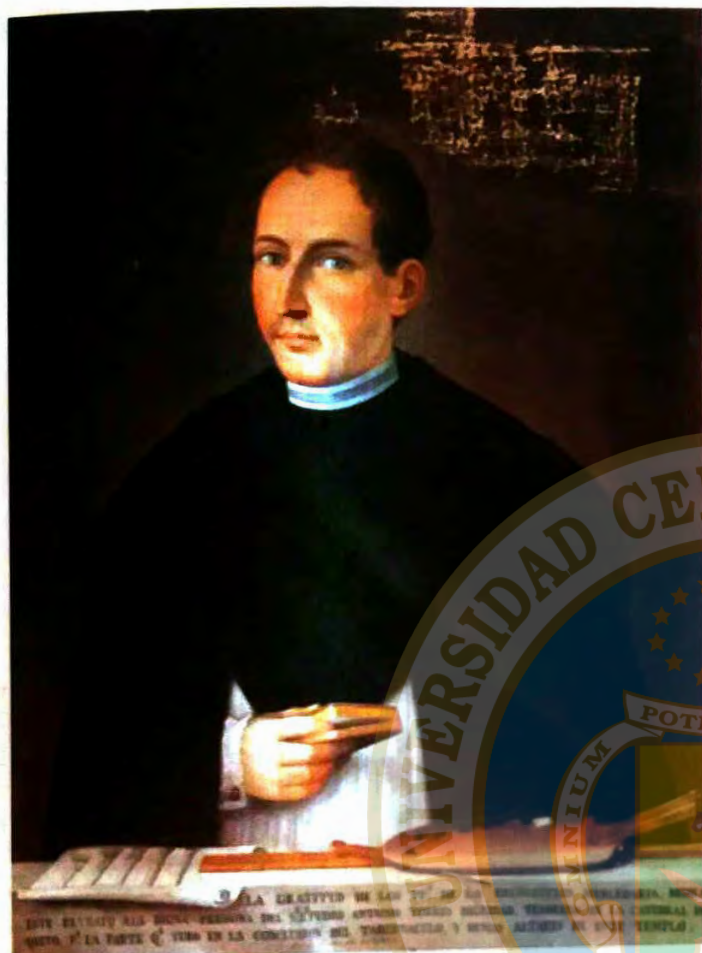
Recet de Salar P.^o



AL APÓSTOL DEL UCA-
VALI, QUE POR 50 AÑOS
PREDICÓ ENTRE LOS INFIELES.
EL ILMO.
S. D. D. F. JOSE
MANUEL PLAZA,
NACIO EN LA ANTIGUA VILLA DE
RIOBANCA EL 7.º DE ENERO DE 17
72. VISTIO EL HABITO FRANCIS-
CANO DE 18 AÑOS, I HABIENDOSE
ORDENADO EL DE 1795. EL DE
INGRESO Á LAS MISIONES DE
MAINAS, EN DONDE PERMANECI-
Ó 50 AÑOS, EJERCIENDO POR MAS
DE 20, CON EL CARACTER DE
PREFECTO, FUNCIONES EPISCO-
PALES. FUE ELECTO OBISPO
DE CUENCA DEL ECUADOR
EN EL PRIMER CONGRESO NA-
CIONAL DE ESTA REPUBLICA DE
1846, I SE CONSAGRÓ EN QUITO
EL 29 DE OCTUBRE DE 1848.
DIA EN QUE EN ESTA CIUDAD
FUE ORDENADO DE SACERDOTE
POR EL ILMO. S. ALVARES CORT.

DEDICADO POR EL M.R.P.
PROV. ACTUAL F. MARIANO
DOMINGO VENITES, JSU DEP.

En la página opuesta, retrato del obispo José Manuel Plaza (Museo de San Francisco, Quito). En ésta, retrato de Pedro Antonio Torres (El Tejar), y, a la izquierda, y, a la derecha, de Simón Bolívar. De estas tres obras de Antonio Salas, la última de ellas se considera como uno de los más acertados retratos del Libertador. En el extremo inferior, "Vista de Quito", obra del pintor Rafael Salas, hijo del tantas veces mencionado Antonio y de su segunda esposa.



otra linajuda y elegante. El álbum de familia pasa a formar parte de la creación artística. Y aquellos que guardan celosamente sus tradiciones religiosas figuran como oferentes o devotos junto a las advocaciones de su predilección.

En 1838 vuelve Antonio Salas a la temática religiosa para cumplir el encargo de los padres agustinos, con quienes se había comprometido a pintar una serie de lienzos con escenas de la vida de la Virgen, desde su nacimiento hasta la coronación.

En el último decenio de su vida, el artista fue testigo del despertar artístico de la juventud ecuatoriana y no pudo sustraerse a las preocupaciones de la vida político-social, en cuyo movimiento participaron muchas personas más o menos vinculadas al taller del viejo maestro.

Ernesto Chariton, el artista francés que sembró nuevas inquietudes en el ambiente quiteño de la República naciente, recoge la anécdota vivida por él durante su visita al taller de Antonio Salas, al suponer como discípulos a quienes eran, en realidad, los propios hijos del pintor. En efecto, conviene destacar el hecho de haber sido el progenitor de una vasta familia de artistas que heredaron con la sangre la afición al arte y aprovecharon de su padre las enseñanzas que luego transmitieron a sus descendientes.

Ramón Salas, el primogénito de Antonio Salas, aprendió la pintura en el taller de su padre y convirtió su propio hogar en obrador, donde se ejercitaron sus hijos. Compaginó su delicada sensibilidad con escenas de costumbrismo popular, que trasladó al papel, como quien expresa impresiones del momento. Interpretó también la visión del paisaje ecuatoriano. De Ramón Salas como de su amigo Guerrero se ha conservado una colección de acuarelas firmadas, que hoy poseen repartidas los herederos de don Luis Antonio Cevallos.

Ramón fue a su vez padre de Camilo, Víctor, Agustín, Felipe y Alejandro. De ellos profesaron el arte de la pintura Camilo, muerto en 1905, y Alejandro, que hizo escuela de arte de su taller para sus hijos Carlos, Manuel y José, que murió en Roma, adonde había ido disfrutando de una beca del gobierno.

Del segundo matrimonio de Antonio Salas destacó Rafael, quien aprendió de su padre el dibujo y los secretos del colorido. Con Luis Cadena fue favorecido con una beca a Roma. De regreso a la patria, fue considerado para profesor de la Academia de Bellas Artes fundada por García Moreno. Después convirtió su estudio en escuela de pintura para sus hijos y algunos discípulos, entre los que se contó Luis Mar-

tínez. El Congreso de 1902 le concedió, en atención a sus méritos y servicios, una pensión vitalicia, la cual no pudo gozar hasta el 24 de marzo de 1906, fecha en que murió. Fue quien despertó la sensibilidad por la estética del paisaje ecuatoriano, que se volvió tema favorito de pintores posteriores.

Al apellido Salas se vincula un motivo religioso, que se consideró común en el ambiente ecuatoriano. Bajo la inspiración de García Moreno, Rafael Salas compuso el lienzo que presidió la consagración de la República al Corazón de Jesús. El hecho tuvo resonancia en el país y se multiplicaron los cuadros representativos del suceso. Firmados por alguno de los Salas se hallan muchos lienzos en los hogares de la República. El primero, que sirvió de modelo, se venera actualmente en la basílica del Voto Nacional.

Vástago en segunda generación de Antonio Salas fue Antonio Salguero, hijo de doña Josefina Salas. Nació en 1864 y cursó humanidades en el colegio de los padres jesuitas. Aprendió la pintura en el estudio de su primo Alejandro Salas. Desde 1886 estableció su propio taller y luego viajó a Chile, donde dejó muestras de su habilidad artística. En 1901 fue a Roma para perfeccionarse en el arte. Aprovechó su estancia en Europa para copiar las pinturas de los grandes artistas y volvió a Quito con una colección de modelos. En 1904 fue designado profesor de la Escuela de Bellas Artes. A su muerte, los herederos vendieron los cuadros de don Antonio. Gran parte de esa colección se encuentra hoy en el Colegio de la Dolorosa y en el Museo de Cotacollao de los padres jesuitas. Firmados por el artista hay muchos lienzos del Corazón de Jesús, así como cuadros representativos del folklore quiteño.

La Escuela Democrática de Miguel de Santiago

El 31 de enero de 1852 debe considerarse como fecha simbólica para el arte ecuatoriano. Este día memorable se inauguró la sociedad llamada "Escuela Democrática de Miguel de Santiago". Con el nombre del máximo pintor de la Colonia se organizó una entidad social que propiciaba el cultivo del arte, pero que no pudo prescindir del ambiente político, que anhelaba la liberación definitiva del influjo del general Flores. Como objetivo de la sociedad se señalaba "cultivar el arte del dibujo, la Constitución de la República y los principales elementos del Derecho Público", bajo el lema de Libertad, Igualdad y Fraternidad.

Aquí arriba, retrato femenino, de Antonio Salguero (colección Gangotena), miembro de la segunda generación de los Salas. Abajo, acuarela con la representación de Simón Rodríguez, maestro del Libertador, por José Agustín Guerrero.

La inauguración de la sociedad revistió el carácter de acontecimiento público. Invitados oficialmente, concurrieron a ocupar sus puestos los presidentes de las Sociedades de la Ilustración, doctor Miguel Riodrío, y de la Filarmónica, don Baltasar Antonio Guevara. "Abierta la sesión con los señores Protector Dr. Javier Endara, Presidente Ramón Vargas, Vicepresidente Juan Agustín Guerrero, noventa y dos socios y el Secretario don Fernando Polanco, se leyó y aprobó el acta de la sesión anterior." Luego una comisión nombrada por el presidente fue a conducir al gobernador de la provincia, comandante don Daniel Salvador, quien acudió con las demás autoridades públicas.

Abierto el acto llevaron la palabra el gobernador, el presidente, el vicepresidente y el protector de la Escuela Democrática; el presidente de la Ilustración y el de la Filarmónica; el teniente coronel José Sánchez Rubio y el doctor Marcos Espinel, socios honorarios, y el socio efectivo Manuel Riodrío. Los discursos alternaban con piezas musicales, ejecutadas por los profesores de la Filarmónica.

La tónica general de los discursos fue el matiz político. Se aludió a la revolución de marzo como de un acto redentor. Se insistió en la democracia, como niveladora de las clases sociales. "Querer atajar la democracia —se dijo entonces— es luchar contra la voluntad del mismo Dios."

Pocos meses después, la Escuela Democrática de Miguel de Santiago dio pruebas de su influjo en la promoción de las Bellas Artes. El 6 de marzo de 1852, con motivo de celebrarse el séptimo aniversario de la caída del general Flores, organizó una nueva sesión solemne con el objeto de galardonar a los artistas triunfadores en la primera exposición de arte promovida por la Escuela y de coronar al poeta quiteño Julio Zaldumbide.

El escenario y el auditorio fueron los mismos que los del acto de inauguración. En cambio, fueron otros los principales oradores. Esta vez hablaron, además del Protector, don Fernando Polanco, don Francisco Paz, el doctor Antonio Cárdenas, don Pablo Bustamante, don Modesto Espinosa, don Francisco Gómez de la Torre y don Juan Montalvo. El tema de todos los discursos versó en torno a la fecha que se conmemoraba. Tan sólo el señor Gómez de la Torre se refirió directamente al arte, con ideas que revelan la orientación que entonces se buscaba.

"Tomando —dijo— en la pintura por modelo a Miguel de Santiago, desaparecerá de ella una unidad de objeto; porque hasta ahora la pintura se ha con-



Juan Agustín Guerrero fue uno de los personajes más influyentes entre los artistas del siglo XIX. Fue vicepresidente de la Escuela Democrática Miguel de Santiago y alternó en sus enseñanzas el dibujo y la música. Queda de él una extensa colección de obras entre las que predominan litografías y dibujos (abajo). A la derecha, autorretrato del pintor Luis Cadena.



traído sólo a representar imágenes melancólicas y meditabundas. El pincel ha tenido por único elemento el aspecto sombrío del claustro; y jamás ha propendido a entregarse en brazos de la naturaleza para ser fecundo como ella en presentar imágenes grandiosas, ni menos seguir impulsos de los fantásticos caprichos de la imaginación; pudiéndose decir que todas las paredes estaban adornadas con magníficas pinturas, pero que todas incitaban a la piedad y al cilicio. Aún hay más: la pintura entre nosotros se ha mantenido campeando en el teatro servil de la imitación. Pero ahora ella se lanza de la invención y de la originalidad para tomar un carácter nacional. La literatura,

la música y la pintura, representadas por las sociedades Ilustración, Filarmónica y Escuela Democrática, empiezan a conquistar su independencia y nacionalidad para no mendigar la ciencia y la inspiración en las naciones que llevan la vanguardia de la civilización."

Cabe destacar de paso las observaciones sobre la pintura ecuatoriana, que todavía se encerraba en la temática religiosa y en la imitación y necesitaba interpretar la naturaleza y propender a la originalidad.

El acto de pleno matiz artístico fue la intervención del poeta Zaldumbide con sus versos *A la música* y luego la ceremonia de la coronación, con el discurso del doctor Miguel Riofrío, director de la Ilustración.





Se procedió luego a otorgar los premios a los triunfadores en la Exposición. Para el veredicto se había previamente designado un jurado calificador, compuesto por Antonio Salas, José Páez y Medrano y José Ildefonso Páez, y Juan Pablo Sanz como secretario. A juicio de esta comisión, resultaron acreedores a los premios los artistas en el orden siguiente:

- 1.º Luis Cadena, por su cuadro *La aldea campesina*.
- 2.º Juan Pablo Sanz, por su dibujo del templo de la Compañía.
- 3.º Agustín Guerrero, por su lámina *El Pudor*.

- 4.º Ramón Vargas, por su lienzo que representaba: *Dos profesores de pintura retratándose el uno al otro*.
- 5.º Leandro Venegas, por su cuadro *Oración del huerto* y sus retratos de los protectores de la Escuela Democrática y de la Filarmónica.
- 6.º Vicente Pazmiño, por sus cuadros de *Los Reyes de Judá*, y
- 7.º Nicolás Alejandro Vergara, por su miniatura *Rosa Elena*.

Sólo fijándonos en aquellos temas se comprende

En la página anterior, "Dolorosa", de Luis Cadena (Museo Crespo Toral, Cuenca). Sin duda lo más representativo de la obra de este pintor quiteño son sus retratos; en especial el de Juan Montalvo y su propio autorretrato, pues en ellos pudo actuar con entera libertad. En esta "Dolorosa" podemos admirar las estupendas cualidades de dibujante y colorista que adornaban a Luis Cadena.

el cambio de inspiración, el horizonte amplio y prometedor que, saliendo de las penumbras del claustro, intenta nutrirse de ideas y circunstancias diferentes. Por el mismo tiempo aparece la imagen folklórica, a base del paisaje y del pueblo; y tanto Ramón Salas como su hermano Rafael, aunque todavía entregados a la demanda, siempre existente, de temas religiosos, practican estas tendencias. Del pincel de Rafael nace el primer Quito republicano, pintado al óleo, en donde el apañamiento de la vieja ciudad colonial, con sus techos de teja roja y las numerosísimas torres de sus iglesias, no es sino el centro de un extensísimo paisaje en donde las montañas, que emergen del horizonte, contrastan con un cielo purísimo. Todas las gamas de una vegetación exuberante, desde el verde claro de la grama; el verdinegro del Panecillo, captado en contraluz, y el azulino de los volcanes de la sierra, Atacazo, Corazón y los dos picos nevados del Iliniza, completan un marco magistral, que confunde líneas sumarias, casi ingenuas, con un tratamiento personalísimo del paisaje de fondo. Debíó haber sido aquel cuadro algo así como el definitivo rompimiento; algo así como el remezón espiritual y estético de un pueblo que, harto de exteriorizarse por el monótono ejercicio de una catequesis gráfica, entraba por fin en el mundo de la creación personal, de la observación individual, de la idea libremente expresada.

A la Escuela Democrática de Miguel de Santiago la había precedido el Liceo de Pintura, fundado en Quito en 1849, bajo la dirección del dibujante francés Ernesto Charton, cuya enseñanza costeaba gentilmente el doctor Angel Ubillus. El Liceo fue el centro de iniciación de jóvenes que constituían una generación, de la que iban a surgir algunos pintores de renombre. Entre ellos se encontraban Rafael y Ramón Salas, Luis Cadena, Ramón Vargas, Leandro Venegas, Nicolás Miguel Manrique y Telesforo Proaño.

La Escuela Democrática de Miguel de Santiago justificó su nombre, abriendo sus puertas a todos los aficionados al arte. El protector, en su discurso del 6 de marzo, señaló que en la Escuela algunos artesanos y letrados habían aprendido a leer y escribir correctamente, a la par que se habían adiestrado en el dibujo y que muchos escultores y arquitectos ajenos al establecimiento habían sometido sus trabajos al examen del personal docente de la Escuela.

Como ejemplo de estímulo, el protector citó el caso de José Carrillo: "Nuestro contemporáneo —dijo—, viajando por varias cortes de Europa, se fijó en la de Grecia y mereció ser profesor de dibujo en la patria del divino Apeles". Carrillo había aprendido pintura en el taller de Antonio Salas. Llevado por el espíritu

de aventura fue a parar a Guayaquil, donde se presentó como voluntario a lord Cochrane, que se convirtió en mecenas del joven pintor quiteño. Al amparo de su protector, se matriculó en una escuela de pintura en Londres, luego se perfeccionó en Italia y pasó después a Grecia, en cuya capital fue puesto al frente de una escuela de dibujo. Más tarde se estableció en Roma, donde se ocupó en reproducir cuadros importantes para clientes de Inglaterra. Estuvo también en Francia. Con el pensamiento puesto en su tierra natal, se trasladó a Estados Unidos, con buen acopio de cuadros y esculturas procedentes de Atenas y Roma. Al fin se embarcó en 1851 rumbo a su patria; pero cerca de Panamá el barco naufragó y el artista se vio obligado a ganarse la vida, a fin de allegarse medios para continuar su viaje. De Panamá pasó a Lima, desde donde vino a Quito en 1863, a concluir su vida en la mayor pobreza, víctima de los caprichos del destino.

Entre los artistas del siglo XIX ocupó un puesto relevante Juan Agustín Guerrero, vicepresidente de la Escuela Democrática, hombre de múltiples habilidades. Comenzó su carrera pública como preceptor de primaria en Lacatunga, donde trató al maestro del Libertador don Simón Rodríguez en 1851. Desde 1854 inició en Quito su magisterio en el Colegio de Santa María del Socorro, alternando el dibujo con la música. Su pericia en las dos artes le facilitó sucesivamente la enseñanza de dibujo de la figura humana y canto en la Escuela Municipal en 1869 y de piano en el Conservatorio de Música en 1871. Fue además instructor de banda de 1866 y examinador de pintura y escultura en la Escuela de Bellas Artes en 1873.

Fruto de sus estudios y magisterio fue su libro intitulado *La Música Ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, editado en 1876. De su ejercicio en la pintura ha quedado una colección abundante de acuarelas que reflejan variados aspectos del folklore, retratos de personajes representativos y dibujos del frontispicio de algunos templos. Practicó también el dibujo litográfico en la primera planta que se instaló en Quito en el año 1857.

Con Guerrero la pintura quiteña descendió a temas populares y aclimató en su ambiente el uso de la acuarela.

Otro artista de renombre que laboró durante el siglo XIX fue Juan Pablo Sanz, quiteño de nacimiento. Figuró como secretario del jurado calificador en la Exposición de 1852 y obtuvo el segundo premio por su dibujo del templo de la Compañía. Dotado de gran capacidad artística, aprendió sucesivamente la pintura, el grabado, el dorado y la arquitectura. Con profundo sentido social estableció en 1847 una escuela

Dos obras de Juan Manosalvas, otro pintor que descolló sobre todo en los retratos, se reproducen aquí. Bajo estas líneas, retrato de señora (Museo Crespo Toral, Cuenca) y, en la página siguiente, autorretrato (Museo Jijón y Caamaño de la Universidad de Quito).





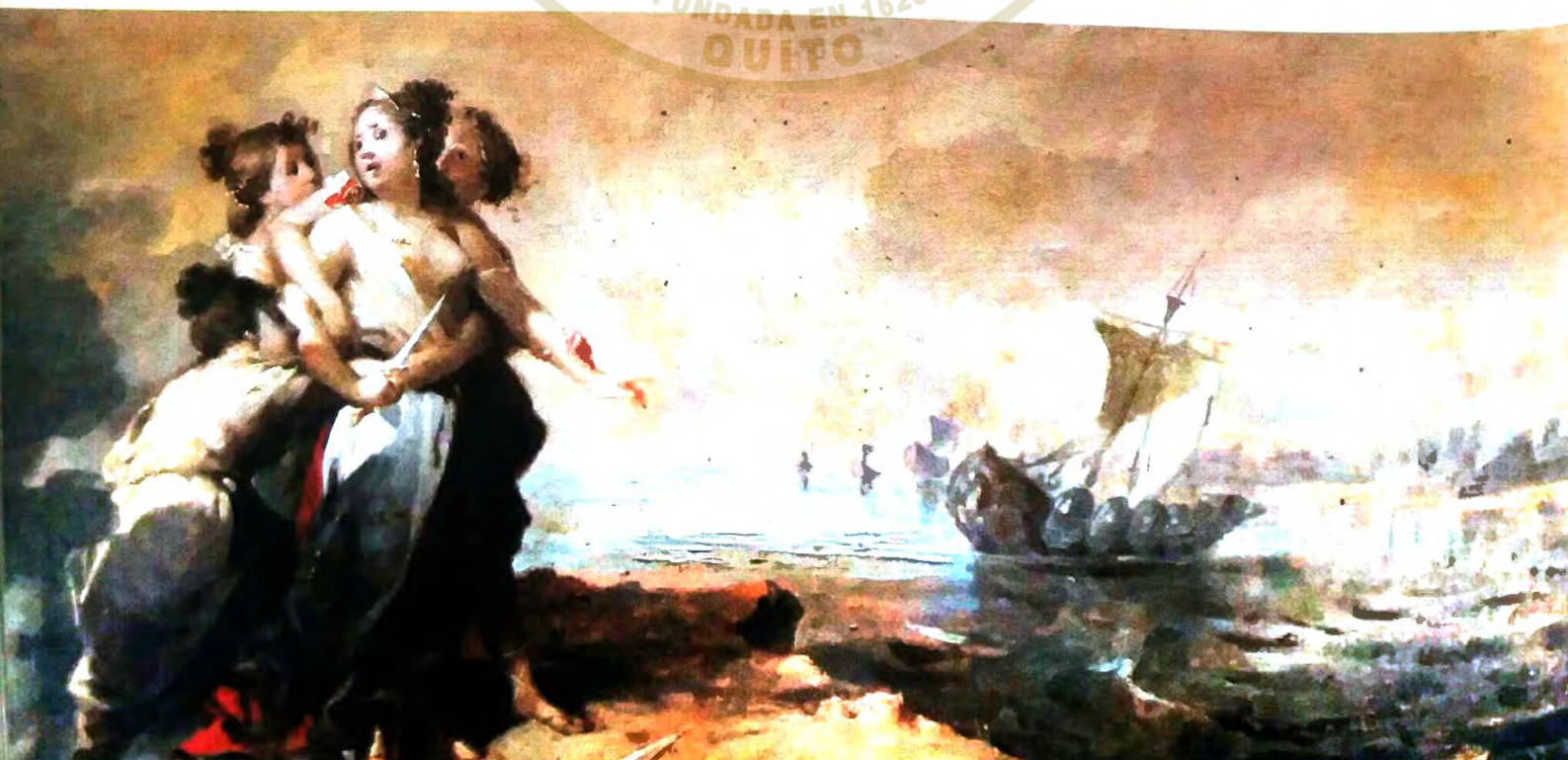


Macero antiguo.

A la izquierda, "Macero antiguo", dibujo coloreado de Joaquín Pinto y, abajo, "Dido", una de las pinturas de tema mitológico del mismo autor, en el que se representa la desesperación de ésta al ver alejarse el barco en que marcha Eneas.

de dibujo, colaboró en 1849 en la organización de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago y enseñó dibujo y perspectiva en el Convictorio de San Fernando. En 1852 dirigió la exposición artística de la Escuela Democrática y abrió una escuela de pintura y arquitectura.

En 1854 fue a Cuenca a trabajar en diversas obras. De regreso regentó una imprenta en el Colegio de los Jesuitas; en 1859 estableció un taller de litografía y en 1862 exhibió sus impresos litográficos en variedad de tintas. A partir de 1860 se ocupó principalmente en obras de ingeniería y arquitectura. En 1860 dirigió la capilla del Colegio de los Jesuitas y en 1865 levantó el puente de Panzaleo. El 28 de enero de 1870 firmó, con el convento de Santo Domingo, un contrato por el que se obligaba a construir el edificio destinado a noviciado, cuya primera piedra colocó el 2 de febrero de ese mismo año. La obra le llevó todo el año 1870. Ese mismo año intervino en la transformación de la capilla colonial, llamada de los Naturales, convirtiéndola en la actual de las Tercerías y decorándola con lienzos pintados por Brígida Salas. De 1870 en adelante se ocupó en la reconstrucción de las torres de las iglesias de Santa Clara y el Carmen de San José, del templo de San Agustín, del claustro mercedario y de la iglesia del Hospicio. En 1880 restauró el Palacio de Gobierno en la parte que da frente a la iglesia de la Concepción, y en 1892 levantó el



A la derecha, "Criadita", otro de los dibujos coloreados de Pinto y, abajo, "El velorio", cuadro de género que obtuvo inmenso éxito tanto dentro como más allá de nuestras fronteras.

remate de la torre de Santo Domingo. Murió en 1897, a la edad de setenta y siete años.

En la primera mitad del siglo XIX cultivaron la pintura y establecieron taller de su arte Nicolás Cabrera y sus hermanos Tadeo y Ascencio. Fueron los mantenedores de la tradición del arte religioso. Firmado por Nicolás se conserva en el Museo Jijón y Caamaño un lienzo que representa al jesuita Francisco Gerónimo. El nombre de Tadeo consta en un cuadro de Nuestra Señora de la Merced que se guarda en el descanso de la grada de El Tejar. El padre Matovelle afirma que "los cuadros de la nave [del santuario de Guápulo] son obra del reputado artista Tadeo Cabrera y fueron trabajados en la primera mitad del siglo XIX". Nicolás alcanzó a dar lecciones de pintura a Joaquín Pinto, cuyo testimonio confidencial transcribe así el doctor José Gabriel Navarro: "Yo tuve muchos maestros: Ramón Vargas, Rafael Venegas, Andrés Acosta, Tomás Camacho, Santos Cevallos y Nicolás Cabrera; pero de todos ellos el que me guio por el camino que he seguido fue don Nicolás Cabrera. Él me enseñó el toque franco y fresco que tenían sus cuadros, opuesto al refinado de su maestro Astudillo; y él me hizo copiar todos los Profetas de Gorívar". Firmados por Tadeo y Nicolás existen varios lienzos que representan al Buen Pastor que rescata la oveja de un cerco de espinas.

La Escuela Democrática de Miguel de Santiago no sólo adquirió resonancia en el ambiente social, sino



En la página siguiente, a la izquierda, "Alegoría del mariscal Sucre", paisaje en que la silueta del guerrero aparece entre la montaña y el tronco del árbol. A la derecha, el "Orejas de Palo", una de las obras en que Pinto mejor capta una impresión.

que llegó a interesar a los poderes públicos. El Congreso Nacional de 1854 destinó la suma de seis mil pesos para costear el viaje y permanencia en Europa de dos artistas jóvenes que se especializaran en pintura. Los agraciados entonces fueron Rafael Salas y Luis Cadena.

Fue éste el principio de la preocupación del estado por patrocinar las bellas artes. Don Roberto de Ascámburi, en su informe del 8 de enero de 1861, daba cuenta del establecimiento de una academia de dibujo y pintura bajo la dirección de Luis Cadena, que había regresado ya de Roma. Don Pablo Herrera, en su informe del 19 de agosto de 1865, anotaba que en el Colegio de los Sagrados Corazones se había impuesto como materia obligatoria la enseñanza de la pintura y el dibujo. Con vistas a la fundación de la Escuela de Bellas Artes, la Legislatura de 1869 autorizó el contrato de dos artistas especializados en pintura y escultura y el envío de Juan Manosalvas como becario, para que se perfeccionara en la pintura.

Hemos hecho referencia con anterioridad a Luis Cadena, primer premio en la exposición de arte promovida por la Escuela Democrática de Miguel de Santiago y una de las firmas más notables de la pintura del siglo XIX. Luis Cadena había nacido en Quito el 12 de enero de 1830. Cursó estudios en humanidades, que alternó con el ejercicio de la pintura, pues estaba dotado de una innata inclinación al arte. Para seguir un aprendizaje controlado, su padre lo llevó al taller de Antonio Salas, a cuyas directrices se sometió durante unos ocho años, trabajando con los hijos del maestro. En 1852 se trasladó a Chile, permaneciendo durante cuatro años en su capital, Santiago, y donde sabemos que pintó algunas copias de cuadros antiguos, dos de las cuales, según el testimonio escrito de Pedro Francisco Lira, agradaron tanto al comprador, que le pagó cuatro veces más del precio estipulado.

De regreso al Ecuador fue invitado por el gobierno a trasladarse a Europa para perfeccionar sus conocimientos, trabajando en Roma bajo la dirección de Alejandro Marini y donde se especializó en la copia de pinturas antiguas, entre otras el *Rapto de Proserpina*, de Rubens. De regreso a su país dio clases en una academia fundada por el gobierno. Cuando en 1872 se fundó la Escuela de Bellas Artes, fue Cadena llamado a dirigirla. El desastre que sobrevino a la muerte de García Moreno afectó también a la Escuela y el pintor vio deshechas sus ilusiones ante el vandalismo de la fuerza.

A las dotes de artista unía Cadena una alma delicada que le mostraba amable a cuantos le trataban.

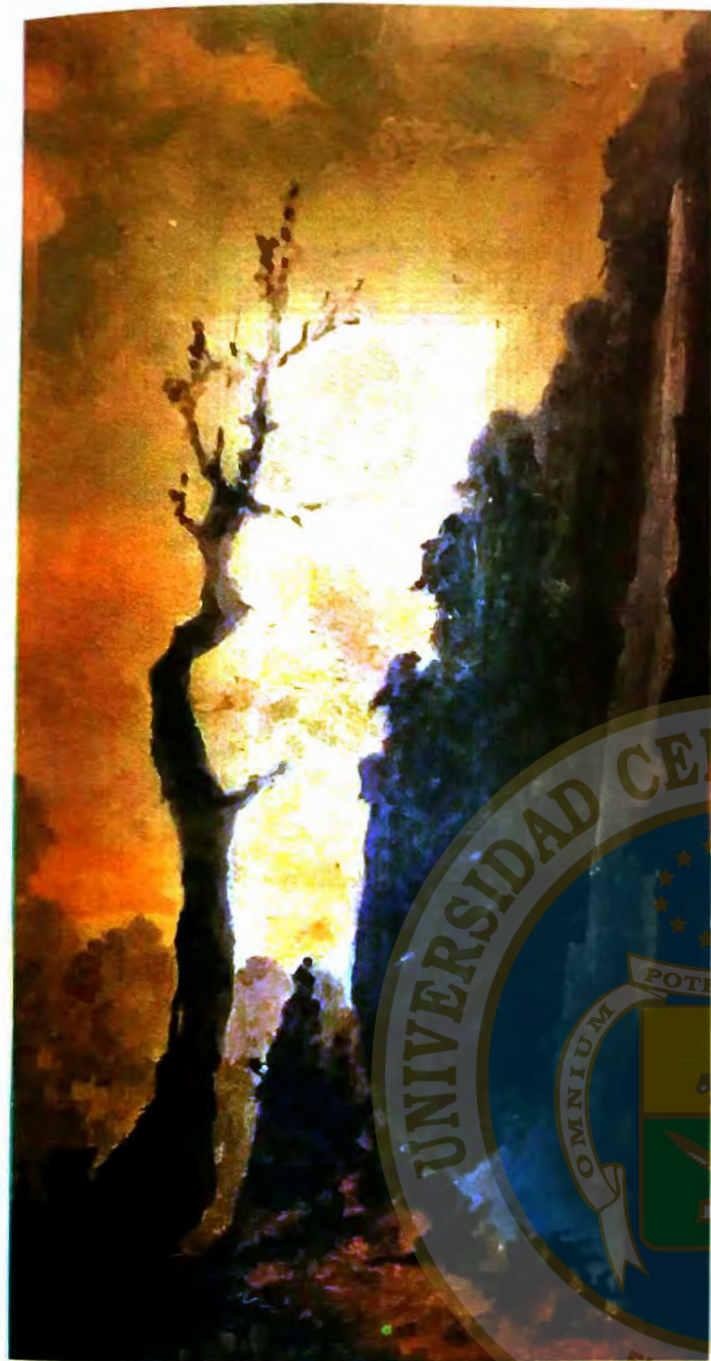
Hizo numerosos retratos que llevan su firma. En 1888 pintó la imagen de Nuestra Señora de Pompeya, a petición del dominico padre La Cámara, el cual hizo pintar también por el mismo artista las series de misterios del Rosario que adornan el retablo del Rosario y las esquinas de los arcos de la nave central del templo de Santo Domingo.

Los padres agustinos, continuadores de la tradición del padre Basilio de Ribera, habían hecho pintar en 1838, por Antonio Salas, la serie de ocho lienzos representativos de escenas de la vida de la Virgen. En 1864 aprovecharon el buen oficio de Luis Cadena para completar la galería de cuadros de la vida de San Agustín. Son asimismo ocho los lienzos pintados por Cadena. Con este artista estuvo también en San Agustín el pintor Juan Manosalvas, autor del lienzo llamado *El Padre Eterno*. En 1881, el pintor Antonio Salguero completó las series de cuadros de San Agustín con ocho lienzos que se hallan en los claustros del segundo piso del convento.

Resulta difícil aventurar opiniones de valoración artística en la obra de Luis Cadena partiendo de supuestos. Es evidente que los compromisos adquiridos con los religiosos de San Agustín condicionaron su obra tanto o más que su aprendizaje en Roma, reproduciendo cuadros cual simple copista. Pero si se juzga la obra del pintor partiendo de lienzos en los que pudo trabajar con mayor o absoluta libertad, es evidente que llegaremos a elogiosas conclusiones. Destaquemos en primer lugar su trabajo como retratista, en el que merecen especial mención su autorretrato y el que dedicó a Juan Montalvo, en los que se ponen de manifiesto no sólo sus posibilidades y conocimientos, sino el dominio de una depurada técnica. Idénticas posibilidades demuestran algunos de los estudios anatómicos que Cadena utilizaba para la enseñanza y el ejercicio práctico de sus alumnos. En buena parte, el Museo Jijón y Caamaño es depositario de lo más representativo de esta época de su obra.

Diez años después de Cadena, nació en Quito en 1840 el artista Juan Manosalvas. Una tía suya, la religiosa carmelita Angela de la Madre de Dios Manosalvas, le inició en la pintura. Luego su padrino y tutor, don Francisco Navarro y la Graña, le colocó en el taller del pintor Leandro Venegas. A los doce años experimentó el influjo social y artístico de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago.

Vinculado a Cadena en la práctica del arte y por el parentesco, pintó con él en 1864 algunos cuadros para el convento de San Agustín. En 1871 fue favorecido con una beca en Roma, donde ingresó en la Acade-



mia de San Lucas. Recibió allí lecciones de Alejandro Marini y conoció y trató al catalán Mariano Fortuny, de quien aprendió el encanto de la acuarela. A su regreso de Italia en 1873 compartió con Cadena el profesorado de arte en la Academia de Bellas Artes fundada por García Moreno. Extinguida la institución con la muerte del presidente, Manosalvas siguió ejerciendo por su cuenta la pintura, de la que han quedado numerosas muestras, que pueden apreciarse en el Museo Municipal y en el Jijón y Caamaño.

El doctor José Gabriel Navarro, testigo presencial de los últimos años del artista, escribe lo siguiente: "Manosalvas, ahijado de mi abuelo, vivió largos años en mi casa y en ella murió. Excuso decir que su habitación era un lugar de interesante tertulia artística. Allá venían Rafael y Alejandro Salas, el doctor Diego Salas, Pinto, un hijo de Cadena que era sobrino político —ya

que las esposas de Manosalvas y Cadena eran hermanas—, Antonio Salguero, Leandro Venegas, el Sordo, un español de nombre José Durán, discípulo de Cadena; el escultor Benalcázar y varios otros artistas, y de sus conversaciones saqué abundante documentación para la historia de la pintura quiteña". Manosalvas fue propuesto para profesor de la Escuela de Bellas Artes en 1904 y falleció el 23 de febrero de 1906.

Durante su estancia en Roma tenemos noticia de los dos cuadros que debía entregar al gobierno según el compromiso pactado: se trata de dos representaciones de la Sábana Santa, copia uno, original el otro, y considerados ambos de mérito sobresaliente. Limitado acaso en su imaginación creadora, destaca, en cambio, por la corrección del dibujo y el vivo colorido. Destaquemos su autorretrato, que se guarda en el Museo Jijón y Caamaño; el retrato del padre Rafael Jaramillo,

En la página opuesta "¡Carajo!", interjección popular a la que Pinto da vida representando una "cara" coronada por "ajos" y en cuya fisonomía se manifiesta la picantez producida por el sabor fuerte del vegetal (Museo Municipal, Quito).

conservado en el claustro de El Tejar quiteño, y algunos lienzos de escenas costumbristas, como el titulado *El monaguillo*.

Junto a las figuras de Luis Cadena y Juan Manosalvas ocupa un lugar destacado Joaquín Pinto, nacido en Quito el 18 de agosto de 1842, hijo del matrimonio del caballero portugués José Pinto Valdemoros y de la ambateña Encarnación Ortiz y Cevallos. Las primeras noticias sobre el aprendizaje de Pinto nos dicen que había aprendido a dibujar aleccionado por Cipriano Borja, compañero suyo de escuela. Dotado de talento artístico, aprovechó las enseñanzas de los maestros entonces conocidos. Frecuentó sucesivamente los estudios de Ramón Vargas, Rafael Venegas, Andrés Acosta, Tomás Camacho, Santos Cevallos y Nicolás Cabrera. A insinuación de este último realizó las copias de los profetas para la iglesia de la Compañía y asimiló por su cuenta las experiencias que se desprendían de los modelos traídos por Cadena desde Italia.

Su formación artística la completó con una cultura general, adquirida en la lectura de variados autores, para lo cual aprendió algunos idiomas vivos y también los clásicos. En 1876 formó su hogar, casando con una discípula suya, doña Eufemia Berrío, y estableciéndose con ella en una casa del barrio de San Roque, que se hizo célebre como retiro de arte, adonde convergían amigos y discípulos.

Pinto fue un pintor genial, que tomó el arte como vocación y destino y se impuso el problema de la técnica para resolverlo y superarlo. Había aprendido los secretos de la geometría y la perspectiva y para desahogo de su creación artística eligió la limitación de lo pequeño. El tamaño natural fue la medida adoptada por el sentido clásico, que compaginaba con la perfección humana. En contraste, la miniatura exigía la contracción a lo pequeño, que reclama mayor esfuerzo y prolijidad en el artista. Pinto siguió en su producción la manera de Jacques Callot. En el círculo diminuto de un centavo compuso toda la escena del Calvario. En un marco reducido representó el juicio final del *Dies irae*. En un pequeño papel volante captó la impresión de la primera luz eléctrica en Quito. En cuadros de tamaño limitado interpretó las costumbres populares, panoramas y paisajes, naturaleza muerta, aves y motivos religiosos. Son pocos los retratos y lienzos de mayor tamaño que brotaron de su pincel. Acostumbraba firmar sus producciones con la data del año de composición. Alguna vez reflejó su sentimiento en la escena de un cuadro como en el de la *Inquisición* y el *Don Quijote*.

Mas su obra sobresaliente se realiza cuando el pin-

tor se adentra, decididamente, por los caminos del folklorismo. No hay escena de la vida urbana o rural que no conste en su amplísimo repertorio: vendedores de feria, priostes, danzantes, zahumeriantes, indios de todos los sectores y de todos los oficios, aguateros, leñadores, cargadores, albañiles; campesinos y mestizos, peluqueros, ayudantes de notario y sacristanes; todos los personajes de la vida diaria alternan en este inagotable retablo costumbrista lleno de corridas de toros, procesiones populares, bailes y zarabandas, escenas domésticas y reuniones aldeanas. Se involucra, por fin, en el arte, la vida del país y de sus habitantes, sin exceptuar, por supuesto, el paisaje serrano, el monumento precolombino o el rincón colonial. Pinto es pintor completo: sumarisimo y esquemático en sus acuarelas, no por ello es menos proclive al movimiento y a la vida.

Ni la escena política ni la ciudadana escapan a su observación y, caricaturista fino y mordaz, pinta a un García Moreno quijotesco o una Inquisición despiadada. ¡Qué risible, qué insolente es su retrato del *Carajo*! ¡Cuánto realismo desborda aquel personaje picante, mordaz, agresivo, cuya corona está precisamente trenzada con auténticos bulbos vegetales! Inclusive y por sugerencia del obispo González Suárez se torna en el documentador y hasta en el investigador de la riqueza arqueológica del país. Nunca deja de estar íntimamente ligado a la vida popular y cuando sus admiradores adquieren una obra suya, le pagan una peseta por cada figura humana. Con esas pocas pesetas aparece, por fin, el pintor del país.

Si alguien debiera ser considerado precursor del indigenismo, no podría ser otro sino Joaquín Pinto, el cual expone todos y cada uno de los aspectos de la vida indígena, de la vivienda campesina, de los duros oficios del campo, del amo y del peón, con patético realismo, con franqueza inusitada.

Maestro infatigable, no deja de aconsejar la importancia de la fidelidad realista, aun cuando "mejorada en la mano del pintor en el momento de la ejecución". "El pintor debe pensar también como un historiador, con tanto sentimiento como un poeta, con tanta profundidad como un filósofo; pero, sobre todo, como pintor, haciendo sabio uso de todas las ventajas de su arte y empleando aquellos recursos con los cuales sepa ocultar hábilmente sus propios defectos... La expresión... debe ser robusta... Cada parte de la obra debe contribuir eficazmente a su fin: colores, animales, vestidos, y especialmente las diversas actitudes de las figuras... El dibujo debe ser fiel... y las proporciones podrán variar de conformidad con los caracteres y situaciones de los personajes dibujados... La naturaleza





A la izquierda, "El monaguillo campanero", una de las deliciosas creaciones costumbristas de Joaquín Pinto. En esta página, un cuadro religioso de este mismo autor y que se conserva en El Tejar (Quito). Se trata de "Santa María de Cervelló", la religiosa catalana que fundó la Tercera Orden de Nuestra Señora de la Merced y que nació y murió en Barcelona (1230-1290).



debe ser el general fundamento de la pintura; pero esta misma naturaleza debe estar enaltecida y aun mejorada, no sólo desde el punto de vista que comúnmente se nos presenta, sino de aquella manera que rara vez la descubrimos, según una juiciosa y bella composición del pintor."

En 1902 se comprometió con la ciudad de Cuenca para dirigir la Escuela de Pintura. La Unión Literaria celebró el hecho con una nota, que transcribimos a continuación: "Bellas Artes en Cuenca.— El doctor Honorato Vásquez, como rector de la Universidad del Azuay, ha restablecido la primitiva Escuela de Pintura, que se hallaba a cargo del distinguido artista sevillano

señor Tomás Povedano y de Arcos, que fue contratado por iniciativa del mismo doctor Vásquez, durante la administración presidencial del doctor don Antonio Flores y la decidida cooperación que el Concejo Municipal de Cuenca y el doctor Juan Bautista Vásquez prestaron entonces a esa fundación. Povedano dejó concluido el curso de dibujo. Faltan el colorido y su técnica. Para esto viene el señor don Joaquín Pinto, el artista de más imaginación de Quito, patria de los pintores, y entre ellos el más ilustrado en la literatura pictórica... El señor Pinto nació en Quito el 21 de agosto de 1842. Con lo que inexactamente se llama el instinto del arte, que no es sino la conciencia de lo que

"Alegoría de Don Quijote", obra en que Joaquín Pinto representó a García Moreno como un Quijote con lanza y caballo lacio, llevando en el anca un lego embriagado (Museo Fijón y Caamaño de la Pontificia Universidad de Quito).

el arte significa, tuvo la buena suerte de aislarse de las corrientes de la moda e inspirarse en los buenos modelos. En Quito —y nacionales— los ha habido muy buenos: por desgracia, casi todos han viajado fuera del Ecuador, por haberlos adquirido algunos aficionados extranjeros. Algún día se juzgará a Pinto en sus méritos de artista. Entre tanto, y al vuelo, consigno la lista de algunas de las obras originales del maestro, que en estos días empieza la dirección de la Escuela de dibujo y pintura, en Cuenca: *La beata Mariana de*

Jesús que enseña la doctrina cristiana a los niños. Este cuadro ha sido reproducido varias veces: los conocedores sabrán distinguir del original las copias. *Soliloquio de María, Corazón de Jesús, San Jacinto*, dos ejemplares; uno por el dorso, otro de frente. *La Transverberación* (Santa Teresa), *San Dimas*, ejemplar único existente en poder del doctor Honorato Vásquez. Y cosas del artista: concluyó el cuadro un viernes santo a las últimas horas del día conmemorativo de la escena representada. Para la concepción de la idea concurren Pinto y Vásquez;



"Paisaje de los alrededores de Cuenca", por Honorato Vázquez (Museo Crespo Toral, Cuenca). Fue este pintor un hábil seguidor de Joaquín Pinto, en especial por su fino instinto en captar la totalidad plena de la realidad inmediata.

la maestra ejecución es exclusiva de Pinto. Artista tan delicado, cuando fue admirado su cuadro en la capital y solicitada una copia suya, contestó que nada podía resolver sino de acuerdo con Vázquez, con quien ideó lo dramático del cuadro. Vázquez, agradecido, extrañó se le consultase en un punto libérrimo para el artista. Pinto no dio la copia solicitada. *La Cena*, que está en la catedral La Serena, en Chile: gran lienzo de soberbia ejecución. Cuadros de género: *La Taberna*, una *Barbería*, el *Velorio* (se reprodujo en Francia por el grabado), *La Fiesta de las cabezas*, *Asalto de una tribu salvaje*, capítulo que se le olvidó a Cervantes; el *Herrero*, *Baile de indios*, historia del mismo: *Dos de Agosto*. Mitología: *Muerte de Dido*, *Himeneo*. Paisajes: *Vistas de las montañas*. — En el programa de la Escuela de Pintura entra la enseñanza a mujeres y hombres, con la alternativa que se acordará".

Las obras de Pinto se exhiben en el Museo Municipal, en el Museo Jijón y Caamaño, y en la colección de don Víctor Mena, hoy en el Banco Central. Vuelto a Quito, dedicó sus últimos años a la enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

La escuela de Pinto se extendió rápidamente, con manifiesta y positiva fecundidad. Paisajismo, folklorismo, perfectamente enraizados, encontraron, por un

lado, aquellos fieles espejos de la realidad, entre los que sobresalieron, por su obra abundante, Luis Martínez, Juan León Mera, Honorato Vázquez, pintores eglógicos de la sierra andina, de un romanticismo tardío, y por otro lado, el inimitable Rafael Troya, digno éste de una especial referencia.

Troya, nacido en la ciudad de Ibarra el 25 de octubre de 1845, dentro de una provincia atractiva por sus lagos y valles, aplica la idea de un paisaje muy personal, en el que los primeros planos resaltan, ya de una vegetación que enmarca la profundidad del horizonte, ya de la presencia de grupos humanos, generalmente campesinos, prolongando luego el espectáculo hacia confines que se pierden de vista.

Sin lugar a dudas, es este primer plano el que guarda una importancia especial en los paisajes de Troya: en ocasiones, un árbol de la selva fría protege a los campesinos, entregados a una conversación o a un baile íntimo; en otras, la maraña de la selva tropical recorta el espacio del paisaje y lo enmarca, dando razón a las variadísimas tonalidades de verde que, desde un matiz cristalino hasta la lujuria de un verde maduro, constituyen la gama inigualada de la provincia de su nacimiento y del país entero. En fin, y centrándose en la visión de una aldea o de un lago y casi pres-





cindiendo del cielo de horizonte, llena el lienzo con sus propias visiones idílicas ejecutadas con minucia y detalle. Sin embargo, es el tratamiento del cuadro el que impresiona en el pintor, su gusto por la naturaleza, la riqueza pictórica de sus composiciones, que recuerdan algo los grabados exóticos europeos con los que los viajeros del siglo XIX solían ilustrar sus descripciones americanas.

En 1872 se definió su especialización en el paisaje ecuatoriano, cuando los dos sabios alemanes Reiss y Stubel le comprometieron a colaborar con ellos en calidad de dibujante. A la seguridad de la visión y sentido de la perspectiva, añadía Troya la propiedad del colorido y firmeza de la técnica. Con estos recursos recorrió las selvas orientales y nuestras montañas andinas, tomando apuntes, para luego interpretar en grandes lienzos el paisaje ecuatoriano.

Era para él un principio directivo “no destruir la forma de la Naturaleza”, que traducía en la práctica con la observación meticulosa del paisaje, el goce estético que producía la visión y su traslado al lienzo con esmerada fidelidad. El resultado se condensaba en una escena pintoresca en que podían apreciarse los

cambiantes de tono de la luz ecuatorial en la gama de los verdes.

Desde 1890 se estableció definitivamente en Ibarra, sin ceder a las propuestas de Rafael Pombo y Rafael Reyes, de situarlo con ventaja en Bogotá. Sin poseer bienes materiales, tenía ante sí la riqueza del panorama de Ibarra, que lo conceptuaba completo, con los prados, su río, colinas cercanas, los montes vigilantes, sus perspectivas abiertas hacia el occidente y en dirección al Cayambe... Desde Yaguarcocha consiguió captar la vista de la población, en un cuadro que se conserva en la sala municipal de Ibarra. Sus obras se hallan dispersas entre la catedral de Ibarra, la iglesia de Atuntaqui y en colecciones particulares de Quito.

Durante el siglo XIX, la escultura tuvo sus cultivadores, que se limitaron al tema religioso. Entre ellos se mencionan a Manuel Benalcázar, maestro de Domingo Carrillo, que labró el grupo de San Francisco de Paula que se halla en el retablo dedicado al santo en el templo de San Francisco; la imagen de San Juan de Dios, para la capilla del Hospital, y San Joaquín y Santa Ana con la niña María, para uno de los retablos del Carmen Antiguo. Firmada por José Domingo Carrillo

En la página opuesta, "Paisaje del Oriente", por Rafael Troya (Museo Municipal). Se trata del mejor intérprete del paisaje ecuatoriano, pues fue un artista dotado de acentuado sentido de la perspectiva, enorme propiedad del colorido y firme técnica.

y con data de 1865 se conserva una hermosa Inmaculada en el Colegio de los Sagrados Corazones. Carrillo murió prematuramente en Guayaquil en 1883.

De no escaso mérito fue asimismo el escultor Juan Díaz, a quien se debió la estatua de la Constitución, que se hallaba en el Palacio del Gobierno, y las imágenes del Corazón de Jesús y de Santo Domingo, para la iglesia dominicana.

Mientras en Quito se atenúa y casi extingue la tradición de escultura imaginera, surge en Cuenca un movimiento que florece durante el siglo XIX. La raigambre es de hondo sentido religioso y se desarrolla bajo el signo de las letras. El padre Solano, en su *Defensa de Cuenca*, publicada en 1851, exalta la memoria de Gaspar Zangurima, autor de una guitarra que se creía de factura española, y anota que "vivía en tiempo del señor Caldas y dejó hijos y discípulos muy hábiles".

Cuando el Libertador estuvo en Cuenca apreció debidamente la habilidad de Zangurima por un retrato que le dibujó al vuelo y le gratificó con la pensión vitalicia de treinta pesos mensuales, mediante un decreto del 24 de septiembre de 1822.

Además, con el propósito de aprovechar las cualidades del maestro en bien de la juventud cuencana, dispuso la creación de una Escuela de Artes y Oficios, en que Zangurima sería director de las "nobles artes de Pintura, Escultura y Arquitectura y de las mecánicas de carpintería, relojería, platería y herrería". De acuerdo con Zangurima, el gobernador Tomás de Heres redactó un reglamento, en que constaban las directrices para la marcha del Instituto. El Libertador dio su aprobación el 26 de octubre de 1822.

En el *Tesoro Americano de Bellas Artes*, publicado en París en 1837, se trazaba la nota biográfica de "Lluqui", en los términos siguientes: "Zangurima, hijo de Cuenca, fue uno de los más afamados artistas y ha dejado una prole ilustre que tal vez ha excedido en habilidad al primero que dio nombre a su apellido, por apodo *Lluqui* (zurdo), siendo una notabilidad artística del Ecuador".

De este apellido figuraron, además de Gaspar, Cayetano y José María Zangurima, como insignes orfebres. Gaspar se distinguió por sus Cristos de variados tamaño, que se encuentran en el Museo Municipal de Cuenca. A su gubia se atribuyen el Calvario del Sagrario de Quito y el Cristo de la parroquia de San Alejo de Guayaquil.

Continuador de la tradición cuencana fue José Miguel Vélez, cuya biografía publicó el doctor Alberto Muñoz Vernaza en el número primero de la *Unión Literaria* (abril de 1893). Nació en julio de 1829 e inició

su formación artística en el taller del maestro Eusebio Alarcón. Vinculado al matrimonio a la edad de diecinueve años, estableció su taller propio y definió su personalidad artística, sin más estímulos que su genio creador y su constante dedicación. Se especializó en los Cristos de talla clásica, parco en llagaduras, de encarnado mate, actitud noblemente serena y los paños de delicada honestidad. También consagró su habilidad al tallado de la figura del Niño Dios, con las manecitas alzadas, las mejillas de color vivo, los labios frescos y el cabello ensortijado. Se distinguió asimismo en la escultura de los bustos de personajes célebres, como Bolívar, Sucre y Olmedo, y de conocidos y amigos como el padre Solano, don Benigno Malo, el doctor José María Rodríguez y don Miguel Córdoba. Concurrió a varias exposiciones dentro y fuera del país, obteniendo los primeros premios y el reconocimiento de la calidad de su arte.

Fue además un excelente maestro que formó escuela en su ciudad natal. A su taller concurrieron Antonio Castro, Angel María Figueroa, Belisario Arce, Tomás Díaz, José Velasco y el más aprovechado de todos, Daniel Alvarado, en cuyo estudio se conservaban algunas obras de Vélez, a quien sucedió en la realización de calvarios y escultura de bustos de personalidades del lugar.

Otro centro de producción imaginera fue San Antonio de Ibarra. Recordamos que en septiembre de 1884 se fundó allí una Escuela de Bellas Artes, para estimular la habilidad de sus moradores. Hoy esa escuela lleva el nombre de Daniel Reyes, padre de una familia de escultores que han trabajado en Quito y Colombia, y maestro de una generación de artistas, que han conservado para el pueblo la fama de ser el emporio de la imaginería y el tallado.

Por fin, el 2 de mayo de 1872, García Moreno instaló la Escuela de Bellas Artes, bajo la dirección de Luis Cadena, el cual con Rafael Salas se encargó de la enseñanza de la pintura. Para la escultura se comprometió al escultor español José González y Jiménez, domiciliado en Roma. Además, para contar con profesores nacionales en el futuro, envió becario a Roma a Rafael Salas.

A la Escuela de Bellas Artes se había adelantado el Conservatorio de Música, que se estableció en 1870 bajo la dirección de Antonio Neumann, autor de la música del Himno Nacional. El artista corso había venido al país en 1854 como director de una compañía lírica. García Moreno firmó con él un contrato para que dirigiera el Conservatorio, encargándole al mismo tiempo que formara una banda militar. El director



En la página anterior, detalle de un "Cristo muerto", de José Miguel Vélez (Museo Crespo Toral, Cuenca). Los Cristos de este escultor se caracterizan por sus suaves tonalidades y lo parco de las llagaduras, así como por su serena actitud.

Neumann murió en 1871 y fue remplazado provisionalmente por Agustín Guerrero. Al año siguiente se hizo cargo de la dirección el maestro Francisco Rossa, profesor del Conservatorio de Milán, y llegaron luego los maestros Pedro Traversari para flauta, Antonio Casarotto para trombón y Vicente Antenori para canto. Juan Agustín Guerrero escribió sobre el desarrollo de la música durante el magisterio de García Moreno.

También la arquitectura recibió impulso, a la par de las otras artes. Nuevamente contratado por García Moreno, estuvo al servicio del país el ingeniero francés Sebastián Wisse, quien dirigió la construcción de la casa del propio presidente en su primera estadía en Quito. Vinieron también a la capital los arquitectos Tomás Reed, inglés, quien construyó la Penitenciaría y el puente y túnel de La Paz, y Francisco Schmidt, alemán, a cuyo cargo corrieron la Escuela de Artes y Oficios y la casa de la familia León. Los padres Menten y Dressel, de la Politécnica, dirigieron la construcción del Observatorio Astronómico. Con García Moreno se introdujo en Quito un estilo monumental de arquitectura civil. No obstante haberse paralizado las obras iniciadas por García Moreno, no desapareció el interés del gobierno por el arte. El doctor Carlos Tobar, en su informe a la Legislatura de 1885, daba cuenta de que en el pueblo de San Antonio de Ibarra se había establecido, en septiembre de 1884, una Escuela de

- Bellas Artes para estimular su cultivo en sus moradores, dotados, al efecto, de excelentes cualidades.

El señor Elías Lazo, en su informe de 1892, daba a conocer que para fundar una Escuela de Pintura en Cuenca se había comprometido con el pintor español Tomás Pobedano y Arcos, y para enseñar litografía, al señor Darn, quien trajo de Europa los aparatos necesarios. Al año siguiente, el doctor Honorato Vásquez, rector de la Universidad, encargó la dirección de la Escuela de Pintura al artista quiteño don Joaquín Pinto.

Las transformaciones políticas no habían extinguido la afición quiteña a las Bellas Artes, que mantuvieron con honor los Salas, Pinto y Manosalvas. El 24 de mayo de 1904, a iniciativa del ministro señor Luis Martínez, se inauguró la Escuela de Pintura y Dibujo con profesorado nacional. El señor Julio Román, que sucedió a Martínez en el ministerio, informaba en 1906 que, desaparecidos los tres artistas mencionados, había solicitado artistas europeos para dirigir la enseñanza. Seis años más tarde, el ministro señor Luis Dillón daba testimonio del éxito que se había conseguido para la Escuela de Bellas Artes con la enseñanza del señor Raúl María Pereira, en pintura; de León Camarero, en colorido y composición; de Alfredo Bar, en dibujo, y se destacaba la labor de A. Dobe y Juan Castells en su enseñanza de la litografía.

FUNDADA EN 1620
QUITO



Han prestado su ayuda para la ilustración de la obra:

Los museos del Banco Central de Quito y Guayaquil; los museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito, Guayaquil y Cuenca; el Museo Municipal Remigio Crespo Toral de Cuenca; el Museo Jacinto Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito; el Museo de Arte Colonial de Quito; el Museo Municipal de Quito, y el Museo Guayasamin. Los museos y tesoros artísticos de las comunidades religiosas de la Catedral, San Francisco, Santo Domingo, San Agustín, la Compañía, Guápulo, San Diego, Santa Clara, El Tejar, la Concepción, Santa Catalina, Carmen Alto, Carmen Bajo, el Sagrario (Quito), Carmen de la Asunción, Concepción y Catedral Vieja (Cuenca). Las haciendas La Ciénaga, Las Herrerías, San Agustín de Callo, San José de Ibarra, Tilipulo y Tilipulito. Las colecciones particulares, entre otras, de René Álvarez, Jorge y Gloria Anhalzer, Joaquín Borja Peña, Danilo Carrera, Inés Gangotena Jijón, Mancheno Gangotena, Ponce Gangotena, Bolívar Lasso, Manuel E. Mejía, Manuel Rendón Seminario, Paco Salvador, Carmen Sevilla de Burneo, Carlos Tobar Zaldumbide y M.^a Augusta Urrutia de Escudero.

Las fotografías han corrido a cargo del equipo de EDISTUDIO, formado por Jaime Costa y Antonio Murillo, y Tomás García Pérez, Vicente Mena y José Suárez Arcos (Ecuador).

