



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:



Libro 5086324 CB
CTP. 98



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 Larenas, 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.

**TOMO 2****Coordinador**

José M.^a Vargas, O.P.

Colaboradores especiales

José M.^a Vargas, O.P.
Gabriel Cevallos García
Filoteo Samaniego Salazar
Santiago Sebastián

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

Depósito legal: NA. 140-1985.

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

ISBN: 84-345-3751-6 (tomo 2).

Printed in Spain.

Historia del Arte ecuatoriano



Salvat Editores Ecuatoriana, S.A., Quito

INDICE

Sobre la cultura colonial	3
Determinantes del primer arte hispanoamericano	21
Arquitectura religiosa en los siglos XVI y XVII	39
El primer templo de Quito	39
San Francisco de Quito	45
Santo Domingo	69
La Compañía de Jesús	79
San Agustín	95
Fundación de monasterios y recoletas	101
Vida y obras de fray Antonio Rodríguez	113
Columnario quiteño	116
Arquitectura civil en los siglos XVI y XVII	129
Pintura quiteña de los siglos XVI y XVII	143
Programas iconográficos en la pintura quiteña	175
Pasión por la alegoría	175
Una serie doctrinal	176
La tradición bíblica en la época de la contrarreforma	180
La escultura de los siglos XVI y XVII	195
Imaginería	195
Escultura aplicada	202
El urbanismo en el Ecuador colonial	213
El arte en el Azuay	229

San Lucas evangelista, en una de las pechinas de la cúpula de la Compañía. La construcción de este templo, siguiendo el modelo característico de Vignola, crea nuevos espacios en la parte superior de las cuatro columnas del crucero, que sostienen la cúpula y que, por su coincidencia con el número de apóstoles evangelistas, se decoran con sus imágenes y símbolos.





Sobre la cultura colonial

Con la penetración hispana llegó al Nuevo Mundo, desde fuera, un conjunto de posibilidades, urgencias, novedades, instituciones, modelos de acción, formas de ser y de hacer; en suma, un conjunto de realidades que, al chocar con otros conjuntos de realidades vivas y actuantes sedimentadas desde antaño en tierras americanas, originaron el despliegue de esa forma de existencia social, flamante y pasmosamente progresiva que llamamos era hispánica, en cuyo seno se configuró, desarrolló e impuso una categoría histórica peculiarísima, nacida desde el inquieto fondo de un mestizaje étnico y de una fusión cultural. Nació y se desplegó en menos de dos siglos, en carrera sostenida contra el tiempo, y llegó a situarse casi a igual altura que la existente en el Viejo Mundo, si no tanto en los planos político y técnico por lo menos en los órdenes del arte, las letras y la convivencia social. Esto ha quedado en la penumbra y ciertos historiadores, como algunos sociólogos, suelen soslayarlo reiteradamente.

El arte que en dicha época inaugura su actitud demuestra que su camino es peculiar y propio: que emana de dos fuentes muy complejas que se aúnan en una corriente capaz de labrar su cauce propio y seguir direcciones originales, mostrando su fuerza vital donde el contemplador o el crítico hallan dos elementos inseparables: hondura heredada y maneras de creación privativas, que denotan un arte que es síntesis e intuición al propio tiempo. Es decir, que el arte que principia a ver la luz en el siglo XVI quiteño manifiesta técnica firme junto a tradición antigua, como si no hubiera nacido en dicha centuria. Porque el arte ecuatoriano, desde 1500 hacia acá, ni es importación hispánica, ni es

permanencia incásica, ni es supervivencia preincásica únicamente, sino todo eso junto y mucho más: ese *mucho más* que la conjunción cultural logra engendrar cuando se da de manera auténtica.

Y se dio la conjunción cultural auténtica de dos patrimonios complejos y numerosos, de contenido proficuo, patrimonios que son dos estilos diversos de convivencia que se explican a partir de las dos distintas concepciones del mundo de las que parten. Porque en lo que hoy es el Ecuador hace cuatro siglos se cruzaron en su camino dos maneras teóricas y prácticas de concebir el mundo, concepciones que fueron doctrinas religiosas fundamentales de la vida privada singular y de la vida pública y colectiva.

El estrato humano consolidado con anterioridad en las tierras de Quito, gracias a la fuerza homogeneizadora de la penetración cuzqueña, tuvo como hontanar, signo y meta una definida concepción heliolátrica total y dominante, porque esa fue la razón de ser e imperar la dinastía incásica. Del mismo modo, la concepción del mundo sobre la que se cimentaba el poder de la vida hispana llegada hasta los Andes ostentaba claros perfiles doctrinarios y precisos significados religiosos. Al momento de enfrentarse estas dos formas de vida, la oposición no pudo ser mayor y en el primer encuentro no se atemperó el ímpetu interior de cada una de ellas. Por el contrario se sublimó adquiriendo, en consecuencia, un primerísimo rango en el nuevo ordenamiento de la vida social y jurídica. La ordenación cristiana y la actitud misional que se desenvuelven acto seguido no se explicarían ni se justificarían si no fuera por esta conjunción de dos actitudes espirituales.

La segunda transculturación

Cuatro siglos son buena distancia para respaldar una perspectiva histórica y lograr mejor entendimiento de dicha transculturación, en cuyos troqueles los dos elementos humanos concurrentes dieron y toma-

Fachada de la iglesia de San Francisco. La sustitución de los modestos materiales con que se construyeron las primeras iglesias por la hermosa y resistente piedra de los Andes, en este caso de las canteras de Pichincha, permitieron no sólo una arquitectura más duradera, sino transformar las ciudades en urbes monumentales y con señorial fisonomía.

Abajo, claustro de la parte más antigua del convento del Carmen Alto y, a la derecha, patio de la casa de la familia Arellano. En contraste con el bullicio y actividad de las plazas y plazoletas que muchas veces existían frente a los grandes templos, los claustros y patios interiores están concebidos como espacios tranquilos, adecuados para el silencio y la vida interior.

ron valores humanos y culturales que, al ser intercambiados, se transformaron. Es muy fácil y usual decir que la penetración española impuso su cultura sólo porque resulta más visible este hecho. Pero, en verdad, no sucedió así. La fuerza hispana, que no actuó sola ni aislada del ambiente que constituía su mundo, en vez de imponer iba creando realidades nuevas, en respuesta a los medios nuevos y las situaciones imprevistas.

Se puede hablar de un trasplante cultural naturalmente acaecido, porque el conquistador no alcanzó a despojarse de todo su haber histórico, ni dejó de ser él en su misma existencia. Se puede hablar de qué árbol y semilla se trasplantaron, pero no se puede desconocer que la tierra y el ambiente, al mostrar positivamente sus exigencias y demandas, obligaron al árbol y a la semilla a un serio y original acondicionamiento, es decir, a dar respuesta. El trasplante fue,

pues, una nueva implantación, un *novoplante* en el que ambos, tierra y árbol, semilla y ambiente, se reacondicionaron la una para el otro.

Cuando las culturas salen de madre y se embarcan en la aventura, accediendo a esa urgencia que tantas veces ha sentido el hombre por dominar nuevos mundos, pronto o tarde queman sus naves. El incendio de las de Hernán Cortés —si ocurriera o no, si los barcos se quemaran o si fueran por él incendiados, aquí no importa— se convirtió en un símbolo, o sea, fue más que un suceso singular y dramático, pues ¿cuántos hispanos no quemaban sus naves al afincarse en tierras nuevas...?

El símbolo es válido también para el actor quiteño de este drama. La aventura de Atahualpa, soberano incásico por derecho divino y soberano quiteño por la real soberanía de las realidades humanas, al vencer a Huáscar y al arrasar con su venganza la ciu-





dad santa del Cuzco y degollar a la casta incásica, moradora de la misma, quemó las naves; aunque el destino —que en este caso tuvo dimensiones de tragedia clásica en toda regla— le impidió un segundo viaje hacia el futuro. Junto con el Incario, todo el Tahuantinsuyo vio quemadas para siempre las naves del Imperio.

De este modo, las dos formas de vida que, en la primera treintena del siglo XVI, se encontraron rudamente opuestas en el viejo Quito también se encontraron libres de atadura con el pasado, con manos y brazos abiertos ante el tiempo, virginales y dispuestas y, por tanto, capaces de obrar como doble fuente original, o sea, capaces de obrar originalmente, de hacer nueva vida y nueva historia. Como en verdad sucedió, pues los módulos esenciales de cada forma de vida, mantenidos con rigor en un principio, comenzaron a ceder poco a poco y, de rígidos que fueron, iban tornándose maleables, acomodaticios; y, en un doble jue-

go por adaptarse, primero, la una vida a la otra y, segundo, por dominar ambas sobre el medio desafiante, abrieron camino a una caudalosa teoría de valores inéditos que, en los diversos orbes de la vida colectiva, se impusieron airoosamente gracias a la *apertura* o fuerza de asimilación manifestada no sólo por los hispanos, sino también por los quiteños.

El doble proceso de transculturación que dio origen al tercer producto histórico siguió trámites muy complicados. Aquí vale la pena ver solamente, y de manera sumaria, tres de ellos, por ser los sustantivos y servir, en seguida, de terreno para el propicio cultivo de las artes quiteñas. Son tales trámites los siguientes: el cambio de mentalidad de los dos elementos humanos que se enfrentaron, la fundación de urbes de diversa categoría y, en tercer lugar, la vida misional.

Pero antes se imponen una pregunta y su respuesta condigna: ¿por qué, durante la era hispánica, pre-

Entre las muchas aportaciones que la penetración hispana hizo a las sociedades del Nuevo Mundo, destaca la actividad evangelizadora que desplegaban las distintas órdenes religiosas y que tiene su reflejo en el dominio del arte religioso no sólo en la escuela quiteña, sino en todos los centros de irradiación artística del Ecuador.

dominó el arte religioso no sólo en la escuela quiteña, sino en los demás centros de irradiación artística, tales como México y el Cuzco? Después de lo dicho, la cosa es clara: porque a la fuerza del espíritu religioso del primitivo americano se sumó la fuerza religiosa del hombre español, que por entonces andaba tras mudar las guerras de reconquista en campañas de misión.

El ánimo religioso que iluminaba las dos formas de vida que iban mezclándose, en vez de menguar, se acrecentó, sumándose y echando a caminar por en medio de las dos fuerzas opuestas. La mecánica era sencilla: cuando dos fuerzas concurren en un vértice se impone una bisectriz que totaliza los opuestos dinamismos.

Cambio de mentalidad

Nadie puede poner en duda que la penetración hispana hizo numerosos donativos culturales, y de primer orden, a las sociedades del Nuevo Mundo. Entre ellos, acaso el primordial y necesario fue el espíritu dialéctico. Los pueblos encontrados al otro lado del Atlántico, por lo general, no rebasaban los límites del alma mágica. Sin embargo, algunos mostraban serios logros en el ordenamiento social y político. Mas el espíritu dialéctico les era casi totalmente extraño.

También resulta incuestionable que el hombre con mentalidad renacentista —el recién llegado—, con una carga de racionalismo en la cabeza y considerables dosis de intelectualismo en su conducta jurídica y política, desconocía los elementos que fundamentan el alma humana en estado de naturaleza o situada en escalones de cultura diferentes a los europeos del Mediterráneo.

Pocas veces en la Historia se habrá dado tan consciente y clara esta diferencia radical entre espíritu dialéctico y alma mágica, pues todo lo que en épocas posteriores han realizado los antropólogos y los historiadores en esta materia de conocimientos humanos carece de la límpida novedad de este primer encuentro, donde el hispano apenas disponía de criterios lógicos —pues fabulosos los tuvo en demasía— para encasillar tamaña novedad como fue para él la del hombre americano. Y éste, por su parte, veía al otro con ojos limpios y con total inocencia, incrédulo de que hubiesen tales seres tan extraños y diferentes.

Pero lo más notable consistía en que ni el americano asombrado ni el español aturdido dispusieron en ese momento de un registro mental común, tanto más indispensable cuanto que la comunicación debía

establecerse de inmediato. Faltaba primero ese registro en el habla; y de esto nos han contado tanto los viejos cronistas y los modernos historiadores que les entraron a saco. Y faltaba este registro en el pensamiento; y de esto muy poco o casi nada se ha dicho, aunque en los esfuerzos dialécticos misionales queden huellas de tan tremenda diferencia.

La empresa consistió en descubrir y luego en emplear un registro mental común, pues sin auxilio de éste el esfuerzo de acercamiento habría sido vano y vana, por tanto, la faena evangelizadora y todo lo demás que, necesariamente, habría de intentarse, tras la aventura viajera y su correspondiente incendio de naves. El español debía *primitivizar* su mente dialéctica y renacentista; el americano, *uropeizar* su alma mágica. En este plan no podía haber largo plazo ni concesión alguna. Y no hubo, en verdad, ni lo uno ni lo otro: por eso, desde la primera hora se comenzó a caminar por la vía de una historia nueva. Cómo acaeció el portento es cosa que solamente sospechamos. Pero el entendimiento real de los dos frentes humanos nació, creció, prosperó y se transformó en múltiples creaciones religiosas, políticas, urbanas, agrarias, económicas, artísticas. Sobre todo éstas, que son las aquí importantes. Mas, sepámoslo, el portento se logró con mucho trabajo, con mucho gozo y con mucho dolor, sobre todo.

Es necesario aducir ejemplos. Primero, que los hispanos enseñaron el idioma español a los pueblos nuevos, y que al mismo tiempo se dedicaron con ahínco a comprender muchísimas lenguas americanas que encontraron por allí, a cada paso, libres, sueltas, usadas intuitivamente. Al sentirse entre tales lenguas, el ánimo renacentista de eruditos y sabios frailes —y también de algunos seglares— cambió de orientación, pues dando un giro espectacular dejaron de ocuparse en el latín, el griego o el hebreo para entregarse amorosamente a las que iban encontrando, extrañas y distintas, lenguas a las que primero gramaticalizaron y después consolidaron escribiéndolas en signos universales, como son los del alfabeto latino.

Un segundo ejemplo: en justa compensación por este esfuerzo ascendente al que sometió a lenguas brotadas libremente, la mente hispana sintió la necesidad de ponerse al nivel de la del primitivo americano, cuanto trató de enseñarle doctrinas y nociones científicas; entonces el proceso mental fue inverso: desde la altura de la abstracción se obligó a conceptos teológicos, filosóficos y doctrinales a tornarse en claros y sencillos símbolos o imágenes asequibles al alma mágica, para lo cual dicho orden abstracto debió ser



*Claustro de un convento y calle de la Ronda, en Quito.
Espacios abiertos, puertas y ventanas abiertas a la luz,
calles estrechas y sombreadas, techumbres de tejas a una
y dos vertientes, son el rico legado que conserva la actual
ciudad de Quito de su pasado colonial.*



sometido al imperio de la expresión prelógica e intuitiva. La fe y el pensamiento españoles aprendieron a hablar un lenguaje americano de sencillez poética y de claridad didáctica al mismo tiempo.

Otros ejemplos se podrían aducir; pero bastan estos dos a fin de comprobar que el espíritu dialéctico y el alma mágica encontraron, aunque con inmenso esfuerzo, manera de comprenderse del mejor modo posible y con extraordinario rendimiento cultural.

La fundación de urbes

Las urbes fundadas en forma tan magnánima fueron crisoles donde la transculturación mutua se efectuó de manera ostensible. En el agro permanecieron a alguna distancia, alejados étnicamente, en cierto modo, españoles y primitivos. Pero en las urbes, sea de la categoría que fueren, los vínculos étnicos y de sangre, a más de estrecharse, iban proliferando con asombrosa prontitud. La historia de las urbes sirve de fuente

primaria para el nacimiento de las artes, tanto como el acercamiento mental de los dos factores sociológicos antedichos.

La necesidad de fundar –fundar es consecutivo de la penetración, como bien lo vio y dijo Felipe II: “Conquistar es poblar y poblar es fundar”– iba con el hispano, hombre de urbe que, venido al Nuevo Mundo, piensa en afincarse de inmediato, trocando su episódica situación aventurera por la consuetudinaria vida política en torno del Cabildo. Y cabildo era: vecindario fijo, solera conocida, actividad productora, vida bajo normas comunes y dedicación a una manera de coexistencia que, dentro o fuera de la casa, exigía labores permanentes.

Entre los quehaceres de estos sedentarios y urbanos personajes, artes y artesanías ocupaban sitio preeminente, fundiéndose con las creencias religiosas y los ensueños familiares de hombre tradicionalista que educa a sus hijos y quiere para ellos nombres y fama, dinero y solidez social, como quien dice: larga vida y numerosa descendencia. ¿No vino para eso al Nuevo





Abajo, casa de Quito en cuya puerta se observa la adaptación de las formas renacentistas españolas. A la derecha, Inmaculada del convento de San Agustín, obra de Miguel de Santiago, pintor de la escuela quiteña que la representó rodeada por los atributos y símbolos marianos, según la tradición hispana.



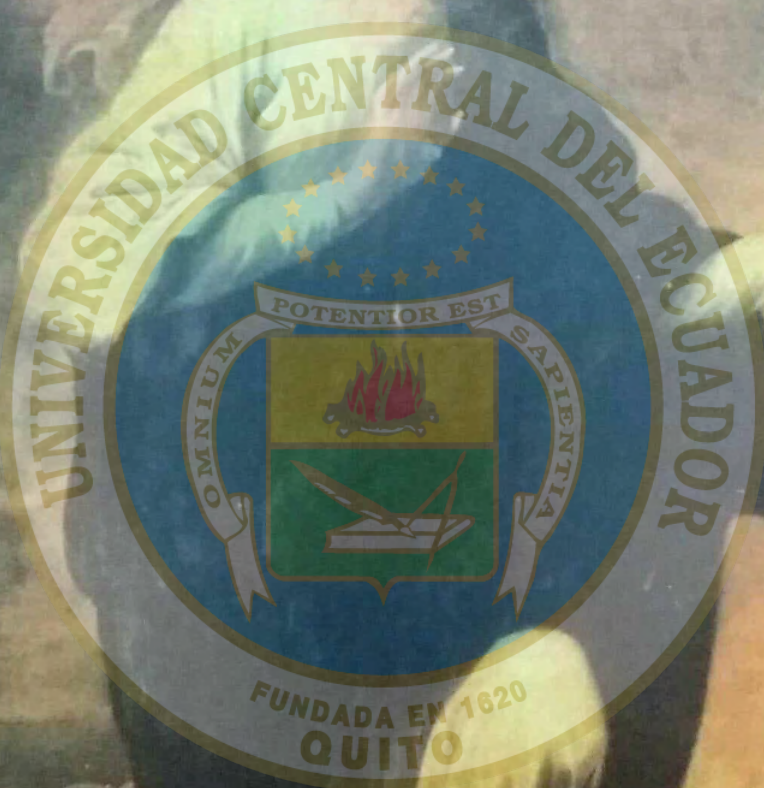
Mundo? Vino para establecer hogar en casa propia y decorosa, para almacenar dentro de ella lo que allá codiciaba y aquí ya no codicia: riqueza, bienes, muebles ostentosos, adornos y tesoros de esos que sólo las casas grandes ostentaban en la Península, tales como una galería de retratos, imágenes, tallas, oratorios, vajillas de metales finos, sirvientes, finca en próspero rendimiento... Ensueños que iban haciéndose realidades y realidades que iban vistiéndose de belleza. El señor seguiría viviendo como señor; el comerciante, el menestral, el pequeño terrateniente, aprenderían, porque eso es la vida: constante aprender y aprender. Transculturación.

Por su parte el primitivo que se afincó en las goteras de la urbe, junto a los ejidos, o se convirtió en conviviente del español, sea como sirviente o como jornalero o como encomendado, o como miembros de familia, por una razón o por otra —generalmente por razones de sangre confundida en aras del amor— aprendió también: a vestirse de otro modo, a hablar de otra manera, a comer de distinta forma, sea porque se ali-

mentó de lo que el español, sea porque se sentó a su mesa y adquirió sus modales... Cuántas cosas no aprendió el primitivo morador de la tierra americana. Transculturación.

Y con esto, los dos elementos sociológicos en juego iban acercándose hasta crear una media, una línea media donde, confundidos dos estilos de vida, dieron origen a otro estilo, un tercer y claro camino de existencia común, que era distinto del hispano y del americano, pero que tenía de los dos, como hijo legítimo, y adquirió personalidad histórica propia. El español no logró seguir viviendo a su manera peninsular. El primitivo no pudo tampoco seguir en sus costumbres domésticas primitivas. Ambos encontraron un término medio, una casa que, ya en la ciudad, en la villa o en la población más pequeña, mostraba condiciones diferentes y, por último, generalizadas en las regiones de altura y de mediana elevación, porque la casa de las zonas tórridas manifestó diversas peculiaridades, sin crear un alto estilo.

El estilo de casa que se generaliza en México, Bo-



Detalle de las ventanas de una casa de la calle de la Ronda, en Quito, en donde la influencia española es patente en el uso de los arcos, así como del ladrillo y de la cal.

gotá, Quito, Lima..., para no citar sino a las que luego serán capitales de Estados republicanos, mal llamado colonial, español o hispánico, muestra un mestizaje de elementos arquitectónicos variados, que le hacen distinto del imperante en España y, ni se diga, de la modestísima morada del primitivo americano. Una rápida evolución hizo pasar las moradas de cañas y barro al olvido, pues fueron sustituidas desde los primeros años de las fundaciones por casas de materiales duros y, poco después, ostentosos. Del barro al ladrillo y de éste a la piedra. El estilo no se logró, pues, de improviso, porque los españoles no podían construir, apenas llegados, casas al modo español, y cuando pudieron hacerlas, su alma, sus empeños, sus ocupaciones, y su manera de vivir habían cambiado, evolucionando, en consecuencia, la morada, que siempre es fiel reflejo de la vida humana. Es un muy apresurado decir aquel que afirma ser la casa hispanoamericana trasunto fiel de la española.

Vida misional

El tercer surco donde se hizo realidad el cambio fue la vida misional. Damos a la palabra el sentido más completo: lo hispano enviado al Nuevo Mundo llegó en faena de misión, de forma de vida venida para cumplir un designio: sembrar. Las bulas pontificias y el testamento de la reina Isabel son signos externos de ese envío que la fuerza cultural expansiva disparó hacia el otro lado del océano. Porque aquel era tiempo de siembra para una cultura que se había forjado en siglos de guerra: los temperamentos acrisolados en ésta se hallaron prestos para un nuevo estilo de actividad. Se ha dicho que España, la de los Reyes Católicos, clausuró la edad de las Cruzadas en 1492 y abrió la era misional; lo primero acontecía en un ámbito nacional que se integraba, lo segundo se desplegaba en un ámbito mundial que iba ensanchándose.

En tales circunstancias, vivir vida misional equivalía a total entrega a una faena de sembrar. ¿Y qué se sembraba? Pues muchas cosas a la vez: creencias religiosas, instituciones sociales, conocimientos, técnicas, maneras de convivir, raza, habla... Pero no descuidemos lo que, muy calladamente, sucedía: el sembrador en paisaje desconocido no procede del mismo modo que el labrador en terreno propio. Una elemental precaución le hace sentir límites y presentir peligros. Y entre estas situaciones difíciles, las primeras en aparecer son el alma ajena y el modo como recibiría la semilla. Aquellos idealistas que pensaban predicar a

los sarracenos — y fueron tantos, como dicen las historias— no sospecharon que también habría siembra entre gentes que no eran herejes, ni adversarios religiosos, ni fanáticos defensores de una doctrina. Los que vinieron en misión al Nuevo Mundo encontraron que la teoría de predicar y de enseñar a los infieles se editaba de una manera totalmente distinta de la usual en las historias.

¿Quiere el sembrador hacer buena y fructífera la faena? Pues, en orden lógico de prioridad rigurosa, hágase semejante al terreno donde siembra. Poco alcanzaremos a comprender esta labor si no recordamos que los primeros libros de misionología o de teología misional se escribieron entonces, entre las gentes de esta misma tierra. El más temprano y acaso uno de los más importantes de todos, *De Procuranda Indorum Salute*, compuesto por el padre José de Acosta, confirma la urgencia de que el sembrador y la semilla se asemejen al terreno donde se hace el sembradío. Una semejanza fraternal había de sentirse o no habría método adecuado para trabajar.

¿Cómo se pudo llevar a buen término la faena de cultivar con generosidad, cuidando amelgas y besanas, al mismo tiempo que sembrando al voleo ideas tan altas y de fino calibre como las de Trinidad, Redención, Gracia, Sacramentos, Fe..., a fin de que pasaran del orden de las especulaciones al de las realidades fundamentales de la nueva vida que nacía? El milagro de las parábolas evangélicas se repitió: sin duda, en la voz de los misioneros que encarnaban en los conceptos, imágenes y símbolos que al mismo tiempo se transformaban en metáforas de palabra, sonido, luz, color, figura, movimiento... Es decir: unía aquella voz predicadora, oración, canto, pintura, escultura, arquitectura, liturgia. Y todo brotando de manera primaveral y originalísima. Pues la enseñanza repartida secularmente en el Viejo Mundo, no se repitió aquí, en el Nuevo, donde métodos, tácticas, anhelos, empeños y, en fin, acción humana eran ejemplares y recién estrenados.

Al lado de esta creación de almas adentro, que bien se puede llamar forma sustancial de la misión, se levantaban los templos, sencillos y pobres al principio, aunque interiormente vestidos con elementos litúrgicos, simbólicos y estéticos, tomados del medio —y en esto radicaba la autenticidad de la faena que se llevaba a término—, templos cuya edificación ofrece materia para largos capítulos de psicología religiosa y de sociología espiritual de dos grupos humanos empeñados por realizar, con gracia eficaz, el Nuevo Mundo. Mundo de fe juvenil, pero mundo constituido con una fe llena de obras. De obras de arte.



Nuevo arte de fundar las urbes

Más o menos un siglo antes de que Lope de Vega publicase el *Arte nuevo de hacer comedias*, la vida en el Nuevo Mundo trazaba sobre el suelo un arte nuevo de fundar pueblos y erigir jurídicamente muchas urbes. Se dice, con respetada autoridad, que este arte de fundar reflejaba fielmente el uso aprendido en la Reconquista y consagrado en las viejas normas castellanas, que los conquistadores trasladaron con ellos a tierras de América. Pero los hechos demuestran que en estas tierras iba haciéndose al compás de los sucesos el nuevo modo de erigir las poblaciones, modo cada día más distinto del peninsular, que estuvo tan lejos de suponer lo que sucedía al otro lado del océano. Para demostrarlo basta recordar sólo un suceso: el del iletrado Benalcázar prestando ayuda al letrado Jiménez de Quesada en el trance de fundar Santa Fe de Bogotá, pues el hombre de leyes no tenía la experiencia de aquél en la fundación de seis u ocho ciudades, que las había sacado de la manga de su no muy vistosa casaca, como quien dice por *arte de encantamento*.

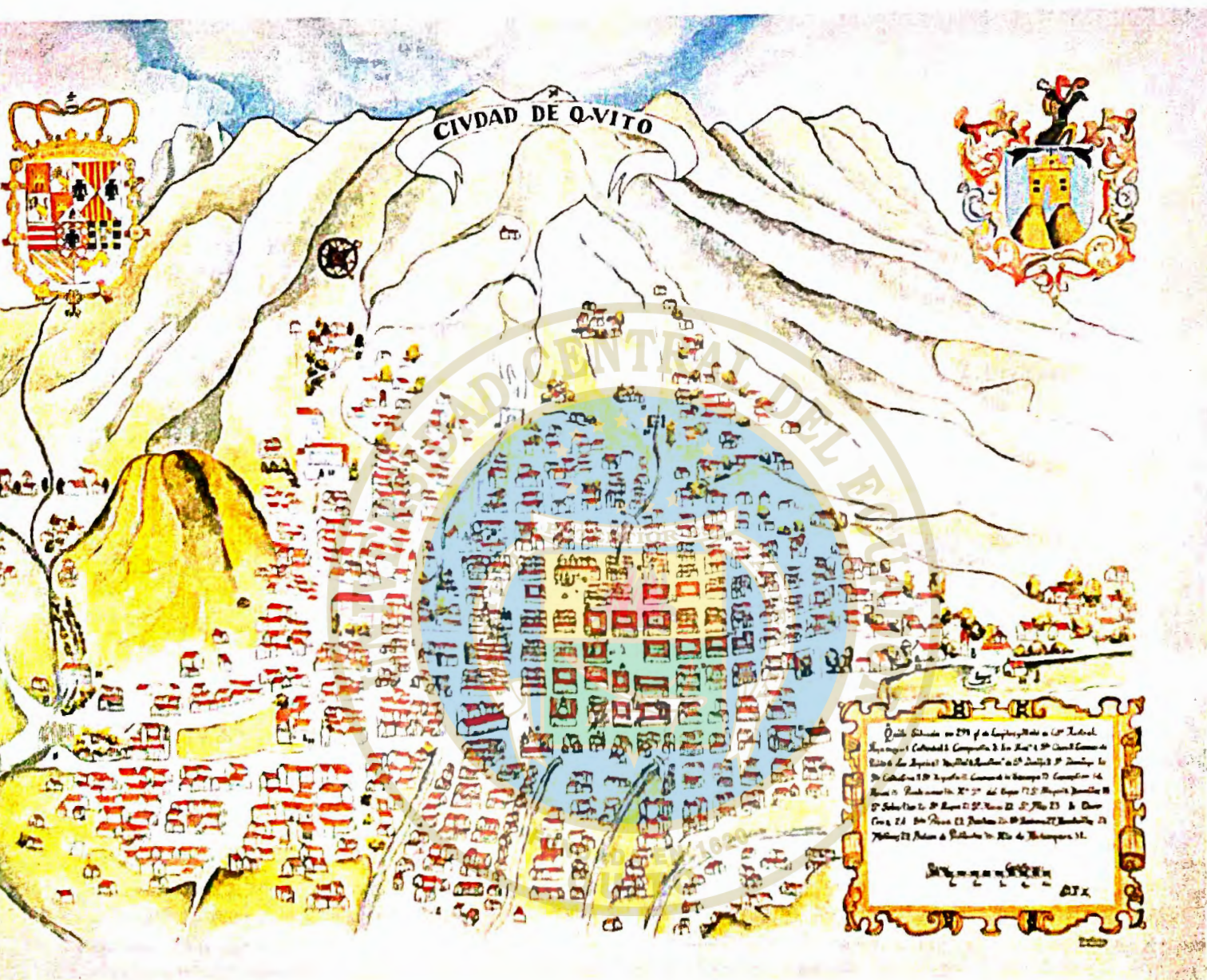
Fundar urbes era un arte digno de aprender. Crear justicia y regimiento era un sonoro principio jurídico,

gracias al cual un conjunto de vecinos se organizaba en cabildo y consolidaba su convivencia. Muy fácil de leer y de decir. Pero el modo de ser creadas tales realidades jurídico-políticas, en cada caso, era peculiar. Los lineamientos generales del trámite se observaban, qué duda cabe. Pero las esenciales situaciones psicológicas y sociológicas que brotaban a decenas y a centenas en cada fundación daban al acontecimiento una sorprendente singularidad que las crónicas recogieron con poca certidumbre y las actas capitulares tradujeron con parvo vocabulario. Mas el trasluz de aquellos relatos resulta muy preciso, tanto que dudar de tamaña singularidad sería falta de sensatez. Aparentemente una urbe nacía como las demás; de hecho cada nacimiento de éstos era como el de los seres humanos: una copiosa suma de detalles lo tornaba inconfundible.

Las simples concentraciones domiciliarias —apenas casuchas de barro y cañas mal aglomeradas— impuestas por el conquistador cuzqueño no duraron, ni tuvieron razón alguna de permanecer luego de arrasado el Incario. En vez de ellas comenzaron a emerger sobre la geografía de la que en seguida se denominaría Real Audiencia de Quito otras maneras de vida

Las nuevas necesidades de vida obligaron a la creación de grandes ciudades que fueron diseñadas racionalmente y de forma geométrica según las órdenes dadas por la Corona, pero sin tener en cuenta la fisonomía del terreno, como en el caso de la ciudad de Quito, cuyo plano presentamos abajo.

La plaza de la Independencia, a la derecha, antigua plaza mayor, era el centro vital de la ciudad, de donde surgían las principales vías y a cuyo alrededor se construyeron los edificios más importantes, es decir: el cabildo, la catedral (al fondo), la Real Hacienda y la escuela.



domiciliaria expresadas en moradas más compactas, más cerradas sobre sí, alineadas y ordenándose en forma geométrica regular. Donde hubo urbes, las casas seguían análogo camino, ora fuese en la ciudad metropolitana o en las ciudades, villas, asentos y reducciones que vinieron después. Y para completar el panorama, también las casas de los centros misionales.

Las urbes variadas y esparcidas desde la montaña fría hasta la selva tórrida, todas tuvieron por común denominador un hecho fundamental: nacían en el regazo de un sistema jurídico libremente aceptado. Y esta fue una de las mayores peculiaridades del pobla-

miento hispanoamericano: mientras en el Viejo Mundo las urbes, por lo general, se habían organizado en Derecho luego de su material existencia, en el Nuevo Mundo comenzaban por ser ordenamiento legal y realidad que tomaba cuerpo al amparo del Derecho. Las fundaciones de urbes fueron punto de partida de una existencia original e inédita, aun cuando en contados casos brevemente precediera la fijación del vecindario que, acto seguido, se organizaba en Cabildo municipal, si quería subsistir.

Las ciudades y villas, una vez configuradas en su estructura legal, iban siendo puntualmente traducidas a



la realidad material. Luego de instituido el Cabildo y declarada la vigencia de la Ley, venía el trazo de la urbe, según reglas que se apoyaban en la experiencia inmediata; en el sitio elegido se buscaba el lugar céntrico y, a partir del mismo, se dibujaban calles y plazas. Dibujo que luego se tangibilizaría al ir alineándose las casas que flanquearían dicho trazado, pues el segundo acto legal consistía en el solemne reparto de solares sobre el suelo previamente amanzanado, en forma de tablero de damas. Cuatro solares por manzana, de modo que cada vivienda tuviese dos frentes: uno a una calle principal y otro a una calle secundaria o transversal.

Casas con dos frentes, con doble acceso, porque estaban concebidas para servir a los menesteres de una vida doble: urbanos y agrarios, porque el propietario de solar municipal, generalmente, era propietario de finca rural o agrícola. Su casa, por tanto, debía estar adecuada para esta doble función económica. Lo importante aquí es que tales casas comenzaron a edificarse muy temprano, apenas recibidos los solares, pues así lo requería una fundación que caminaba a toda prisa, ya que la Historia se aceleró mucho en aquel siglo. Los edificios, al comienzo muy precarios, adolecían de incontables deficiencias y no ofrecían

La estética mudéjar alcanzó un amplio desarrollo en el mundo hispanoamericano y, en contacto con las culturas aborígenes, creó obras sorprendentes, como esta techumbre de la iglesia de Santo Domingo, de clara ascendencia árabe.

comodidad alguna. Mas, poco a poco, fueron afirmándose y elevándose, adquiriendo fisonomía y, al final, un estilo propio. Cuando son firmes, y algunos de ellos opulentos, es porque ha nacido ya un estilo.

La lectura de las actas capitulares de los primeros años de la vida de las urbes ecuatorianas y el más somero estudio de los planos de las mismas —viejos planos cuya historia está casi totalmente perdida— nos muestran el orden con que se llevaban a término los trámites materiales de la erección de urbes y, entre otros, el de la distribución de solares, por el empeño que se ponía en hacer de la población una realidad acorde con el paisaje y con el alma de los habitantes. En tales documentos se pone de manifiesto cierto orden o equilibrio al distribuir las masas o edificios públicos y privados, cierto ritmo al seguir la dirección de la naturaleza en el trazado de las calles y cierta confesada atención por dejar lugares llenos y lugares vacíos, flanqueando éstos con templos y conventos. En suma, se manifiesta la crecida dosis de buen gusto que, consciente o inconscientemente, llevaba en sí el hombre del siglo XVI, intuitivamente precursor, en el arte nuevo de hacer urbes, de eso que hoy llamamos urbanismo.

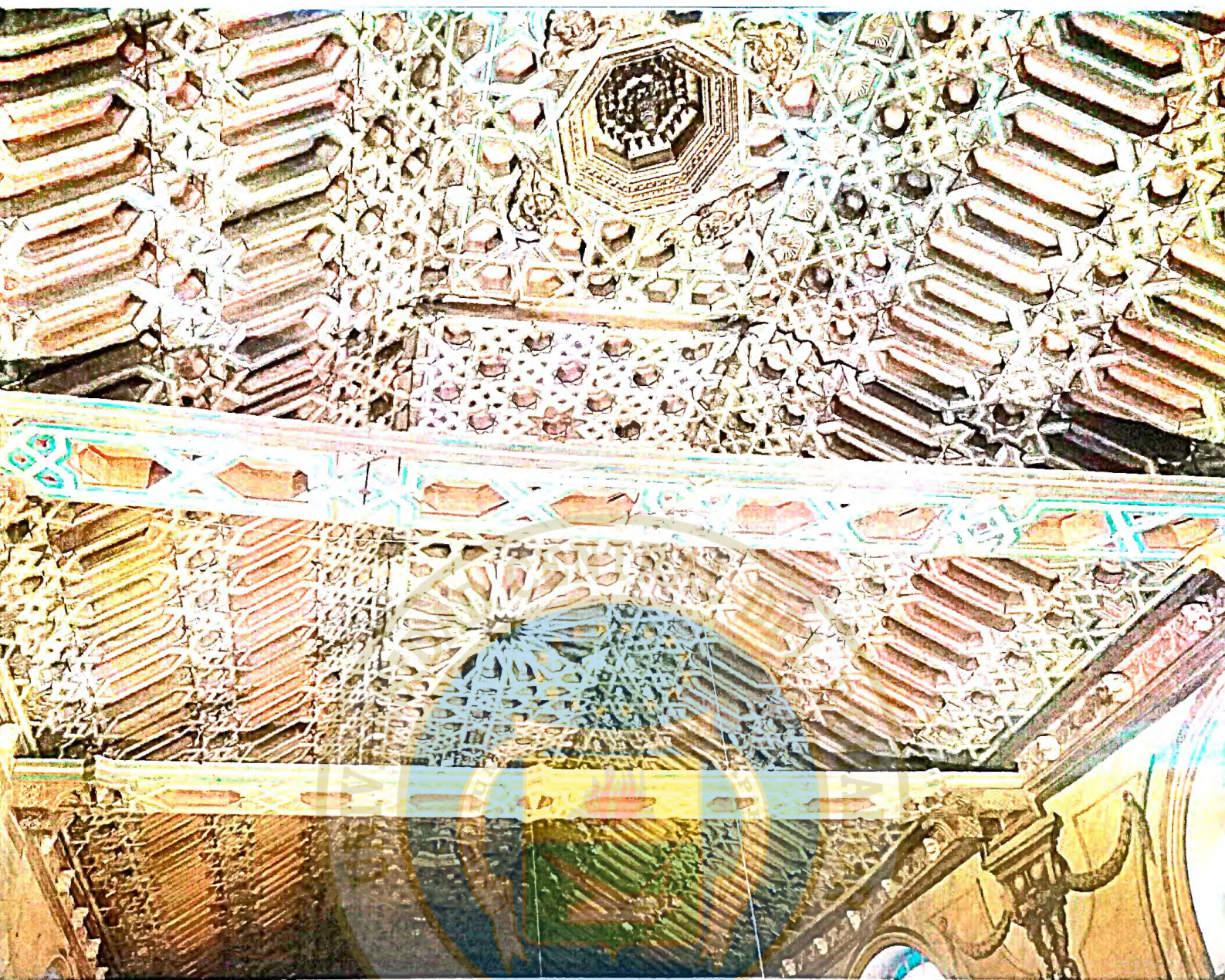
El ordenamiento que se imponía en este arte mostró dos vertientes: la legalista y la religiosa. Al combinarse ambas, siempre en diversas circunstancias, la fisonomía de las poblaciones apareció singular y libremente emergida. No obstante, el amanzanamiento partía de un centro: la plaza mayor, cuadrada, que presidía la dirección de calles paralelas en dos sentidos, longitudinal y latitudinal. Dicha plaza mayor tenía a sus flancos el cabildo, la iglesia matriz, los edificios de la Real Hacienda y la pequeña escuela. Cerca de éstos, siguiendo un orden jerárquico, se situaban los solares de los fundadores de la urbe; después se repartían ordenadamente los solares de las gentes que buscaban vecindario, entre los cuales ocupaban lugar otros edificios públicos o servicios colectivos, como la plaza del mercado. Las plazoletas se tendían delante de templos y, ante algunos de ellos, grandes plazas: Santo Domingo, San Francisco, por ejemplo. Luego, los ejes de la urbe tenían por cabezal o por escabel, según las condiciones del suelo, los templos parroquiales, corazón de los futuros barrios que, al andar de los días, se diversificaron a tono con la vida: algunos populosos, otros predominantemente artesanales, éstos donde se alojaba la terratenencia, aquéllos donde vivían los comerciantes; pero todos con fisonomía, vitalidad, aliento, festividades, colorido, espíritu de cuerpo, ánimo y ritmo peculiares.

Sin exageración alguna se puede afirmar que por

debajo del plano civil de las urbes late un plano espiritual, una guía religiosa de las ciudades hispánicas. Y que algunas de dichas urbes manifestaron tan acusado sello religioso, que el plano de parroquias y monasterios determinó al carácter estético de bellas ciudades, como Quito, en las que la huella de lo espiritual resultó ser imperecedera. La impronta religiosa marcada al principio se desplegó muy pronto en obras de arte tímidas al comienzo, pero airoas y magníficas después. Obras de arte que ostentan una huella humana y dramática de la más pura sinceridad, reveladora de la constante y total entrega de una colectividad a la forma de vida que iba creando, a tono con el paisaje y a tono con la fuente desde cuyo seno brotaba, o sea con una vida mestiza, doblemente mestizada, pues no solamente lo étnico se fundía, sino también lo cultural. Así fue el destino de los hechos en tales urbes y así fueron éstas para tales acontecimientos profundos: urbe mestiza para un arte mestizo; urbe crisol de un secreto poder que se fraguaba, poder emprendedor y único, poder capaz de asimilar artes y técnicas y capaz de darles otro sentido, tan alto y duradero como aún lo contemplamos.

Cada orden religiosa y cada parroquia agruparon a sus vecinos, creando barrios en torno de la actividad a la que estaban determinadas: catequesis, servicios eclesiales, docencia, predicación y algo que poco se ha estudiado: la acción aglutinante y constructiva de la masa urbana, cuya consolidación fue dándose sucesivamente, aunque no de manera muy fácil, como se puede suponer, si se toma en cuenta la superposición racial o la condición trashumante de soldados, descubridores, adelantados y más hombres de las empresas descubridora y pobladora. Los barrios fueron configurados por la acción persistente de las casas parroquiales y de los conventos, cuya labor de atracción y de fijamiento se patentizaba en las actividades pragmáticas o estéticas multiplicadas en torno de dichas casas. La enseñanza de arte y de profesiones, si bien no exaltada a niveles superiores, era sin embargo fundamental, pues la labor de los neófitos y de los aprendices iba destinada a llenar necesidades inaplazables en el desenvolvimiento de las urbes.

Al lado de todo esto, la actividad devota que congregaba a los fieles en obras multánimes, luego dedicados los domicilios privados: o sea, la erección de los templos, con todo el cúmulo de problemas que comportaba tanta acción, en un medio donde no había arquitectos, artesanos ni artistas, aunque había al alcance de la mano los nobilísimos materiales de construcción que aún admiramos. Erigir un



templo de la calidad de los levantados en Quito y otras capitales hispánicas requería un cortejo de técnicas en torno de la arquitectura: artes mayores y menores, tales como pintura, escultura, decorado, tallado, etc.

Para esta faena tan grande se sumaron los ánimos individuales —sea de los directores de la empresa, generalmente frailes cultísimos, sea de los trabajadores manuales, en quienes iba despertándose una gran capacidad estética—, que el barrio o la ciudad misma era una sola alma y un solo empeño constructor. Lo múltiple se convertía en hermosa unanimidad.

Mientras se multiplicaban los templos, comenzaron a rivalizar en belleza estructural y en total adecuación al ánimo de los moradores de las urbes nuevas. Llegó el auxilio de eminentes artistas que colaboraron con los ensueños de frailes y vecinos. Estos maestros sembraron en buena tierra, pues al formar discípulos determinaron el nacimiento de una tradición que se alojó en escuelas como la de Quito, es-

cuelas de arte ricas y completas, numerosas y fervientes, anchurosas de imaginación creadora y de actividad organizativa.

Una población de imágenes se irguió en seguida y un sueño de pinturas se desplegó también. Las dos hermanas de la arquitectura ocuparon el sitio correspondiente a su rango, y las tres juntas interpretaron el alma popular de la Audiencia, tanto que hoy es imposible separar arte quiteño e historia de las devociones populares ecuatorianas. Cuatro siglos de vida colectiva alientan en ese estilo.

Del cobertizo al templo monumental

Al comienzo, tanto en las Antillas como en el continente, el templo del Señor apenas fue un redil cubierto de bálago. Paredes, ninguna: mucho viento, nieblas, humedad. La fe se sembraba casi a descampa-

Los jesuitas, grandes constructores, contribuyeron ampliamente al nuevo desarrollo arquitectónico edificando monumentales templos como la iglesia de la Compañía, cuya fachada, construida en el siglo XVIII, pone digno remate a la edificación de siglos anteriores.

do, como el bautismo que los frailes en México hacían en los ríos. De ser literario el asunto, valdría decir que el renacimiento y su pastoral novelesca se habían trasladado, por entero, al Nuevo Mundo. Pero se trataba de algo enteramente serio y la fábula renacentista no juega aquí papel alguno. Porque hubo vida de entrega y sacrificio, amor teologal y esperanza de redención fecunda.

El humilde cobertizo constituyó la primera muestra arquitectónica. ¿Por cuánto tiempo? Seguramente por pocos años, pues el ingenio humano se percató de la posibilidad de emplear otros elementos para la construcción domiciliar y suntuaria. Ante todo había que eliminar la amenaza de los frecuentes incendios, porque las casas de caña y cubiertas de paja, al ser alineadas unas junto a otras en las calles de las nuevas poblaciones, multiplicaban los peligros. Los constructores de moradas pensaron seriamente en remplazar estos materiales inflamables por otros más apropiados y duraderos. La atención del que mira los planos primitivos o lee las actas municipales dará con un topónimo frecuente en los contornos de las urbes de la Real Audiencia: Tejar. Y en esos tejares se fabricaban tejas.

Fue la primera industria de la construcción, la de hacer tejas, a fin de que las flamantes casas tuviesen vida duradera. Como consecuencia del empleo de esta forma de cubrir, los hogares, los techos se colorearon alegremente y las dos vertientes de los mismos se convirtieron en norma de construcción. Después de las casas, los templos mostraron igual material y la misma técnica: tejado con dos vertientes. La industria prosperó, pues a más de fabricar tejas en seguida se dedicó a producir ladrillos. El ladrillo buscó la cal y la cal demandó la arena. Obtenidos estos tres elementos, todo cambió en las urbes: se dio un rápido salto del cobertizo y de la choza a la casa de material noble y elevada, por lo menos, a dos plantas. Sin pretender que fuera eliminada la casa de una sola planta, tan del agrado de nuestros mayores.

Por otra parte, la madera no escaseaba. Se encontró al alcance de la mano, y de fina calidad, como ciertas clases de cedros y nogales americanos que abundaban en los valles andinos y en los declives de la cordillera. A más de éstas hubo otra clase de maderas resistentes y nobles. ¡Cuántas veces el sitio elegido para plaza principal de una urbe recién erigida ostentaba árboles que ofrecieron, en seguida, madera para la cubierta del templo y de las casas!

Un pequeño gran problema por resolver fue siempre el del hierro. Sin este material no era dable

la firmeza de ciertas partes de la edificación; tampoco se conseguía buen resguardo ni correcto acabado de las obras de embellecimiento: cerraduras, verjas, rejas, por lo pronto.

Y luego clavos; sí, los humildes clavos, sin cuyo auxilio quedaba mucho por hacer y, cuando no los hubo, fue preciso remplazarlos con harto ingenio. Por ejemplo: labrar muescas y roscas en maderas duras, obra que debía ser de precisión: dejar en ciertos lugares los necesarios cabezales de piedra debidamente acanalados para soportar los terminales de vigas y tirantes; uniones de éstos y éstas con procedimientos audaces, etc. En un comienzo, y cuando la obra era modesta, se acudió a las lianas del bosque para unir las piezas de madera; pero este elemento era tan precario... Entonces se vio algo muy curioso: las armas, inseparables y entrañables compañeras de la hora inicial de penetración, se tornaron en herramientas, en rejas, en clavos: símbolo de que el afincamiento o población de urbes debía ser, en términos de Felipe II, *pacificación*.

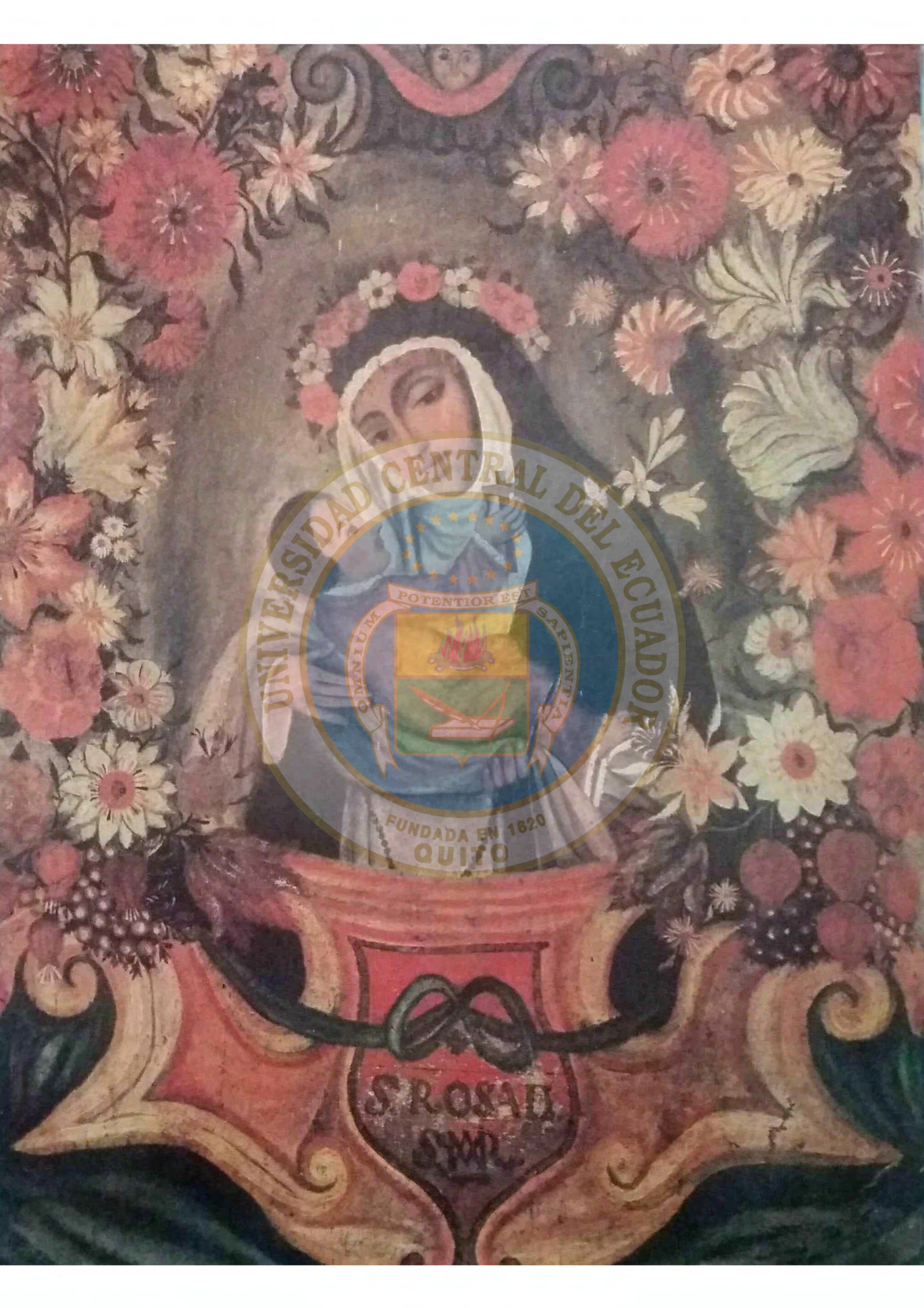
Como el techo de dos vertientes ocasionara serios problemas a la conservación de los templos, muy pronto se cambió de técnica y en vez de techos se emplearon bóvedas de medio punto y también apuntadas, en no pocas ocasiones. El uso de este género de cubierta condujo a los constructores a levantar ábsides y cúpulas, que emplearon juntamente con arcos de varias clases y con otros elementos de variada y dinámica ornamentación.

Desde un principio, la severidad lineal del renacimiento castellano se suavizó a tenor del influjo del alma americana.

Sólo faltaba emplear la piedra que los Andes guardan en canteras inagotables. Piedra hermosa y adecuada para el empeño del cantero, que de ella hizo, de inmediato, material nobilísimo de la arquitectura hispanoamericana. El granito de los Andes —más tarde llamado andesita— se transformó de inerte material en canto y danza; en ritmo de luz quieta en los arcos, portales y claustros de los monasterios; en ritmo de la luz inquieta en los pórticos y fachadas de los templos; en ritmo de vida recoleta entre los columnarios de patios y jardines de las casas llamadas coloniales.

La piedra completó el ciclo del afán constructor de urbes, pues gracias a ella y al soplo animado que los arquitectos y canteros depositaron en su seno, a fines del siglo XVI —a menos de un siglo de la fundación— Quito y otras ciudades fueron ya urbes monumentales y con señorial fisonomía.





S. ROSA
S.M.C.

Determinantes del primer arte hispanoamericano

por Filoteo Samaniego

El enfrentamiento

Es indiscutible que el descubrimiento de América constituyó para Europa una sorpresa, ya que Colón, buscador de las Indias, se encontró en su viaje con tierras que no habían previsto ni su imaginación ni sus conocimientos. Mas la sorpresa mayor no fue la geográfica, sino la humana, ya que los descubridores españoles jamás sospecharon que iban a enfrentarse con un continente poblado de culturas milenarias, de imperios establecidos y de formas de pensar peculiares.

A pesar de esto, la empresa española, que no midió proporciones ni se arredró ante los riesgos, llevaba propósitos precisos y finalidades establecidas. Su intención fue, a más de descubrir las tierras, conquistarlas para el reino y catequizarlas para Dios y para la Iglesia. Don Miguel de Unamuno supo definir este período histórico diciendo acertadamente que los españoles conquistaron América "a cristazos".

Fue garantía de su éxito la solidez de la unión de los poderes fundamentales: religión y Estado. De modo que todos los actos tenían justificación en uno o en otro poder. Y lo que debía hacerse tuvo siempre la explicación del servicio a la fe o al rey.

Más que una lucha entre dos continentes, la colonización tuvo que ser una oposición de pensamientos: por un lado, la filosofía de Occidente, perfectamente establecida alrededor de los principios de la religión cristiana; y por otro, el distinto pensamiento americano, formado por realidades no siempre organizadas, por ideas sin ninguna sistematización y por gran variedad de creencias religiosas más o menos primitivas.

Estas afirmaciones han sido admirablemente expuestas por el sociólogo ecuatoriano Gabriel Cevallos García quien, al sentar estos elementos, dio la pauta fundamental para comprender el espíritu de la colonización española de Hispanoamérica: el del encuentro de culturas, es decir, el del enfrentamiento psicológico y mental que fue el punto más difícil de resolver.

España, que venía sobrecargada de influencias, ya que en ella persistía aún el mundo medieval; que iniciaba la transformación renacentista; que no había dejado aún el peso de seis siglos de cultura árabe, y que sus soldados habían conocido las novedades del pensamiento europeo en sus campañas militares en todo lo ancho del imperio de Carlos V, debía encontrar otros imperios, con diferentes conceptos de la vida, con otros elementos filosóficos, con una lógica distinta. Y si del campo del pensamiento pasamos al del arte, esa misma España mudéjar y gótica, italianizante a través del Renacimiento y flamenca por razones del imperio, había de enfrentarse a pueblos con conceptos y técnicas muy claros respecto a sus propias arquitecturas, a su cerámica de altísima calidad, a su orfebrería conocedora de toda suerte de recursos, a sus variadas artesanías textiles.

Enfrentamiento filosófico, técnico y psicológico que no pudo realizarse sino por la consiguiente lucha humana en todos los ámbitos. Para imponerse, el español debió vencer al indígena no sólo militar y políticamente, sino extender su imposición a los campos de la religión y del arte. La lucha tenía que ser brutal y exterminadora: se trataba de no dejar ningún vestigio del pasado para consolidar el presente y el futuro de lo que tendría que implantar los tres siglos de colonización.

Por lo mismo, uno de los dos contendientes había de quedar derrotado. El indio americano vio, en consecuencia, sus ídolos destrozados, sus templos derruidos, sus símbolos trocados en formas de alusiones extrañas, su propio ser discutido. Todavía en el siglo XVI se preguntaba algún curioso europeo si el indígena tenía alma. El proceso de la implantación de nuevas filo-

Santa Rosa de Lima (Museo del Banco Central). El arte colonial es un arte de mestizaje. El sustrato autóctono que quedó ahogado con la conquista va imponiéndose, con el paso del tiempo, hasta que llega el momento en que el artista, la mayoría de las veces anónimo, se atreve ya a manifestarse con toda libertad reproduciendo santos americanos, a los que rodea con representaciones, en este caso flores, propias asimismo de estas regiones.





Cruz levantada en el claustro de San Diego, en Quito. El símbolo de la nueva fe se yergue poderoso donde antes, y durante milenios, habían regido otros conceptos. Igualmente poderoso hubo de ser el esfuerzo mental de los sometidos para captar la esencia de la metafísica religiosa que le imponían sus conquistadores.

≠ Este acontecimiento del descubrimiento y de la conquista de América fue, sin duda, devastador: lo que estuvo en pie se descalabró; lo construido desapareció; lo creado se borró. De este aniquilamiento se encargaron, asimismo, los indígenas, que se esforzaban por ocultar lo que pudo sobrevivir, por esconder y enterrar vestigios y tesoros y por ejercitar en clandestinidad lo vedado y lo prohibido.

El citado sociólogo Gabriel Cevallos García sintetiza así este hecho sin precedentes:

“El golpe debió ser tremendo, conturbador no sólo del pensamiento, sino de todo el ánimo de unos hombres cuyo universo espiritual no iba más allá de unas pocas cosas concretas y de un lote de fábulas político-religiosas desigualmente asimiladas en los varios sitios descubiertos. La desacomodación mental sufrida por los primitivos habitantes de América, sin duda, fue dolorosa por exigir de los vencidos un esfuerzo de reacomodación al que no estaban acostumbrados: acababan de salir de un régimen dentro del cual no se les demandaba otro género de esfuerzos materiales e ingresaban en un régimen donde, como primera providencia, se les demandaba desarrollar esfuerzos espirituales de alta calidad... La enseñanza de los misioneros, tan penosa para ellos, debió resultar más penosa a los educandos”.

El aporte quiteño

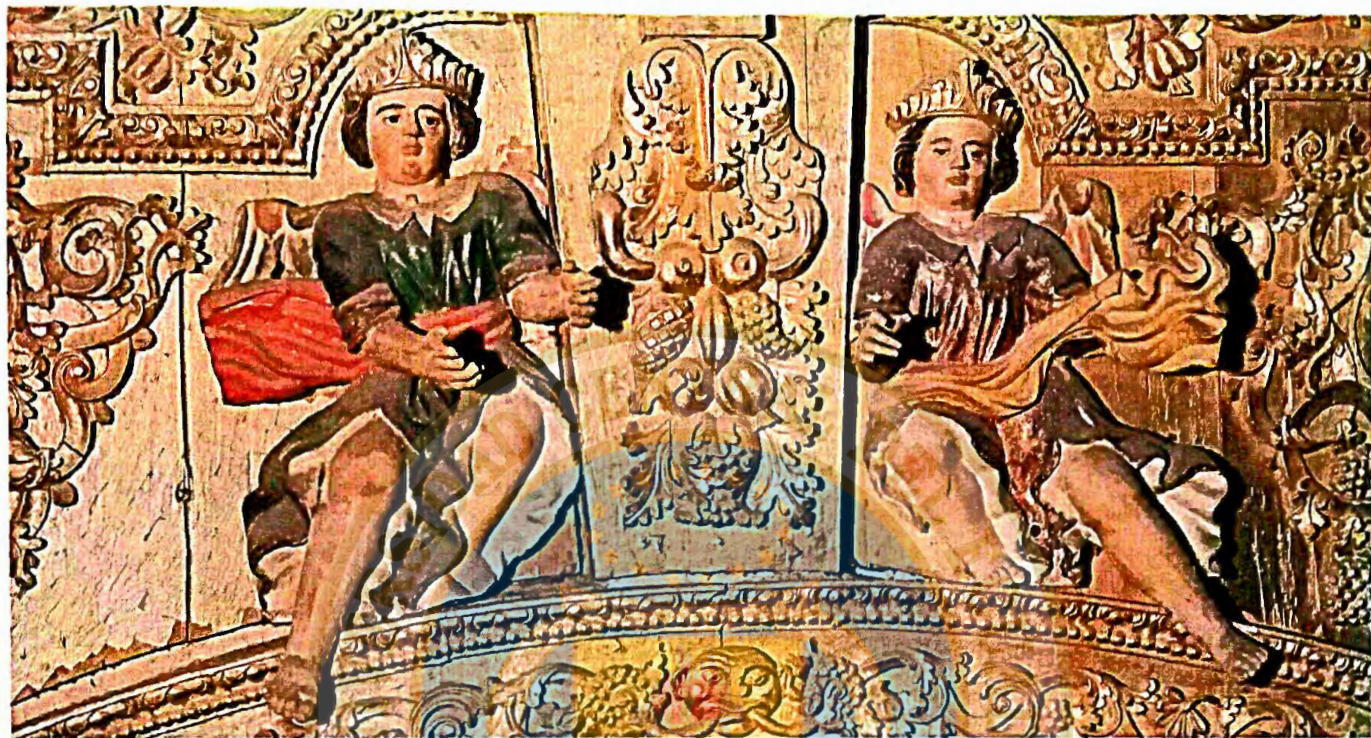
Así, partiendo de este primer problema de enfrentamiento cultural, se ha de convenir que el conquistador no permitió la inclusión de “aportes” definidos del pasado americano en el período colonial. En cuanto a lo que a la arquitectura toca, las ciudades y monumentos que no fueron derruidos, como en México y en el Perú, permanecieron escondidos y después desaparecieron en la selva, salvándose muy pocos.

En el territorio del actual Ecuador, lo que quedó fue todavía menos, ya que no existieron muchos ejemplares de importancia. Quito, construida sobre la ciudad prehistórica, capital del reino de su nombre y sitio de nacimiento del último inca, Atahualpa, apenas conserva restos precolombinos. Destruída ya, incendiada y borrada del mapa por Rumiñahui y por los generales del inca para que no cayera en manos españolas, no conserva restos precolombinos, aunque se sepa a ciencia cierta que la iglesia de San Francisco, por ejemplo, se levantó sobre los “placeres” del inca.

Cuenca surgió sobre la antigua Tomebamba y apenas subsisten hoy unos pocos muros y habitaciones en

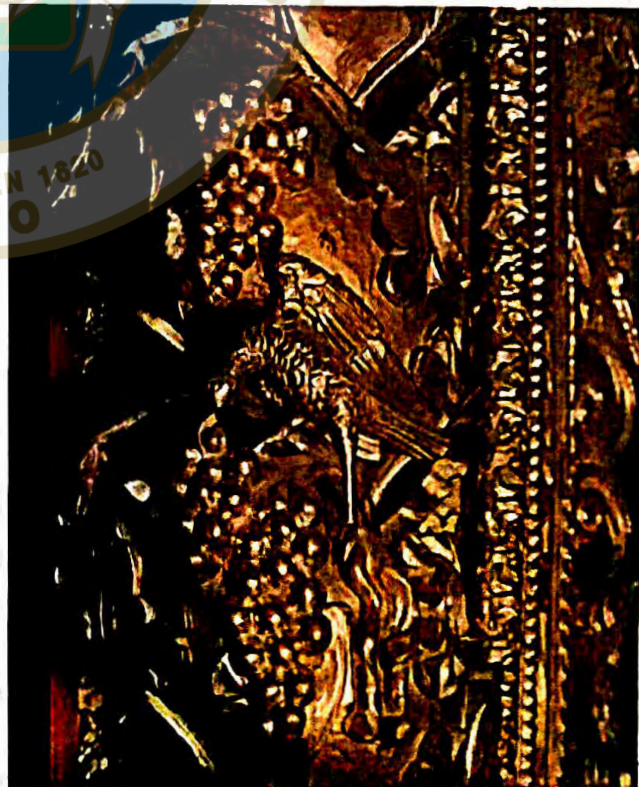
sofías requería, pues, la negación total, el arrasamiento como forma de conquista espiritual, como manera de partir de campo llano, de tierra de nadie, en un continente en donde ya algunos milenios habían consagrado la permanencia de “alguien” americano de probadas capacidades de organización, de creación, de continuidad. Fue, pues, ese “alguien” derrotado por un nuevo ciclo histórico quien alteró por completo su supervivencia, sacudió lo pasado, lo tradicional, porque el nuevo eslabón histórico obligaba a borrar la memoria de lo anterior, a vedar toda creencia que se opusiese a lo que aportaba el vencedor.

Como la mano de obra fue indígena, el artesano introdujo a veces, al principio de manera vergonzante, algo de la naturaleza que lo rodeaba, o de leyendas que más bien presentía que comprendía, en las obras que realizaba. Más adelante, cuando mezcló, como en los paneles decorativos inferiores (de la iglesia de la Compañía), personajes de claro origen europeo con flora americana y europea, e incluso una cabeza que recuerda cierto tipo de máscaras halladas en el sitio prehistórico de La Tolita, habrá nacido el mestizaje artístico.



el sitio de Pumapungo y alguna piedra identificable, introducida en construcciones posteriores, en dispersos lugares de la ciudad. Manta creció sobre la aldea de sus primitivos habitantes, cuya traza ha aparecido después de recientes trabajos urbanísticos. Algunas haciendas coloniales han podido aprovechar algo de los muros de los templos y "tambos" antiguos, como sucede en "Callito", en la provincia de Cotopaxi, y en casos similares en el Azuay. En Caranqui se han descubierto, bajo el actual templo parroquial, los cimientos de un templo inca.

Todo lo demás, cubierto por la selva o simplemente olvidado, ha llegado a la actualidad en categoría de ruina: paredones en Azuay; varias fortalezas en Pichincha e Imbabura; abundantes tramos de "camino reales" en toda la Sierra; una interesante terraza de losas esculpidas y numerosas plataformas destinadas a la siembra de la coca, en las cercanías de Pimampiro, en el norte del país, y grupos de tolas o montículos funerarios por todos lados. Algunas de estas tolas fueron construidas en aglomeraciones planeadas y mantienen aún su traza total: como en Cochasquí y sus descomunales elevaciones en forma de "T", de Zuleta y Yaguarcocha. Cada día los viajeros y exploradores descubren nuevas arquitecturas en Costa, Sierra y





Oriente. Mas, en general, el panorama es, tanto en el territorio ecuatoriano como en el resto del continente, igualmente desolador.

Asimismo, y aunque muchas veces se ha insistido en la utilización de elementos decorativos precolombinos en las construcciones coloniales, hay que mencionarlos más bien como casos anecdóticos o aun como actitudes clandestinas de los artesanos indígenas.

Y si en el alto Perú se han señalado esas sirenas que tocan el charango, o el importante monolito de Chavín, en las iglesias de Pomata y Juli; y si en Tunja, Colombia, un picapedrero ha esculpido un signo ritual calima en algún pedestal oculto de la catedral, son asimismo raros los casos similares en Quito: tal vez el de aquel capitel de la iglesia de la Merced que sustituye las hojas de acanto de un pilar corintio por mascarones de ascendente americano; o el de la piedra del altar de la iglesia de la Valbanera, cercana a Riobamba, considerada como el templo cristiano más antiguo conocido en el territorio ecuatoriano, y que ha sido aprovechada con su forma original de pirámide escalonada.

Igualmente resulta curioso comprobar como, a veces, el propio sacerdote cristiano, con la clara intención de atraer a los indígenas hacia el nuevo culto,

mezcla intencionadamente signos o formas americanos con los cristianos y occidentales. El conocido caso de los soles con la frente lajada, a la manera india, rodeados de querubines, que se intercalan en la decoración serliana del sotocoro de San Francisco y en los pedestales del soportal, es tal vez el más característico de estos ejemplos.

Otras veces es indudable que la flora y fauna americanas intervienen en el follaje ornamental de retablos y fachadas, de frescos y frisos, aunque generalmente esto sucede como adaptación de esos elementos dentro de la modalidad plástica europea al incluir guirnaldas, compoteras y cestos. Piñas, palmeras, chirimoyas, aguacates, hojas de tabaco y de agave, helechos, frutos del cacao y papayas se confunden con las frutas europeas que se habían aclimatado, desde un principio, en América. Hermoso ejemplo es el de una puerta en el interior de la iglesia del Hospital de la Misericordia, hoy conocido como San Juan de Dios, con magníficas decoraciones de racimos de bananos. No faltan tampoco monos, loros, papagayos, serpientes, aves y hasta esas llamas "acamelladas" que acompañan a las caravanas de los Reyes Magos en los Nacimientos quiteños.

Por otra parte, a fines del siglo XVI se inician en

Las llamas "acamelladas" (a la izquierda) del Nacimiento del Carmen Alto son una manifestación más del mestizaje artístico y hasta mental, pues el artista quería representar animales que desconocía y para ello echaba mano de lo suyo, de lo autóctono.

Abajo, "El Señor de la caña" (Museo del Banco Central). El anonimato fue el común denominador de aquellos artistas, en su mayoría mestizos, que representaron la simbología de la nueva religión basados en obras y grabados europeos.

Quito, esporádicamente, el retablo y el paisaje en la pintura: el pintor indígena Andrés Sánchez Gallque, a petición de la autoridad española, pinta a tres caciques de Esmeraldas y su retrato, que representa a los antiguos esclavos vestidos a la usanza española, aunque conservando aún aretes, narigueras, clavos labiales y otros ornamentos típicos africanos, altera la monotonía del arte religioso y crea cierta americanidad en el objeto representado.

Será necesario esperar los siglos posteriores al XVI para que el paisaje, la naturaleza y las gentes americanas entren en la producción artística: sólo a fines del siglo XVII Miguel de Santiago pintará la sierra, el llano tropical, los valles y montañas, el cielo y las nubes de los Andes, y pondrá especial énfasis en las gentes con sus trajes y costumbres, con sus ritos religiosos, en las ciudades y campos. Los cuadros de los milagros de la Virgen de Guápulo y aquellos de la del Quinche hacen de él el primer artista americano en busca de una intencionada autenticidad. Con él surgen algunos pintores milagreros, anónimos, que relatan anécdotas religiosas, procesiones, prodigios, ceremonias.

Surgen asimismo escultores populares que, aprovechando la representación del pesebre, en el nacimiento de Jesús siguen los moldes de los ejemplares italianos y centroeuropeos, y acompañan a las imágenes de San José, la Virgen y el Niño, de los ángeles y Reyes Magos, con figuras que corresponden al mundo americano en el que se incluyen blancos, indios y negros, soldados y magistrados, burgueses y campesinos, y, por supuesto, trabajadores y artesanos pertenecientes a toda suerte de oficios y de profesiones. Mas, en la mayoría de estas expresiones arquitectónicas, pictóricas o escultóricas, hay que insistir en que lo americano no entra como aporte espontáneo, como creación estética, sino más bien como una inclusión anecdótica voluntaria o clandestina.

La mano de obra nativa. El anonimato

Hay un aspecto en el que, por el contrario, no es posible desconocer ese aporte: es el de la participación abrumadora de la mano de obra nativa. Obligados los indígenas por los planes que emprenden los conquistadores, esa inmensa multitud anónima debe trabajar en minas, obrajes, faenas agrícolas, caminos, grandes obras, levantamientos de ciudades y de fuertes. El hecho más dramático de la colonia es ese sometimiento total del indígena a una autoridad que justifica tal obediencia con los argumentos de una fe que

entra difícil y lentamente en el espíritu de los nativos; ese acatamiento al poder de un monarca ausente cuya ley pretenden aplicar sus representantes a varios miles de kilómetros de la metrópoli; esa imposición que abarca el pensamiento, la vida y la acción indígenas al servicio de unos colonizadores que han sustituido el sistema establecido en América por sus propios habitantes haciéndose dueños arbitrarios de tierras, gobierno y personas.

Por otra parte, esa mano de obra interviene, en grado notable, en las artes y en los oficios que se enseñan desde que una ciudad es fundada, una jurisdicción fijada o una aglomeración, urbana o rural, constituida. Así sucede en Quito: Sebastián de Benalcázar funda en 1534 la ciudad, y con él se establecen en ella, a más de sus huestes militares, los primeros monjes y misioneros.

★ Llegan los franciscanos, y con ellos el excepcional maestro y apóstol fray Jodoco Ricke, quien se encarga de difundir inmediatamente entre los indígenas los co-





A la izquierda, retrato, firmado por Tomás del Castillo, del padre Bedón (Santo Domingo), quien a más de ser un gran introductor de la pintura europea, capitaneó lo que se ha considerado como la primera oposición contra los españoles. A la derecha, Virgen del Rosario, obra anónima conservada en la Concepción.

han de servir a la empresa constructiva y a la religiosa que la inspira. La escuela de artes de San Andrés, que nace en 1550 y crece bajo el auspicio del excepcional franciscano y con la colaboración de maestros de obra y de oficio provenientes de España, Flandes, Italia y Alemania, da de inmediato sus frutos; para fines del citado siglo XVI. Quito cuenta ya con artistas y artesanos suficientes para cubrir toda la demanda de trabajo que requiere el plan constructivo.

Importante consideración es la de analizar si, al menos en este aspecto del arte al servicio de la religión, el indígena llega a actuar espontáneamente. Parece ser que sí, porque se capacita para todas esas labores que ya no quiere realizar el español aunque las conozca y sea experto en ellas. El peninsular ha venido de España en busca de un nuevo mundo, de un "Dorado" con el que soñaba para cambiar su vida anterior y satisfacer su codicia. Para el conquistador resultaban más importantes el gobierno, el oficio de las armas, los descubrimientos, la explotación de tierras y el manejo de minas y obrajes que "los trabajos poco rentables del arte".

Es por esta razón por lo que, desde la iniciación de la colonia hasta la independencia, tres siglos después, las artes se constituyen en patrimonio casi exclusivo de indígenas y mestizos; y por lo que los nombres de los artistas y autores son los de los pobladores auténticos o los de los mestizos indohispánicos que fueron quienes mantuvieron talleres individuales y colectivos de artes y artesanías en el período colonial: Pampite, Caspicara, Sánchez Gallque, Sangurima, Quishpe, entre los primeros; Matheo Mexía, Miguel de Santiago, Bernardo Rodríguez, entre los segundos. Y junto a ellos, otros muchos artistas que no firmaron sus obras y que permanecen en el anonimato, habiendo dejado solamente testimonios de su innumerable producción en todos los confines de América. Esta tradición indiomestiza continuaría, posteriormente, durante la República y aun en nuestros tiempos es honroso y privativo el firmar con un nombre autóctono una obra de arte.

Si hemos de convenir en este particularismo, y se ha de circunscribir este estudio a Quito, ya es hora de enaltecer a esos maestros desconocidos, cuyos nombres ignoramos, pero a los que es posible reconocer, en algunos casos, por la similitud de las técnicas empleadas o por la continuidad de los motivos escogidos.

Es, pues, obligación de la posteridad el tratar de descubrirlos e identificarlos conforme la documentación que aparezca lo permita; ello sin la precipitación que hasta ahora ha llevado a los críticos a atribuir

nocimientos útiles para formar con urgencia una mano de obra suficiente para el enorme plan de construcciones religiosas que se propone: picapedreros, carpinteros, albañiles, pintores, escultores, orfebres, etc. Escoge a sus alumnos entre los hijos de los príncipes, caciques y jefes indios, y, al hacerlo, tiene como finalidad la de que éstos, a su vez, enseñen tales artes a sus súbditos respectivos.

Asimismo, y teniendo en cuenta que la enseñanza le resultaría harto difícil por no existir una lengua común, ya que eran abundantes los dialectos y estaba poco expandida la lengua del inca, propaga, como lo hacen casi todos los misioneros en el ámbito del Perú, la "lengua" general, el quechua. Sólo después tendrá su función de unificación cultural el aprendizaje del castellano.

En consecuencia, se perfeccionan y forman, desde mediados del siglo XVI, los elementos humanos que





A la izquierda, San Isidro Labrador (Museo del Banco Central). En esta obra de mestizaje puede apreciarse la superposición del santo español a un paisaje y sistema de trabajo típicamente americanos. A la derecha, "Milagro de la Virgen", de Miguel de Santiago, el pintor que toma aquellos hechos casi como excusa para deleitarse en la reproducción del paisaje ecuatoriano.

autores de cualquier pieza de arte, con el solo objeto de valorizarlas o sobrepreciarlas.

En cambio, se ha de señalar ese anonimato casi general como una de las nobles características del arte hispanoamericano durante el lapso colonial, y se ha de insistir en ello dando al artista anónimo el mayor realce, considerando que tal tarea secular, realizada por una multitudinaria mano de obra desconocida, ennoblecce y dignifica aquellos siglos con la misma altura con que se apreció y admiró el arte de la Edad Media europea.

El mestizaje

Este estudio llega a la necesidad de analizar si el hecho de que por ser la mano de obra mestiza es determinante para que la producción artística sea considerada como tal. El arte hispanoamericano, si se lo considera por el aspecto etnológico, ya tiene que haber sido de esencia mestiza. Desde la iniciación de la conquista hay un fenómeno cierto: el español vino a América solo, a correr una aventura en la que no quería exponer a su mujer. El primer acto de mestizaje fue, pues, el racial.

A miles de kilómetros de España se había formado una vida familiar nueva, de la que la mezcla racial debió ser la consecuencia fatal. El hijo de esa unión de español e india, el mestizo americano, debió soportar la consecuencia de su ilegal descendencia y no tuvo las consideraciones que rodeaban al español no mezclado. Así, pues, el mestizo pasó a engrosar la masa sometida y no la élite dominante. Por otra parte, el propio hijo de españoles que nacía en una América conocida por él no se sentía ligado ya a la España de sus padres. Era hijo de inmigrantes y se adaptaba a la que consideraba su tierra de nacimiento; llegaría probablemente a discrepar con las ideas de sus padres españoles. A estos hijos los llamaron criollos. En fin, el conquistador mismo que ya había permanecido años y lustros en tierra americana, casi dueño de su propia ley, dejaba en algo de considerarse hispánico porque ya le caía mejor la filiación hispanoamericana.

El continente, la tierra del establecimiento, la ecología regional, el enfrentamiento a problemas distintos que requerían otras soluciones, todo ello tenía que haber creado un comportamiento que constituiría, poco a poco, un pensamiento americano. Baste recordar como en aquella admirable sublevación popular que se produjo algunos años antes de fines del siglo XVI, y que fue acaso uno de los primeros movimientos autono-

pinturas, esculturas y retablos a tal o cual artista, sin razones serias, sin el menor estudio de las características y materiales empleados y sin la justificación histórica y artística necesaria.

Resulta más prudente, así, saber que fueron manos prodigiosas las que elaboraron esas obras de arte anónimas, esas series de pinturas y grupos escultóricos sin certeza para esta atribución. Quizás habría sido más interesante, por ejemplo, no comprobar que la serie de los "Proletas" de la Compañía de Jesús fue pintada por el quiteño Goribar y mantener las dudas sobre su autor multiplicando las desconcertantes atribuciones que dan al panameño Hernando de la Cruz o a los españoles Zurbarán o Valdés Leal la honrosa paternidad de esa espléndida colección.

No ha llegado la crítica ecuatoriana todavía a contar con los elementos técnicos necesarios para el objeto, y por ello mismo hay que evitar y condenar el prurito de convertir a Caspicara, a Legarda, al padre Carlos, a Miguel de Santiago o al padre Bedón en los





A la izquierda, San Nicolás de Bari con un donante (Carmen Alto).

El mestizaje, al ir aumentando su influencia, da origen a la aparición de personajes americanos en los cuadros religiosos e incluso a la representación de santos propios, como el San Martín de Porres (Museo del Banco Central) que reproducimos en la página opuesta.

el teatro histórico del mestizaje”, considera, sin embargo, un desacierto el referirse a un arte mestizo para clasificar ciertas obras de arte americanas. Habría que rebatir tal aseveración, porque, al reunir todos los elementos de la producción artística, hay un peso evidente que favorece al concepto de mestizaje.

Ante todo, el de la mano de obra, al que ya se ha hecho referencia. Erwin Walter Palm afirma que “el indio asinila rápidamente las técnicas europeas y se transforma en un artesano habilísimo al servicio de las órdenes religiosas. Está tan entregado a la reproducción de los modelos metropolitanos como lo están sus colegas españoles y criollos”.

De dicha entrega surgen, ante todo, expresiones plásticas de esencia y finalidad mestizas. Cuando un pintor quiteño representa a San Isidro Labrador en sus labores agrícolas junto a campesinos indios y a ángeles, todos ocupados en labrar la tierra, sembrar el maíz y abrir surcos, dentro de un paisaje indudablemente andino, hay una realización mestiza. Cuando el propio Miguel de Santiago recibe la orden de pintar la serie de los milagros de la Virgen del Quinche y la de Guápulo, en esas figuraciones el motivo religioso no es sino el primer plano de toda una libre expresión del paisaje, de las aldeas, de los sembríos y de las gentes que participaron en el prodigio; y cuando estamos ya en capacidad de identificar a la montaña americana, de reconocer valles y vegetaciones, de mirar a los pobladores confundidos en el argumento, también aquí existe una expresión mestiza. Igualmente está en las obras de todos esos milagrosos anónimos empeñados en contarnos esas escenas extraordinarias.

Hay mestizaje en la utilización de temas mestizos y también en la reproducción de la flora y la fauna americanas. Y aunque esta utilización va apareciendo lentamente, es indiscutible que el artista actúa al ritmo de su lenta liberación del opresor colonial. Así, cuando puede dejar de ser un simple copista o repetidor, pasa a ser creador y a ocuparse en sus propias cosas y en sus propios argumentos.

Poco a poco han de ir aumentando esos americanismos; si en el siglo XVI es rara la excepción que escape a los motivos religiosos, ya en el siglo XVII se empieza a iniciar el retrato, primeramente como parte de un cuadro devoto y más tarde como entidad independiente: aquí un obispo o un presidente; allá una dama notable; y luego, la representación escultórica de personajes populares en la multitud que rodea a un Nacimiento, o la exaltación de la naturaleza. Habrá que esperar a siglos posteriores para que esa liberación culmine en una laicización del motivo artístico.

mistas americanos, la llamada Revolución de las Alcabalas, se enfrentaron las autoridades y el clero español a las autoridades municipales, al clero criollo y a los mestizos que sostenían el movimiento y que llegaron a pensar en solicitar la ayuda inglesa para el respeto de su autonomía.

¡Qué actitud tan importante la de aquel fraile dominico y gran pintor quiteño, el padre Bedón, cabecilla del levantamiento junto a uno de los nonagenarios fundadores de Quito, don Diego de Arcos, a los ediles que gobernaban la ciudad y a los curas criollos y mestizos, demostrando con ello que ya existía un sentimiento localista y un evidente desligamiento de la península ibérica y de su monarca!

No todos los críticos están de acuerdo en que estos hechos significan necesariamente un mestizaje; y lo están menos aún respecto a los fenómenos artísticos. George Kubler, que afirma que “la vida colonial fue

Hay mestizaje, en fin, en la vida misma del americano: en las formas de concebir su religión, de elevar sus templos o de escoger sus santos. Si en un comienzo los santos son los de las devociones españolas o europeas, traídos en turno por las diferentes comunidades religiosas, después han de aparecer los santos americanos y han de copar la devoción popular. Santa Rosa de Lima, sor Juana Inés de la Cruz, San Martín de Porres y la beata quiteña Mariana de Jesús han de sustituir muchas de las predilecciones devotas del santoral del siglo XVI.

Existe también una política mestiza, porque las Leyes de Indias las hizo el rey de España para legislar un mundo nuevo con sus nuevos problemas; para fundar ciudades y determinar su estatuto jurídico; para escoger el lugar más apropiado de su levantamiento topográfico; para prever la distribución de las riquezas y la forma de gobierno colonial; para establecer el estatuto social dentro del cual vivirían hispanos, criollos e indios; para evitar los abusos de índole religiosa o civil; en fin, para preservar el patrimonio económico de la colonia y la integridad política del Imperio. Y aun estas Leyes, que se dictaron en España, fueron aplicadas e interpretadas por la autoridad española con criterios que tenían muchas veces tanta distancia como la señalada por la geografía.

De todo ello, y sumando las opiniones que mantienen los autores americanos, entre ellos José de Mesa, Teresa Gisbert y Manuel Toussaint, parece indispensable reforzar cada vez más esta tesis del mestizaje, sostenida por argumentos estéticos e históricos.

Además, resulta fácil la identificación del cuadro o de la imagen americanos y el aceptar, por ejemplo, la idea de que son producciones provincianas. No hay ya inconveniente en admitir que, en efecto, el arte nacido de esas circunstancias de mestizaje es un arte personal, muy lejano de la academia en la mayoría de los casos, muchas veces o casi siempre repetitivo o copador, pero indudablemente poseedor de características definidoras que lo hacen cercano al continente americano y a los pueblos que lo habitan.

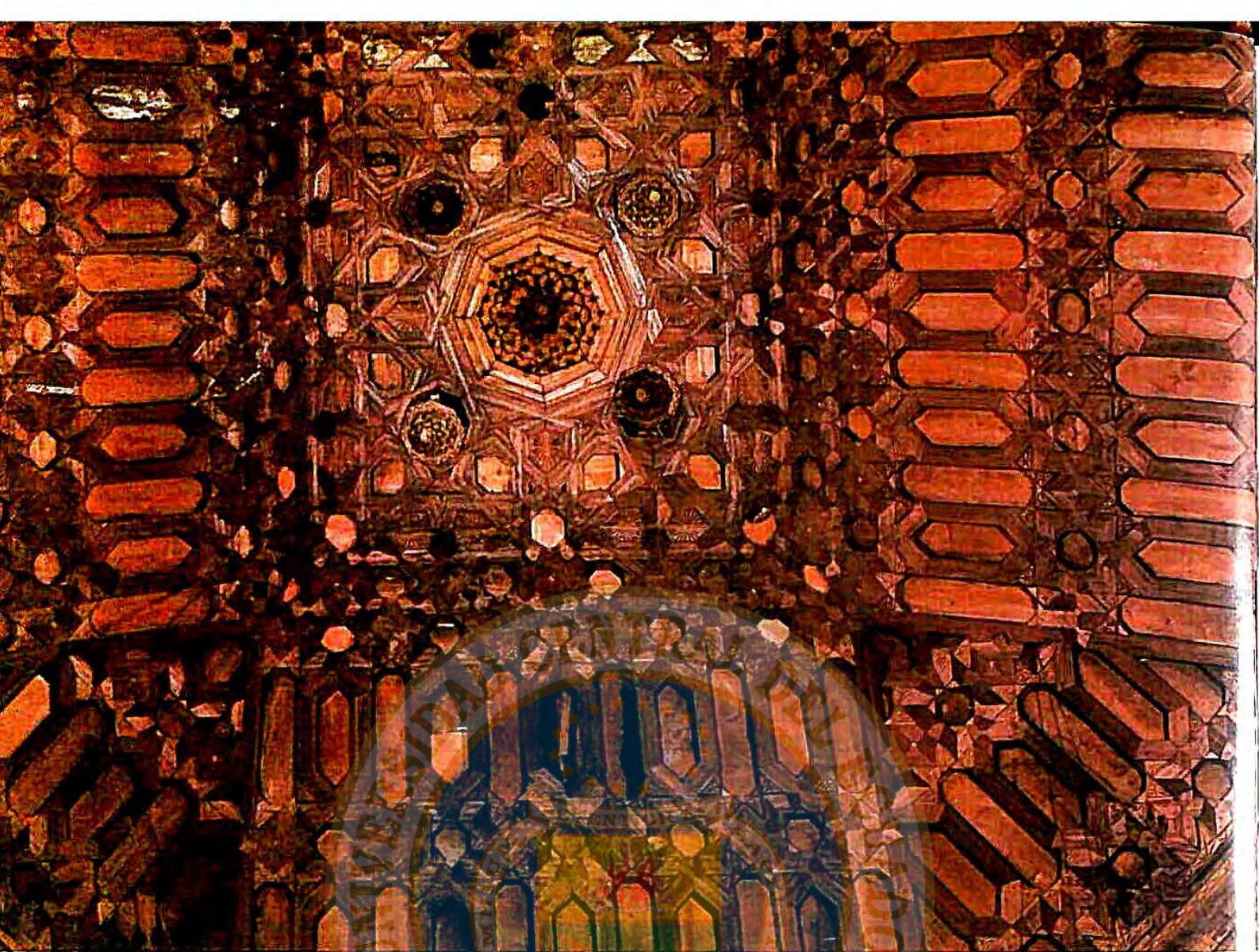
Es fundamental pensar que, basado en los cánones religiosos y guiado por maestros europeos de formación más o menos importante, se ha de acabar por llegar a un color distinto, a técnicas peculiares, a una figuración muchas veces aislada del modelo importado que se impone y a un ambiente que permite distinguir no sólo una obra americana de las europeas, sino una escultura guatemalteca de otra procedente de Quito. Aun dentro del ámbito regional, cada localidad llega a tener su propia "escuela" y cada autor su manera.



Cabe señalar también que, aun cuando atado al argumento y a la finalidad religiosos, el trabajo del arte llegó a ser espontáneo y libre, como pudo haber sido libre asimismo la labor del artista europeo que aceptaba la orden de pintar a toda la familia del rey o del señor feudal, o de describir las escenas del anecdotario religioso o de las alegorías aceptadas de la fe cristiana y de sus misterios.

Indefiniciones y "zonas de homogeneidad"

De esa libertad surgió otro fenómeno, el de la interpretación de los modelos escogidos. Cuando Mario Barata se refiere a este aspecto dice que "la talla y la pintura de los siglos XVI y XVII se incluían en edificios austeros a veces por adición y sustitución y otras debido a un principio regulador bipolar donde el fron-



ispicio de los edificios se basa en la pureza y regularidad mientras el interior de los mismos goza de libertad de contrapunto en formas voluptuosas y fascinadoras”.

En efecto, y por esta libre interpretación, el retablista ensaya en América toda suerte de combinaciones tomadas de los dibujos y modelos que encuentra. Así, un retablo barroco armoniza con un enmarcamiento manierista y con una decoración morisca. Las iglesias americanas, y en particular las quiteñas, son una abigarrada fusión de todos los estilos o más bien de todas las formas decorativas. La confusión no choca, sino que tal vez se va ensamblando en una unidad sin estilo y sin sujeción a escuela alguna. Esto en los tres siglos que dura la colonia, que parecen no someterse a las presiones del tiempo y de la moda.

Es intemporal, atemporal esta manera de concebir el arte o la decoración: mientras en el siglo XVI lo plateresco inspira a México, a Quito no llega ese gusto sino a fines del XVII; lo moro persiste siempre: primero con los españoles recién llegados, que siguen fielmente los modelos más preciosos de la decoración mudéjar y trabajan sobre la madera dándole toda suer-

te de tramas, como sucede en los artesonados de San Francisco, San Diego, la Catedral y Santo Domingo. Luego, un siglo después, los alarifes americanos labran el estuco con lacerías y grecas de gusto árabe: tal es el caso de las naves de las iglesias de la Compañía y de la Merced, con sus almenares orientales en los muros exteriores de los claustros. Curioso es ver cómo ese gusto local, que no se sujeta a los rápidos cambios de la moda o del pensamiento, llega a veces hasta el mismo siglo XX: en las murallas que circundan la calle Maldonado, entrada sur de la capital ecuatoriana, un alarife consideró necesario respetar la continuidad del gusto y talló las almenas como lo hubieran hecho sus ancestros en el siglo XIV.

Quedaría por estudiar el contacto directo de Europa con Hispanoamérica y con Quito durante el siglo XVI hasta mediados del XVII. La España llena de influencias que antes analizamos, contradictoria y diversa por los múltiples aportes culturales que recibiera, atraviesa el mar y llega, con su medioevo tardío, con su secular influjo árabe, con su Renacimiento apenas instalado y con su barroco primero, a enfrentar otros problemas de arte en el lejano continente ameri-

Artesonado de San Diego, en Quito (a la izquierda). La tracería mudéjar importada por los españoles fue asimilada por los obreros indígenas y cuidada como cosa propia. En esta página, San Francisco de Asís, atribuido a Zurbarán (Museo de San Francisco), "padre de la pintura americana". La importación de obras hispanas fue decisiva para la creación del arte virreinal.



cano. Las distancias serían, en consecuencia, factor definitivo para otro tipo de cambios y para otras soluciones que no podía prever una metrópoli distante tres meses de navegación.

Sin embargo, de todos modos llegaron los primeros aportes europeos cuando no existían todavía artistas americanos o cuando éstos no eran lo suficientemente numerosos como para abastecer las necesidades coloniales de pinturas, esculturas y retablos. Esta aportación fue abundante y en los documentos de fundación de iglesias y monasterios siempre constan los obsequios que reyes, obispos y autoridades hacían a los edificios que se inauguraban. Además a los regalos españoles habían de sumarse los que venían desde Roma como envíos generosos de papas o de priores de comunidades religiosas. Esos regalos, esas piezas artísticas, tuvieron el doble objetivo de ornamentar los sitios adonde estaban destinados y de servir a la vez de modelos para realizar las copias americanas.

Si únicamente se analizara el caso de Juan Martínez Montañés, quien, para el historiador Morales Padrón, "se mantenía sólo de dichos encargos", ya se puede calificar la importancia de esos envíos que iban a México, a Guatemala, a Bogotá, a Lima y, por supuesto, a Quito. Así, pues, las primeras imágenes quiteñas tuvieron, en realidad, un sabor y una presencia que hoy resulta difícilmente identificable. Esto es lo que se ha dado en llamar la "zona de homogeneidad" del arte hispanoamericano. Zona dentro de la que no se puede, si no existen documentos, reconocer las ejecutadas.

Solamente el estudio del material, madera de las esculturas o lienzo de los cuadros permitiría una identificación, y ello sólo en lo que toca a la procedencia. En lo que concierne al estilo, las esculturas americanas, las esculturas quiteñas, no fueron otra cosa que una repetición de lo trabajado en los talleres sevillanos o castellanos. Fácil es, en consecuencia, fijar la influencia recibida y mirar en una escultura la inspiración de Pedro de Mena, de Alonso Cano, de Gregorio Fernández o del propio Martínez Montañés. La huella es bien clara y sólo queda descubrir el taller. Según el historiador citado, cinco retablos de Montañés fueron a Santo Domingo, otros a Puebla y a Quito, y varios Cristos se remitieron a Guatemala y a la capital ecuatoriana.

Para explicar esa "homogeneidad" habría que decir que es aquella característica por la cual una imagen no acaba de perder su identificación española ni ha adquirido todavía las peculiaridades que, en los siglos posteriores, tendrán nuestras imágenes, con elementos formales inmediatamente reconocibles. Igual cosa sucede en la pintura: muchas de las obras flamencas, ita-



lianas y españolas que se remiten a las colonias permanecen inidentificadas. Lo mismo que sucede con Montañés en la escultura ocurre con Zurbarán en la pintura, hasta tal extremo, que se le ha calificado como el "padre de la pintura americana".

Sin embargo, no eran sólo los envíos los que originaban ese fenómeno de homogeneidad. También lo provocaron los propios artistas europeos que se acercaron en América desde el siglo XVI: Angelico Medoro, Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alecio, el escultor Diego de Robles, el pintor Luis de Ribera o el flamenco Pedro Gosseal, en Colombia y Perú; en Méxi-



co lo hicieron el compañero de Cortés, Rodrigo de Cifuentes, el sevillano Alonso Vázquez o el flamenco Simón Pereyñs.

Asimismo otro arte llegó sin sus artistas, a través de los grabados y de las tablas flamencas que todavía sobreviven en el arte americano.

¿Repetición o recreación?

De todo esto hay que reconocer que el primer arte hispanoamericano debió ser repetitivo. O más bien recreador, ya que en su función inicial no tuvo intenciones de creación, sino que fue ejecutado para cubrir las

En la página anterior, Virgen, de A. Medoro (monasterio de la Concepción). A la creación de un arte americano contribuyeron, tanto o más que la importación de obras, la llegada a tierras del Nuevo Continente de artistas europeos y su permanencia en ellas, a veces de manera definitiva.

necesidades de ese "catecismo por imágenes", previsto, para la expansión religiosa en el mundo, por el Concilio de Trento.

Si de la obra pasamos a los artistas, ¿qué difícil resulta diferenciar entre lo que en España, por ejemplo, hizo Martínez Montañés y lo que en Quito realizó el padre Carlos! "Nada pierde el escultor quiteño" con este emparentamiento con el maestro español, dice Morales Padrón, y la comprobación de las similitudes nos lleva a admitir igual capacidad en ambos. Fenómeno que hay que aceptar asimismo en la pintura.

Por aquí algún fresco o algún cuadro siguen el claroscuro de Zurbarán, quien, a su vez, aprovechó de las técnicas propuestas por el italiano Caravaggio. Por allá, en las *Estaciones*, pintadas en las naves laterales de San Francisco, el espectáculo humano que rodea a cada paso de la Pasión tiene esos mismos rostros gan-chudos de los realistas cuadros flamencos. Por todas partes se reparten las imágenes de esos rígidos monjes franciscanos del español Pedro de Mena. Y si en España gusta la exagerada expansión de Cristos sangrientos, el indio Pampite, en Quito, en el siglo XVII, y muy posteriormente, Gaspar de Sangurima, en Cuenca, producen esas sangrientas esculturas que favorecen la exacerbación de las devociones religiosas.

Si una característica fundamental habría que atribuir al primer siglo del arte hispanoamericano es, pues, ésta de la repetición, de la recreación.

Hay que reconocer que estamos frente a normas de ortodoxia similares, dictadas a miles de kilómetros, para ser ejecutadas por maestros separados entre sí con el fin de incitar y mantener la devoción de los creyentes. No se puede, en consecuencia, esperar sino procesos ajenos a ritmos de asimilación, que aparecen, aquí o allá, fuera asimismo del tiempo, marcados apenas por peculiaridades regionales que bien pueden ser las del uso de un material diferente, más o menos propio de la zona: piedra de Huamanga, en el Perú; balsa en Quito; sillar en Lima; raíces de árbol en Guatemala; mangle en el Brasil. Lo que tiene alguna vinculación con la ecología característica del lugar.

En este sentido, si existe una repetición del arte español del siglo XVI y el americano de fines de ese siglo, también existe dentro de la propia América colonial, cuyos productos artísticos no respetan cronología ni espacio y son confusos hasta el extremo de que muchas veces es difícil distinguir la procedencia de unas u otras piezas, que tan similares son entre sí.

El fenómeno analizado ha recibido otras acepciones y otras explicaciones; por ejemplo, la de Erwin W. Palm, que habla de la "simultaneidad desconcertante

de las recordaciones que convergen en la existencia colonial". Simultaneidad que permite, por ejemplo, que casi en el mismo periodo y sin que exista una relación directa entre los autores, ensayen el tema del "Descendimiento de la Cruz" con el Cristo de rodillas curvadas y con igual recurso de la luz proveniente de una antorcha o de una lámpara, para acentuar los contrastes del claroscuro, el citado Caravaggio, el español Francisco de Ribera y el quiteño Miguel de Santiago, cada cual con marcada personalidad en la ejecución. Simultaneidad asimismo de los temas que se repiten a lo largo y a lo ancho del continente, con las características propias de cada región, como en el caso de esos Santiagos Matamoros que, inspirados en el grabado de Plantin, se repiten desde el siglo XVI hasta el XIX.

Esta repetición no sólo en las regiones, sino en sitios totalmente alejados, sienta un nuevo carácter en el arte hispanoamericano: la intemporalidad. Ajena al tiempo, la producción americana es, así, imposible de localizar; la "Vendimia mística", del grabado del flamenco H. Wierix, se repite en Puebla en el siglo XVII, e igual en Cuzco y Lima; y en pleno siglo XIX, un artista quiteño que firma A. S. (¿Antonio Salas?) pone al Santo Patrón de España en plena actitud de combate, ya no contra los herejes moros, sino contra los soldados de la Independencia.

En el mismo plan estarían las decoraciones plateadas que abundan en México en el siglo XVI y que son del gusto quiteño sólo en el XVIII; o el ya mencionado ejemplo del gusto por las formas mudéjares, o la secular repetición de la "Huida a Egipto", de sabor tirolés, interpretada por Juan Rodríguez, en México, por Quishpe Tito, en Lima, y por todos los talladores de liguras de pesebre en los tres siglos que dura la colonia quiteña.

¿Un arte popular?

En fin, habría que estudiar si ya en este periodo es posible hablar de un aporte popular. Si el arte popular es el producido por el pueblo, se convendría en que existió como tal. Mas si ese arte tiene que vincularse no solamente con sus objetivos, sino con la libre utilización de temas populares, no estaríamos en capacidad de reconocer esta característica. Para el escritor Juan García Ponce, en América, lo que hasta entonces había sido un gran arte iba a convertirse en arte popular, "en arte sin conciencia de sí mismo": "Es una expresión inconsciente y es, por tanto, la forma en la que se muestra ese inconsciente, para el que todavía no había lle-

Abajo, "Huida a Egipto" del belén del monasterio de Santa Clara.

Aunque en la creación de estos Nacimientos participaron renombrados maestros de la colonia, fue precisamente en ellos donde la participación popular pudo ser más importante desde el principio.

En la página opuesta, Inmaculada Eucarística, de Miguel de Santiago. Una vez establecido el mestizaje, una vez asentados en América los pintores europeos y una vez importados obras y grabados del Viejo Mundo, el arte colonial pudo dar sus óptimos frutos: no sólo estuvo en condiciones de competir con sus maestros, sino que fue capaz de crear hasta una nueva iconografía cristiana.



gado el momento en que sería posible su reconocimiento y, sobre todo, el reconocimiento de la importancia de su papel en el arte y en la vida".

Para llegar a esa etapa habría que romper las barreras psicológicas mismas de la colonia, nacida y crecida bajo el símbolo de una mística impuesta y de una autoridad abstracta casi, por lo lejana. Lo colonial no favoreció al concepto de una libertad popular de creación, de una libertad individual apta para decidir, escoger, optar por modos diferentes a los que el colonizador preconizaba.

Pero no hay duda que, en cambio, ese arte y esa

forma de vida, atados a la producción artesanal o artística, permitieron al indígena poder rencontrar una dignidad personal, la del "maestro", la del artista señor en su taller aún cuando no en sus productos. Expulsado de todo otro tipo de trabajo digno, muchos de esos indios y mestizos, despojados de tierras y de autoridad, de cultura y de ancestro, fueron adaptándose a la actividad que mejor se aproximaba a sus legítimos anhelos de individualidad, de expresión personal, tan venidas a menos en esa media centuria de vencimiento y derrotas, por doble partida, que fueron los albores del siglo XVI.





UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1923
QUITO

Arquitectura religiosa en los siglos XVI y XVII

EL PRIMER TEMPLO DE QUITO

Los templos quiteños, como la ciudad misma, crecieron al borde de innumerables quebradas formadas por los torrentes que resbalan desde la mole del Pichincha. La ciudad de ahora resulta diferente, ya cubiertos esos precipicios, de lo que fue la incipiente urbe del siglo XVI. Entonces, cada cual debió tratar de escoger los pocos sitios llanos que existirían, y cuando de grandes construcciones se trataba el problema tuvo que ser mayor. Si la plaza principal se estableció en uno de ellos, su espacio fue apenas suficiente para abarcar los edificios que la tradición situó siempre en aquel lugar. Y así la catedral creció con esa graciosa planta en la que la nave mayor acepta capillas adosadas hacia la derecha, y cuya nave izquierda sale directamente hacia el atrio.

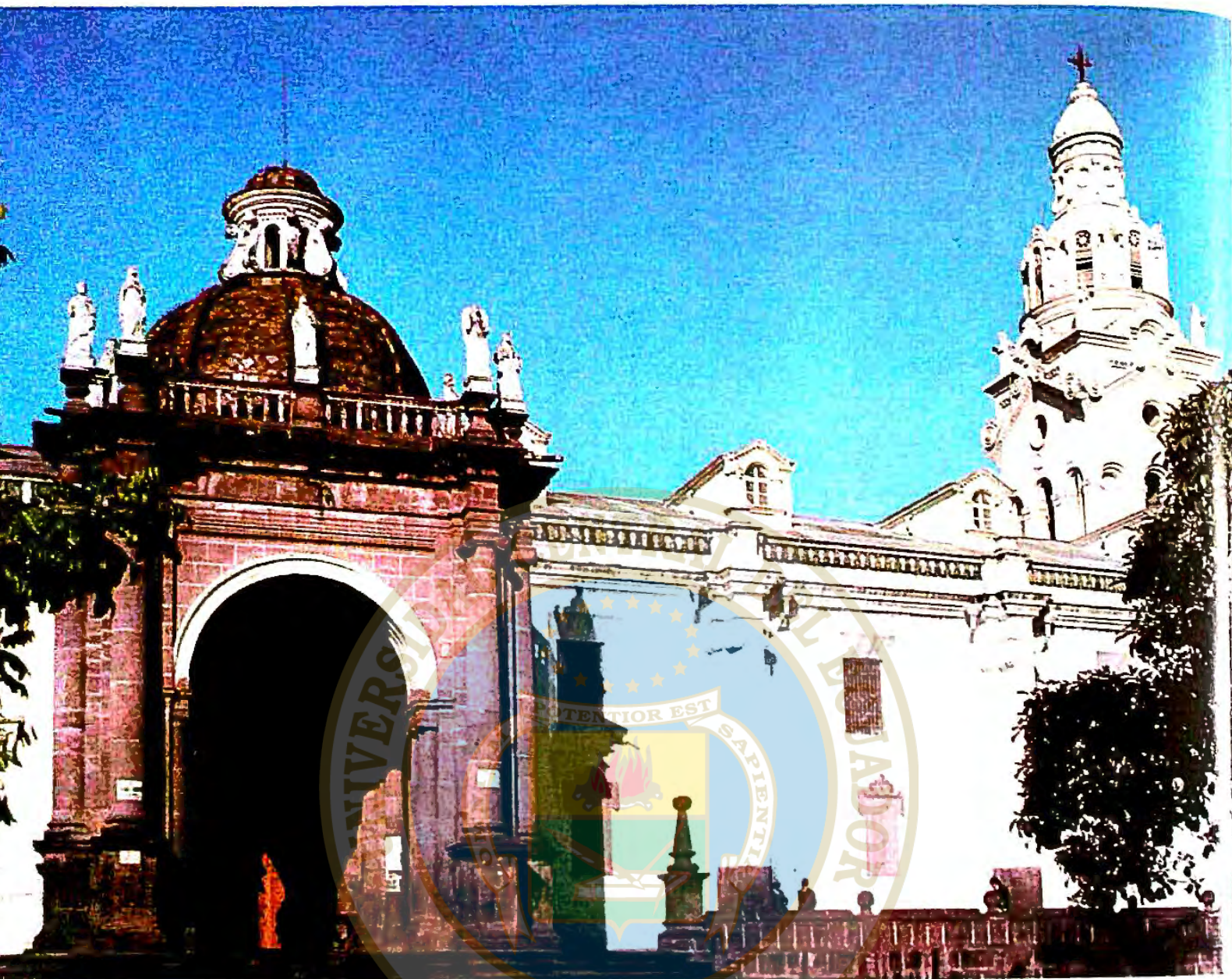
El atrio quiteño fue solución topográfica; fue fórmula para salvar desniveles del terreno, y, al mismo tiempo, fue un admirable pretexto para realizaciones arquitectónicas directamente relacionadas con un arte que, en apariencia pomposo, estaba destinado a vincularse profundamente con el espíritu popular.

Sería necesario insistir en esta característica y tomar en cuenta tal vinculación. En su interior, como en su exterior, las iglesias quiteñas conservaron una admirable proporción humana. Si la arquitectura religiosa de la Audiencia no optó nunca por templos inhumanamente grandes, en donde el hombre siente soledad y aplastamiento, fue porque el espacio archi-

tectónico se había concebido a su medida. Las proporciones de los templos quiteños son gratas a la presencia humana y cierta familiaridad une, a través de esa arquitectura, al hombre y al Dios venerado; y si se mira, asimismo, el exterior de los templos, ¡cuánta importancia tiene la existencia de esos amplísimos atrios que invitan a entrar en la iglesia! Contrariamente a lo que pasó en México, en donde un terror primigenio al recinto cerrado y la tradición de un rito evidentemente externo produjeron la creación de soluciones exteriores, como es el caso de las capillas posas, en Quito esta conciliación religioso-arquitectónica fue más fácil. Una continuidad de espacios, que va desde la plaza, por el atrio, hasta la iglesia, escoge así el camino abierto por una hábil traza, y completa esos conjuntos amables que, desde la catedral, han de ir perpetuándose en los templos quiteños.

En la urbanística de Quito ya hemos dicho que la plaza mayor fue el centro que determinó la traza de calles para encuadramiento de manzanas y distribución de solares. Para la iglesia parroquial se señaló el sitio que hoy ocupa la catedral. El Cabildo, en sesión de 30 de julio de 1535, nombró por primer cura a Juan Rodríguez, en mérito de haberse hallado en el descubrimiento y conquista de Quito. Bajo la administración de Juan Rodríguez y sus sucesores se concluyó la iglesia primitiva que conoció el padre Reginaldo de Lizárraga, quien la describió así: "El edificio de la iglesia mayor es de adobe, la cubierta de madera muy bien labrada; labróla un religioso nuestro, fraile lego, de los buenos oficiales que había en España. En medio de la plaza hay labrada una fuente muy buena y de muy buena agua". El primer obispo, Díaz Arias, que llegó a Quito en 1550, se interesó por transformar la iglesia primitiva en una catedral. Aprovechó para ello la cédula de 24 de abril de 1550, en que ordenaba Felipe II a la Audiencia de Lima que favoreciese la construcción de las iglesias catedrales. Para solicitar la ayuda envió a Lima al canónigo Alonso López Hidalgo. La petición obtuvo despacho favorable. El 26 de marzo de 1560, el gobernador Melchór Vásquez Dávila

Retablo del altar de Almas, catedral de Quito. Su exuberante decoración está compuesta por elementos típicamente hispanos, como son las columnas salomónicas, los corazones flameantes y follajes con motivos indígenas, lo que le otorga una original fisonomía. En el centro, el grupo de la Negación de San Pedro, del escultor quiteño padre Carlos.



ordenó al tesorero de las cajas reales de Quito la entrega del segundo dividendo para prosecución de la obra comenzada.

A la labor del primer obispo se refiere el relator anónimo de 1573, cuando dice: "La iglesia comenzó don Garci Díaz Arias, primer obispo, a hacerla de obra perpetua, porque de antes era pequeña y de tapias, cubierta de paja".

El obispo Díaz Arias falleció el 1 de mayo de 1562. De la sede vacante se hizo cargo, como vicario capitular, el arcediano Pedro Rodríguez de Aguayo, personaje aseedado que había construido para sí una mansión que se tenía por la mejor de Quito. Una vez de vicario capitular, se impuso como ideal de su administración la construcción efectiva del templo catedralicio. Aprovechó, desde luego, el plano primitivo, sencillo y elegante, que simplificaba la labor arquitectónica. A corta distancia de la línea de fábrica se

ahondaba una quebrada, que impedía construir el edificio en sentido de profundidad con frontispicio frontal a la plaza, como las demás catedrales de América. La planta rectangular tenía que extenderse a lo largo del costado austral de la plaza mayor, venciendo el desnivel con gradas y buscando frente mediante un atrio corredizo. El material lapídeo se extrajo de la cantera del Pichincha, que había comenzado a explotarse desde la fundación de la ciudad. La mano de obra se facilitó con el sistema tradicional de la *minga*, labor comunitaria para realización de un trabajo de utilidad común. De este aporte colectivo se sirvió el arcediano para conducir y labrar las piedras sillares, hornar los ladrillos, acarrear la cal y levantar los muros y cubierta. Tan sólo tres años duraron los trabajos de la estructura arquitectónica.

En una probanza realizada en Quito se decía lo siguiente del arcediano Rodríguez de Aguayo: "En

El Duomo de la catedral. De factura clásica y órdenes sencillos, es una de las primeras obras neoclásicas construidas en Quito. A la derecha, el púlpito de la catedral, que muestra la habilidad alcanzada por los tallistas ecuatorianos.

este tiempo (1562-1565) hizo la iglesia catedral desde los cimientos, hasta que se acabó juntamente con la torre de ella, a poca costa y en breve tiempo, porque él y los demás prebendados a su instancia traían los materiales de piedra, arena y ladrillos a sus hombros, y a su imitación el regimiento y demás vecinos, así españoles como indios, ayudaron a traer los dichos materiales" (A.G.I., 77-1-27).

El costo total de la obra alcanzó la cantidad de 30.000 pesos, distribuidos por igual entre las cajas reales, los españoles y los indios. Además de esta suma, el arcediano procuró algunos ingresos con la venta de sitios para sepulturas de los vecinos más notables. La relación anónima de 1573 se refería de este modo a la catedral: "La iglesia mayor tendrá doscientos pies de largo y sesenta de ancho..., ahora para perfeccionarla tiene la iglesia necesidad de algún socorro".

Al despedirse de Quito, el arcediano Rodríguez de Aguayo dejó concluido el aspecto material de la iglesia catedralicia. A fray Pedro de la Peña, que sucedió al primer obispo, le tocó completar la obra con la decoración interior, labrado de retablos, construcción de sacristía y púlpito, y provisión de ornamentos y enseres de culto. Cuando todo estaba dispuesto para el servicio del público, el prelado procedió a la solemne consagración del templo el 28 de junio de 1572. La catedral, en su conjunto arquitectónico, ha conservado su estructura primitiva de tres naves, divididas por pilastras con arcos semiojivales y con capillas abiertas al fondo y a lo largo del muro derecho.

Esta primera etapa de construcción y adecuación llevó consigo más de un siglo de labor.

Diego Rodríguez de Ocampo, en su relación del obispado de Quito, describe así la catedral en 1650: "La iglesia catedral es capaz y adornada; la iglesia material es capaz, de las buenas que hay en todo el Reino, de tres naves, y la capilla mayor de bóveda; el cuerpo de toda ella, labrado, el techo con artesones de madera de cedro, con su arquería; el coro con sillería de madera y pintura al óleo de todos los Profetas; dos tribunas donde están dos órganos y la silla episcopal de piedra y madera bien labrada... La sacristía es del mismo edificio, aunque ya es corta y pide su extensión para el mejor servicio del culto divino, el cual se hace con la reverencia y continuación debida a tan gran ministerio, a imitación de la iglesia de Sevilla, bajo cuya erección se fundó esta de Quito".

La segunda etapa fue de restauración, ocasionada por las averías que produjo el terremoto de octubre de 1660. Ocupaba la sede quiteña don Alonso de la Peña y Montenegro, a quien se debió el ensanchamien-

to de la sacristía y la construcción de la sala capitular. Para el retablo del coro mandó pintar el lienzo de la muerte de la Virgen por Miguel de Santiago (actualmente en el trascoro). De esta segunda etapa hay constancia en una inscripción lapídea que dice: "Gobernando la Iglesia Inocencio XI Pontífice Máximo y reinando en España Carlos II, consagró esta Iglesia Catedral, con título de San Pedro, el Ilmo. Reverendísimo Señor Doctor Don Alonso de la Peña Montenegro, Obispo de este Obispado y Presidente de esta Real Audiencia en XVIII de Octubre, dominica tercia de este mes y año MDCLXXVII".

La tercera etapa fue la reconstrucción definitiva

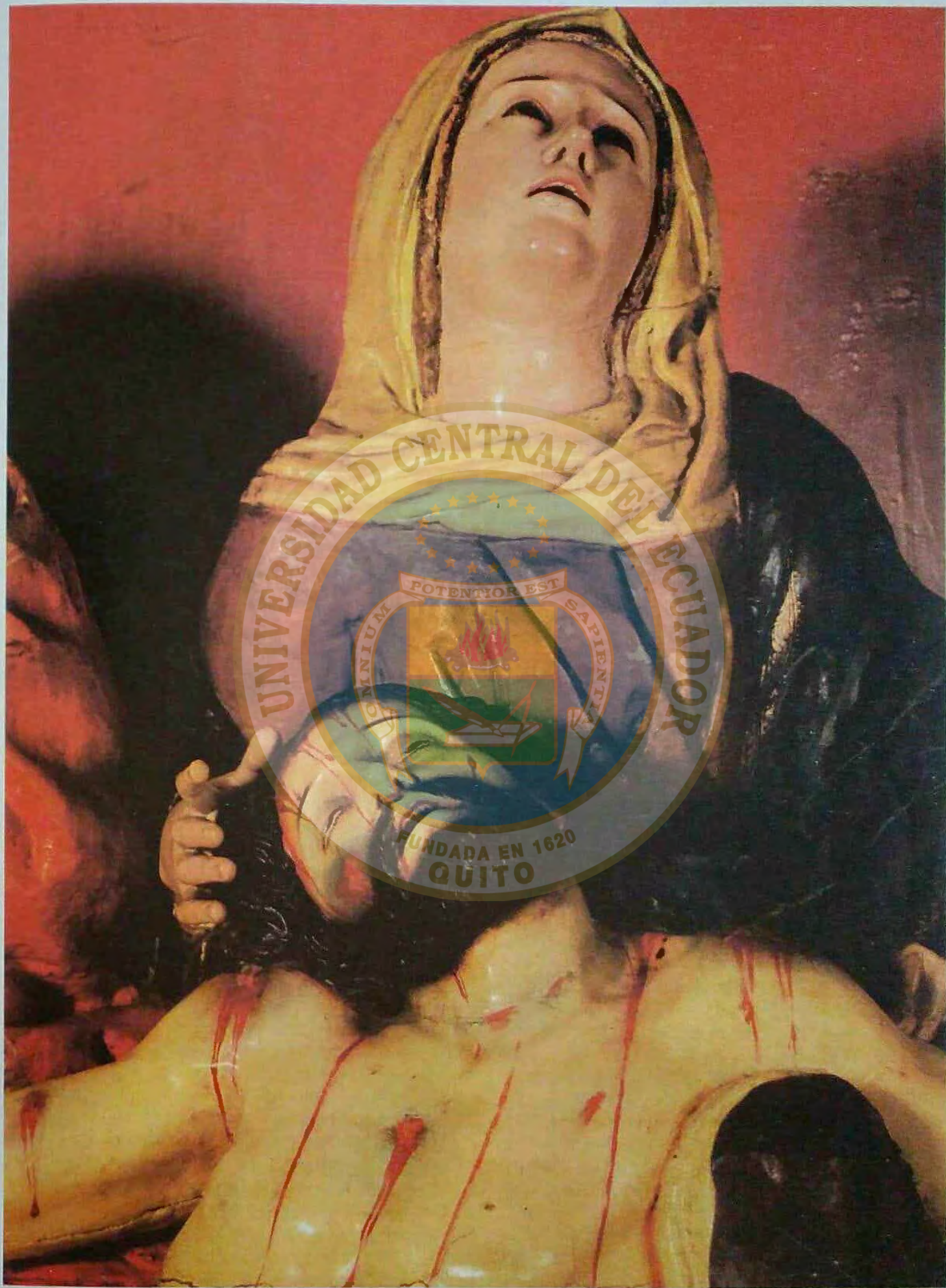


Coro de la catedral de Quito, con rica sillería y presidido por el lienzo de la Coronación de la Virgen, obra de Manuel de Samaniego, sobresaliente pintor de la escuela quiteña. En la página siguiente, un detalle de la Sábana Santa en el trancoro de la catedral, de Manuel de Chili, llamado Caspicara, cuyas obras se caracterizan por su acusado realismo.



de las ruinas en que quedó el edificio por el terremoto del 4 de febrero de 1797. En esta ocasión intervinieron en la obra el barón de Carondelet y el obispo Cuero y Caicedo, quienes encomendaron la dirección técnica al arquitecto español Antonio García. Con este arquitecto se introdujo en Quito el neoclasicismo, proveniente de la Ilustración francesa, que adoptó para España y América el rey Carlos III. Los principios direc-

tivos del gusto de entonces se cifraban en el retorno al orden clásico, de líneas sencillas y de sólida estructura. Bajo la dirección del arquitecto García y sobre planos aprobados por el Cabildo, se construyó el duomo y la gradería abanicada que da a la plaza mayor. Igualmente se rehizo el retablo del coro con la intervención de Manuel Chili, alias *Caspicara*, quien labró las imágenes de las virtudes. De este tiempo datan también las



La iglesia de San Francisco (1532-1558) fue el primer gran templo elevado en Quito y es obra del arquitecto fray Jodoco Riche. Su monumental fachada, formada por dos cuerpos de órdenes superpuestos rompiendo los moldes clásicos, es una de las obras manieristas más importantes de toda Sudamérica.

pinturas murales sobrepuestas a los arcos de la nave central. Bernardo Rodríguez y Manuel Samaniego fueron los artistas que pintaron los cuadros que se exhiben en el centro del coro y en los muros de las naves laterales.

He aquí la descripción bastante completa que Diego Angulo Iniguez hace de la catedral actual:

"Es una iglesia de tres naves —más ancha la central— separadas entre sí por pilares de sección cuadrada que sostienen arcos apuntados. La capilla mayor, que alberga el altar y el coro, está interiormente ochavada y tras ella queda un tramo o nave transversal que comunica con las laterales mediante arcos también apuntados. Estas tienen cubiertas a una sola vertiente, y la central un alfarje a dos aguas. Aunque las distintas reformas que ha sufrido variaron su primitivo aspecto, el buque de la iglesia y sus soportes son los del templo construido en el siglo XVI. Aplicando al templo actual las dimensiones asignadas a la iglesia primitiva en la descripción de 1573, puede comprobarse que la longitud del templo de entonces coincide aproximadamente con la distancia entre la fachada y el testero de la capilla mayor actual, y relacionando esto con los proyectos de ampliación de 1619 y 1630, puede suponerse, con muchas probabilidades de acierto, que con posterioridad a esta fecha se aumentó en sentido longitudinal el templo agregándole el tramo del testero, quedando así, detrás de la capilla mayor —reconstruida o reformada—, una pequeña nave transversal. Al mismo tiempo se cubriría el presbiterio con una media naranja, reconstruida después del terremoto de 1755. Así pues, se puede afirmar que, salvo las agregaciones posteriores, la catedral quiteña es obra del siglo XVI, y resulta anterior en unos años a la iglesia mayor de Tunja y es quizás el templo catedralicio más antiguo de América del Sur. Por sus soportes de sección cuadrada y sus arcos apuntados —como los de la catedral de Tunja— separando las naves cubiertas con alfarjes, es un templo gótico-mudéjar que en Andalucía, y singularmente en Sevilla, tenía secular abolengo cuando fue trasplantado a Quito".

En la catedral de Quito predominó, pues, en su primera construcción definitiva, una intención de formas gótico-mudéjares, expresión que, con el correr de los tiempos, se constituirá en una de las constantes del arte local. Góticos son, por ejemplo, la supervivencia provinciana de los arcos apuntados y de las naves del crucero, y el curioso deambulatorio y girola que rodea el presbiterio, y cuyo ejemplo es raro en la arquitectura americana. Parece que esa forma arquitectónica pura, ya compleja, no se hubiera sentido fa-

miliar en la capital de la Audiencia y que en ella, en cambio, había de multiplicarse la más abundosa ejemplarización de formas gótico-morisca en artesonados, arcos, decoraciones, lacerías, cúpulas, almenas, columnas y patios.

Más, volviendo al caso de la catedral, miremos la planta misma de la construcción, de "200 pies de largo por 80 de ancho", en cuyo "carácter longitudinal de raíz mudéjar" se encuentra uno de los primeros casos de vinculación con el citado estilo. Habría que añadir a ello la generosa amplitud con que corren las naves, produciendo una impresión de claridad y espacio gracias a la relación entre ellas y a la búsqueda lateral de salidas al exterior, que crea dos puertas transversales hacia la plaza y otras dos hacia el sagrario y la sacristía.

Desde entonces se iniciará esta complejidad de influencias, que no extrañará, en adelante, en el arte colonial; ya que América fue el campo abierto de experiencias, inusitadas en Europa, en el que brotaron, por aquí y por allá, durante toda la colonización española, expresiones del más variado origen, confundidas hasta el extremo de que, de ese desorden y de esa anarquía estilísticos, nace, en definitiva, una expresión nueva, local, variada y absolutamente personal. A pesar de cierta uniformidad de conceptos espaciales, apreciable en las plantas, poco tienen que ver la arquitectura mexicana o la peruana con la quiteña; sin embargo, son el fruto de aproximadamente las mismas influencias, llegadas desde diferentes lugares o en tiempos distintos, para "producirse al unísono", "ajenas al tiempo y a la geografía", formando parte de un "arte intemporal en el que coexisten los diversos estilos que han perdido su significación histórica".

Simultáneamente, y en las mismas circunstancias, llegaron a Quito las primeras comunidades religiosas: franciscanos, mercedarios, dominicos y agustinos. Pero sólo los franciscanos obtuvieron, en el sitio donde probablemente se encontraban los aposentos y construcciones del Inca, el enorme solar de cuatro cuadras y media sobre el que se levantará el más importante conjunto arquitectónico de la colonia. Contaron, para ello, con la fuerza constructora de fray Jodoco Riche, que estimuló cincuenta años de trabajo a través del esfuerzo de europeos e indios, con espacio futuro para abrir una extensísima plaza, varias capillas, siete patios —a más de huertos— y una maciza muralla sólidamente construida con ladrillo unido por argamasa permanente que encerraba la totalidad de esos edificios. Y en toda la obra, los nombres de Jorge de la Cruz Mitima y de su hijo Francisco Morocho, primeros "maestros de obra" indígenas, adquieren especial significación.



SAN FRANCISCO DE QUITO

Los primeros fundadores y su establecimiento en Quito

Antes del establecimiento de los franciscanos en Quito estuvieron de paso por el territorio ecuatoriano fray Marcos de Niza y fray Francisco de la Cruz, quienes acompañaron a Pedro de Alvarado en el paso de la cordillera occidental de los Andes. Fray Marcos fue uno de los principales gestores del avenimiento entre Almagro y Alvarado.

Los fundadores del convento de Quito, fray Jodoco Ricke y fray Pedro Gocial, llegaron a Tumbes en la segunda mitad de 1534. De ahí pasaron a San Miguel de Tangalara, desde donde se dirigieron a Quito, que acababa de fundarse el 6 de diciembre de 1534 con el nombre de San Francisco de Quito. Córdova Salinas, después de cotejar los testimonios relativos a la fecha de la fundación del convento franciscano, observa que el 25 de enero de 1535, fecha de la conversión de San Pablo, debe señalarse como el

día de la instalación definitiva de los dos fundadores en el sitio en que les señaló el Cabildo (libro VI, capítulo IX).

Por las actas del Cabildo se puede colegir el proceso del establecimiento de los franciscanos en Quito. El 5 de enero de 1536 se menciona una cruz que señalaba el lindero de un "asiento" que quedaba "de aquel cabo de señor San Francisco que es de la Cofradía". El 18 de junio de 1537 fray Jodoco Ricke presentó al Cabildo la petición de "los solares de la casa del señor San Francisco que por el fiel están señalados y de las tierras que también están señaladas por el dicho que son detrás de la casa del señor Francisco". El 31 de abril de 1537, a petición del mismo fray Jodoco, el Cabildo concedió al convento unas tierras para que aprovecharan los indios destinados a su servicio. El primero de agosto de 1537, el Cabildo menciona la plaza de San Francisco y señala para aseó de los moradores de su contorno la barranca, que caía a la quebrada cercana. Finalmente, el 17 de junio de 1538, fray Gonzalo pidió al Cabildo "un pedazo de tierra para huerta para meterlo en la casa de San Francisco porque hace un girón la tierra y porque vaya derecho" (*Cabildos de Quito*, t. I, pp. 129, 260, 285 y 422).



Estos datos permiten concluir que hacia 1538 el convento de San Francisco poseía ya todo el sitio en que, con el andar del tiempo, iría construyendo las dependencias de la vida conventual.

La iglesia de San Francisco

El área señalada por el Cabildo a San Francisco comprendía sitio suficiente para iglesia, claustros y huerta. La previsión de fray Jodoco aprovechó de los indios para abrir el acueducto, conductor de agua propia, desde la fuente de "Las Llagas" al huerto del convento. De este modo, los alumnos aprendían la función útil del trabajo dirigido.

Desde luego fray Jodoco no estaba solo. Para colaborar con él se hallaban en el convento fray Pedro Gorial, Jácome Flamenco y Germán el Alemán, un grupo selecto de flamencos que aportarían la tenacidad propia de su raza para ofrecer a Quito un monumento de solidez lapídea y sencillez franciscana.

El primer problema a resolverse en la planifica-

ción era el del emplazamiento de la iglesia con el frontis al medio de la plaza. Desde la base oriental comenzaba a pronunciarse el desnivel a medida que ascendía hacia el Pichincha, con un descenso notable en la esquina septentrional. Para conseguir una planta horizontal, fray Jodoco resolvió la construcción del atrio con pasamano a la plaza, salvando el desnivel con una doble grada circular desplegada en abanico que sube de la plaza al atrio y que es copia de un proyecto de Bramante cuyos dibujos publicó Serlio. En todo el cuerpo del atrio se dispusieron habitaciones con arcadas interiores y puertas con marco rectangular de piedra que concordaban con la estructura general del edificio.

La fachada de la iglesia es una de las obras arquitectónicas más notables de Sudamérica, y parece ser que se hallaba totalmente construida cuando en 1581 Ortigueira habla ya de las "ricas portadas de cantería". Los muros de la base de la iglesia, al interior, acusan en su composición la influencia de Vignola, pero ahora vamos a considerar los dos cuerpos inferiores de la fachada. En ella se han fundido las influencias italianas con las españolas hasta darle a la portada un sello

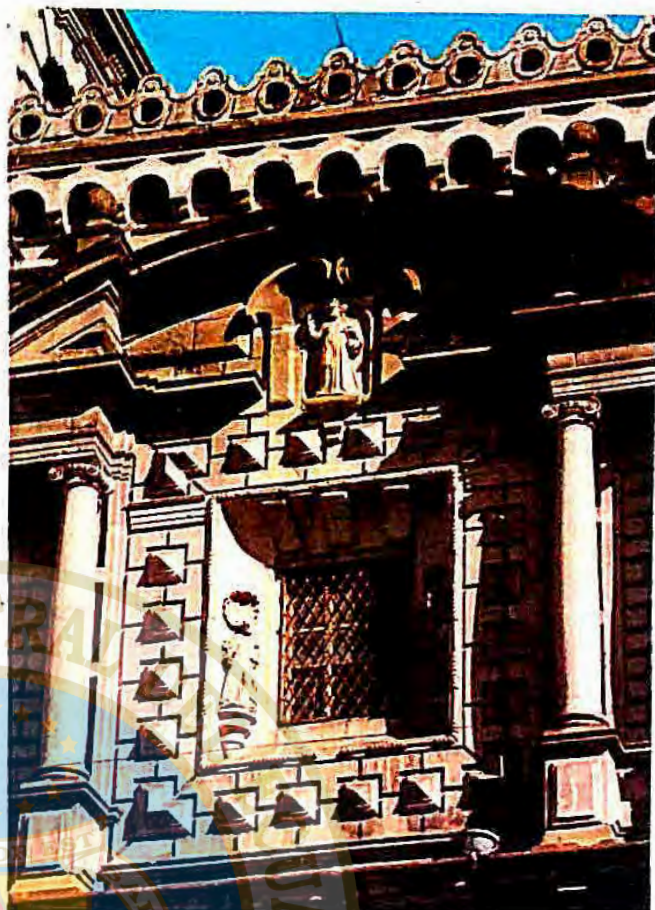
A la izquierda, detalle de la escalinata de acceso a la iglesia de San Francisco, con doble graderío en abanico, según un proyecto de Bramante publicado por Serlio. A la derecha, dos detalles de la decoración de la fachada, con utilización de elementos sustentantes con fines decorativos.

de originalidad que la hace única. La huella de Serlio queda patente en las fajas de labor rústica que decoran las semicolumnas de los cuerpos laterales, motivo que puede derivar de las muestras grabadas del libro de las portadas de este autor italiano. Las anchas fajas de labor rústica dividen los apoyos destruyendo su sentido vertical de soporte, por lo que hacen de la columna un elemento meramente decorativo; este fenómeno manierista fue muy frecuente en Vignola, aunque Ammannati, en el patio del Palacio Pitti, fue uno de los primeros en desvalorizar la significación estructural de la columna.

El entablamento, debido a las libertades manieristas, ha perdido su sentido clásico; el arquitrabe casi ha desaparecido, como en los palacios romanos de Leroy y Cenci, atribuidos a Peruzzi (primer cuarto del siglo XVI). Los triglifos, salvo a la altura de las columnas, han sido sustituidos por ménsulas; sobre la puerta también las metopas fueron sustituidas por unos sillares que siguen el sentido de las dovelas del dintel e irrumpen en la estrecha faja del arquitrabe, creando así la típica indecisión manierista.

En el segundo cuerpo hay que considerar las pirámides, que son un motivo típicamente vignelesco. Como Vignola envió trazas a Felipe II para El Escorial, de ahí se cree que hayan pasado al repertorio herreriano. Su difusión fue enorme, llegando a asimilarlas hasta la arquitectura popular. Otro motivo manierista de la portada es el friso convexo, quizá tomado del repertorio herreriano, aunque su fuente originaria era Palladio, a quien gustó este rasgo sobre todo por su artificio: era algo típicamente manierista que no le debía de pasar inadvertido, ya que se movía en un ambiente manierista. Tenían razón los antiguos al tratar de corregir las líneas, pues las curvaturas subsistían, y el manierismo, siempre ansioso de la novedad, huía de la vulgaridad de las líneas rígidas y buscaba los contornos imprevistos. Palladio empleó estos frisos en la basílica de Vicenza, y el motivo se extendió por España, donde apareció en la portada de la iglesia del hospital sevillano de La Sangre (terminada por Hernán Ruiz en 1567) y en la Lonja de la misma ciudad (hoy Archivo de Indias), y en otras construcciones herrerianas.

El frontón, de base partida, tenía el precedente ilustre de Miguel Angel (Porta Pia y Escalera Laurenciana) cuando empezó a destruir el ideal clásico arquitectónico, convirtiendo este elemento en algo meramente decorativo. El ventanal central está flanqueado por pilastras simplemente decorativas, resaltadas por la aplicación de sillares tallados en forma





de puntas de diamante; en los intercolumnios, los sillares están tallados en la forma que Villalpando llama "diamantes de tabla llanos", lo que unido al mu-
dejarismo del encuadramiento otorga un carácter muy español al segundo cuerpo de esta monumental fachada.

La portada de San Francisco es, sin ninguna duda, uno de los ejemplos más claros de la influencia manierista en la arquitectura de la América latina, influencia conocida y admitida desde antiguo en la pintura, pero que como estilo arquitectónico es un descubrimiento de la crítica contemporánea. En efecto, no pocas veces los historiadores del arte se preguntaron: ¿Existe una arquitectura manierista del mismo modo que hay una pintura? ¿Por qué no? ¿Acaso los arquitectos se vieron libres de la incertidumbre espiritual de la época? ¿No fueron muchas construcciones diseñadas por arquitectos activos o educados en el campo de la pintura manierista?

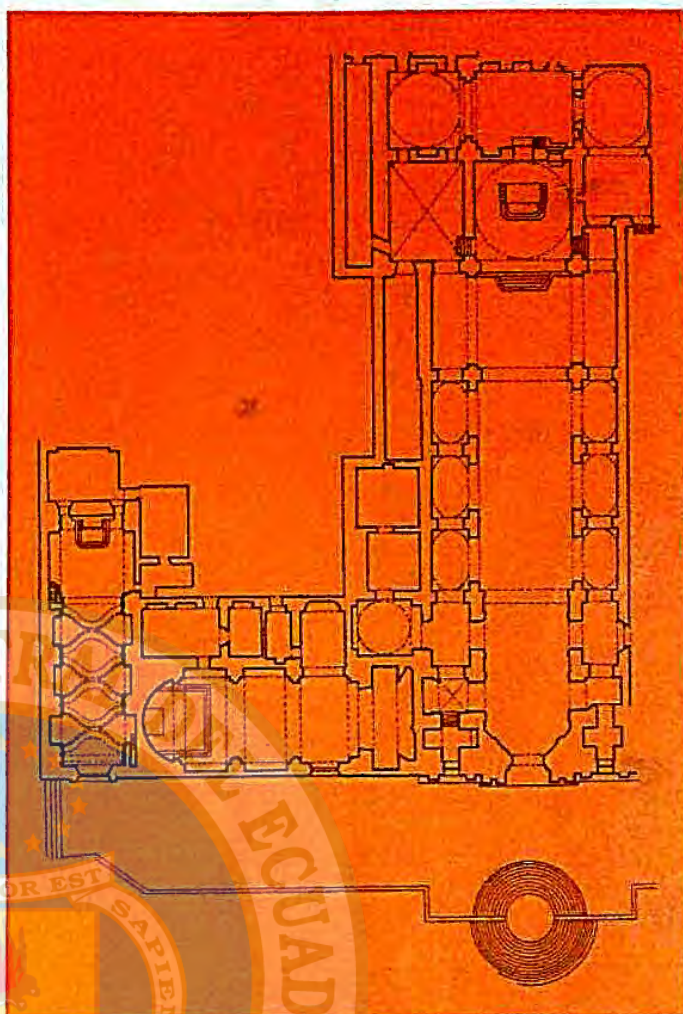
El nuevo estilo surgió del seno del renacimiento hasta personalizarse como un estilo anticlásico. Dos de las características más importantes del renacimiento fueron sus relaciones con la naturaleza y con la antigüedad clásica. Por ello dijo Vasari que "nuestro arte es absolutamente imitación de la naturaleza".

El artista italiano, antes que otro, fue a las fuentes antiguas para lo arquitectónico, lo figurado y lo ornamental. Lo arquitectónico estaba a la vista en las numerosas ruinas, cuyas construcciones Vitruvio había sistematizado en la época romana. Los artistas italianos del renacimiento contemplaron las ruinas del arte grecorromano como una segunda y más perfecta naturaleza, tratando de reproducirlas con cierta libertad, aunque sin apartarse demasiado.

Tras la meta de perfección que logró el renacimiento durante las dos primeras décadas del siglo XVI desapareció la relación que el artista guardaba con la antigüedad y la naturaleza, pues éstas no fueron observadas directamente; el artista empezó a interpretarlas en forma cada vez más personal, y en ese momento surgió el manierismo. Por tanto, este estilo consistirá en la formulación y desarrollo de una serie de principios cuya esencial relación con la antigüedad habrá desaparecido. Habiendo sido la antigüedad codificada por Vitruvio y redescubierta por el renacimiento tendremos así puntos de referencia para la aclaración de las nuevas formas manieristas, que serán más o menos intensas según sea su divergencia de los cánones vitruvianos y de los renacentistas.

Si bien la pintura manierista hispanoamericana

A la izquierda, cuerpo superior de la fachada de San Francisco de Quito. En esta página, arriba, a la izquierda, grabado que muestra cómo eran las torres antes del terremoto que las arruinó; a la derecha, planta de aquella iglesia. En la parte inferior, Tránsito de la Virgen y detalle del mismo, obra de Caspicara colocada en el nicho superior del altar de San Antonio de Padua.





CENTRAL

FENTIOR EST

FUNDADA EN 1620
QUITO

En la página anterior, el esplendor del barroco quiteño se excusa en el santo franciscano para encaramar su magnificencia ornamental de oro y turquesa por las paredes del edificio. Bajo estas líneas, dos detalles de la rica ornamentación interior del templo.



ha sido estudiada, no tanto puede decirse de la arquitectura, y mucho menos de la quiteña. En Quito, como en Europa, el manierismo no se manifestó como un estilo total, sino sólo en determinados aspectos, a veces contradictorios. El lapso cronológico del manierismo italiano de 1520 a 1600 no tiene la misma validez para la arquitectura española y tampoco para la de Quito. Las especiales condiciones de creación del arte en la capital del Ecuador determinaron que este estilo no muriera con la aparición del barroco; en él se continúan los goticismos latentes del siglo XVI y llega hasta el siglo XVIII. Este considerable retraso estilístico no debe llamarnos la atención, pues el estudio del arte colonial nos tiene acostumbrados al fenómeno de la pervivencia de los estilos ya caducos en Europa. La falta de un verdadero renacimiento hispanoamericano motivó que el espíritu anticlásico del gótico diera carácter especial a elementos y composiciones arquitectónicas, que pervivieron en algunas partes hasta el siglo XIX.

Además de la portada de la iglesia a la que hacíamos referencia más arriba, existe otra pieza manierista del convento franciscano digna de interés: nos referimos a la portada interior de la portería, realizada posiblemente hacia 1605, cuando se terminó el con-

vento, según reza en una inscripción del muro oriental de la portería. Es una copia exacta de la portada del palacio de Caprarola, de Vignola. Esta obra y los muros interiores de la iglesia, junto a la puerta, nos muestran que proceden de un mismo maestro y que éste echó mano de los tratadistas. Si la portada que comunica el claustro con la capilla Villasis fuera del lego fray Antonio Rodríguez (1659) tendríamos en fecha tan tardía la obra más avanzada del manierismo quiteño; es ya conocida la vinculación de esta obra con las portadas "de obra rústica" de Serlio y con la portada del Colegio de la Compañía, que pronto veremos.

No hay que olvidar que el convento de San Francisco fue el principal centro manierista de Quito y la iglesia constituye un repertorio de motivos, de los que vamos a considerar algunos. Así en la cajonería de la sacristía hay unos estípites de clara ascendencia italiana, que recuerdan los que hizo Galeazzo Alessi en el patio del Palacio Marino de Milán a fines del siglo XVI. Finalmente, el púlpito, al que se juzga de la primera mitad del siglo XVII, está decorado con estípites animados. El arranque de la escalera tiene base geométrica exornada con frutas; el estípite del antepecho, que presenta las piernas retorcidas con ritmo salomónico, es al parecer de ascendencia italiana y quizá

Detalle de la decoración del nártex de la iglesia de San Francisco, en donde es patente el recuerdo de los antiguos soles indios y de unos entrelazados árabes. En la otra página, artesonados de madera del mismo templo, primeras muestras del mudéjarismo en el Ecuador y que tan amplio eco tuvo en épocas posteriores.



bierta de lazo mosaico de incorruptible cedro, a manera de bóveda hecha una ascua de oro. La iglesia corre de follaje labrado en cedro con ocho retablos dorados en sus pilares, que la ciñen en redondo. Las capillas por banda añaden belleza (con) sus bóvedas guarnecidas con molduras de ladrillo, que rematan en las claves con claraboyas o linternas, por donde introducida la luz entra a ilustrar los retablos, que con primoroso arte las adornan. El crucero, que se estima por de mejor garbo de cuantos el Perú contiene, es de cuatro arcos torales, fabricados sobre cuatro pilares. La cubierta es del mismo lazo que la iglesia. Ciñenle alrededor muchos santos de media talla sobre curiosas molduras. Acompañanle por los dos lados dos grandes capillas, la una en que se venera y admira un riquísimo relicario de innumerables reliquias.

"Tiene un sobrealtar eminente, redondo, con una media naranja labrada de cal y ladrillo, y en la clave una claraboya hermosísima para la luz en figura de farol muy luciente. El retablo del altar mayor, poblado de estatuas, a imitación del Panteón de Roma, da vuelta a toda la capilla mayor en redondo, todo de cedro; obra superior por la valentía del arte y escultura con que le labraron escogidos artistas... Adornan el coro ochenta y una sillas de cedro, con los espaldares de curiosas labores acompañadas de columnas jónicas; ostenta cada silla peregrina en su adorno un santo de media talla, ángeles y vírgenes, todos vestidos de oro, que siendo los más bien labrados del Reino se llevan las miradas de todos. Lo que resta hasta el techo ocupan valientes pinturas, historias de los hechos de San Pedro y San Pablo, guarnecidas de columnas y molduras de cedro doradas. Salen del coro a la iglesia dos tribunas iguales de lazo peregrino en la labor, que sustentan dos órganos, siendo el uno de madera, peregrino en la labor, mesturas y voces; ocupan diez y seis castillos sus cañones, que siendo innumerables, el mayor dellos tiene diez y ocho palmas de largo y cuatro de hueco. La suavidad de sus voces cuando se tañen, su variedad y dulzura arrebatan el espíritu a la gloria, para alabar a Dios, que escogió por instrumento de tan maravillosa obra a un fraile menor, que en su vida había hecho otro órgano". (*Crónica Franciscana del Perú*, lib. VI, cap. IX.)

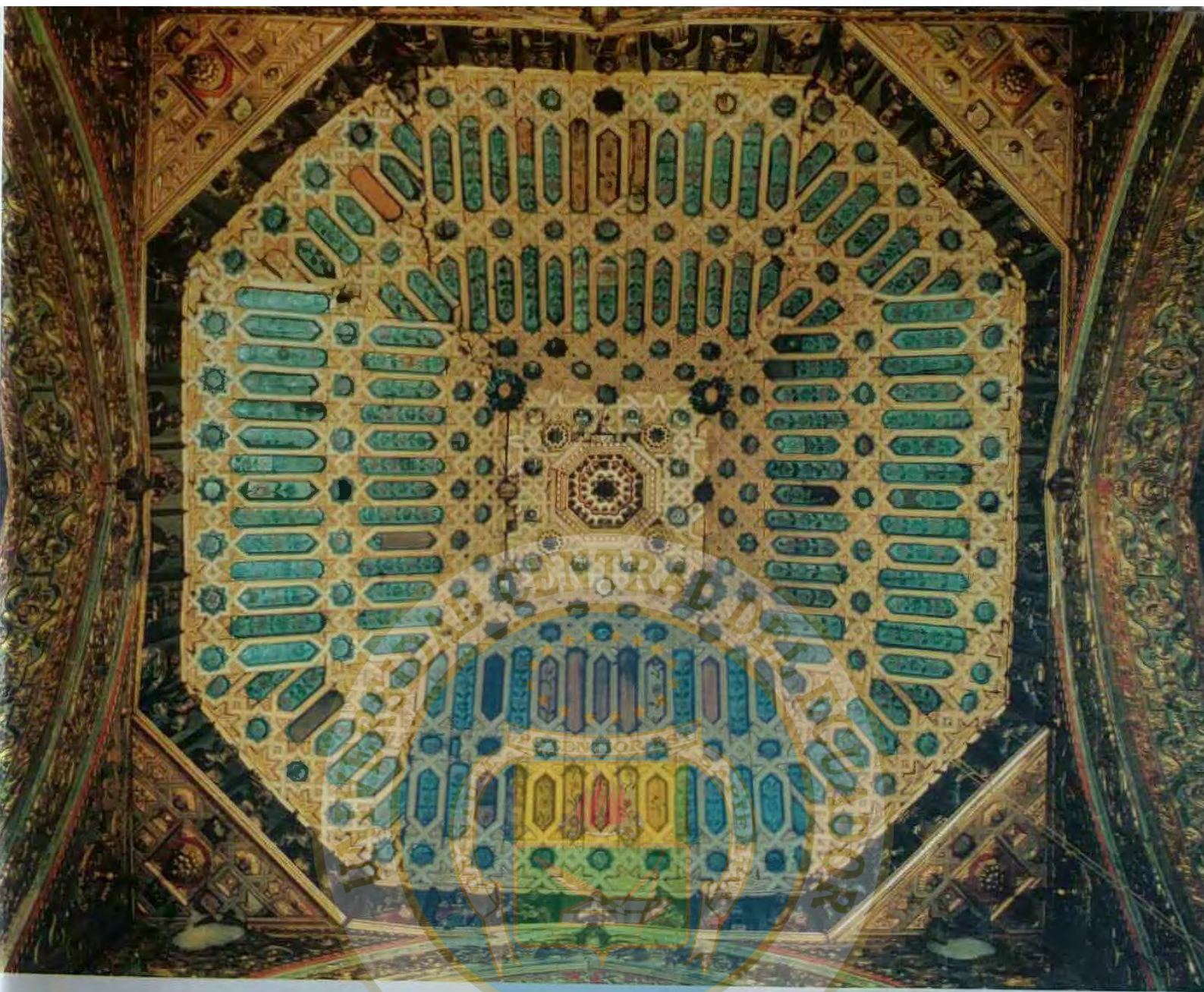
De esta descripción, que corresponde a la primera mitad del siglo XVII, se ha conservado intacta la estructura arquitectónica, con los retablos del presbiterio y los que adornan los muros de la nave central y de las laterales. El artesonado de lacería mudéjar puede apreciarse aún en la cúpula del crucero, en los brazos laterales y en el coro. El de la nave central, afectado

su fuente inmediata sean grabados. Respecto del estípite del antepecho recordamos que el libro de Emblemas de Alciato, tan reeditado a lo largo del siglo XVI, repite mucho este motivo. El artista quiteño no se limitó a copiar, asimiló los modelos, les hizo perder su carácter y les dio un sello local.

La iglesia de San Francisco se extiende al interior en tres naves sobre planta de cruz latina. La división está formada por muros con vacíos de arcos que determinan la ubicación de altares en las paredes de las naves laterales.

Córdova Salinas consiguió la descripción del templo firmada por el padre Fernando de Cozar en noviembre de 1647 y que dice así:

"El edificio de la iglesia, como es objeto de la vista, por mucho que se diga quedará corta la pluma. Su fábrica se dilata hermosa en tres naves tan desahogadas las capillas, que se les puede leer de lejos el adorno sin fatigar la vista. La nave del medio es muy alta, cu-



Interior de la iglesia de San Francisco, donde la característica barroca del "horror vacui" es llevada hasta sus últimas consecuencias, con una desbordante imaginación en los detalles ornamentales.

por el terremoto de 1755, fue sustituido por el actual, que se labró durante el provincialato del padre Eugenio Díaz Carralero, cuyo nombre consta en la archivolta del arco toral que dice: "Mandó hacer este Artezón nuestro Padre Fr. Eugenio Díaz Carralero, siendo Ministro Provincial de esta santa Provincia. Año de Mil Setecientos Setenta".

El legado franciscano se extendió rápidamente por otras nuevas iglesias y el techo artesonado de madera pronto fue el común denominador de la arquitectura religiosa quiteña; Santo Domingo y San Diego completaron, de ese modo, el cuadro mudéjar del siglo XVI.

La obra de las capellanías y cofradías

Factores eficaces para el estímulo religioso y artístico fueron las capellanías y cofradías, establecidas y organizadas para dar al culto un sentido duradero.

El primero en fundar una capellanía en San Francisco fue Francisco Patauchi Inga, hijo de Atahualpa. En la probanza que hizo en 1557 afirmó que la renta asignada por el rey apenas alcanzaba para dar 200 pesos a su hermana Isabel Atabalipa y para sostener la capellanía que tenía establecida en San Francisco, bajo el título de Santa Catalina de Alejandría en recuerdo de su madre Catalina Paicooclo. Sus hijos heredaron el derecho a esa capellanía, que tenía un altar en el retablo grande del crucero al lado del Evangelio. Cuando don Alonso Atahualpa se hallaba en Madrid recibió de su hija doña Mencía el encargo de mandar hacer una imagen de Santa Catalina para el retablo de la capellanía, donde tenía el entierro la familia. Efectivamente don Alonso comprometió en Sevilla la hechura de la imagen con el escultor toledano Juan Bautista Vázquez. Llegada a Quito, fue colocada en el altar de los Atahualpa. En 1620 los padres franciscanos cedieron el retablo a la cofradía de la Concepción, lo que fue motivo de reclamo judicial por parte de los descendientes de Atahualpa. Pasado el tiempo esta imagen de Santa Catalina se colocó en el retablo construido en una esquina del claustro conventual con la inscripción siguiente: "Esta bóveda y entierro, asiento y altar colateral es de Xroval Martín síndico deste convento y Diego de Valdez, Alguacil Mayor de Corte y de doña Catalina de Valdez su mujer y de sus herederos y sucesores. Año de 1635". (Archivo Franciscano, leg. 2, número 1. —*El Comercio*, 7 diciembre 1958.)

Rodríguez de Ocampo, en su descripción de 1650, dice, hablando de San Francisco: "Susténtase de ordi-

nario con más de 120 frailes en este convento principal; tienen Capellanías y la más considerable es la que dejó el capitán Rodrigo de Salazar, de quinientos pesos de renta cada año, en capilla particular de que es patrono el Presidente de esta Real Audiencia, asignado para entierro de ella y de caballeros conocidos, a falta de entierros suyos". Rodrigo de Salazar mató alevosamente a Pedro de Puelles y heredó su casa y su repartimiento de Otavalo, casó con doña Ana Palla, deuda cercana de los Incas, de la que tuvo a doña María de Salazar y a don Alonso de Salazar, que se hizo religioso de San Francisco. A esta obligación de parentesco se debió sin duda su generosidad para con la Orden franciscana. Costeó la construcción de la capilla de Santa Marta, que se convirtió en la capilla del Santísimo, en donde se estableció después la cofradía de Nuestra Señora del Pilar. (*Relaciones Geográficas*, t. III, p. 76, ap. p. LI.)

Remate de la nave de la Epístola y paralela al presbiterio, se halla la capilla de Villacís. Este nombre consagra el recuerdo de don Francisco de Villacís, caballero de la Orden de Santiago, cuyo retrato, en actitud orante, se destaca en el nicho abierto en el muro. El comendador Villacís, mediante escritura firmada el 19 de noviembre de 1659, consiguió de los padres franciscanos la cesión del sitio de la antesala de la sacristía para construir un entierro, destinado a él y a su mujer doña Francisca de Loma Portocarrero y otro para sus parientes y amigos. La obra, según el contrato, debía correr a cargo del arquitecto hermano Antonio Rodríguez, quien dirigiría el trabajo de la cripta, del retablo y de una tribuna sobre el dintel de la puerta que daba al convento. Además del costo total de la obra, don Francisco se comprometió a establecer una capellanía perpetua de 10.000 pesos, impuesto a censo en las haciendas que poseía en Cayambe y Guachalá. En el libro de cuentas correspondiente al provincialato de fray José Janed (1694-1697) consta la data siguiente: "Ciento y veinte pesos del dorado del nicho de N. P. San Francisco de la Capilla de Villacís y del resto de los dorados de los seis nichos de la Sacristía". (Benjamín Gento: *Historia de la obra constructiva de San Francisco*, página 53, número 4.)

A propósito de cofradías, escribió Rodríguez de Ocampo: "Hay fundadas Cofradías: la del Santísimo, la Concepción, Nuestra Señora y La Santa Vera-Cruz, de españoles e indios, muy antiguas, con sus capillas distintas y decentes, de donde salen las procesiones de Sangre los jueves; y en los miércoles de Cuaresma tienen los naturales procesión, con uno de los pasos de Nuestro Redentor, llevando gran número de luces de



A la izquierda. Nuestra Señora de Quito venciendo a la serpiente dragonada, según el modelo de Inmaculada divulgado por Bernardo de Legarda, en la iglesia de San Francisco de Quito. En la página siguiente, retablo del altar de San Antonio de Padua, en la misma iglesia, cuyo nicho superior alberga el grupo que representa el Tránsito de la Virgen, obra del escultor quiteño Caspicara.



Robles escultor me obligo de hazer para dicha Cofradía un Cristo de ocho palmos de a cuarto de altar y una cruz en que esté clavado y su corona de espinas y un rótulo con cuatro letras, y una imagen de Nuestra Señora de la Concepción las manos puestas. Acabado el dicho Crucifijo e imagen de Nuestra Señora de todo punto y perfección a vista de oficiales y lo tengo de dar hecho y acabado en todo punto y perfección dentro de un mes cumplido primero siguiente que comienza a correr y contarse desde hoy en adelante. Y por el trabajo destas dos obras se me han de dar y pagar doscientos pesos de plata, porque así fue el concierto, que para las dichas obras se me había de dar, como se me ha dado toda la madera necesaria para las dichas obras, e yo de mi voluntad porque me reciba la dicha Cofradía por cofrade hago suelta de veinte pesos de la dicha plata, por manera que lo que se me ha de dar líquidamente son ciento y ochenta pesos de plata marcada y se me ha de pagar de contado. Y además de los veinte pesos me obligo que para el dicho término y plazo de un mes tengo que hacer y haré para la dicha Cofradía dos ciriales de cedro acabados de todo punto y perfección metiéndome por Cofrade de la dicha Cofradía sin llevarme por ello derecho ni limosna alguna, más de lo que yo doy de mi voluntad". (Archivo de Sto. Domingo, tomo 31, p. 566).

Al respecto, Diego de Robles declaró en su testamento lo siguiente: "Declaro que soy cofrade de las cofradías de esta ciudad siguiente: de la Santísima Vera Cruz de los españoles y naturales y de Nuestra Señora del Rosario y de la Concepción fundada en la iglesia mayor y de la de los indios de nombre Jesús: mando que todas y hermanos dellas acompañen mi cuerpo a su enterramiento, a cada una de las cuales mando a cinco pesos para ayuda de la cera que gastaren". En cuanto a su sepultura dijo: "Mando que cuando la voluntad del Señor fuere servido de me llevar de esta presente vida, que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia del Monasterio de San Francisco de esta ciudad, en la parte y lugar que a mis albaceas les pareciere y que mi cuerpo vaya envuelto en el hábito del glorioso San Francisco, por el cual e por la sepultura se pagará la limosna acostumbrada".

La cofradía de la Virgen del Pilar fue de las más estimadas desde la segunda mitad del siglo XVII. Su origen se debió a la iniciativa del padre José Villamar Maldonado, nativo de Quito y que llegó a ser Comisario General de Indias y confesor de doña Margarita de Austria. De esta situación brillante se aprovechó para conseguir una réplica exacta de la imagen de la Pilarica de Zaragoza. Fue el caso que el rey, en el anhelo de

cera; y los viernes se hace lo mismo por los españoles, después de haberse predicado sobre tarde. Otra Cofradía instituida por la Santidad del Papa Sixto V, que se nombra del Cordón, ganan los cofrades gran número de indulgencias y no se da por la entrada ningún interés. Otra de San Antonio de Padua, con cargo de una misa cantada cada mes y por su limosna 24 pesos al año". (*Relaciones Geográficas*, vol. III, cap. LIII.)

De la relación transcrita se colige que antes de 1650 estaba ya establecida la procesión de Semana Santa, con los pasos de la Pasión, los miércoles con la cofradía de los indios y los viernes con la de los españoles, durante toda la Cuaresma. De la cofradía de la Vera Cruz transcribimos a continuación el acápite de un documento que se relaciona con la historia del arte. Dice así: "Sepan cuantos esta carta vieren cómo nos Diego de Robles, escultor de una parte, y Juan de Ciga y Aldaz, Mayordomo de la Cofradía de los naturales que está fundada en el monasterio del Señor San Francisco desta ciudad de la otra, yo el dicho Diego de





De los talleres artesanales de Quito salieron obras de incalculable valor, como este púlpito, profusamente decorado, del templo franciscano, con utilización de soportes con forma humana a modo de cariátides. Abajo, un detalle de la rica ornamentación del nártex, con medallones representando escenas del Antiguo Testamento.



satisfacer la devoción de la reina Margarita a la Virgen del Pilar, mandó realizar una copia del original con el escultor Pedro de Mena. Este hizo, además, un segundo ejemplar que el confesor de la reina envió a su patria, Quito, para que aquí se promoviera la devoción a la Virgen del Pilar. Recibida la imagen, se la colocó en la capilla del Comulgatorio, erigida a expensas de Rodrigo de Salazar. Para promover su culto se organizó una cofradía cuyos estatutos aprobó el prelado Alonso de la Peña y Montenegro, el 7 de mayo de 1677. Los cofrades llevaban una cadenilla al cuello y otra en uno de los brazos en señal de esclavitud. (Archivo Franciscano, leg. 2, núms. 2 y 3. —*El Comercio*, 28 diciembre 1958.)

El convento de San Francisco

La construcción del convento, en sus diversos tramos, se llevó a cabo en más de un siglo, como puede advertirse fácilmente en el estilo y la estructura. A la cabeza de los constructores es de justicia mencionar a fray Jodoco Rieke, bajo cuya dirección ejecutó el trabajo del claustro principal el indio Jorge de la Cruz con su hijo Francisco Morocho, a quienes gratificó el mismo fray Jodoco con unas tierras, a las faldas del Pichinchá. (Compte: *Varones ilustres*, t. I, páginas 22 y 23.)

Córdova Salinas describe así el convento franciscano: "Los claustros del convento son cuatro, el princi-



En la página opuesta, retablo de San Francisco en el templo dedicado al mismo santo y que sobresale por su riqueza ornamental. Abajo, claustro del convento franciscano, con doble galería de arcos sobre columnas dóricas, cuya belleza de proporciones es la mejor expresión del espíritu renacentista que caracteriza a la arquitectura quiteña del XVI.



FUNDADA EN 1620
QUITO

pal está fundado sobre ciento y cuatro columnas de orden dórico, todas de cantería. El segundo carga sobre cuarenta y cuatro pilares de cal y canto. El tercero sobre pilares de piedra y los altos de cal y ladrillo. Y el cuarto (que está ahora en obra) con muchas y buenas celdas. En medio del claustro principal está una hermosísima pila de piedra de mármol blanco, con tres bellas copas, con tanta copia de agua, que arroja un penacho de siete cuartas en alto... Este claustro está adornado con cincuenta y cuatro lienzos de pintura romana de la vida de nuestro padre San Francisco, guarnecidos de pedestales, columnas y cornisas doradas, y en cada ángulo un curioso altar con sus retablos y zaquizamíes dorados. Tiene dos escaleras de piedra, cubiertas la una de bóveda y la otra de una media naranja por extremo vistosa, vestidas las paredes de hermosísimos lazos... Tiene dos huertas grandes la casa, o dos paraísos, y todo el convento ocupa ocho

cuadras en circuito, edificado de cal y canto. Y porque nada le faltase tiene el convento seis pilas de agua cristalina, que viene encañada, una legua desde su nacimiento, por una cueva muy profunda y pasa sobre alcantarillas de cal y ladrillo. Obra que intentó el poderoso Inga y desistió por su dificultad, y la consiguieron los religiosos de nuestro padre San Francisco, en que hicieron un singular beneficio a la ciudad, que ya que dieron el primer pan a sus vecinos, también les proveyeron de agua con dos caños que salen y corren en la plazuela porque por las malas aguas padecía la ciudad en la salud y vida, y los poderosos la traían de dos y tres leguas; mas ya todos acuden a nuestro cimiterio por ella". (*Crónica Franciscana del Perú*, lib. IV, cap. IX.)

En esta descripción se mencionan el número de columnas y pilastras, el estilo adoptado en su estructura, los retablos del claustro principal y los surtidores

Los cuatro ángulos de la galería baja del claustro principal del convento de San Francisco están decorados con techos de madera de estructura plana, sin vigas visibles, como este fragmento, que presenta una original decoración con cabezas de angelitos y rostros humanos.

de agua, que alegraban a la vez la vida y la vista. El columnario dórico del claustro franciscano es la primera y mejor expresión del espíritu del renacimiento que alentaba en la arquitectura quiteña del siglo XVI. Jacobo Barochio (1507-1573) publicó en 1561 su clásica obra sobre *Los cinco órdenes de la Arquitectura*, en que señaló los cánones a que deben sujetarse las construcciones, de acuerdo con las enseñanzas de Vitruvio. Vale la pena conocer el pensamiento del arquitecto romano que destacó la belleza de los órdenes dórico, jónico y corintio, que se adoptaron en los columnarios de los claustros, fachadas de los templos y en los retablos quiteños. Según Vitruvio, "el primero, dedicado a Apolo Panonio, lo llamaron dórico los griegos, porque era el primero que, edificado de aquella manera, habían visto en las ciudades de los dorios. Como desconocían las proporciones que debían dar a las columnas que querían poner en ese mismo templo buscaron el medio de hacerlas lo bastante fuertes para que pudiesen sostener el peso del edificio y que fuesen además gratas a la vista. Para lograr ambos fines resolvieron tomar como medida la huella del pie de un hombre, y la aplicación en el sentido de la altura seis veces el grueso de su imoscapo, incluso el capitel. De esta suerte, la columna dórica, proporcionada al cuerpo varonil, comenzó a dar a los edificios solidez y belleza. Algún tiempo después, deseando construir un templo en honor de Diana y buscando la manera de dar proporción a sus columnas, siguieron los mismos principios anteriores e hicieron su relación en altura sirviéndose de la huella de los pies; pero esta vez les dieron la delicadeza de un cuerpo de mujer. Primeramente hicieron el diámetro de la columna igual a la octava parte de su altura con el fin de darle un aire más esbelto; seguidamente imaginaron ponerle la base hecha a manera de calzado; tallaron luego volutas a una y otra parte del capitel queriendo imitar el cabello que cae en bucles a derecha e izquierda, y por medio de cimacios y festones como cabellos arreglados sobre la frente, adornaron la parte superior de los capiteles, además trazaron estrias a lo largo del fuste de la columna, a imitación de los pliegues de la túnica de las matronas... En cuanto al tercer género de columnas, llamado corintio, representaba la delicadeza de una doncella, cuyo talle, por su edad, es más fino y, por lo tanto, más susceptible de recibir adornos que puedan aumentar su belleza natural" (*Los diez libros de Arquitectura*, lib. IV, cap. I). No es difícil advertir que nuestros artistas coloniales adoptaron los cánones griegos en las columnas de los frontispicios y sobre todo en los retablos, que a los elementos sustanciales

de la columna griega añadieron la profusión vital de los adornos en el fuste.

Después de fray Jodoco estuvo al frente de las construcciones franciscanas fray Francisco Benítez. El 26 de junio de 1627 la ciudad de Quito soportó los efectos de un violento seísmo que cuarteó la casa de la Real Audiencia. El presidente don Antonio Morga, para justificar los gastos de reparación, hizo practicar una información oficial. Entre los declarantes figuró fray Francisco Benítez, franciscano, de 65 años de edad, calificado como "maestro de arquitectura en todo género de obras, persona que entiende y sabe de arquitectura generalmente", a quien se encargó la dirección de reparo del cuarteado edificio de la Audiencia. (A.G.I., 76-6-4.- Vg. Col. 4.^a serie, vol. 7, pp. 292-307.) De este dato se deduce que fray Francisco Benítez debió ocuparse de la obra constructiva de San Francisco desde el último cuarto del siglo XVI.

El padre Compte lo califica de "célebre escultor" y añade: "Es obra suya la magnífica sillería e imágenes del coro del convento máximo de Quito". (*Varones ilustres*, t. I, p. 234.) La habilidad del padre Benítez dotó a la iglesia principal del artesonado mudéjar, del retablo mayor y de la sillería del coro. En cuanto a su pericia como arquitecto, de su tiempo data la portería que lleva por dentro la inscripción "se acabó a 4 de octubre de 1605" y por fuera la fecha de 1617. Obras suyas fueron igualmente la sacristía, la biblioteca, el refectorio y la sala de profundis, que consta en la descripción del padre Cozar del año 1647.

Al padre Benítez sucedió el hermano fray Antonio Rodríguez, quien dirigió la construcción no sólo de las obras del convento, sino de muchas otras de la ciudad. Vistió el hábito en 1632 y profesó en 1633.

Durante el provincialato del padre Fernando de Cozar se llevó a cabo la construcción del tramo septentrional, contiguo al claustro principal. Una data del archivo del convento consigna lo siguiente: "Comenzó la obra del segundo claustro que cae hacia el convento de la Merced, inmediato y consecutivo al primer claustro principal, el actual Proval. Nro. Muy Rdo. Pe. Fray Fernando de Cozar y dio principio a su edificio a cinco de febrero del año de mil seiscientos y cuarenta y nueve... Acabó de cubrir el cuarto que cae a la calle consecutivo a este claustro principal el dicho Nro. M. Rdo. Pe. Provincial Fr. Ferdo. de Cozar, a veinte de agosto del 50 años, habiendo acabado de llenar los cimientos de todo el claustro y las divisiones de todas las celdas, y levantado de lo que resta por cubrir las paredes 4 varas de alto". (Arch. Franc., Becerra I, p. 21 vuelta.)





La riqueza ornamental de la capilla de Cantuña, en el convento franciscano, queda de manifiesto en el retablo mayor de la misma, en cuyo gran nicho central de arco semicircular, decorado con un derroche de figuraciones, se halla el grupo del Calvario, de Legarda, y en el detalle de San Rafael, a la derecha, en un altar lateral, en donde se aprecia la laboriosidad de la talla.

La capilla de Cantuña

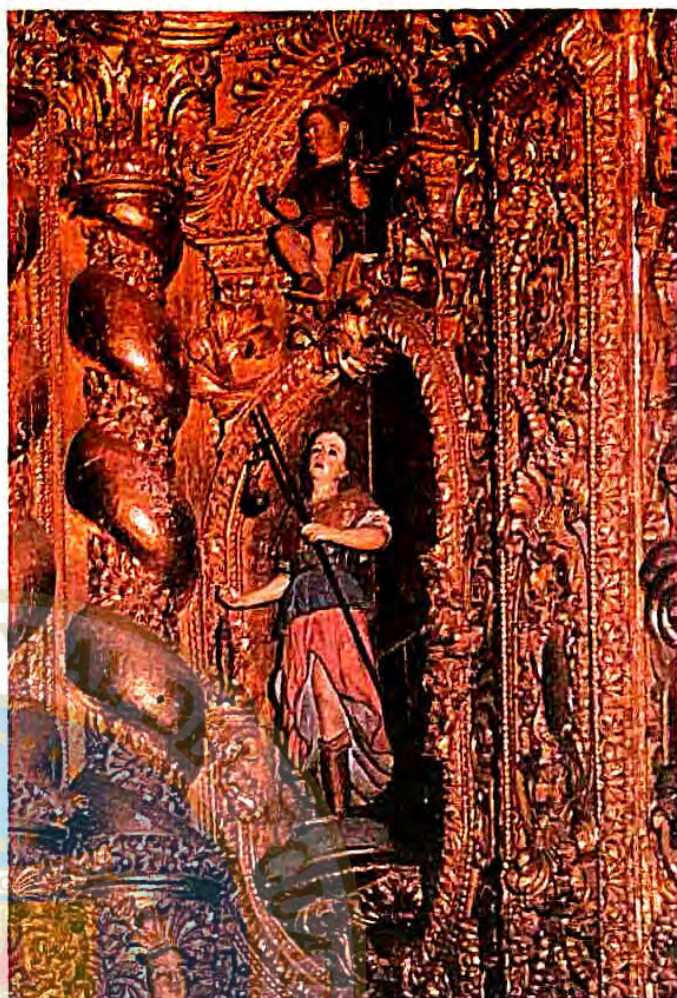
El padre Juan de Velasco, en su *Historia moderna del reino de Quito*, consigna la tradición referente al indio Cantuña y afirma que fue su confesor quien la dejó escrita de su puño. Del padre Velasco la tomó Pedro Fermín Cevallos y la transcribió el padre Compte en sus *Varones ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador* (t. I, pp. 214-217).

Cantuña fue hijo de Hualca, secuaz de Rumiñahui. Cuando este general de Atahualpa enterró los tesoros del Inca, para evadirlos de la codicia de los españoles, Hualca fue uno de sus ayudantes en sepultarlos, incendiando la ciudad y huir a las montañas. Cantuña, que entonces era muy joven, soportó la caída de una casa y fue abandonado creyéndolo muerto. Sin embargo, sobrevivió al estrago, pero conmovido y tan maltrecho que suscitaba la compasión de cuantos lo veían. En esta lamentable situación, le tomó a su cargo un capitán español compadecido, llamado Hernán Juárez, quien llegó a prendarse de las cualidades morales que se ocultaban en el físico despreciable del pobre Cantuña, a quien enseñó a leer y escribir y la doctrina cristiana.

Los azares de la fortuna afectaron con el tiempo la economía de Juárez, hasta el punto de tener que vender su casa. Compadecido entonces Cantuña de la suerte de su amo, le persuadió a que hiciese un subterráneo con los instrumentos de fundición, y, extrayendo los tesoros enterrados del Inca, le proporcionó lo necesario para redimir su precaria situación. El caso se mantuvo en secreto hasta la muerte del capitán, el cual dejó a Cantuña de único heredero de cuanto poseía.

Cantuña aprovechó la fortuna para hacer limosnas y obras pías, lo que llamó la atención de muchos que sospechaban de la procedencia, hasta obligarle a comparecer ante la justicia. El indio salió del apuro declarando que efectivamente había él proporcionado a su amo la riqueza, la cual había adquirido haciendo un pacto con el diablo. El caso suscitó el celo de muchos sacerdotes, que hacían exorcismos para librar el alma de Cantuña de la posesión del demonio.

“Lo más digno de notarse —concluye el padre Velasco— en esta historia, tan célebre como ridícula, es que, después de pruebas tan evidentes, creen hasta ahora muchísimas personas por verdadero aquel pacto. Con parte de aquel oro fabricaron después los franciscanos una buena iglesia, contigua a la de ellos, dedicada a los Dolores de la Santísima Virgen, con suficientes fondos para mantener el culto y hacer las fiestas de la sagrada imagen. No tiene por eso aque-



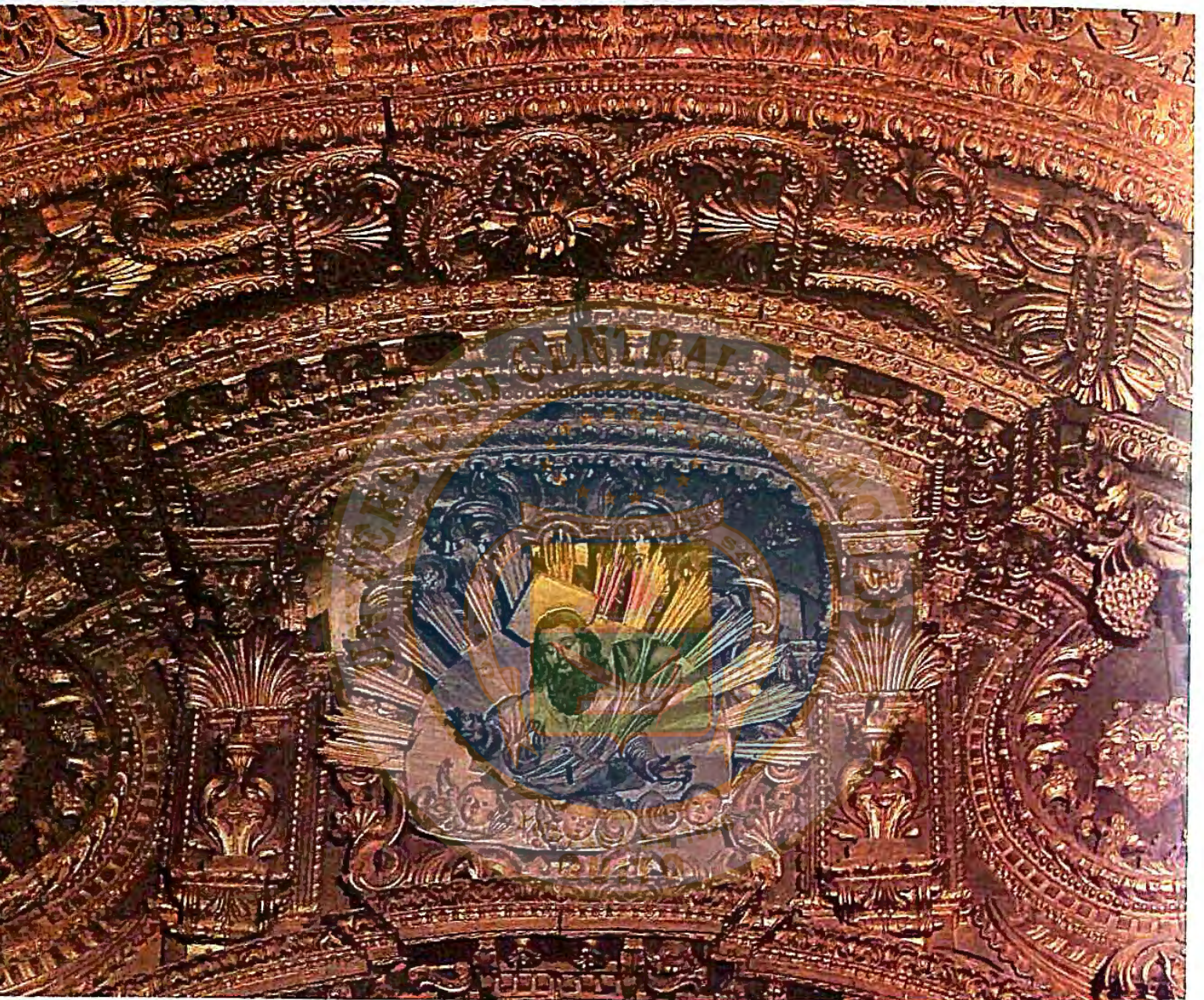
lla iglesia otro nombre que el de la iglesia de Cantuña, la cual la hicieron como propia los indianos. Nunca se habrían sabido todas las circunstancias referidas de este suceso, si aquel mismo religioso, que más se empeñaba en conjurarlo en presencia de los otros, y era su secreto confesor, no lo hubiese dejado escrito de su puño. El lo sabía todo, e hizo el dictamen de que convenía disimularlo mientras vivía”. (*Historia Moderna*, lib. II, párr. VI.) El padre Velasco se refiere al manuscrito del confesor de Cantuña y afirma que éste murió en 1574. Una losa sepulcral, empotrada en el claustro franciscano, reza lo siguiente:

“Esta es la sepultura de Francisco Cantuña y sus herederos. Año de 1669”.

¿Fue éste el Cantuña de la leyenda o debemos retrasar la fecha de la vida histórica del Cantuña que hizo construir la capilla de su nombre?

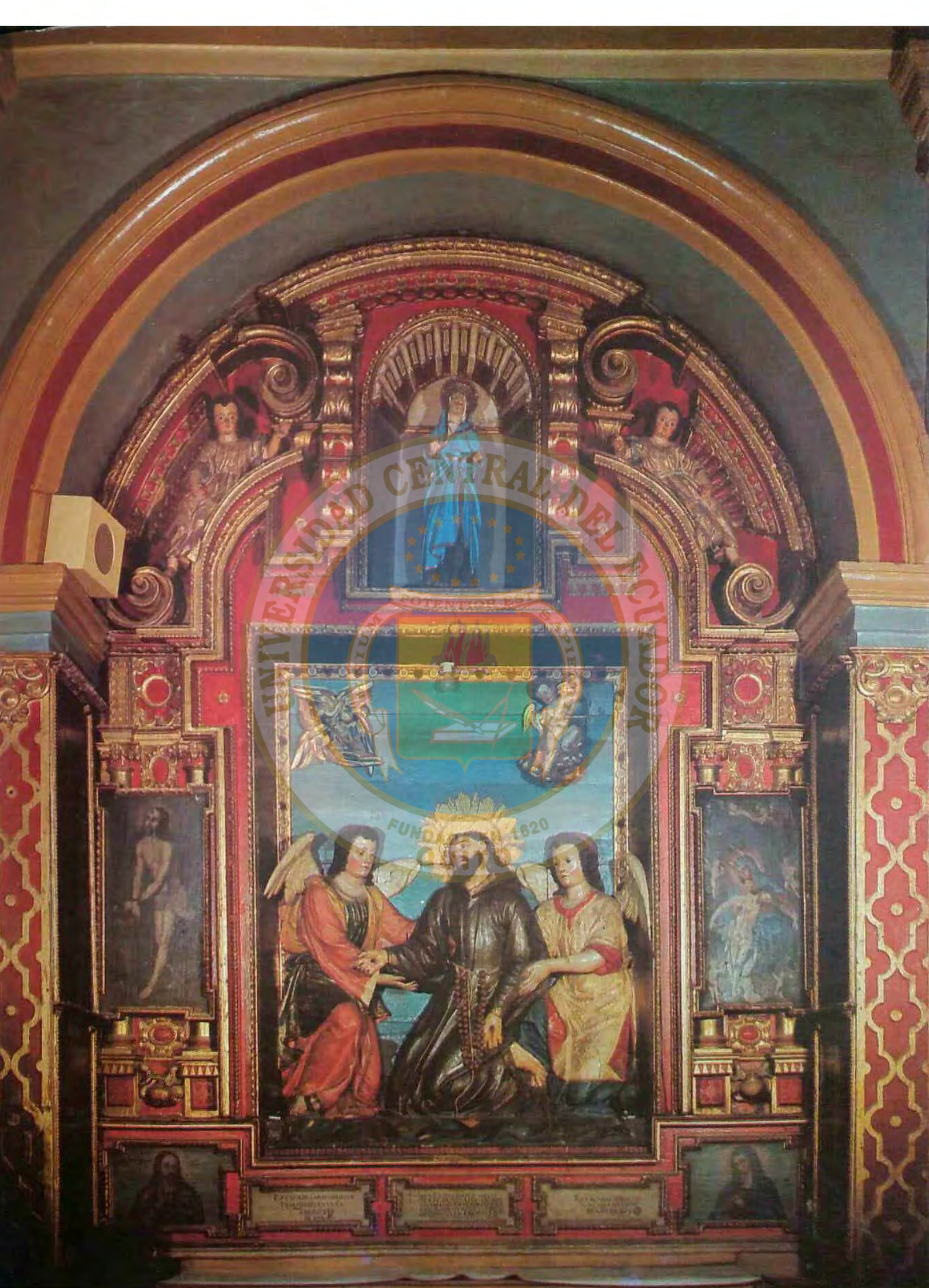
Lo indudable es que a mediados del siglo XVIII la capilla era conocida con el nombre de Cantuña y por el culto que en ella se rendía a Nuestra Señora de los Dolores, con cuyo título se había organizado allí una cofradía. Un breve del papa Clemente XIII, del 8 de enero de 1759, menciona ya la capilla de Cantuña bajo el titular de la Virgen de los Siete Dolores. Data del 28 de junio de 1776 la autorización que conce-

Abajo, detalle de la parte superior del retablo mayor de la capilla de Cantuña con la figura de Dios Padre y, a la derecha, retablo lateral de la misma con el relieve de la Impresión de las Llagas de San Francisco, obra de Caspicara, que sobresale por su gran sentimiento y elegante barroquismo, de marcada ascendencia italiana.



de el general de los servitas para que en la iglesia de Cantuña se pueda organizar la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores, con las gracias y privilegios de que gozaba la Cofradía Liberiana de Roma. El rescripto del 22 de septiembre de 1786 concede expresamente la incorporación de la "Capilla de la Beatísima Virgen María Dolores de Cantuña sita en la ciudad de Quito, en las Indias Occidentales de España, a la sacrosanta Basílica de Santa María la Mayor". (Compte: *Varones ilustres*, t. I, pp. 217-223).

El auge de la devoción a Nuestra Señora de los Dolores en Cantuña coincidió con el despliegue febril de la habilidad artística de Bernardo de Legarda, vinculado a San Francisco por su sobrino fray Mariano Legarda. En 1734 había tallado la imagen de la Inmaculada, conocida como Nuestra Señora de Quito, para el nicho central del retablo mayor del templo franciscano, que fue el modelo típico de la serie innumerable de réplicas de igual factura, que han recibido el nombre ya consagrado de "Inmaculadas legardianas".



Al pie de esta página, claustro superior del convento de Santo Domingo, en donde se repite la simetría arquitectónica del piso inferior, pero reduciendo la proporción de los pilares octogonales.

Al pie de la imagen de San Lucas, que se exhibe en un retablo lateral de la iglesia de Cantuña, se encontró la inscripción siguiente: "El año de 1668 se acabó esta efigie del Señor S. Lucas Evangelista y la hizo el Padre Carlos y la renovó Bernardo de Legarda siendo su Síndico el año de 1762. a su costa, a que concurrieron siendo priostes en otros años. D. Lucas Basco, D. Victorio Vega, D. Joseph y D. Joseph Riofrío, con diadema de plata, paleta, brocha y tintera, todo lo otro en plata, la tintera en chonta y dos casquillos de plata".

De esta inscripción se deduce que en la capilla de Canruña estaba organizado el culto de San Lucas, patrono de los pintores y escultores, de cuya cofradía era síndico Bernardo de Legarda.

El artista declaró en su testamento que el convento de San Francisco le había cedido, por escritura pública, una paja de agua de que gozaba en su casa, contigua al convento. Esta vecindad debió hacerle sentir como propia la cercana iglesia de Cantuña. Nada más natural que dotarla de un retablo digno del culto a Nuestra Señora de los Dolores. Para su inspiración de

artista se ofrecía un gran espacio que remataba en un arco. Tallador al mismo tiempo que imaginero, concibió la idea de tallar un grupo del Calvario para colocarlo en un nicho central único. La estructura del retablo se presentaba fácil con un juego de columnas laterales y todo el fondo cubierto de adornos tallados. A la vista del pueblo debía imponerse la representación de la Trinidad, con el busto del Padre Eterno en el remate, el Espíritu Santo en forma de paloma y el Hijo en el episodio de la agonía. Bajo el nicho central, el Tabernáculo de plata para reserva y exposición del Misterio Eucarístico.

En los retablos laterales figuran, además de San Lucas, el relieve de la Impresión de las Llagas de San Francisco, obra maestra de la gubia de Caspicara, y al frente, las imágenes de Nuestra Señora de los Dolores en actitud sedente, la sedente y vestida del Señor de la Misericordia, la erecta y trágica de San Pedro de Alcántara y la del popular San Antonio de Padua.

La iglesia de Cantuña, en todos sus detalles, es una verdadera joya del arte quiteño.



SANTO DOMINGO

El 1 de junio de 1541, el padre Gregorio de Zarazo estuvo presente en Quito y, por mediación del tesorero Rodrigo Núñez de Bonilla, pidió y obtuvo del Cabildo la concesión de sitio para poder construir el convento e iglesia de Santo Domingo.

Habían pasado seis años de la fundación de la ciudad. La iglesia mayor, San Francisco y la Merced habían conseguido solares para su establecimiento en el plano urbanístico, trazado por Benalcázar para los fundadores.

A Santo Domingo señaló el Cabildo sitio en la llamada *Loma Grande*, que extendía la firmeza de su suelo hasta la cantera del Pichincha. A norte y sur comenzaba el desnivel, provocado por el descenso a las quebradas, respectivamente, de Manosalvas y Jerusalén. La plaza, con la iglesia y el tramo principal del convento, halló un emplazamiento horizontal. Para el segundo tramo del convento, que da al norte, ha sido necesario levantar un alto muro para dar mayor solidez al edificio.

En 1550 se estableció ya un centro de formación de vocaciones en la casa provisional que se había edificado. A partir de 1561 estuvo de superior del convento el padre Jerónimo de Cervantes, el cual comenzó a construir el claustro principal y organizó la cofradía del Rosario, para el culto de la imagen de Nuestra Señora, obsequiada por Carlos V al padre Francisco Martínez Toscano, para la comunidad dominicana de Quito.

Construcción de la iglesia y el convento

En la descripción del arcediano Pedro Rodríguez de Aguayo, que corresponde a 1573, se contiene lo siguiente: "Hay en la ciudad de Quito tres monasterios: San Francisco, bien labrado, con buena iglesia de piedra y la casa comenzada, hay muchos frailes; Santo Domingo, más humilde en edificios, pocos frailes; la Merced, pobre edificio, pocos frailes". (*Relaciones Geográficas*, vol. III, p. 57.)

La obra constructiva de Santo Domingo comenzó con planos definitivos, con la presencia en Quito del arquitecto extremeño Francisco de Becerra, en 1581. En la información de méritos que hizo en Lima, el 2 de abril de 1585, afirmó que era de la ciudad de Trujillo, hijo de arquitectos que habían trabajado en Toledo y en el monasterio de Guadalupe. An-

tes de venir a América, ya había realizado "obras muy principales" en diversas ciudades de Castilla y en Trujillo y "era tenido por uno de los mejores maestros que hubo en aquella tierra".

Venido a México con el virrey Martín Enríquez, éste le nombró "Maestro Mayor en la Nueva España de la iglesia catedral de la Puebla de los Angeles y se le dio el dicho cargo por ser hombre preeminente en el dicho oficio". En la ciudad de México reedificó la iglesia y monasterio de los dominicos y en Puebla de los Angeles construyó los monasterios de Santo Domingo y San Agustín, como lo hizo también en los pueblos de Totomeguacan y Guantenechan. Vino a Quito hacia 1580. Aquí "dio trazas y orden con que se hiciesen las iglesias de los Monasterios del Señor Santo Domingo y San Agustín y así mismo dio trazas para hacerse tres puentes en los ríos comarcanos de la dicha ciudad, que fue orden muy principal e muy necesaria y en lugares muy fragosos". Fray Agustín Rodríguez, llamado a declarar como testigo en la probanza, depuso lo siguiente: "Estando este testigo en la dicha ciudad de Quito y morando en casa y convento del Señor San Agustín y de aquella ciudad, vido como el dicho Francisco Becerra trazó y dio orden como se hiciese la iglesia de dicho Convento y la del Convento de Sto. Domingo, las cuales dichas obras sacó de cimiento y las tomó a su cargo el hacer las plantas y fundamentos dellas, que es edificio muy costoso y suntuoso y de muy buen edificio, y demás de haberlo visto este testigo lo oyó a otros muchos oficiales de su oficio que las dichas obras estaban muy bien trazadas y fabricadas y con mucho orden, en las cuales obras acudía de ordinario a los dichos monasterios a mandar a los oficiales que en ellas había y así mismo sabe este testigo que la Real Audiencia y ciudad de Quito le encargó que hiciese tres puentes en lugares muy fragosos, comarcanos a la dicha ciudad el cual las tomó a su cargo el hacerlas". (Enrique Marco Dorta: *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*, t. I, pp. 255 y 283, Sevilla 1951.)

Becerra, por lo visto, trazó los planos de la iglesia y el convento e hizo los cimientos. La obra iniciada debió esperar el dinamismo del padre Rodrigo de Lara Maurique, quien fue elegido provincial el 23 de mayo de 1595. Respecto a su actividad constructiva refiere Rodríguez de Ocampo que fue el padre Lara "el que comenzó a obrar y acabar la iglesia nueva de este convento".

La personalidad de este religioso se colige de una carta que dirigió a Felipe II el 2 de abril de 1596, donde dice: "Señor, habiendo cuarenta años que sirvo a Vuestra Alteza en estos Reinos, con las armas de

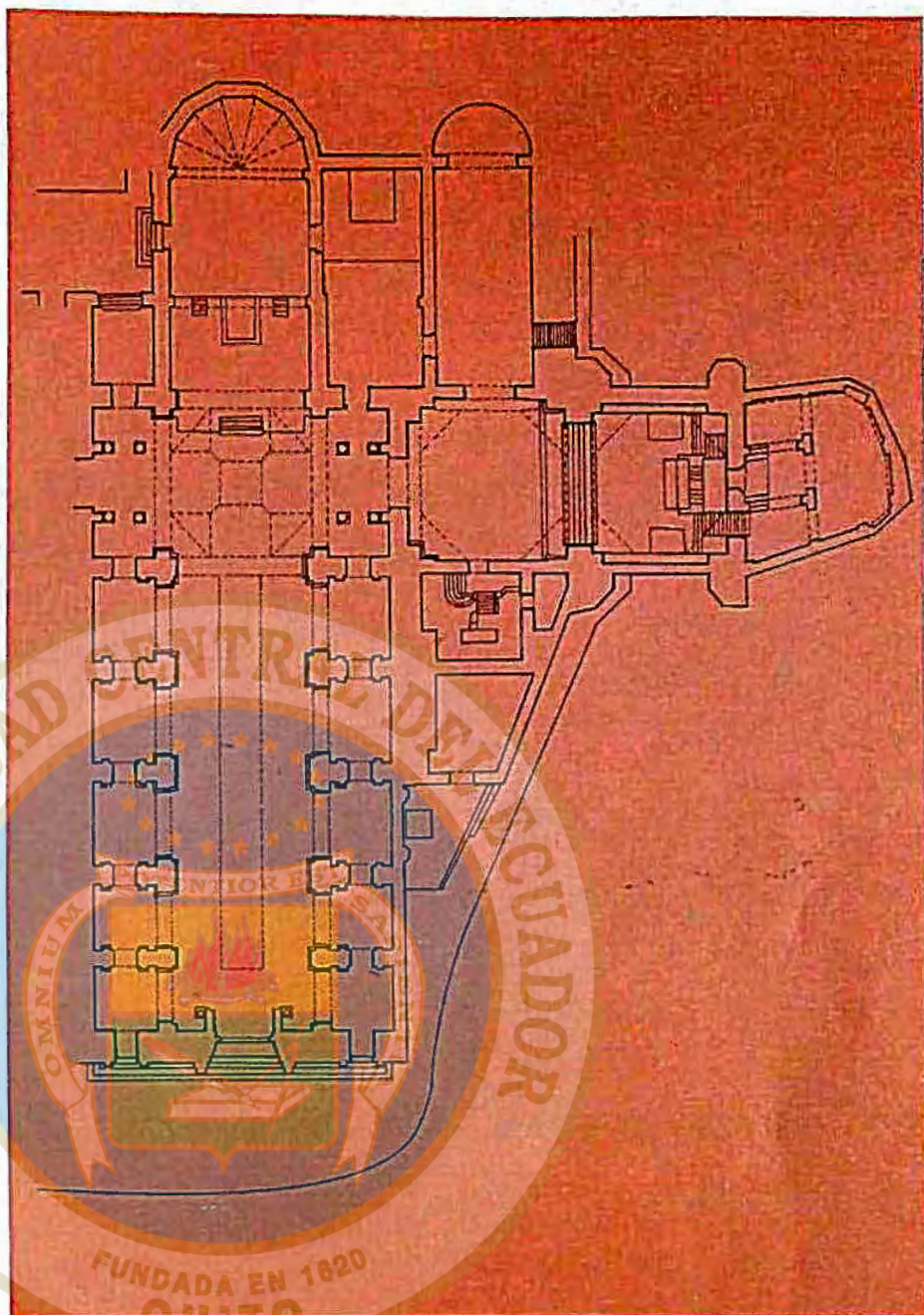


soldado en mi mocedad y después de ella con las de religioso en la doctrina de estos naturales, procurando hacer en su conversión el fruto que por la gracia de Dios ha tenido mi buen celo habiendo llegado al lugar en que estoy, donde la divina Magestad se sirvió de poner a mi cuidado algunas cosas, las que no he podido remediar y tengo por importantes, doy cuenta de ellas a Vuestra Alteza". (A.G.I., 77-1-30. - Vg. 3.ª serie, vol. 13, p. 133.)

En la sesión del Cabildo del 26 de febrero de 1597 se discutió una petición del padre Lara, que solicitaba se diese curso a una concesión hecha anteriormente, de siete pies de tierra, para fijar el sitio de la iglesia. A falta de ayuda exterior para la construcción, el mismo padre Lara hizo constar en las actas del capítulo provincial de 1598, la siguiente ordenación: "Pues-



La riqueza artística de la iglesia dominicana era muy apreciable, y ejemplo de ella son, a la izquierda, este relieve de la Virgen entregando el manto al bienaventurado Reginaldo de Orleans, del padre Carlos; debajo, el Crucifijo del Señor difunto y, al pie de esta página, un fragmento del artesonado mudéjar de la capilla del Coristado, que se alberga en su interior. A la derecha, planta de la misma iglesia.



A la izquierda, retablo en un descanso de la escalera del convento de Santo Domingo, y aquí abajo, talla policromada de Santo Domingo penitente, atribuida a Montañés. En la página opuesta, conjunto del claustro dominicano, cuya sencillez y elegancia, acentuada por la tranquilidad de su jardín, hace que sea uno de los más bellos de la ciudad de Quito.



to que nuestro Convento de San Pedro Mártir de Quito es la cabeza y seminario de nuestra Madre la Provincia de Santa Catalina Mártir de Quito, mandamos, mediante la presente ordenación, que para la construcción de su iglesia contribuyan: el Convento de San Pablo de Guayaquil con el estipendio de una Doctrina; el Convento de Santo Domingo de Loja con los estipendios de dos Doctrinas; el Convento de Santa María del Rosario de los Pastos con el estipendio de una Doctrina; el Convento de Santa María del Rosario de Baeza con los estipendios de dos Doctrinas; el Convento de S. Santiago de Machachi con los estipendios de todo el priorato y aplicamos, asimismo, a la fábrica de dicha iglesia el estipendio de la lengua general, llamado vulgarmente del Inca". (*Colección de Documentos, etc.*, página 15.)

De este documento se colige que templo y convento de Santo Domingo se construyeron merced al sacrificio de los religiosos. Una información realizada en 1604 por el procurador del convento, fray Cristóbal Camacho, nos da a conocer el lento proceso de cons-

trucción a través de la declaración de Melchor de Villegas:

"Este testigo —dijo— ha visto y mirado toda la casa y sitio del dicho convento en la obra de la iglesia que van haciendo y sabe que solamente tienen las paredes de la dicha iglesia altas y hechas algunas capillas menores porque la principal y colaterales están por hacer y también tienen por alzar la frontera de la puerta principal y claraboya della y toda está por cubrir y si se ha de cubrir y acabar y poner en perfección conforme pide la obra empezada y que lleva de su principio por ser muy suntuoso y costoso edificio en que se habían gastado muchos millares de pesos conforme es razón que se haga para templo y casa de Dios nuestro Señor y tan grave convento y religión tan principal como es, para haberlo de acabar y poner en toda perfección de suerte que se pueda llevar en ella los oficios divinos, le parece a este testigo y está muy cierto de ello como persona que ha hecho muchas obras y edificios de casas, tener experiencia de ello y sabe que en esta ciudad cuestan mucho los oficiales, peones



Retablo de la capilla del Rosario, en Santo Domingo, cuyo conjunto está perfectamente estructurado y en función del nicho central donde se guarda la imagen de Nuestra Señora. Los cuadros que representan los misterios del Rosario sustituyeron a antiguos espejos en el siglo pasado.

y materiales, mayormente habiendo de ser primos y diestros como pide la dicha obra, que en el dicho precio de doce mil pesos que dice la pregunta será menester y para acabar la dicha obra es muy poco y se engañan los dichos religiosos como personas que no lo deben entender por no haber visto el gasto que hasta ahora se ha hecho en lo que está labrado por irse mudando prelados cada día, que son los que lo hacen y le parece a este testigo que para haberse de acabar la dicha obra de manera que tiene declarado será menester más de veinte mil pesos antes más que menos, y el dicho convento va continuando la dicha obra y gastando en ella lo necesario con la poca hacienda y caudal que tiene, quitándolo del sustento de los religiosos, los cuales sustentan con suma pobreza y ellos pasan muchas necesidades". (A.G.I., 77-1-31.-Vg. 3.ª serie, vol. 15.)

La obra total de la iglesia se llevó a cabo en la primera mitad del siglo XVII. De 1650 data la siguiente descripción de Rodríguez de Ocampo: "La iglesia se fabricó más de cuarenta años en madera de cedro y arteson bien labrado, toda la cubierta dorada y pintada de imágenes al óleo de curiosas hechuras, con portadas, toda ella costosa y rica, con crucero en la capilla mayor de gran arte y bien dispuesta: el retablo es superior, que ocupa todo el lienzo con muchos santos de su Orden, rico sagrario y por colateral al lado del Evangelio, capilla aparte de Nuestra Señora del Rosario, imagen de bulto que trajo de España al principio de la fundación: está colocada en su retablo dorado con imágenes y los mantos y las coronas de la sacratísima Virgen y su Hijo, preciosos y muy costosos. Y a un lado de la capilla, dentro de ella, un altar con retablo de reliquias traídas de Roma con santos pintados de pincel y su velo. En esta capilla está fundada la antigua cofradía del Rosario de Nuestra Señora, muy venerada, y la Procesión de la Soledad los Viernes Santos, devota y autorizada por sus veinte y cuatro cofrades de los principales de la ciudad. Y dentro de dicha capilla está otro retablo de más reliquias magnas con Bula de Su Santidad que trajo el maestro Fray Marcos Flores. Y al otro lado de la Epístola, como se mira al altar mayor, es capilla de San José y en ella está su imagen de bulto y otra del bienaventurado Santo Domingo, excelentes hechuras, memoria de un ciudadano capellán Juan Muñoa Ronquillo ya difunto, y de sus herederos, que la dotó con fundación de capellanía cuantiosa. Y después de ella, corriendo la nave pequeña hasta el coro, está la capilla de Santo Thomas de Canthuriense fundada en capellanía principal por Juan de Vera de Mendoza y Doña Clara de Bo-

nilla, su mujer, por cuya muerte han sucedido en este padrinazgo doña María de Vera de Mendoza su única hija y las suyas y del General D. Nicolás de Laraspuro de la Orden de Santiago, su marido ya difunto; a que se sigue otra capilla del Santo Crucifijo, devotísima y milagrosa imagen, la cual está de ordinario con las de la Pasión de Nuestro Señor y demás adornos convenientes, donde se celebra cada viernes misa cantada de la Pasión breve por la intención de..., depositario general ya difunto y sus herederos. Y prosiguiendo está otra capilla de Nuestra Señora, cofradía de mulatos y negros, con otra imagen hermosísima de bulto, a donde hacen fiesta y procesión sus cofrades. A la otra nave que prosigue, después de la capilla del Rosario, está la que dotó e hizo Capellanía Mayor Melchor de Villegas y Santa María, Regidor que fue de esta ciudad a honor de la Madre de Dios. Y después de ésta está la del bienaventurado San Vicente Ferrer, cuya imagen es de bulto, de quien se han experimentado milagros en partos de mujeres, enfermedades de los desahuciados, de que se hará mención en la Historia General a gloria de Dios Nuestro Señor: tiene retablo rico, dorado que le dio un devoto, de quien confiesa haber recibido por intercesión de este gran santo particulares favores y mercedes de nuestro Gran Dios y Señor. A esta capilla le sigue otra de San Isidro Labrador con cofradía de labradores y la última capilla es de los morenos de Nuestra Señora del Rosario, con imagen mediana traída de España, hermosísimo retablo de bulto, a que acuden los cofrades, unos y otros con mucho cuidado.

"El coro de este convento es grande, con sillería dorada, y por las paredes santos de media talla sobre tablas de madera. Tienen campanarios bien dispuestos, con campanas mayores y menores. Demás de lo referido, está fundada muchos años ha, cofradía distinta y separada de la de los españoles, a devoción de Nuestra Señora del Rosario en capilla diferente de la iglesia, con muchos adornos, ornamentos y cera, donde se celebran las misas y festividades con la autoridad y música que se requiere". (*Relaciones Geográficas*, volumen III, p. 58.)

Hasta 1650 tanto la iglesia como la capilla del Rosario estaban concluidas. El templo era de una sola nave con capillas a los lados. Tenía retablo mayor y altares al fondo de los arcos. La cofradía del Rosario estaba organizada en una triple rama, de los españoles y criollos, de los negros y morenos y de los indios, cada grupo con capilla aparte. La capilla del Rosario se fue realizando en los primeros decenios del siglo XVII, como se demuestra por los altares con reli-



Entre el mobiliario eclesiástico surgido de los talleres artesanales quiteños se destacan, abajo, estas cómodas de la sacristía de Santo Domingo, cuyo trabajo de talla formado por molduras unidas produce una decoración de gran efecto, incrementado por su vivo cromatismo.



quias que trajo el padre Marcos de Flores, que representó a la Provincia en los capítulos generales de 1600 y 1611.

El convento, planificado por Becerra en 1581, fue construyéndose a todo lo largo del siglo XVII, en sus dos tramos. En el primero, sobre un zócalo de piedra labrada que gira uniforme en el cuadro de los claustros,

bordeado de una moldura, se alzan robustas pilastras octogonales, sobre las que descansan once arcos a cada lado del cuadro. En el segundo piso se repite la simetría arquitectónica del primero, reduciéndose tan sólo la proporción de las columnas.

En el segundo tramo decae la elegancia de la estructura arquitectónica. Las columnas son de fuste ci-

Artesonado de traza morisca de la sala del refectorio del convento dominicano, formado por figuras geométricas y decorado con rosetones dorados y lienzos que representan escenas de la vida de Santa Catalina. A ambos lados, retratos de santos varones relacionados con la Orden.



límpido en la planta baja y en la alta el material es ya de ladrillo. Para conseguir un emplazamiento horizontal se ha levantado al septentrión una densa muralla de piedra y de ladrillo.

Con el muro oriental del segundo tramo coincide la sala del refectorio, de forma rectangular, decorado en su techumbre con un artesonado, de dibujo

morisco formado de la combinación de figuras esféricas y cuadradas, éstas con un rosetón dorado en el centro y aquéllas con un marco octogonal con lienzos de la vida de Santa Catalina de Siena. A la entrada, sobre el dintel de la puerta, lleva la inscripción siguiente: "Acabóse esta obra siendo Prior el M.R.P. M. Fray Juan Mantilla, en el año de 1688 a 15 de Enero".



Interior de la iglesia de la Compañía, cuya rica decoración de ladrillos tallados y tableros de madera, acentuada por la policromía de los dorados y los colores rojo y azul, nos hace recordar la estética y el gusto árabes.

LA COMPAÑIA DE JESUS

Establecimiento en Quito

El 1 de julio de 1586 llegó a Quito el primer grupo de jesuitas encargado de fundar aquí la Compañía. Constaba de los padres Baltasar Piñas, Diego González Holguín, Juan de Hinojosa y del hermano Juan de Santiago. Se hospedaron al principio en el hospital. El 22, día de Santa María Magdalena, predicó el primer sermón el padre Piñas en la catedral, en presencia del personal del Cabildo y de la Audiencia.

El 28 del mismo mes, la Audiencia pidió oficialmente al Cabildo que cediera para residencia de los jesuitas las casas vecinas a la iglesia de Santa Bárbara. En el oficio se aludía a una recomendación del virrey a favor de los recién llegados y a las diligencias practicadas anteriormente con el obispo de la Peña. El Cabildo eclesiástico, en sesiones del 29 y 31, consideró la petición de la Audiencia y acordó ceder las casas parroquiales para residencia de los jesuitas, sin renunciar al derecho que podía reclamar el obispo.

Los jesuitas se establecieron con el beneplácito general de las autoridades y del pueblo. El deán Bartolomé Hernández de Soto puso a los jesuitas en turno de las predicaciones de tabla y nombró a los padres Piñas, González e Hinojosa integrantes del tribunal examinador de los aspirantes a beneficios vacos. Por su parte los padres organizaron el apostolado con la predicación y el servicio religioso.

A mediados de 1587 se aumentó el personal con la llegada de los padres Juan de Anaya, Jerónimo de Castro y Onofre Esteban. Con este nuevo contingente, los padres procuraron buscar un sitio propio y adecuado para abrir un colegio. Compraron, en efecto, unas casas en la manzana que cae frente al edificio en que funcionaba la Universidad Central y ahí establecieron un centro de enseñanza y a continuación construyeron una iglesia provisional, dedicada a San Jerónimo, en la que organizaron sus congregaciones; entre las que destacó la cofradía de la Virgen de Loreto.

El obispo Luis López de Solís estuvo presente en Quito el 24 de junio de 1594. Uno de sus primeros actos fue la fundación del seminario. En carta del 12 de octubre informaba ya a Felipe II: "Fundé el Colegio y una muy buena casa, donde metí cuarenta colegiales con hábito pardo y beca de grana, hijos de conquistadores y de la gente más principal de esta tierra y tan buenos estudiantes que pueden competir con los buenos seminarios de España... Este Colegio he encarga-

do a los religiosos de la Compañía de Jesús, por ser como es su Instituto inclinado a estas cosas de virtud y del servicio de Dios Nuestro Señor, los cuales han puesto Rector en el dicho Colegio y religiosos y tienen maestros que los enseñan" (A.G.I., 77-1-22.-Vg. col. 3.ª serie, vol. 2, p. 20).

La muy buena casa de que habla el obispo quedaba enfrente del sitio donde se habían establecido los jesuitas. Al hacerse cargo del seminario, los padres propusieron la permuta del local para realizar la construcción de su colegio propio y de su templo. Este cambio provocó una reclamación de los franciscanos, que se oponían a la construcción de una iglesia tan cercana a la suya. Pero, vencidas las dificultades, se consiguió de hecho la permuta de casas y la Compañía se estableció definitivamente en el sitio actual en 1579.

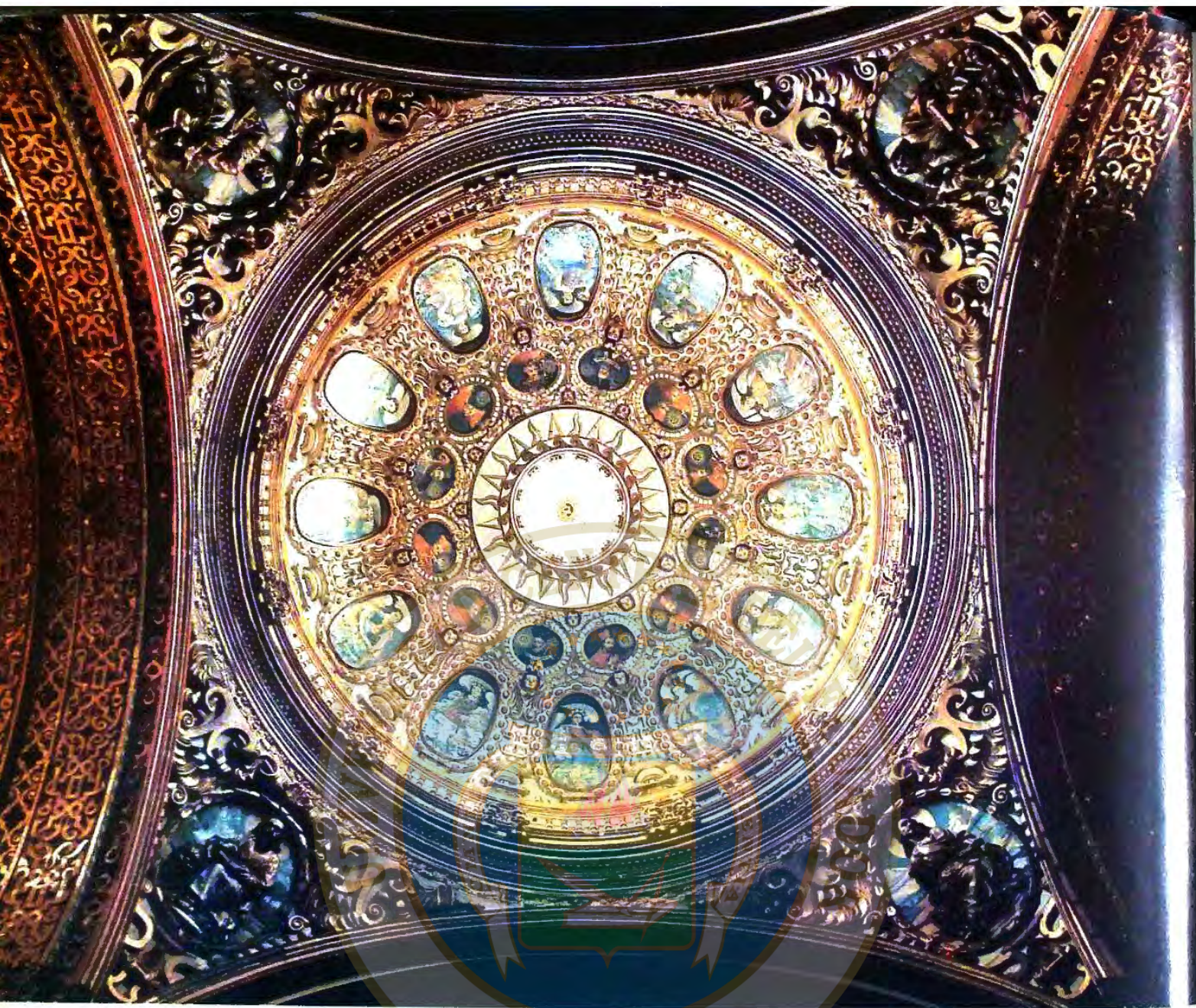
Unos años después, el 25 de enero de 1605, los jesuitas firmaron el contrato de compra, en 5.700 pesos, del terreno anexo a la casa permutada, donde levantarían su propio y grandioso templo.

Construcción del templo y del colegio. El hermano Marcos Guerra

Adquirido el sitio destinado a templo, el padre rector del colegio, Nicolás Durán Mastrillo, obtuvo del padre general la licencia para construir la iglesia, de acuerdo con los planos aprobados. Los trabajos comenzaron en la segunda mitad de 1605 y el año siguiente el padre visitador Gonzalo de Lyra exhortaba a los padres de Quito a continuar la obra comenzada. Lentamente prosiguió el trabajo en el primer cuarto del siglo XVII. Con todo, hacia 1613 la iglesia, inconclusa todavía, se abrió al culto, estableciéndose las cofradías. En esta primera etapa hizo de maestro de obra el hermano coadjutor Francisco Ayerdi. Tanto la iglesia como el colegio hallaron un insigne benefactor, llamado Juan de Claveria, quien puso toda su fortuna al servicio de la construcción (Pedro Mercado: *Historia de la Provincia, etc.*, tomo 3, p. 28).

En 1636 llegó a Quito el hermano Marcos Guerra, arquitecto destacado que había ejercido su arte en el reino de Nápoles antes de entrar en la Compañía. Trájele consigo el padre Francisco de Fuentes, con la concesión expresa del padre general Musio Viteleschi. Es ésta la oportunidad de apreciar la labor del hermano Guerra en la obra total de la Compañía. El padre Pedro Mercado, testigo de la vida y trabajo del arquitecto jesuita, dice lo siguiente:

"El año de 1589 dejaron los de la Compañía la



FUNDADA EN 1620
QUITO

casa que tenían junto a Santa Bárbara y, pasándose al sitio que ahora tienen junto a la plaza principal de la ciudad, fueron edificando poco a poco casa y templo. Este y aquella eran obras de imperfecta arquitectura, hasta que viniendo a este Colegio el Hermano Marcos Guerra, arquitecto insigne y escultor eminente, fue corrigiendo más y levantando de nuevo otras y dejándolas todas en el punto de perfección que hoy tienen. La casa sobre ser muy fuerte es muy hermosa. Compónese de tres claustros y en ellos hay aposentos, librería, capilla y las demás oficinas convenientes al servicio de la Comunidad religiosa. En medio de los dos claustros principales se levantan dos perennes pilas de agua y también la tienen corriente las oficinas que necesitan de ella, acusando a los oficiales que salgan fuera a traerla" (*Historia de la Provincia, etc.*, t. 3, capítulo 2).

Concretando después la obra del hermano Guerra, refiere el mismo padre Mercado: "Llegó a Quito

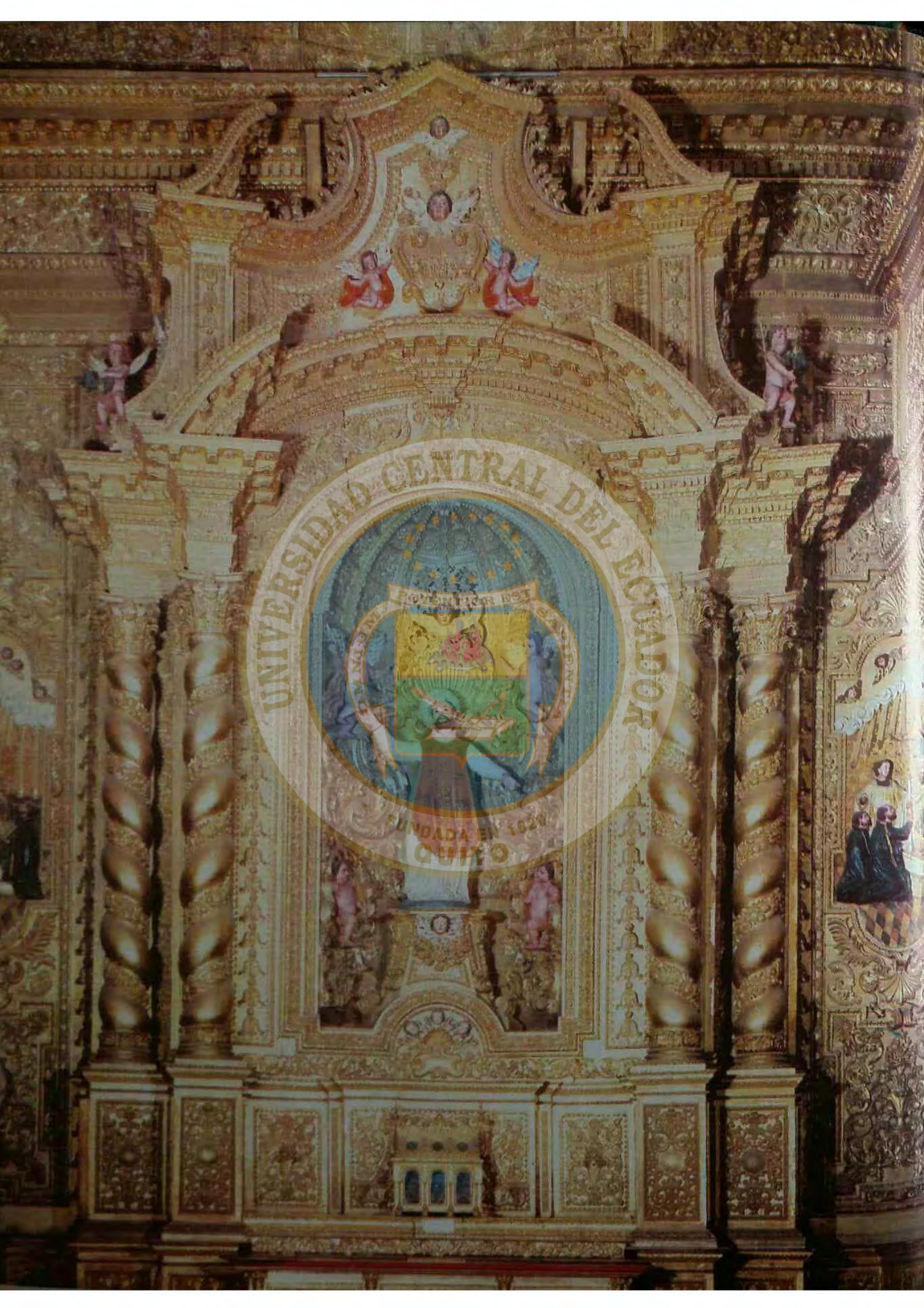
el año de treinta y seis y su asistencia fue utilísima porque luego empezó a poner manos a la obra de la fábrica que con perfección dejó acabada. Desde los cimientos levantó la hermosa capilla mayor de nuestro colegio, perfeccionó las de las dos naves poniéndoles bóvedas y linternas, fabricó la bóveda para los entierros de los maestros, hizo los claustros, aposentos y demás oficinas de nuestra casa, con excelente arte, porque era excelente en la arquitectura. También hizo el retablo del altar mayor, los de los colaterales de nuestros Padres San Ignacio y San Francisco Xavier y otros porque no sólo era arquitecto, sino también grande escultor. Con ocasión de hacer las obras de nuestro colegio enseñó a otros y de su enseñanza salieron grandes oficiales, con que se le deben al hermano Marcos, no sólo los edificios que él fabricó a gloria de Dios, sino también los que han edificado sus discípulos" (*Historia, etc.*, t. 4, página 108).

Después de los datos que precisan la obra realiza-

Interior de la cúpula de la iglesia de la Compañía bellamente decorado con medallones elípticos con figuras de ángeles y retratos de personajes ilustres de la Orden, completado con molduras de estuco, querubines y temas vegetales. En las pechinas, las figuras de los cuatro Evangelistas, talladas en madera y policromadas.

Retablo de San Francisco Javier en el crucero de la iglesia jesuítica formado por un solo cuerpo con un gran nicho central que contiene la estatua del titular enmarcada por columnas salomónicas decoradas con motivos florales, según el modelo diseñado por Andrea del Pozzo para un retablo lateral de la iglesia de San Ignacio en Roma.





En la página opuesta, altar de San Ignacio, que presenta la misma estructura y parecida ornamentación que el de San Francisco Javier. A la derecha, una de las hornacinas con talla policromada y columnas salomónicas sostenidas por niños pequeños y separadas con estípites de cuerpo angélico dotado de libertad en los brazos que decoran el bello púlpito de la iglesia de la Compañía.

da por el hermano Marcos, conozcamos el estado del templo tal como lo dejara el arquitecto: "El templo —describe el padre Mercado— es alegre por lo claro, rico por lo adornado, excelente por lo artificioso. El cuerpo está ricamente artesonado con varios lazos y sobrepuestos dorados: todas las capillas son excelentes, adornadas de bellísimos retablos, todas de media naranja con sus linternas que las agracian y dan mucha claridad, con que sobresalen más, y varias labores de yeso que las pulen, taraceadas de oro. De los tres coros que tiene la iglesia, los dos colaterales que corresponden a estas capillas están lustrosos con otras dos medias naranjas con el mismo adorno que las pasadas que esclarecen y adornan más la iglesia por su mayor capacidad. El crucero y capilla mayor es obra muy primorosa, así por el retablo mayor que la hermosea, como también por las tribunas que la acompañan: dos sobresalen a los lados del altar mayor y otras cuatro a las capillas que corresponden al crucero estofadas de varios matices y colores; y habiendo tanto que ver y admirar, lo que más se lleva los ojos es el púlpito por ser raro en el artificio de obra corintia: está cubierto de ordinario, y cuando en los días festivos quitado el paño se descubre, parece nuevo aun a los ojos que muchas veces lo han visto y así siempre agrada a la vista como cosa nueva.

"La sacristía se parece tanto a la iglesia, que se echa de ver que tiene parentesco espiritual con ella. Levantóla el Hermano Marcos desde sus cimientos: hízola debóveda muy vistosa por su belleza. En el frontispicio puso un retablo de madera y en su nicho se colocó una devotísima imagen hecha por el diestro pincel del Hermano Hernando de la Cruz" (*Historia, etc.*, t. 3, p. 1).

El padre Antonio Bastidas compuso unas décimas para "celebrar una imagen de bulto de San Francisco Javier", que mandó labrar el presidente Martín de Arriola, quien gobernó la Audiencia de 1646 a 1653.

Diego Rodríguez de Ocampo, en su *Relación del obispado de Quito*, en 1650, menciona al padre Pedro Mercado como residente en el colegio. Ambos coinciden sustancialmente en la descripción de la iglesia y de los claustros de la universidad. De su testimonio se colige que a la muerte del hermano Marcos, acaecida el 25 de octubre de 1668, el templo de la Compañía en su estructura arquitectónica interior estaba ya concluido, con las pilastras y el artesonado de la bóveda, decorados con lazos y sobrepuestos dorados, con las tribunas que rodean al presbiterio y sobresalen a los lados de la cúpula, con los relieves historiados que adornan los espacios entre los arcos y el piso; esta descripción demuestra la identidad del templo que

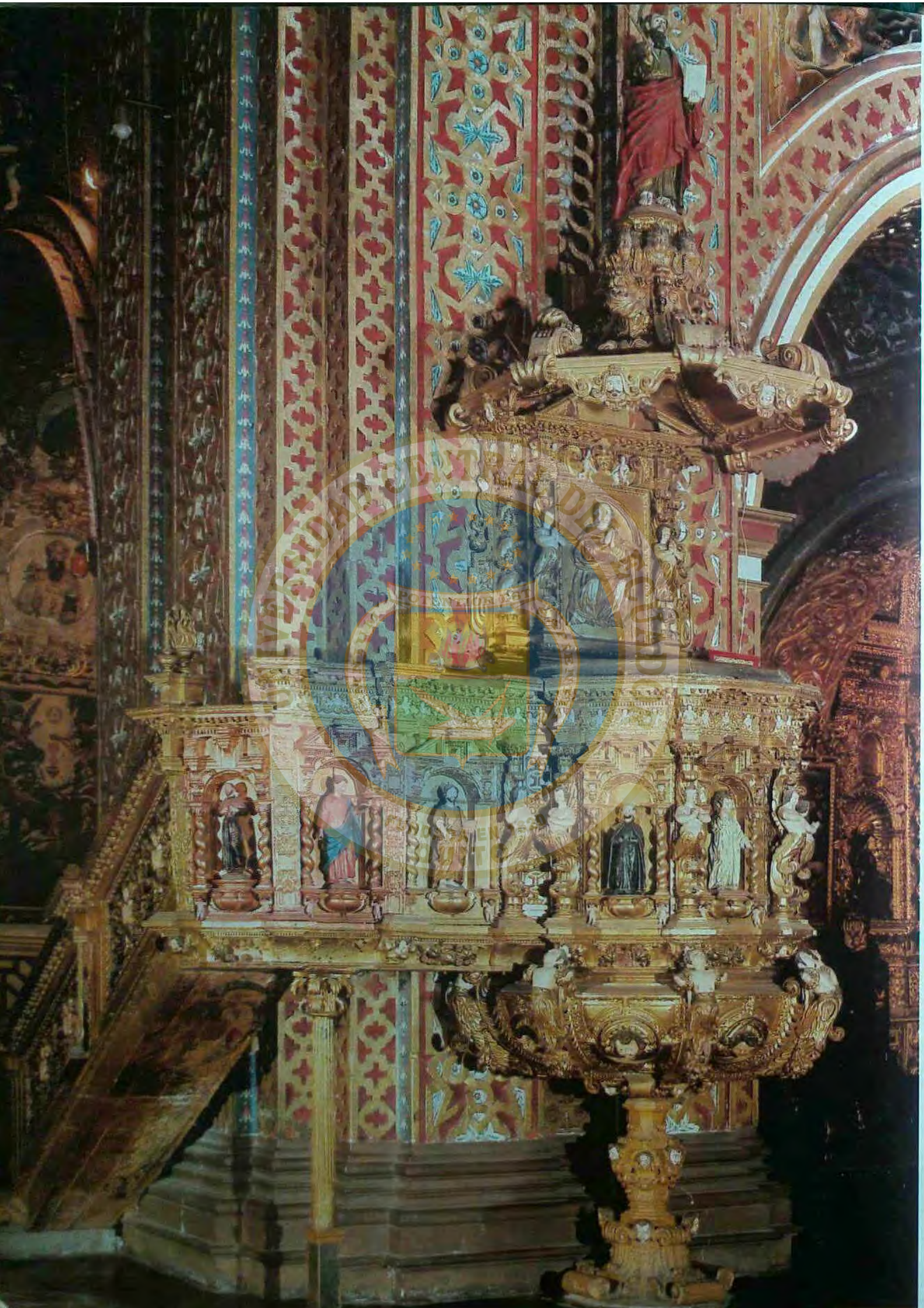


conoció Mariana de Jesús, el cual ocupaba el sitio que quedaba junto al púlpito que hizo el hermano Marcos y que describe el padre Mercado.

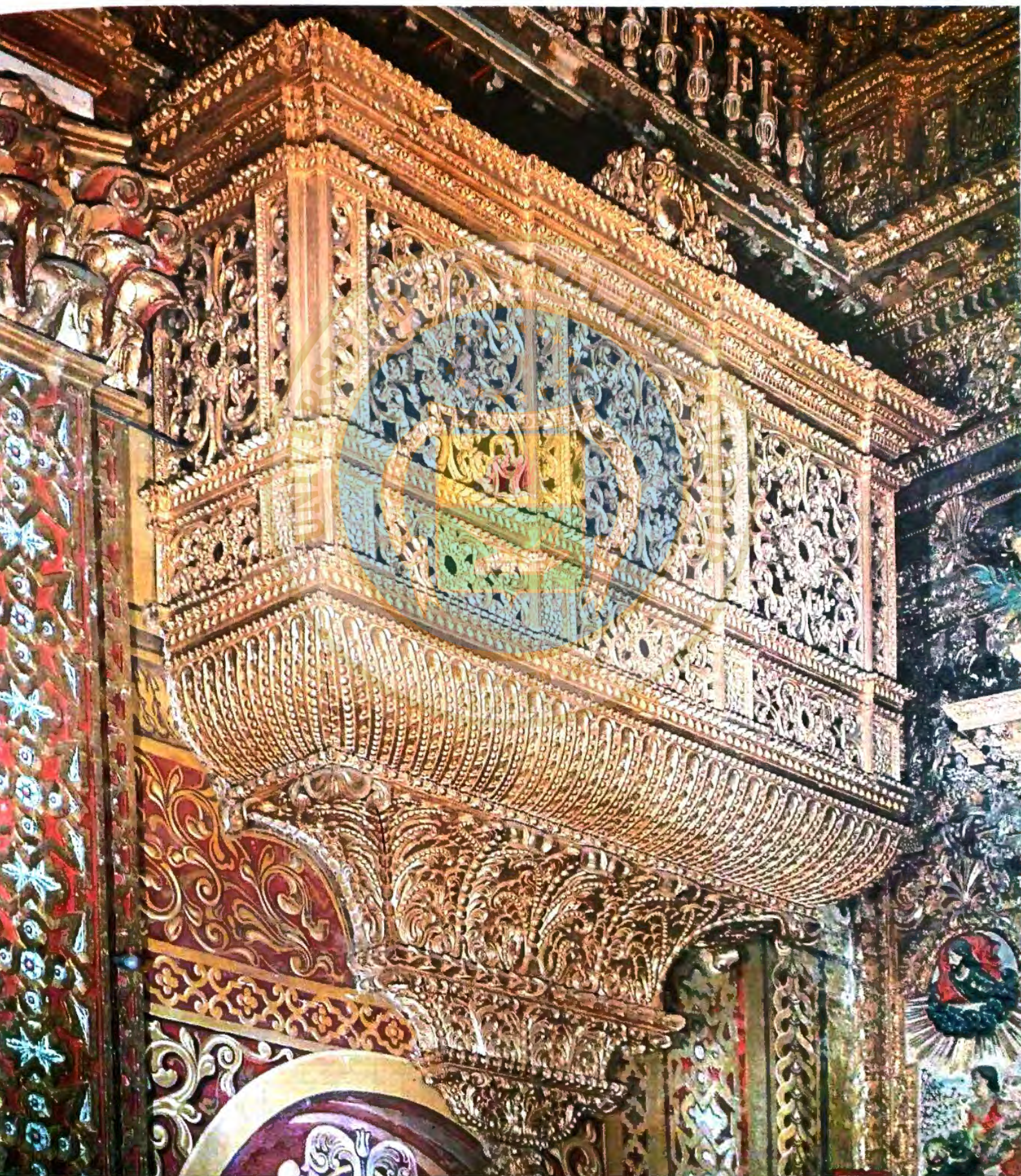
La iglesia y el colegio ocupaban el sitio que quedaba al borde meridional de la quebrada, que dividía diagonalmente la manzana. Al otro lado, en dirección a la esquina de la plaza mayor, estaban unas casas de don Fernando de Vera y Flores, a quien las compró, para residencia episcopal, el prelado Agustín de Ugarte y Saravia, el 13 de septiembre de 1649, por el precio de 20.000 pesos. Estas casas, por su posición, dominaban al Colegio Máximo, del que las separaban tan sólo la quebrada. Los jesuitas, para prevenir dificultades, propusieron al Cabildo en sede vacante la permuta de estas casas por otras que ellos tenían en el sitio esquinero de la plaza, donde hoy se levanta el palacio arzobispal.

Transcribimos a continuación el texto del razonamiento de los padres para realizar esta permuta.

"Razones de evidente utilidad que hubo para comprar las casas episcopales, que lindan pared en medio, más la quebrada en que suelen vivir los señores obispos, como que son de la Iglesia Mayor.



En estas páginas, dos ejemplos de la rica ornamentación interior del templo de los jesuitas, como son el púlpito, cuya excelente labor de talla confirma la intervención de un artista de primera categoría, y una de las tribunas del crucero, labradas en madera dorada con una fina celosía calada a base de motivos geométricos y florales.





En la página anterior, retablo de la Virgen de Loreto, en la capilla a ella dedicada en la iglesia de la Compañía de Quito. En ésta, a la derecha, planta de la misma iglesia, que sigue el modelo de los templos jesuíticos, con amplia nave central, crucero cubierto con cúpula y naves laterales destinadas a capillas, las cuales a su vez van coronadas por graciosas cupulillas.

1. Por la grande estrechura en que vivimos, no hay donde poner la carpintería, a no ser que saquen al tejear la panadería y lavandería. No hay un pedazo de huerta donde los Padres o Estudiantes puedan recrearse. Esto se remedia con la compra.

2. Porque estas casas lindan inmediatamente con la interior de la nuestra, hay estos inconvenientes de ver y ser vistos. Por tener nosotros más ventanas y registrar más, nos las pueden hacer tapiar según la ley, quedando sin luz y esto se puede temer con mayor razón si el Obispo es poco afecto o si bien otro dueño realiza la compra.

3. Por ir la quebrada en medio del lindero de las dos casas, hay poca seguridad en la clausura; compradas las casas y dueños de la quebrada, se podrán hacer arcos y cubrirla toda. El Hermano Marcos Guerra, que al presente construye la casa, es muy entendido y pondrá fácilmente y con seguridad los cimientos de estos arcos, porque el dicho huaico, respecto de traer en invierno grandes avenidas de agua suele robar las paredes y poner en gran peligro las casas, obligando a gastar mucho dinero, como se ha visto en las casas del Sr. Villacis que caen también encima del dicho huaico, en calle más abajo. Si nos falta el H. Marcos, no habrá después quien fundamente esas casas. Con ellas tenemos lo que nos falta de cuadra.

4. Necesitamos espacio; hay que mirar en lo futuro en que necesitaremos mucho más.

5. Si dejamos pasar la ocasión de Sede Vacante, no hay esperanza. Los canónigos son absolutos dueños y les está bien el venderlas, por cuanto sus rentas y censos de que tienen provecho se les aumentan.

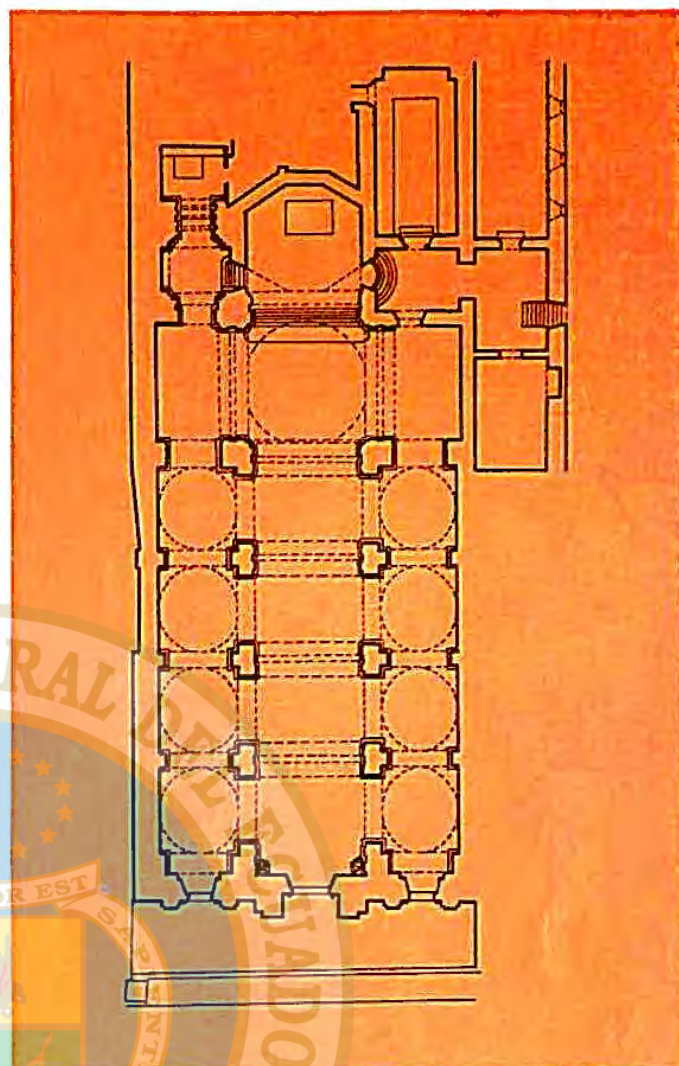
6. Que las casas están en el puesto que por hacer punto y esquina a la plaza en toda la vivienda baja se puede hacer tiendas, las cuales rentarán algo no poco considerable, con que pagar los réditos de los censos.

7. En nuestras mismas casas se podrán sacar afuera algunas tiendas para lo mismo.

8. En las casas episcopales entre maderas y otros materiales hay unos 4.000 pesos a juicio del Hermano Marcos.

Firman el documento los Padres Gaspar Vivas, Juan Pedro Severino, Francisco Rugi, Alejo Ortiz, Alonso Rojas, Gabriel de Alzola, Luis Vásquez, Iñigo Pérez, Diego Medina, Hermanos Marcos Guerra y Miguel Gil del Madrigal" (Archivo S.J.: *Jouanen Historia de la Compañía de Jesús, etc.*, t. I, p. 219).

En este documento se pone de relieve el aprecio que hacían los padres de la Compañía de la pericia del hermano Marcos, al mismo tiempo que la magnitud del trabajo que debió exigir la canalización de la que-



brada y la edificación del tramo que completaba la manzana de los edificios jesuíticos. Basta echar una mirada al edificio total de la Compañía de Jesús para advertir la unidad de dirección en la estructura arquitectónica. Asimismo las arquerías del sótano del que fue el Cuartel Real de Lima demuestran la notabilidad técnica del hermano Marcos, que debió realizar ese trabajo a partir de la permuta que hizo la Compañía para adquirir las casas episcopales.

Con esta construcción la Compañía pudo encastrar en una manzana todas las dependencias necesarias a su apostolado: el templo para el culto y la dirección de sus cofradías, el colegio con sus aulas y residencias, la universidad de San Gregorio con sus cátedras, biblioteca y salón de actos. Diego Rodríguez de Ocampo hace una descripción detallada de cada una de las partes que integraban la obra constructiva de la Compañía.

Una vez construido el templo, los jesuitas se aprovecharon de los pintores hermano Hernando de la Cruz y Nicolás Javier Goríbar para decorar los muros y pilastras divisorias de las naves. El hermano Hernando pintó el cuadro del *Infierno*, que se halla al lado



A la izquierda, un fragmento de la decoración a base de entrelazados geométricos de vivo cromatismo en la capilla de San Francisco. Abajo, dos detalles de los relieves con escenas bíblicas, en este caso representando a Sansón y Dalila, que adornan los espacios entre los arcos que separan las naves laterales y el piso superior.



derecho de la entrada a la iglesia, varios cuadros que se encuentran en las naves y un lienzo de San Ignacio que ocupa el altar central de la sacristía. A Goribar se atribuyen los Profetas, mayores y menores, que se encuadran en las pilastras, bajo los arcos que dividen las naves.

Con la pintura de los Profetas se completó la parte arquitectónica del ámbito interior del templo. A su construcción habían convergido varios factores. El aporte de los fondos de la comunidad, más la ayuda de las cofradías y donativos particulares, habían satisfecho los gastos exigidos por la obra. Pero la dirección técnica había estado animada por el espíritu del neorrenacimiento que trajo a Quito el hermano Marcos. El introdujo en la arquitectura quiteña de los templos la cúpula en el crucero y la cubierta abovedada, que resolvieron el problema de defensa de los artesonados contra las filtraciones de agua que afectaban a las iglesias del siglo XVI.

En la morfología de la cultura quiteña del siglo XVII, el templo de la Compañía reviste el carácter de testimonio viviente a la vez del espíritu unitario del

Instituto Jesuítico y del influjo social que ejercían los padres a través de sus colegios y de la universidad de San Gregorio.

En los documentos oficiales de la Compañía se designa al templo como iglesia de San Ignacio, iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús, iglesia de los clérigos regulares de la Compañía de Jesús.

Una vez inaugurado el culto, cada cofradía recibió su altar con la finalidad de construir el retablo a costa de los cofrades. La congregación de Nuestra Señora de Loreto escogió el suyo al lado del altar de San Ignacio. El 4 de febrero de 1646 el presbítero Lucas Barrantes dejó una manda testamentaria para la conclusión de las bóvedas de la capilla, a cuyas plantas debía enterrarse la santa cofrade Mariana de Jesús.

En agosto de 1653 se nombran las cofradías de Esclavos del Señor, de la Virgen, de San José, de San Joaquín y Santa Ana. El 31 de marzo de 1661 se concede indulgencia para la congregación de la Buena Muerte. El 14 de enero de 1686 se asigna una manda a favor de la capilla del Santo Cristo del Consuelo.

Refiriéndose a la estructura interior del templo en



Entre las novedades divulgadas por los jesuitas en tierras ecuatorianas sobresale el emblema del Sagrado Corazón, que encontramos en la portada de la Compañía, y la utilización por vez primera de la cúpula con tambor decorado con pilastras jónicas y linterna sobre el crucero y sólo linterna en la capilla mayor, de cuyo conjunto exterior ofrecemos esta bella vista.

friso, permitiendo que la clave y las dovelas centrales irrumpieran en el entablamento, como lo hacen las de la puerta de la Villa Giulia y sucede en otras obras de Vignola.

La portada designada como del Real de Lima tiene una titulación moderna, cuando el edificio pasó a la corona, al ser expulsados los jesuitas. Esta portada, si más monumental que la anterior, está emparentada con ella por el uso de la arquivolta despiezada, con las dovelas superiores irrumpiendo en el entablamento. La ventana central, que rompe la cornisa y el friso, crea una indecisión típicamente manierista; novedoso resulta el intercolumnio no sólo por separar grupos diferentes de columnas, sino por estar rebajado en la base y con recuadros completamente adosados a las columnas.

La desaparecida portada de la antigua universidad también perteneció al colegio. A ella debió aludir el Cabildo al decir que había dado a la ciudad "lustre, ornato y decoro". Muestra una evidente desproporción entre el cuerpo bajo y el alto; el primero está compuesto con cierta pesadez, mientras que el superior parece más bien obra de ebanistería que de arquitectura; evoca las decoraciones del mueble flamenco de fines del siglo XVI, y no sería extraño que algún grabado de Cornelis Floris hubiera servido de fuente inspiradora. La decoración geométrica de los frisos recuerda los arabescos de la iglesia de la Compañía. Las pilastras superiores, de base avolutada y capitel en forma de gola invertida, son típicamente manieristas y desempeñan el mismo papel que las pilastrillas que puso Miguel Angel en las ventanas superiores del Palacio Farnesio o en la antesala de la Biblioteca Laurenziana.

¿Quién fue el autor de estas portadas? Si parece claro que hayan sido hechas aproximadamente en el decenio 1640-1650, que corresponde a la estancia del hermano italiano Marcos Guerra, resulta un tanto difícil atribuirle las tres; pero si fueran de él tendrían como común denominador los rasgos manieristas que hemos anotado. Además, se pondría de manifiesto que no era tan insigne arquitecto como escribió el padre Mercado, sino un espíritu ecléctico que acudió a una fuente tan manoseada entonces como los grabados. Es probable que Marcos Guerra fuera "escultor eminente", como dice el mencionado historiador; tal vez así se explicarían mejor los rasgos manieristas de las obras arquitectónicas que hemos considerado, ya que una de las características de la arquitectura manierista es la de ser creación de artistas educados en el campo de la pintura y de la escultura.

el siglo XVII escribió Jacinto Jijón y Caamaño: "No es todo el edificio de la misma época; pero, si se exceptúa la portada y el altar mayor, que difieren algo del resto, es evidente que el interior de la iglesia ha sido ideado por un solo artista, y en su ejecución los operarios y sucesivos maestros de obras se han ceñido estrictamente, hasta en los mínimos detalles, a un minucioso plano trazado por quien concibió la obra. Sólo así es concebible la perfecta unidad y armonía del edificio, aún en partes ejecutadas con posterioridad, cual acontece con la decoración de la bóveda de la nave central, tan acorde con la de las pilastras, y que fue hecha cuando el templo estaba ya en servicio, seguramente poco a poco, para no interferir con el culto".

Portadas del colegio de la Compañía

La portada de mayor interés es la más próxima a la plaza de San Francisco, que es una copia de la que existía en la Viña Grimaldi de las afueras de Roma, obra de Miguel Angel, cuyo grabado estaba inserto en la traducción castellana de Vignola, publicada por Francisco Caxés en 1593. Miguel Angel rompió abiertamente con el clasicismo en la portada del mencionado monumento romano no sólo al decorar los pedestales del orden toscano con grandes molduras horizontales, sino también al suprimir los triglifos del



La fachada de la Compañía

La construcción de la fachada de la Compañía se halla consignada en una placa lapídea, empotrada sobre el zócalo a la derecha. La inscripción dice así: "Año 1722. El P. Leonardo Deubler empezó a labrar las columnas enteras para este frontispicio, los bustos de los Apóstoles y sus geroglíficos inferiores, siendo Visitador el R.P. Ignacio Meaurio: Suspendió la obra en 1725. La continuó el H. Venancio Gandolfi de la Compañía de Jesús, Arquitecto Mantuano, desde 1760, en el Provincialato del R.P. Gerónimo Herce y 2.º Rectorado del R.P. Angel María Manca. Acabó-la en 24 de Julio de 1765, siendo Pontífice Máximo Clemente XIII, Rey de las Españas y de las Indias el Señor D. Carlos III, etc.".

El autor de esta inscripción no previó que consignaba los nombres de los artífices de la obra culmi-

nante de la Compañía en el siglo XVIII y a la vez de los protagonistas de su extrañamiento y extinción. El padre Deubler era nativo de Bamberg y el hermano Gandolfi de Mantua. El hermano Marcos, italiano del siglo XVII, imprimió el espíritu de su tiempo y de su país en la unidad armónica del interior del templo jesuítico. Deubler y Gandolfi no pudieron sustraerse al influjo del siglo XVIII, de notorio barroquismo, que se trasluce en la fachada y en la estructura de los retablos.

El padre Deubler diseñó el imafronte con una disposición de líneas sencillas, que contrastan con el primor decorativo puesto de relieve en la dureza del material lapídeo. Sobre el zócalo de línea horizontal, interrumpida por el vacío de las puertas, se levanta un cuerpo que abarca en su anchura y delata la estructura de las naves inferiores. Frente a la central se ha superpuesto un segundo cuerpo, sobre un entablamento

Detalle (a la derecha) de las columnas salomónicas que enmarcan la puerta central de la fachada del templo jesuítico, decoradas con hojas y flores en los extremos y estrías en la parte central, estando dos de ellas más adelantadas para dar mayor movimiento a todo el conjunto.

La fachada de la Compañía, cuyo conjunto vemos reproducido en un grabado (página siguiente) del siglo XIX, constituye, tanto por su composición, distribuida en dos cuerpos superpuestos de diferente anchura y que tiene su precedente en la iglesia del Gesù de Roma, como por la riqueza y variedad de los temas decorativos, una de las obras maestras de la arquitectura barroca en América del Sur.

que se extiende horizontalmente en paralelismo con el zócalo.

Al centro asciende un callejón vertical que rompe las líneas del zócalo y el entablamento para enmarcar, abajo, la puerta principal del templo y, arriba, el gran ventanal del coro, que se corona con un tímpano semicircular, sobre el que culmina una cruz de bronce con el anagrama de la Compañía.

El frontispicio sugiere la idea de un gran retablo de piedra: pilastras y columnas se ordenan para enmarcar los nichos en que se exhiben de cuerpo entero las estatuas de San Ignacio, San Francisco Javier, San Estanislao de Kostka y San Luis Gonzaga. Pero ahí adquiere personalidad de protagonista el juego de columnas salomónicas, cuyas espiras dialogan, como una oración encarnada en piedra.

El espectador que asombrado contempla la fachada queda deslumbrado por el esfuerzo que implica el primor del decorado, relieve de encaje obtenido sobre la dura consistencia de la piedra.

Fuera de la habilidad artística, el padre Deubler demostró sus conocimientos del simbolismo teológico en los bustos de los príncipes de los Apóstoles con sus jeroglíficos correspondientes: la red de pescador y el lobo convertido en cordero.

El tantas veces mencionado padre Leonardo Deubler, que comenzó la construcción de la fachada en 1722, hubo de interrumpirla en 1725 para emplearse en el labrado de los altares de las naves. En 1735 el hermano tirolés Jorge Vinterer empezó el trabajo del retablo mayor. En 1739 comenzó el dorado del altar de Nuestra Señora de Loreto, cuya congregación era la de mayor prestigio social.

El 7 de enero de 1745, el padre rector de la Compañía de Jesús comprometió a Bernardo de Legarda para que dorara el retablo mayor. Por las cláusulas del contrato, Bernardo de Legarda "se obliga de emprender la obra del tabernáculo del altar mayor de la iglesia del Colegio 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 del altar mayor hasta la última copa; la ha de acabar de dorar y finalizada lo ha de entregar para el día y festividad del glorioso Santo San Ignacio Patrón del dicho Colegio, que ha de ser el día treinta y uno de julio, según y en forma que ha compactado... por la cantidad de seis mil pesos de a ocho reales" (Alfredo Flores y Caamaño: *Artista Nacional Inolvidable*, Quito, 1951).

Con la etapa de la conclusión de la fachada



coincidió la propagación del culto a los Corazones de Jesús y de María, cuyas representaciones simbólicas se colocaron sobre el dintel de las puertas laterales. El padre José María Maugeri fue el más asiduo propulsor de esta devoción, para cuya práctica publicó un manual en 1743.

El mismo padre Maugeri introdujo en Quito y en las demás ciudades de la Audiencia la devoción de Nuestra Señora de la Luz. Para su culto mandó hacer una bella imagen con altar propio en la iglesia de la Compañía. Demostración de la popularidad de este culto son las numerosas imágenes de esta advocación que se han conservado hasta nuestros días en la ciudad de Quito.





El claustro del convento de San Agustín consta de doble galería, con arcos de medio punto sobre columnas toscanas en el piso inferior y con arcos de diámetro diferente en el superior, innovación de la arquitectura quiteña que tuvo amplio desarrollo en América.

SAN AGUSTIN

Fundación

Según dice el padre Valentín Iglesias en *La fundación del convento de San Agustín en Quito*, estudio de revisión histórica sobre el origen del convento agustino de Quito, el establecimiento de los agustinos en esta ciudad debe situarse antes de 1569. La prueba es el texto de una bula del papa Pío V, de agosto de 1569, en que concede la gracia de altar privilegiado para la iglesia que los agustinos tenían entonces en la ciudad de Quito.

Al principio se instalaron en el barrio de Santa Bárbara, donde se establecieron de modo provisional. El 23 de julio de 1573 los agustinos compraron a Gómez de Moscoso dos casas situadas en el área del convento actual, que integraron, el 26 de abril de 1576, con otra compra que hicieron a Pedro Ortega Guillén. En este nuevo sitio comenzaron a levantar su convento definitivo. El acta de profesión de fray Juan de Carvajal, firmada el 25 de noviembre de 1574, demuestra que desde un año atrás los agustinos habían organizado ya su vida regular en el nuevo convento ("Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos", núm. 9, 1918). Visto esto, es preciso dar nueva interpretación al dato consignado por el padre Calancha, según el cual los primeros agustinos que vinieron a Quito fueron los padres Luis Álvarez de Toledo y Gabriel de Saona, quienes tomaron posesión de los solares asignados el 22 de julio de 1573. Vuelto el padre Álvarez a Lima, consiguió del capítulo provincial el reconocimiento canónico del convento de Quito y la asignación de nuevo personal.

Por el dato de la profesión de fray Juan de Carvajal consta que el padre Antonio de Villegas desempeñaba desde antes de 1574 el cargo de prior del convento de Quito.

Construcción de la iglesia y del convento

Con la instalación en el nuevo local coincidió la presencia en Quito del arquitecto extremeño Francisco Becerra, que trazó los planos y sacó de cimientos tanto la iglesia como el convento. Cuando en abril de 1585 hizo el mencionado arquitecto probanza de sus méritos, aludió en el numeral V del interrogatorio a las obras que realizó en Quito.

Alonso González, compañero de viaje de Becerra, a quien conocía desde hacía quince años, estando junto con él en Quito, "vio como el dicho Francisco Becerra dio orden como se hiciesen los monasterios de Santo Domingo y San Agustín, principalmente las iglesias de ellos y las trazó y niveló con su buena industria y habilidad". También Juan de Sagatizábal "vio residir en la ciudad de Quito al dicho Francisco Becerra, al cual vio que se ocupaba en obras y edificios de mucha calidad, así de iglesias como de monasterios". De estos testimonios se colige que Becerra trazó los planos y sacó de cimientos tanto las iglesias como los conventos de Santo Domingo y San Agustín.

Becerra hubo de ausentarse de Quito llamado por el virrey del Perú Martín Enríquez de Almansa, antes virrey de Nueva España, y allí ocupó los servicios de arquitecto. Como el virrey Enríquez desempeñó su cargo en el Perú entre 1580 y 1583, debe colocarse en estas fechas la estancia de Becerra en Quito.

Construcción definitiva de la iglesia

La obra de la iglesia comenzada por Becerra debió continuarse hasta ponerse al servicio de los fieles, pero no de forma definitiva hasta dar con un arquitecto que la llevase a cabo en su totalidad. El 1 de septiembre de 1606, el personal del convento, presidido por el prior Diego de Mollinedo, firmó un contrato con el arquitecto español Juan del Corral para que concluyese la construcción de la iglesia.

Por las cláusulas de la escritura se puede apreciar el estado en que se hallaba el edificio.

"Decimos que es notorio, la iglesia nueva que se comenzó en este nuestro convento no se ha podido acabar por la mucha pobreza que tiene, y también porque no ha habido artífice que trace y perfeccione la capilla mayor, que es lo más dificultoso de la obra, la cual requiere brevedad en su fábrica, así porque no tenemos iglesia bastante, como porque corren sus paredes y edificios mucho riesgo, siendo como son viejos y antiguos; asimismo porque las capillas y capellanías que se querían fundar en este dicho monasterio se han dejado de hacer, respecto de no haber lugar en la dicha iglesia vieja y se han hecho en otras ya acabadas.

"Para cuyo remedio hemos tratado y conferido muchas veces sobre el mejor y más cómodo reparo que se podía dar y el último y mejor y el más a propósito ha sido entregar la obra de la dicha igle-

Planta de la iglesia de San Agustín, cuyo trazado se debió quizás a Francisco Becerra y que consta de tres naves, más ancha la central, y cabecera plana con dos capillas absidiales. A la derecha, galería baja del claustro del convento agustiniano, con bello artesanado de formas geométricas y decoración floral y serie de lienzos sobre la vida de San Agustín, separados por estípites con busto humano,

y subir los estribos de una banda y otra con las de las esquinas, haciendo obra prima de maestro”.

El precio estipulado por el trabajo fue de tres mil ochocientos patacones de a ocho reales y cuatro mulas cerreras. A cuenta del arquitecto correría la paga de materiales, oficiales y mitayos trabajadores. El convento daría la comida diaria. Además se concedió a Juan del Corral un asiento y sepultura en la iglesia nueva. El plazo para la entrega de la obra sería de un año a contar de la fecha en que se firmó la escritura del contrato.

Este documento oficial se sometió a la aprobación del provincial y definidores, los cuales aprobaron y confirmaron en el orden siguiente: fray Alonso de Paz, prior provincial; fray Francisco Páez, definidor; fray Francisco de la Fuente Chávez, y Diego Rodríguez de Ocampo, escribano (Archivo de la Casa de la Cultura, Notaría de Guarderas, 13, p. 577).

En el contrato consta la advertencia de que el arquitecto no podría ausentarse antes de concluir la obra; lo cual hace presumir que se dudaba de su permanencia en Quito. Efectivamente fue llamado a Lima, donde en 1608 estaba a cargo de un puente sobre el Rímac. Era natural de Burgos, nacido en 1571; a los treinta años de edad vino a Quito, donde casó con Clara de la Sota, hija de Sancho de Avendaño y Clara González de la Sota.

En los frontones laterales de la fachada hay dos inscripciones que consignan la dedicatoria y los fautores principales de la obra. En el de la derecha se lee: “Agustinus-Lux-Doctorum. Año 1617”. En el de la izquierda: “El M. Fr. Alonso de la Fuente, Provincial.— El M. Francisco de la Fuente, Prior”.

Después de Juan del Corral debió intervenir como maestro de obras el padre Diego de Escarza, quien en 1627 fue llamado por el presidente Antonio Morga, como “persona que entendía en edificios”, para comprobar los daños causados por el terremoto de ese año en la Casa de la Audiencia. Al arquitecto agustino se le encargó que, junto con el franciscano Benítez, trazara el proyecto y dirigiera la obra de la reconstrucción del cuarteado edificio (A.G.I., 76-6-4.— Vg. 4.ª serie, volumen 7).

La obra de la iglesia, llevada a cabo en su estructura arquitectónica por Juan del Corral, continuó en sus altares laterales durante la primera mitad del siglo XVII. Rodríguez de Ocampo la describe así, en 1650: “La iglesia es toda de bóveda, de tres naves, la capilla mayor contiene reliablo grande de imaginería traída de Roma por el Padre Maestro Fray Gabriel de Saona; el sagrario y relicario, preciosos. Las co-

sia nueva a Juan del Corral, maestro de cantería, para que él la acabe, según lo tenemos hablado y él está aparejado al concierto que se asentare con él, y habiéndolo llamado y estando ahora junto con nosotros y conferido sobre las dificultades en pro y contra que se ofrecieron, somos convenidos y concertados nos el dicho Prior y frailes de este convento, en nombre de él, con el dicho Juan del Corral y yo el susodicho con el dicho convento en la forma y manera siguiente: que el dicho Juan del Corral ha de hacer y fabricar la bóveda, la dicha capilla mayor con la labor, puliscia y traza y manera que se contiene en el modelo de ella que está dejado; y constará después de esta escritura en este mismo cuaderno, firmada de dicho Rodríguez de Ocampo, escribano público del número de esta ciudad, sin que de ella falte cosa alguna, dejando la obra perfecta y a vista y contento de personas que de ella entiendan y dejarla cubierta





laterales son capillas de personas principales que en ellas se han enterrado y gozan sus herederos: son la de Nuestra Señora de la Gracia, la Visitación de Nuestra Señora, Santa Isabel, San Nicolás y San Juan de Sahagún. Hay un altar de reliquias de santos que trajo de Roma el dicho Padre Saona, y el último de una nave la imagen de Nuestra Señora del Carmen, de bulto, hermosísima, en su retablo grande dorado, donde se fundó Cofradía de españoles e indios, que la sirven con toda veneración.

"A la otra nave, después de la capilla de Nuestra Señora de la Gracia, está la del Santo Cristo difunto, con su sepulcro, que trajo de Roma el Mro. Fray Leonardo de Araujo, criollo de esta ciudad, que murió volviendo a España, habiendo sido Provincial, gran predicador, teólogo virtuoso. La imagen es devotísima y milagrosa. Síguese a ésta otra de la Concepción de Nuestra Señora y después la del Santo Crucifijo, de gran cuerpo, devotísimo y que vino de España al principio de la fundación del convento. Está en retablo grande con sus velos, lámpara y demás decencia debida a tan milagrosa imagen, a donde muchos años a esta parte se celebra misa cantada de la pasión de Nuestro Señor; se costea con toda solemnidad por el fundador de su memoria" (*Relaciones Geográficas*, vol. III, ap. LXX).

La nave central de la iglesia está cubierta por una bóveda falsa de crucería; sin embargo, encima del coro subsiste una bellísima e interesante bóveda gótica que Navarro atribuía intuitivamente al arquitecto Becerra. Esta bóveda está formada por nervios cruceros y terceletes con círculos y ligamen-

tos transversales y constituye una excepción en la arquitectura quiteña.

La fachada de la iglesia se levantó por el decenio comprendido entre 1659 y 1669, como se comprueba por la siguiente inscripción que se labró en la parte superior de la puerta de entrada:

"Año de 1660 a 27 de octubre reventó el volcán de Pichincha a las 9 del día. Año de 1662 a 23 de noviembre sucedió el terremoto. Esta portada mandó hacer el P. M. Basilio de Ribera siendo Provincial. Comenzóse el año de 659 y se acabó el de 669".

Los protagonistas de las obras agustinianas del siglo XVII

El mismo Rodríguez de Ocampo trazó la semblanza del padre Francisco de la Fuente y Chávez en los términos que siguen: "El Padre Mro. Fray Francisco de la Fuente y Chávez, que ha sido Provincial muchas veces, reelecto otras, mirando a su gran gobierno y celo, así en acrecentamiento espiritual de su religión, como en haberle dado con su industria y trabajo estancias de pan llevar, ganado vacuno y ovejuno, con las haciendas en Callo, de un obraje de paños y ganados mayor y menor, Capellanías de los estipendios de indios por sus doctrinas en esta religión, más de cuatrocientos mil pesos, con que está ilustrado y acrecentado este convento, el cual se está acabando de reedificar por él, con claustro bajo de cal y canto, arquería, pilares curiosamente labrados, sacristía, enfermería, refectorio y demás oficinas, que después de todo acabado será de los edificios más supremos que haya en estos reinos" (*Relaciones Geográficas*, ibíd. LXIX).

Según esto, para el año 1650 estaban en construcción los claustros, sacristía, enfermería y refectorio: todo bajo la alta dirección del padre Francisco de la Fuente y Chávez, quien en 1606 firmó como definidor el contrato con Juan del Corral para la obra de la iglesia.

El continuador de los trabajos iniciados por el padre de la Fuente y Chávez fue el padre Basilio de Ribera, quien recibió de aquél en 1632 el nombramiento de secretario y notario apostólico, cuando contaba tan sólo veinte años. Enviado más tarde a Lima para proseguir sus estudios regresó de sacerdote, y en 1637 aparece suscribiendo la convocatoria a capítulo provincial que debía celebrarse en Riobamba.

En 1640 fue designado examinador de confesores y ordenados y el año siguiente obtuvo el título

En la página opuesta, imagen sedente de Nuestra Señora de la Visitación, en el monasterio de la Concepción, bellamente policromada y atribuida a Diego de Robles, uno de los primeros imagineros que trabajaron en Quito. Abajo, detalle de la galería superior del claustro del mismo monasterio, en donde se utilizaron como soporte columnas de fuste cilíndrico y pilares octogonales.



Buen ejemplo del arte con que se cuidaron los belenes en la América hispana, a los que se destinaba una sala especial en los monasterios, es esta imagen, policromada en oro, del rey negro ofreciendo sus dones y perteneciente al Nacimiento del monasterio de la Concepción (a la izquierda). Aquí abajo, imagen del Señor llamado de la Caña, conservado en el mismo monasterio.



de lector primario de teología. En 1642 el padre Francisco de la Fuente y Chávez le nombró como visitador de las Doctrinas establecidas en la Provincia, con la facultad de vicario provincial para resolver los asuntos urgentes.

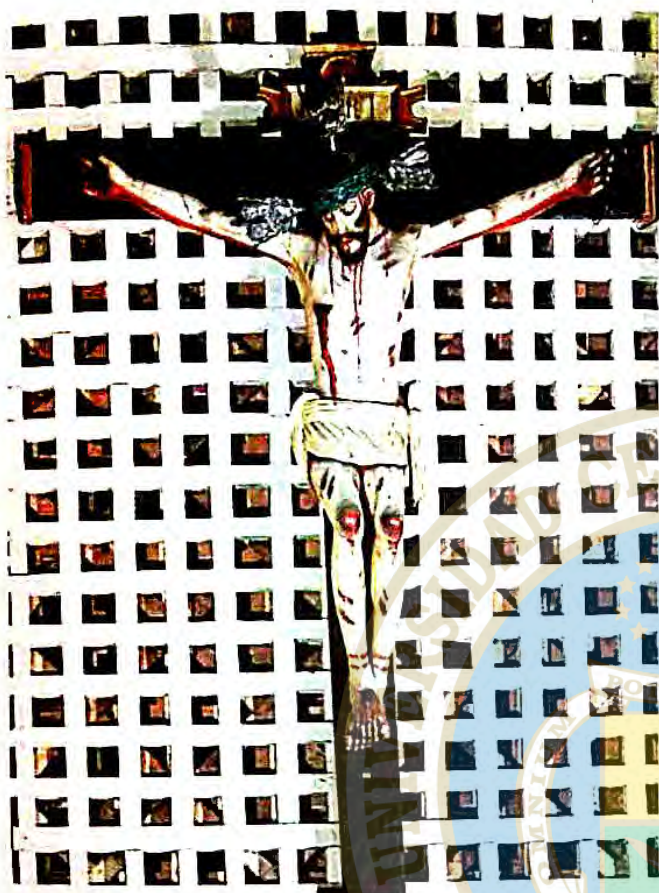
Entre 1645 y 1647 ascendió en los grados universitarios de bachiller, maestro de artes y doctor en teología. Ocupó el cargo de prior en Quito de 1645 a 1648 y desempeñó el oficio de provincial de 1653 a 1657 y por segunda vez de 1661 a 1665.

El padre Antonio Bastidas, amigo de los padres de la Fuente y de Ribera, celebró con una composición poética el ascenso del padre Basilio al grado de maestro. Compuso también unos versos de epitafio a la muerte del agustino fray Juan de Ribera, obispo electo de Santa Cruz de la Sierra, hermano carnal del mismo padre Basilio.

En cuanto a las obras realizadas por el padre Ribera hizo la enumeración y elogio de ellas a Antonio Navarro Navarrete en la dedicatoria que antepuso San Ignacio de Loyola al *Poema Heroico*, obra póstuma de Hernando Domínguez Carmago, que se pu-

blicó en Madrid el año 1666. Ahí se atribuyen al padre Ribera la reparación del templo y su decoración interior, la sillería del coro, la portada de la iglesia, la dotación de ornamentos a la sacristía. Escuchemos al mismo Navarro en su apóstrofe al padre Ribera: "La capacidad del corazón de V.P.M.R. es tan grande, que atendiendo con el desvelo que vemos al adorno de la iglesia, prosigue cada día con más calor, no sólo en la erección de la portada, en que tantos meses se esmera el primor y cuidado; pero también en el edificio interior. Pues acabado el De Profundis, en breve veremos consumado el refectorio. Obras tan grandes que ellas solas sirven de segundo claustro; tan fuertes y soberbias, que en su eminencia se hallan divididas muchas celdas con la capacidad del claustro primero, que admiramos ya perfeccionado; no sólo con todo el primor de la arquitectura, pero con los esmeros y aliños que publica la fama; de tantos retablos, que acuerdan la vida de su gran padre agustino; ya con los ingeniosos atributos desta mayor lumbrera de la iglesia, a donde los pinceles más delicados pudieran estudiar perfecciones; ya con la pila o fuente coronada del sol".

Crucifijo del Señor Difunto, de acentuado dramatismo y quizá surgido del taller de Pampite, e imagen del Ecce-Homo (a la derecha), sentado sobre un trono de oro y vestido con túnica púrpura según las normas dictadas por la escuela quiteña para este tipo de representaciones. Ambas obras forman parte de las riquezas artísticas del monasterio de la Concepción.



Es la primera vez que se alude a los cuadros de la vida de San Agustín, pintados por Miguel de Santiago, bajo el mecenazgo del padre Basilio de Ribera.

Como la sala capitular se construyó ya en el siglo XVIII, reservamos su descripción para cuando estudiemos el arte de ese siglo.

mena; San Jerónimo en actitud de arrobamiento al escuchar el son de la trompeta anunciadora del Juicio Final, y San Gregorio, vestido de pontifical, recibe la inspiración del Espíritu Santo, representado en forma de paloma.

Estos cuadros exhiben las características de la madurez de Bernardo Rodríguez, el maestro de los colores puros y los dorados prolijos y brillantes.

Sala de visitas

En el segundo piso, en el claustro que lleva al coro, se halla la sala de visitas, destinada a compromisos sociales. Desde el punto de vista artístico reclama la atención por cuatro lienzos pintados por Bernardo Rodríguez el año 1797. Representan a San Agustín, San Ambrosio, San Jerónimo y San Gregorio. Cada uno de los lienzos lleva marco colonial labrado y dorado.

Los cuatro doctores de la Iglesia latina están en postura sedente y en ademán de escribir: San Agustín, con la pluma en la diestra, sostiene con la izquierda un corazón; San Ambrosio contraído a escribir sobre una mesa en que se destacan una mitra y una col-

FUNDACION DE MONASTERIOS Y RECOLETAS

En el último decenio del siglo XVI, la sociedad quiteña presenció un fenómeno religioso que brotó de su mismo seno y fue la fundación de los monasterios de Santa Catalina y Santa Clara, que llevaron a cabo, por su propia iniciativa, dos viudas de importante representación social.

En la fundación del monasterio de la Concepción intervinieron el obispo, el Cabildo y la Audiencia, que

Dos hermosos trípticos portátiles del monasterio de la Concepción en madera dorada y profusamente ornamentados, de los que destaca el de la izquierda, por su imagen de la Inmaculada legardiana, Nuestra Señora de Quito.



consideraron de necesidad social el establecimiento de un lugar de albergue y de refugio para las doncellas, hijas de conquistadores, muchas de ellas huérfanas, que querían consagrarse al servicio de Dios. El aumento progresivo de vocaciones selectas demostró que el monasterio respondía a una exigencia del ambiente. El mismo origen tuvieron los monasterios de la Concepción que el obispo López de Solís fundó en Loja el 25 de agosto de 1596 y en Cuenca el 30 de junio de 1599. En ambas ciudades hubo una respuesta espontánea y fervorosa de la sociedad y las autoridades.

Rodríguez de Ocampo, en 1650, describió la iglesia que en su traza general se conserva hasta el presente: "La iglesia de este religioso convento es excelente, de cal y canto, coro muy curioso, rejería de hierro, con dos tribunas doradas a los lados, retablo en el altar mayor, con sagrario rico y otros altares particulares. El techo de esta iglesia es de madera de cedro, curiosamente labrado y dorado, las capillas de los colaterales y lados son: el uno de Santa Teresa de Jesús y el otro de Santa Inés, capilla de jubileo y otra de Ntra. Señora de la Antigua, imagen de pincel, romana, el retablo dorado".

La iglesia se alza al levante cerrando la calle, es de una sola nave con crucero y fue construida entre 1625 y

1635, gracias al empeño de sor Mariana de Santo Domingo y a la ayuda económica del canónigo Pedro Sánchez de San Miguel y de las cajas reales. En el retablo mayor se exhibe, en el nicho central, Nuestra Señora de Quito, es decir, la Inmaculada legardiana y, a los lados, las imágenes de San Pedro y San Pablo con sus respectivos símbolos, las llaves y la espada.

El lienzo de Nuestra Señora de la Antigua, citado por Rodríguez de Ocampo, con marco colonial dorado, se encuentra sobre el dintel de la puerta de la sacristía. El retablo del brazo lateral derecho contiene cuatro lienzos que representan la Anunciación, la muerte de San José, Santa Rosa de Lima y San Antonio de Padua, con rasgos del pincel de Miguel de Santiago. Entre este retablo y el púlpito se destaca el altar dedicado a Santa Inés, imagen policromada que lleva la siguiente inscripción al pie del nicho: "Esta capilla mandó hacer el Capitán Isidoro Sáenz Díaz, por su devoción".

El retablo del frente integra su disposición arquitectónica con cuatro lienzos de los doctores de la Iglesia, San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio y San Jerónimo, pintados de medio busto con sus alegorías propias, sostenidas por un ángel central; en su nicho respectivo se encuentran las imágenes de Santo Domin-

Claustro del convento de Santa Clara, cuya galería baja está formada por arcos de medio punto sobre pilares cuadrados, mientras que la superior es adintelada y con soportes de madera. Al fondo sobresale la cúpula elíptica de la nave central de la iglesia.



go y de San Estanislao de Kostka. El claustro principal del monasterio es a base de un rectángulo que se extiende interiormente a lo largo del cuerpo de la iglesia, cuyo muro cierra los corredores orientales. En todo el contorno corre un pretil de piedra sobre el que se levantan columnas de fuste ochavado para soportar nueve arcos en los lados oriental y occidental y siete en los

del sur y el norte. Esta disposición de la galería inferior se repite en la superior y las dos determinan el frente de los corredores que gozan de la vista del patio-jardín en cuyo centro se levanta, sobre base de gradería lapídea, una cruz también de piedra.

Entre las imágenes de valor artístico se cuenta una de Nuestra Señora de la Visitación, sedente, poli-

Detalle de la imagen de Jesús Niño, en el coro alto de la iglesia de Santa Clara, el cual apoya su mano en la cabeza en actitud de pensar, por lo que se le ha llamado el Niño del Pensamiento. Tallado en madera y de policromía brillante, característica común de la escultura quiteña, sobresale por la dulzura de sus rasgos.

cromada sobre fondo de oro. Esta y un grupo de la Negación de San Pedro delatan la gubia de Diego de Robles, quien en su testamento afirmó que se comprometía a costear con imágenes la dote de una hija para monja concepcionista.

A la imagen de Nuestra Señora de la Visitación le rodean otras exentas de San José y de San Pedro, de factura antigua y también policromadas.

Enfrente, a la cabecera de la sala, se ha dispuesto un altar en cuyas gradas se hallan algunas obras de verdadero mérito. Entre ellas figura un grupo de la Piedad, con la Dolorosa y el cadáver del Señor en sus brazos; igualmente otro grupo que representa la Impresión de las llagas de San Francisco, reducido a tamaño pequeño, con el mismo motivo y en la misma forma que el retablo lateral de Cantuña. Hay, asimismo, otro grupo que interpreta el Nacimiento, con las figuras policromadas de María y José de rodillas y el niño recostado. En una pared del archivo se encuentra una imagen de la Virgen con el niño en el brazo, pintada por Angel Medoro en 1592. Otro lienzo, de valor artístico, representa a Nuestra Señora de la Candelaria. Es también notable una imagen de la Inmaculada legardiana, labrada con primor.

El claustro oriental de este primer tramo del monasterio se ha dedicado a dormitorio de las religiosas. En un espacio intermedio hay una mesa de altar en cuyo centro se halla, conservada en una urna, la Inmaculada de Legarda, acaso una de las mejores imágenes de este artista. Asimismo es digna de mención una pequeña imagen de Nuestra Señora del Quinche, réplica perfecta de la de Diego de Robles. No menos notable es un crucifijo del Señor yacente, que exhibe todas las características de los Cristos atribuidos a Pampite, con las llagas abiertas con contorno amoratado y la sangre de las manos que corre hasta las arcas de los brazos.

El coro alto se halla presidido por la imagen de Nuestra Señora del Buen Suceso, labrada por Francisco del Castillo, que lleva en sus manos el cayado de abadesa y las llaves del monasterio.

En el muro lateral izquierdo se conserva, en una urna, la imagen milagrosa de Nuestra Señora de la Paz. A esta venerada efigie atribuyen las monjas una serie de leyendas extraordinarias que se vinculan con el origen del monasterio y la vida de Mariana de Jesús Torres. En una urna del muro de la derecha se encuentra la imagen yacente de la Dormición de la Virgen, atribuida también a Francisco del Castillo. Entre los lienzos hay que destacar el que representa a Nuestra Señora del Rosario, con Santo Domingo y Santa Ca-

talina al pie y los retratos de las fundadoras del monasterio.

No lejos del coro alto, en el piso superior del tramo moderno del edificio, se ha destinado una sala al belén del monasterio. Ahí se ha compuesto una suerte de retablo que contiene un conjunto abundante de imágenes relacionadas con la escena del Nacimiento. Sobre todo la Virgen María sedente, destinada a ser vestida, y la imagen de San José, policromada y exenta, que revelan la gubia de Diego de Robles. El Niño recostado sobre el brazo derecho; en torno a él, los Reyes Magos, policromados sobre fondo de oro y en actitud de ofrecer sus dones. Alejados del grupo central aparecen otra vez las figuras de los mismos Reyes Magos, ahora a caballo, con el ángel, también cabalgando, que los guía.

En el coro bajo, donde está el comulgatorio, se conserva un alto relieve de San Pablo, obra maestra de escultura probablemente española.

Pasando una puerta se entra a la sacristía, en la que los enseres de culto se guardan en tres bargueños con gavetas de tapa taraceada. Entre los lienzos merece mencionarse el de Santa Cecilia, yacente, con una inscripción que afirma haber sido pintada como se la encontró en el sepulcro; el del Lavatorio de los pies de los Apóstoles, y el de la Última Cena, estos dos que recuerdan el pincel de Goribar.

La portería se halla adornada con un magnífico retablo en cuyo nicho se destaca la Inmaculada de Legarda, Nuestra Señora de Quito, y con un lienzo del siglo XVII que representa los Desposorios de San José.

En el centro del patio se levanta una pila de piedra con características de remota antigüedad, según el labrado de los tazones. En cada celda se encuentra un crucifijo de Pampite. En la sala de recepción hay una imagen de Nuestra Señora de las Lajas, con fondo de paisaje agreste y con la representación de varios devotos: es de fines del siglo XVIII y demuestra la devoción que se tenía a la Virgen de las Lajas, de originalidad quiteña. Hay, asimismo, un lienzo de Manuel Samaniego que reproduce a la Divina Pastora, con ovejas y devotos, dentro de un cerco de flores semiovalado.

El monasterio de Santa Catalina surgió, en cambio, de la iniciativa privada de doña María de Siliceo, que resolvió fundarlo en los momentos precisos de la inquietud social por motivo de las alcabalas. En carta de 1 de diciembre de 1594 escribía la fundadora al rey dándole a conocer las circunstancias de la fundación. "Yo soy —decía— una vasalla de Vra. Sacra Magestad, llamada María de Siliceo. Mi abuelo y el Padre



Altar armario en la sala capitular del convento de Santa Clara, en cuyo nicho central hay una Virgen legardiana y, sobre ella, la representación de la Santísima Trinidad, mientras que el interior de las puertas está adornado con cuadros que representan ángeles.

Maestro Siliceo fueron hermanos, a que vuestra Sacra Mag. hizo merced del Arzobispado de Toledo, y yo fui casada con un hidalgo llamado Alonso de Troya, que él y sus antepasados sirvieron en España y acá en las Indias a Vra. Real Corona, y con su poco caudal y cargado de hijos fue el primer hombre que animó sus vasallos de Vra. Mag. con el préstamo y dio quinientos pesos de buen oro para ayuda de Vra. Mag. y demás desto se obligó de ir a su costa a la Gobernación de los Quijos, de donde se sacó el préstamo de doce mil pesos, de donde trajo el mal de orina de que murió por ser tierra fría y enfermó y así quedé desamparada yo y mis hijas y dos hijos varones... Por servir mejor a Dios y a V.M. en mis pobres oraciones y viéndome viuda y con cuatro hijos y por ordenarlo Dios Nuestro Señor, que yo poca parte era un gusanillo tan pequeño y pobre y con tan poco caudal que eran doce mil pesos, sola sin que otro me ayudara a esta obra sino sólo mi Dios y mis pequeñas fuerzas, fue él servido de que funde un Monasterio de Monjas de la Orden de Nuestro Padre Santo Domingo, donde metí en mi compañía mis hijas y cinco pobres doncellas huérfanas sin remedio ninguno".

Respecto a la fecha y hecho de la fundación, la Audiencia informaba el 4 de abril de 1594: "De dos años a esta parte se había fundado en esta ciudad un Monasterio de Monjas de Santa Catalina de Siena, en que había más de treinta monjas y las once de ellas profesas que llevaban muestras de que irían muy adelante". La fundadora y las primeras monjas hicieron su profesión el 19 de abril de 1595, lo que significa que la fundación fue reconocida por el obispo López de Solís. Doña María de Siliceo, al vestir el hábito, había tomado el nombre de sor María de Santa Catalina. De sus manos, y en presencia del padre Rodrigo de Lara, vistieron también los hábitos sus hijas Isabel de Santo Domingo y María de Santo Tomás; Manuela de la Ascensión, hija de Alvaro de Cevallos; Mariana de San Juan y Mariana de la Trinidad, hermanas del corregidor Melchor de Villegas; María de Jesús e Isabel de Santiago Núñez; Juana Millán Bohórquez, María de los Angeles Arce, María de San Lorenzo Ponce de León, María de Santa Lucía Chávez, Lorenza de Anaia y Miño, nieta de la fundadora Jerónima de San Gabriel Suesco Navarro, Juana de Santa María Hernández y Magdalena de San Luis, viuda del oidor Venegas de Cañaverall y descendiente de Cristóbal Colón.

Las religiosas se establecieron en unas casas que quedaban entre la plaza San Francisco y la de Santa Clara. En 1613 se trasladaron al sitio que ocupan actualmente y que fue el solar residencial de don Lo-

renzo de Cepeda. Por lo visto, el monasterio se fundó por cuenta de una honorable viuda, cuya ascendencia social despertó la confianza de doncellas de la buena sociedad de Quito.

El monasterio se proyecta fuera con el frontis lateral del templo, cuya puerta se enmarca entre dos columnas, de las que medio fuste sobresale del muro. Dentro, el cuadro de claustros se desarrolla sobre un cerco abovedado, que se levanta en torno al jardín para salvar el desnivel del suelo y proporcionar un plano horizontal al piso. Un corredor central, de cubierta abovedada y con claraboyas a trechos, determina la serie de celdas que se ordenan frente a frente, todas con puerta al interior del claustro: unas con ventana al jardín y otras con ventana hacia las demás dependencias del monasterio. La cocina y el refectorio se hallan en el sótano del tramo oriental y en la esquina del nordeste se encuentran restos del pilancón antiguo, que surtía de agua al llamado chorro de Santa Catalina.

En la sala capitular, frente a la capilla del Señor cargando con la Cruz, que mandó pintar sor Juana, las religiosas conservan una imagen sedente del Señor de las Misericordias, de un dramatismo impresionante; un grupo escultórico que representa a Nuestra Señora de la Escalera, desarrollado en forma de un árbol cuyo tronco remplace la figura erecta de Nuestra Señora del Rosario y las ramas rematan con el busto de un santo dominico; otro grupo de Nuestra Señora de la Peña de Francia, sedente, rodeada de ángeles; un Niño Dios yacente, de complicado ademán y perfecta anatomía, y un lienzo grande que representa al Señor, sedente, cubierto con manto de púrpura y rodeado de religiosas carmelitas.

En el corredor de recreo se conservan, como ejemplares de valor artístico, un lienzo de la Divina Pastora con santos franciscanos al pie, de principios del siglo XVIII, y un busto circular de Santa Catalina, de procedencia italiana, pintado al óleo. Para el sentimiento espiritual de las monjas se guardan con veneración muchas imágenes mencionadas en la vida de sor Catalina de Jesús María, como el crucifijo que se alza sobre la puerta interior del coro bajo; la imagen de Nuestra Señora del Rosario, que se encuentra en un nicho del oratorio antiguo, y los cuadros de San José y de Santa Rosalía, que se hallan en la sala capitular.

También a la iniciativa privada se debió la erección del monasterio de Santa Clara, cuya fundadora, doña Francisca de la Cueva, había quedado viuda por la temprana muerte del capitán Juan López de Galarza, el alguacil mayor de la Audiencia que intervino en el



apresamiento del obispo Coruña. Con el fallecimiento del esposo se perdió la encomienda que tenía en el pueblo de Guano y la vara de alguacil, que le costara 12.000 ducados. Así pues, resolvió doña Francisca fundar un monasterio bajo el espíritu y advocación de Santa Clara de Asís. Con los pocos bienes que le quedaban compró, por intermedio de Diego de Ramírez, las casas de Alonso de Aguilar, Francisco López y Francisco del Castillo, para dedicarlas al monasterio en proyecto.

El 18 de mayo de 1596, presentes el padre provincial fray Juan de Cáceres, el guardián fray Gaspar de Villalobos, el definidor fray Diego Bonifaz y varios religiosos, pidieron y vistieron el hábito de clarisas doña Francisca de la Cueva y su hija Ana María; Ana y Andrea Ortega, y Jerónima de Cabrera, hija del capitán Alonso de Cabrera. La fundación se hizo bajo la jurisdicción de la Orden Franciscana, que dijo tener facultad para ello por breves apostólicos.

En el acto de fundación se prescindió de la autoridad eclesiástica y de la civil. Cuando volvió a Quito

el obispo López de Solís de su visita pastoral a Loja, impugnó la validez canónica de la fundación por falta de licencia por parte del prelado y de la Audiencia. Para revalidar el hecho exigió que se cumplieran los requisitos legales, entre ellos que la fundadora satisficiera todos los compromisos de carácter económico contraídos antes de su vestición. Subsanados los inconvenientes, el prelado autorizó la fundación el 19 de noviembre de 1596 y se renovó legalmente el acta ante el escribano Diego Rodríguez de Ocampo.

A partir de esta fecha aumentó el personal y el monasterio de Santa Clara se convirtió en uno de los mejores de la ciudad por su ubicación y comodidades del ambiente.

En la iglesia se conserva, al fondo de la nave izquierda, un grupo del Calvario crucificado, con el Señor del Buen Suceso, que data del primer cuarto del siglo XVII. En el coro alto las religiosas han reunido las imágenes de recuerdo tradicional. En medio de la reja se destaca un crucifijo, que veneran las monjas como un legado de las fundadoras.



Dentro de una urna de cristal descansa, sobre un lecho, la Virgen dormida, rodeada por seis ángeles vestidos de tela. El artista, que corresponde ya a principios del siglo XVIII, la representó con un realismo de placidez devota.

Del primer cuarto del siglo XVIII datan dos imágenes policromadas, que guardan semejanza en su forma y hechura: la una es de San Juan, sedente dentro de una cueva, en actitud de acariciar a una oveja; la otra, de Jesús Niño con el codo derecho apoyado sobre el mundo y la mano en la mejilla, en ademán de pensar. Por esto se le denomina el Niño del Pensamiento. En el archivo se conserva todavía el dato de que San Juan Bautista fue donado al monasterio por Mateo Chicayana, el 25 de septiembre de 1716, a condición de que se le costeara el entierro.

En el centro del coro existe un retablo con imágenes pequeñas que encuadran el nicho de en medio, en el que se encuentra Nuestra Señora del Rosario con las

llaves del monasterio. La imagen, vestida, delata en su factura la gubia de Diego de Robles. Tanto en el ademán como en el policromado es una réplica de Nuestra Señora del Quiche.

En un nicho central de un retablo lateral está la figura sedente del Señor de la Sentencia, de un dramatismo impresionante por el sombrío amoratado de uno de sus ojos. Las religiosas lo veneran con un temor reverencial, proveniente de un hecho milagroso que se le atribuye haber realizado con una monja ciega, a la que le concedió la vista. Como es natural, no faltan en este conjunto de imágenes devotas la de Santa Clara con su vestido franciscano, el cayado de abadesa y la custodia del milagro.

En la sala capitular domina un retablo en forma de armario con las puertas plegables. En el interior de cada hoja se hallan dispuestos veinticinco ángeles, cada uno de ellos dentro de un marco dorado. En el fondo está Nuestra Señora de Quito, la Inmaculada legar-

A la izquierda, grupo del Nacimiento del belén del monasterio de Santa Clara, cuya delicadeza de formas y sensibilidad compositiva nos hace pensar en la intervención de Caspicara. Abajo, portada de la recoleta de San Diego, de líneas sencillas, escasos motivos decorativos y con cierto arcaísmo en la ejecución.



diana, con las tres imágenes de la Trinidad colocadas en línea vertical. En los costados hay cuatro óleos, dos en cobre y dos en tabla, que representan a la Virgen con el Niño, San José, San Francisco de Asís y San Francisco Javier. En el contorno de la sala, sobre ménsulas pequeñas, se destacan un Niño Jesús sedente con los pies cruzados, otro Niño Jesús erecto sobre un pedestal y una cabeza de la Dolorosa, con aureola de plata, vestida con rica tela. Finalmente, es digno de mención un lienzo del taller de Samaniego que representa a la Virgen sobre un lecho, rodeada de los Apóstoles, y en la parte superior la escena de la Coronación entre un coro de ángeles.

La sala de profundis es la capilla provisional antigua, en la que se realizó el robo del Santísimo. En uno de los muros se destaca una pintura al temple que representa a la Virgen con el Niño, de tamaño natural, con el manto decorado y rodeada de rayos dorados. Las religiosas la llaman con el nombre de Nues-

tra Señora de Yahuarcocha, en recuerdo del milagro que hizo la Virgen conservando en su vocación de monja a una postulante nativa de este lugar de Ibarra. El muro del frente contiene un lienzo de Nuestra Señora de la Candelaria, representada de pie sobre la media luna, con dos lámparas a los lados. Otro cuadro de Nuestra Señora de Aránzazu, con los bustos de Santo Domingo y San Francisco a los pies, decora el atrio de profundis.

A la entrada del refectorio se destaca un lienzo, de grandes dimensiones, que representa a Santa Teresa de Jesús semiarrodillada, en ademán de estrechar la mano de Santo Domingo, presentado por Cristo Resucitado.

En torno a los muros se encuentran varios cuadros, por lo general anónimos, en que están representados el Buen Pastor, la Inmaculada Concepción del taller de Bernardo Rodríguez, Nuestra Señora de Montserrat, la Divina Pastora, San Miguel Arcángel y



la Coronación de la Virgen. Especial mención merece un lienzo que representa a la venerable sor Juana de Jesús sedente, en acto de recibir tres flechas dirigidas al corazón desde la imagen del Crucificado.

En los claustros superiores llama la atención una Inmaculada con las manos juntas, cuyo fondo de paisaje delata las características de Miguel de Santiago. Igualmente revelan un pincel maestro dos óleos sobre mármol que interpretan la escena de la Visitación, con fondo de arboleda, y a la Virgen sedente con el Niño en el regazo y delante un ángel adorador.

En la sala de la enfermería se halla un lienzo de Manuel Samaniego que representa a la Virgen con el Niño rodeada de sus familiares, José, Ana, Joaquín, Isabel y Zacarías, y de los conocidos arcángeles Miguel, Rafael, Gabriel y el ángel de la Guarda. El monasterio de Santa Clara, como los demás de Quito, ha reservado una sala especial para el arreglo permanente del nacimiento o belén. En el centro se ha dispuesto el pesebre para el grupo del Niño entre María y José, con un cortejo de más de veinte ángeles que rodean el armazón de la cueva. Al pie aparecen, de rodillas, los Reyes Magos en actitud de adoración; después, más alejados, se les distingue a caballo, guiados por un ángel, con un cargamento de ofrendas. Todos estos grupos, primorosamente labrados y policromados, delatan la mano sutil de Caspicara. Alrededor, formando escenas homogéneas, se distribuyen grupos de iná-

genes, pequeñas, que representan el misterio de la Presentación del Niño en el templo, Jesús entre los Doctores, la Anunciación, la Visitación, la Huida a Egipto. Toda la planta del belén está cubierta de pastores, representados en infinita variedad de posturas, con escenas del costumbrismo colonial.

La fundación de recoletas obedeció al ejemplo dado en España para la renovación de las órdenes religiosas, después del Concilio de Trento. Dominicos, franciscanos y carmelitas buscaron con mayor anhelo la perfección bajo el impulso fervoroso de Alvaro de Córdoba, Pedro de Alcántara y Teresa de Jesús. Estos santos reformadores erigieron conventos de estricta observancia para religiosos que voluntariamente se sujetaban a un régimen de vida austera.

En Quito la primera iniciativa provino del Cabildo secular. El 29 de febrero de 1597 examinó "una petición presentada y firmada de muchos de los vecinos de esta ciudad; por la cual piden al Señor General que trate en este Cabildo y comunique que en esta ciudad se funde y haga un convento de frailes descalzos de la Orden del Bienaventurado San Francisco para que con santa y ejemplar vida y oración sea esta ciudad favorecida de Dios Nuestro Señor y se tenga particular consuelo con la reformation de las costumbres". El Cabildo acordó dirigirse al presidente de la Audiencia y al obispo en demanda de licencia para realizar la fundación.

El claustro de San Diego consta de una sola galería de arcos levantados sobre pilares octogonales y de un cuerpo superior de ventanas, uno de cuyos lados muestra una decoración original de molduras rectangulares y ovaladas. A la derecha, púlpito de la iglesia, de estructura sencilla pero de innegable valor artístico por su labra de grandes efectos de claroscuro.

Obtenido el permiso, se puso al frente de la obra el padre Bartolomé Rubio. Desde el comienzo se bautizó la nueva fundación como Recolectión de San Diego de Alcalá, cuyo solo nombre simbolizaba el género de vida que quería adoptarse. Parece que no fue tan del gusto del convento de San Pablo, puesto que el Cabildo de Quito, en sesión del 8 de octubre de 1598, acordó recurrir a la Audiencia para impedir la salida de Quito del padre Rubio, que estaba ocupado ya en la construcción de la obra de San Diego.

Dice al respecto el acta: "Tratóse en este Cabildo que, este Cabildo por el bien común de esta República, con acuerdo y permisión de esta Real Audiencia, a instancias de esta ciudad, se fundó en ella el convento de San Diego por el Padre Fray Bartolomé Rubio, de la Orden de San Francisco; y estando haciendo la iglesia en esta congregación que se ha hecho por el Provincial de esta Provincia, ha resultado que ha echado y mandado salir de esta ciudad al dicho fraile Bartolomé Rubio; y porque en esta ciudad se ha hecho muy notable sentimiento por los vecinos de ella, de manera que se han juntado en este Cabildo a tratar del remedio; y habiéndose tratado y platicado, se acordó por este Cabildo que se presente petición en esta Real Audiencia sobre ello".

Para la ubicación de la recoleta de San Diego donó cuadra y media de terreno Marcos de Plaza, mediante escritura firmada el 25 de junio de 1598. Más tarde, el 27 de diciembre de 1602, el mismo donante amplió la extensión para completar las dependencias conventuales. Años después su mujer doña Beatriz de Cepeda completó la donación con nuevos solares. A su vez el Cabildo cedió a la Recolectión parte de las aguas que descendían del Pichincha por la propiedad del inca Auqui Atabalipa. Sobre esta base el padre Bartolomé Rubio comenzó la construcción de la iglesia y convento de San Diego. Del estado de la obra refiere Rodríguez de Ocampo lo siguiente: "Fundóse en esta ciudad la Recoleta de San Francisco, con título de San Diego, por el año 1599. Contiene más o menos veinte religiosos de santa y penitente vida; susténtase de limosnas y el convento e iglesia está algo distante de la población de la ciudad, con adorno y estilo muy bueno, con pinturas de la Pasión y misterios de Nuestra Señora, al óleo en las paredes de los claustros; la sacristía está adornada por el culto divino y el templo con retablos de imágenes de devoción de bulto y pincel".

Simultáneamente a la fundación de San Diego fue la de la recoleta de la Peña de Francia. El fundador fray Pedro Bedón escribió al respecto a Felipe III en



carta del 15 de abril de 1600: "Por comisión de mi Orden he fundado en esta ciudad de Quito un convento de recolectión, con deseo de aprovechar más, siguiendo la observancia regular en el punto y con la aspereza que la pretendió Santo Domingo y los primeros padres. Y uno de los principales intentos ha sido tratar con espíritu de la promulgación evangélica desinteresadamente y con el celo limpio entre estos indios y naturales de esta tierra, que se mueven más con ejemplos que con palabras, como gente que no está ilustrada con lumbré de fe, cuanto con la natural sujeta a los sentidos y experiencias; confiamos en Dios cuya es la causa será con el suceso que conviene al descargo de la conciencia real de Vuestra Magestad. Estamos muy pobres como es notorio y tenemos comenzada nuestra iglesia, debajo de la advocación de Nuestra Señora de la Peña de Francia. Suplica este convento a Vuestra Magestad se digne de favorecerle con alguna limosna para el dicho efecto. La obra es humilde y moderada como conviene a pobres mendigos que postrados a los pies de vuestra Magestad se amparan de su señor natural y patrón de este Nuevo Mundo, confiados del valor con que Vuestra Magestad aumenta el culto divino, como único propugnáculo y defensa de la fe".

Esta carta revela una faceta nueva de la personalidad del padre Bedón. Lo hemos visto desde 1586 ocupado en la enseñanza y dirección de la juventud. En 1592 intervino en el suceso de las alcabalas, exponien-



A la izquierda, retablo de la Virgen, realizado en madera dorada y con las figuras de San Joaquín y Santa Ana a ambos lados, en la recoleta de San Diego. A la derecha, perspectiva del convento de Santa Clara, en cuyas construcciones estaba trabajando fray Antonio Rodríguez cuando se le quiso trasladar a Lima.

do su criterio en este asunto de economía política. En 1594 en Bogotá y Tunja ocupó respectivamente una cátedra universitaria y levantó la capilla de la cofradía del Rosario. A partir de 1596 visitó las provincias de Popayán y Quijos preocupado de remediar la situación de los indios. En 1598 reanudó la enseñanza en Quito y consiguió del capítulo provincial la autorización para publicar su libro intitulado: *Del modo de promulgar el Evangelio a los indios de estos Reinos, y de la instrucción para administrar los sacramentos a los naturales de este orbe nuevo*.

En 1600 tomó su vida un nuevo rumbo: el del apostolado de la predicación y la fundación de conventos de observancia. El nombre de Peña de Francia adoptado para esta primera recoleta recordaba al real monasterio de Santa María de la Peña de Francia, situado al sur de la provincia de Salamanca. Para su recoleta escogió el padre Bedón un sitio apropiado a los fines que pretendía. En la parte plana emplazó la iglesia y el convento. El barranco que descende al río le facilitó la apertura de cuevas para retiro, oración y penitencia. De un estanque que había abajo aprovechó para criadero de peces para los días de abstinencia.

El doctor Francisco Antonio Montalvo se refirió a esta fundación en 1687 en los términos siguientes: "Entre las muchas gracias que dispuso la Divina Providencia a este su siervo fiel, fue maravillosa la de pintar; así delineó de su mano en el claustro de la Recoleta de Quito la vida del B. Enrique Susón, para que la representación de sus penitencias estimulase a los

que buscan el lirio entre las espinas. En la misma casa pintó una imagen de Nuestra Señora que por el sitio en que está, la llaman de la Escalera, célebre santuario de prodigios, que presentan continuamente la devoción de los fieles con sus plegarias y votos. Otras muchas imágenes de la Virgen hizo este Apeles sagrado, y aunque sus diseños no observen en todo las puntualidades del arte, que pintaba como quería, para que fueran sus pinturas de los cielos".

Rodríguez de Ocampo describe así la recoleta en 1650: "Hizo S.M. Merced a esta Recoleta de mil ducados, con los cuales y las demás limosnas de devotos, quedó acabada la iglesia, claustro y demás oficinas que todo está bien trazado y por delante una plazuela junto a la entrada de la ciudad, viniendo del Perú, hacia medio día. Pasa un río por las cercas de este convento, donde tiene un estanque de agua de cincuenta pies en cuadro, donde hay un género de pescado que llaman bagrecillo y un huerto con cuatro cuevas de devoción, la una de la Magdalena, otra del Descendimiento de la Cruz, otra de San Juan Bautista y la última de Santo Domingo en penitencia. Hay tres manantiales de agua del sitio hacia la vera del río: es de frecuentación para devoción. En este convento como tan recoleta son conventuales los más ancianos religiosos y otros de poca edad, para ejercitarse en devoción y penitencia, de cuyas oraciones se ha valido y vale esta república en sus necesidades para con su Divina Magestad".

Con la construcción de las recoletas quedó integrada la urbanística de Quito en el siglo XVI. La población de la ciudad estaba limitada al sudoeste por el montículo llamado, por su forma, El Panecillo. Las recoletas se ubicaban, con no premeditada estrategia, a uno y otro lado del cerro Yavirac indígena. Desde San Diego se podía dominar la población, destacándose al centro los bloques ya construidos de San Francisco, La Merced y la catedral, y hacia el sudeste Santo Domingo, que estaba en construcción. En las faldas del Pichincha brotaba "la chorrera" para provisión de agua a la ciudad. Las parroquias de San Blas al norte y de San Sebastián al sur señalaban los límites extremos del centro urbanístico colonial. El obispo Solís había creado las parroquias de San Marcos y San Roque, que completaron la estructura interna del poblado. La recoleta de la Peña de Francia cerraba hacia el sur el cerco de la ciudad. Dentro del marco señalado por los anteriores límites se iba desarrollando el proceso evolutivo de la sociedad, con un mestizaje étnico que se reflejaba en el idioma y las costumbres.



VIDA Y OBRAS DE FRAY ANTONIO RODRIGUEZ

Son pocos los datos estrictamente históricos que relatan la vida de fray Antonio Rodríguez. Vistió el hábito de hermano de la Orden de San Francisco en octubre de 1632 y profesó al año siguiente. Su vocación de constructor halló en el padre Francisco Benítez el maestro que le descubrió los secretos de la arquitectura. En 1644 construyó el tramo del convento dedicado a enfermería. En 1649 edificó el claustro contiguo al principal e integró la construcción del monasterio al norte.

La amplitud de su espíritu le llevó a dotar las celdas de los religiosos con la comodidad necesaria y prestar sus servicios al monasterio de Santa Clara en la construcción de su convento y de su iglesia; al convento de Santo Domingo, que estaba edificando el segundo claustro, y al Cabildo eclesiástico, empeñado en canalizar la quebrada en el sector que caía al sur de la catedral.

A mediados de 1657 se suscitó un hecho dramático, que puso de relieve la personalidad de fray Antonio y el aprecio en que le tenía la sociedad de Quito. El hermano arquitecto estaba en la flor de la edad y era el árbitro de las construcciones internas de su convento y el asesor obligado de las obras constructivas de la ciudad. Su actividad febril no le permitía ser como su homónimo, de quien se alaba, en un retrato que hizo Miguel de Santiago, el retraimiento y el amor a la soledad. Fray Antonio, el arquitecto, era el hom-

bre más popular de Quito; lo contrario de fray Antonio Rodríguez, el hermano portero de San Francisco.

Algunos franciscanos no compaginaban con el modo de ser del hermano arquitecto. Elevaron, en consecuencia, una representación al Comisario General de las Provincias de América del Sur, padre Francisco Borja, acusando a fray Antonio de que se ocupaba demasiado en las obras de afuera y de que adentro había dispuesto para algunas celdas un servicio higiénico independiente, con caño de agua que se tomaba del depósito común: lo cual era, primero, contra el espíritu de clausura y, luego, contra el espíritu de pobreza.

El Padre Comisario dio por ciertas las acusaciones y ordenó al provincial de Quito que por de pronto castigase al hermano, "poniéndole un caparón y una disciplina de corrección en la comunidad y recluyéndole en el convento". Prohibió asimismo que se utilizaran en uso particular las aguas del convento. Dispuso además que el hermano Rodríguez se trasladara a Lima con el pretexto de dirigir las construcciones franciscanas de esta ciudad.

Fray Antonio era demasiado conocido para que el castigo y el traslado pudieran realizarse bajo la sombra del silencio. El primero en percatarse fue el Ayuntamiento de la ciudad. En sesión del 16 de julio de 1657 acordó el Cabildo recurrir a la Audiencia para que impidiese la salida del hermano fray Antonio. A esta representación del Cabildo añadió la suya la abadesa de Santa Clara, quien expuso que la ausencia del arquitecto era perjudicial a las obras del monasterio.

Vista interior de la cúpula del Sagrario, obra del hermano fray Antonio Rodríguez, con la que quiso ensalzar, dándole aún mayor altura, un edificio dedicado al culto del Santísimo.

porque él había hecho el plano de la iglesia y estaba dirigiendo la construcción y que faltaban la edificación de la media naranja, del refectorio y dormitorio. Intervino también el padre procurador de Santo Domingo, abogando por las obras del convento.

El doctor Pedro Vásquez de Velasco consideró al día siguiente la solicitud del Cabildo y ofició al guardián de San Francisco ordenándole que suspendiera el viaje de fray Antonio hasta que la Audiencia tramitara el asunto con el Comisario General.

Ante la respuesta del guardián de que fray Antonio había salido ya para Lima, insistió el presidente en su resolución, dando órdenes para que retornara el hermano de donde quiera que se hallara.

En torno al viaje de fray Antonio se suscitó un conflicto de autoridad. En pequeño se repetía en Quito el caso de Leonardo de Vinci, de Miguel Angel y de Juan Lorenzo Bernini, cuya presencia y trabajo se disputaban las ciudades. Las representaciones del provincial de la Audiencia de Quito fueron a Lima, al Comisario General. Este, sospechando que los superiores conventuales estuvieran en connivencia con el Cabildo quiteño respecto de fray Antonio, intimó al provincial para que, bajo pena de excomunión, ordenase el viaje a Lima no sólo del hermano arquitecto, sino de los padres fray Andrés Izquierdo y fray Diego Carrillo, a quienes decía necesitar en la ciudad de los Reyes. Esta nueva orden fue notificada a los interesados ante toda la comunidad reunida en la iglesia y con los ritos del ceremonial.

Nuevamente se inquietó el Cabildo y recurrió a la Audiencia en demanda de auxilio legal para impedir la salida de fray Antonio y de sus compañeros. Había una nueva razón para este recurso: era que se había alterado la paz en el convento de San Francisco, con escándalo de la ciudad. El presidente, doctor Pedro Vásquez de Velasco, recurrió esta vez al Consejo de Indias y consiguió de hecho que el hermano arquitecto permaneciera en la ciudad de Quito.

Fray Antonio había comenzado la iglesia de Santa Clara en 1643. La construcción la fue verificando al lento compás de las limosnas. Una vez concluida, pudo estar satisfecho de haber realizado una obra original. El templo es de tres naves inscritas en un rectángulo: las laterales con bóveda de crucería y la central con bóveda cupular elíptica. No tiene una torre como las demás iglesias de frontispicio definido. La entrada al interior es por dos puertas laterales que daban antes a la plaza que exhibían en sus timpanos dos grupos de bajo relieve representando la Coronación de la Virgen y a Santa Clara cortejada por San Francisco y Santo Domingo.

Stevenson habló con elogio de esta construcción de fray Antonio y dio las medidas de la cúpula central: "La iglesia perteneciente al monasterio de Santa Clara es noble por su domo elíptico, cuyo eje transversal tiene 41 pies y el otro 26; el nacimiento de la bóveda, 29 pies y dos pulgadas; está construida de piedra y la superficie interior es enteramente unida. Vista desde el suelo de la iglesia, el domo, que tiene 36 pies de altura, aparece casi plano. Esta bella muestra de arquitectura fue enteramente ejecutada por indios en el año 1657".

La construcción interior del monasterio se proyectó al fondo de la iglesia a base de un cuadrado. La galería inferior del claustro levanta su arquería sobre columnas ochavadas, de base cuadrada. Fray Antonio dotó de amplitud a los corredores, que permiten gozar de la visión del Panecillo y de las faldas del Pichincha. El hermano arquitecto conocía ya el aliciente de un bello panorama para la perfección arquitectónica de una vivienda a largo tiempo.

Combinación de bóvedas y cúpulas fue también la estructura del Sagrario. Es el templo que mayor trabajo debió exigir al arquitecto. En 1649, el hermano Marcos Guerra levantaba la arquería para dar cauce a la quebrada que dividía la Compañía de las Casas Episcopales. Simultáneamente, el hermano Antonio Rodríguez dirigió la canalización y relleno de la parte que pasaba por detrás de la catedral. Una vez conseguida una superficie plana y segura, se comenzó a construir el templo del Sagrario.

La planta es de tres naves de cubierta abovedada y divididas con robustas pilastras de mampostería. La central se corona, en la mitad, con una cúpula que se proyecta al cielo y las laterales por cupulines y linternas delante de los retablos. Las tres terminan en pequeñas cúpulas absidiales. La iglesia impresiona por su altura en relación con la longitud del espacio que ocupa su planta.

En la construcción de Santa Clara tenía fray Antonio el móvil alentador de la fraternidad religiosa. El monasterio se fundó bajo el patrocinio y dirección de los padres franciscanos. La abadesa adujo razones de hermandad para conseguir del padre José Maldonado, quiteño y Comisario General de Indias, que permitiera la entrada del arquitecto al monasterio sin impedimento alguno por parte de los superiores. La ayuda técnica a la construcción del Sagrario era un servicio desinteresado, que redundaba en el culto al Santísimo. Quizá tuvo esto en cuenta fray Antonio al trazar el plano del templo eucarístico. En la arquitectura del Sagrario se puede advertir la tectónica del cuadro de la Inmaculada Eucarística de Miguel



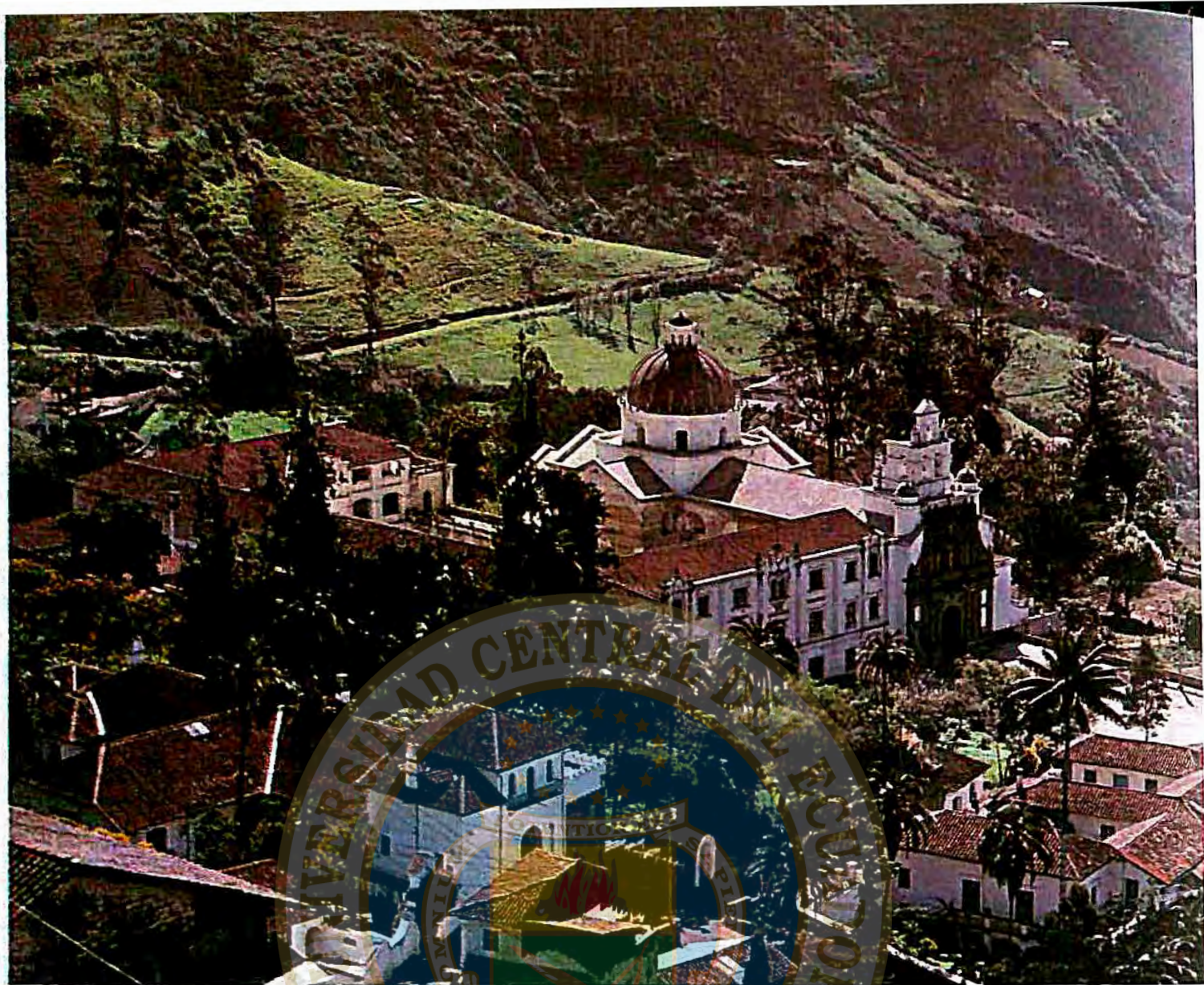
de Santiago. Las tres personas de la Trinidad, como las cúpulas absidiales del Sagrario, coronan a María, en cuyo corazón resalta la Custodia con su Divina Majestad presente.

El santuario de Guápulo es, arquitectónicamente, una joya artística del siglo XVII. Intervino en su construcción fray Antonio Rodríguez al igual que otros arquitectos. Para el trazado del plano no había, como en Santa Clara o el Sagrario, que sujetarse a un espacio limitado.

Guápulo es un recodo que, se recuesta a las faldas laderasas de una colina y sirve de mirador al panorama del oriente, donde aparecen los pueblos de Pifo, Yaruquí y el Quinche. La dirección del templo debía guardar consonancia con el paisaje. Visto desde la Pata de Guápulo, aparece el santuario como una cruz per-

fecta con su cúpula en el crucero. La planta es, efectivamente, una cruz latina de 60 metros de largo por 27 de ancho en los brazos. Todo el cuerpo es de una sola nave abovedada, y la cúpula, con linterna. De su estructura puede decirse lo que dijo Miguel Angel de las construcciones de Bramante: "Su arquitectura es clara, desnuda y luminosa". Las líneas verticales que destacan las pilastras divisorias de los altares laterales, el friso horizontal, las figuras de yesería mudéjar que decoran el cielo, la disposición de los retablos: todo delata la mano maestra que dirigió la construcción.

Fray Antonio tuvo el aliciente de encontrar en Guápulo un ambiente de religiosidad, de comprensión sacerdotal y de sentido artístico. Allí convivieron horas de cordialidad los arquitectos, escultores y pintores, bajo el mecenazgo de don José de Herrera y Ce-



vallos, un cura que supo ser inteligencia, corazón y afecto entrañable a la Madre de Dios.

Guápulo conservaba el recuerdo no muy lejano del santo obispo fray Luis López de Solís, que iba a pie en romería al santuario. Los milagros evidentes de la Virgen servían de estímulo para consagrarle un templo digno de la Madre de Dios. Tal era el pensamiento que alentó en sus trabajos a fray Antonio y al capitán Marcos Tomás Correa, maestros de arquitectura; a los escultores J. B. Menacho y Cristóbal Gualoto y a los pintores Miguel de Santiago y N. J. Goribar.

Fray Antonio Rodríguez intervino, por último, en las construcciones de Santo Domingo. La representación del procurador del convento en 1657 se refería a la dirección del hermano arquitecto en la edificación de los claustros del segundo tramo, que llevan el sello del siglo XVII en la ordenación del columnario y la arquería. Parte integrante de este nuevo sector conventual es el refectorio, provisto de un espléndido artesonado mudéjar.

Alrededor de ese mismo año dirigió fray Antonio la construcción del Colegio de San Fernando y Universidad de Santo Tomás, con su capilla adjunta. Es

la última obra en que aparece el nombre del arquitecto franciscano. Del año 1632, en que vistió el hábito, a septiembre de 1681, en que firmó el informe de la Universidad, median cerca de cincuenta años, en que fray Antonio Rodríguez estuvo prestando sus valiosos servicios técnicos a la ciudad.

La arquitectura refleja siempre la cultura espiritual de una época. Sus obras representan un espíritu colectivo, interpretado a través del temperamento del artista que las concibe y lleva a cabo. Las construcciones de fray Antonio Rodríguez responden al estado que presentaba Quito en el siglo XVII, en que las artes plásticas se dan la mano para hacer de la ciudad un relicario de arte religioso.

COLUMNARIO QUITENO

Tipología de los soportes

De los elementos formales de la arquitectura, ninguno es tan expresivo como el apoyo o soporte, columna o pilar; él nos revela claramente la diferen-

A la izquierda, vista del santuario de Guápulo, otra obra en la que intervino fray Antonio Rodríguez. Por su planta de perfecta cruz latina y su airosa cúpula elevada sobre linterna, es considerado como la joya arquitectónica del siglo XVII.

Bajo estas líneas, aspecto parcial del patio y del claustro del convento de San Agustín. En el piso superior se aprecian con claridad las columnas sustentadoras con la parte central de las mismas abombada, uno de los tipos del soporte panzudo.



cia de estilo y hasta el artífice que lo diseñó. Para la mejor comprensión de la evolución estilística es preciso analizar el valor del soporte; por desconocer este hecho, se ha dicho que los órdenes no fueron comprendidos fuera de Italia. Lo que sucede es que Francia, Alemania, España, Hispanoamérica, etc., se interesaron más por el misterio y significación de los soportes que por su función. El soporte llegó a ser el más importante factor de las creaciones; fue entendido como individuo dotado de carácter, pero no se lo supo tratar como miembro de un conjunto concebido estructuralmente.

Filoteo Samaniego Salazar, estimulado por la investigación de este tipo que hicimos en Colombia, llevó a cabo una obra que no tiene semejanza ni en Europa ni en el resto de Hispanoamérica; auxiliado por un equipo de dibujantes, pudo ofrecer un material muy rico, debidamente catalogado y presentado; tal es el *Columnario quiteño*, publicado recientemente en Ecuador. Aunque sólo sea a manera de síntesis, presentamos este material, que esperamos explique y valore debidamente el arte quiteño. Se observa la persistencia de los modelos arcaizantes, sean proto-

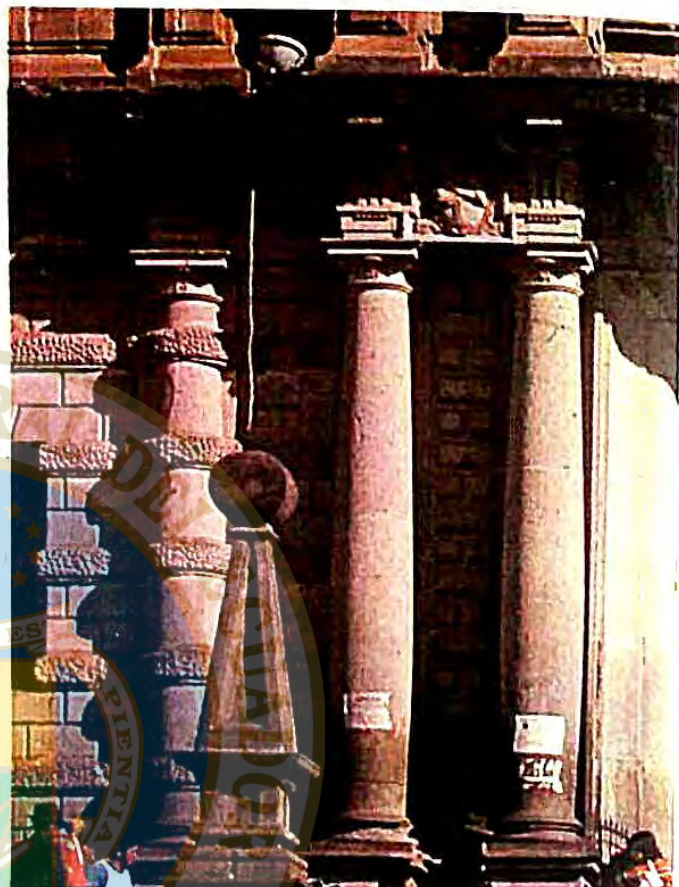
renacentistas o manieristas; mucho más rico es el repertorio barroco.

Además de los retablos incluimos alguna referencia a portadas y claustros y, por supuesto, se incluyen los soportes de otros muebles eclesiásticos en orden a establecer una sistemática lo más completa posible.

El soporte abalaustrado

De sus variedades, la más interesante es la llamada columna "panzuda", que tuvo su más alta manifestación en Venezuela durante el siglo XVIII. De los soportes desarrollados en Hispanoamérica, con exclusión del estípite, ha sido el más discutido. Gabriel Navarro fue el primero en darle nombre tan característico al estudiar los ejemplares de los claustros quiteños de San Francisco y San Agustín, y reclamó para ella un origen ecuatoriano. Moeller ha pretendido explicarla como una estilización fitomorfa; por tanto, vendría a ser una imitación del tronco de la ceiba o del charaguamo, mientras que Erwin

En estas dos páginas reproducimos dos tipos del soporte panzudo utilizado por el arte ecuatoriano. A la izquierda, dibujos de columnas abombadas que aparecen en el "Columnario quiteño"; bajo estas líneas, utilización de este tipo de soporte en la fachada de la iglesia del convento de San Francisco de Quito. En la página opuesta, y en la pintura "El Señor de los azotes", de Miguel de Santiago, puede apreciarse en su centro la representación de una columna de fuste abalaustrado.



Palm vio el caso quiteño como una derivación flamenca, teoría que explicaría su aparición en Quito por la presencia de fray Jodoco Ricke, que seguramente debió de importar algunos elementos de la arquitectura de los Países Bajos. Como las relaciones entre Quito y Venezuela se desconocen en el período virreinal, el mismo Palm señaló que el precedente inmediato del soporte desarrollado en Venezuela estaba en el Caribe, precisamente frente a la ciudad de Coro, en las fachadas de la ciudad holandesa de Willemstad, en la isla de Curazao. Parece incuestionable que el soporte panzudo, importado por los holandeses en el Caribe, entró en Venezuela por la vía de Curazao, aunque al llegar al continente superó su forma de balaustre, poco esbelta, y adquirió las proporciones de una columna.

Justo es admitir que no todas las columnas panzudas proceden de los Países Bajos, pues los ejemplares europeos tuvieron una fuente anterior: la cantera común del balaustre renacentista de forma panzuda no fue otra que Italia, centro de coordenadas al que

hay que referir todo elemento o fenómeno artístico del Renacimiento; ya que de un elemento arquitectónico se trata, parece lo más natural buscar su origen en un tratado arquitectónico o fuente similar, y el precedente más antiguo del Renacimiento parece hallarse en el tratado de Vitruvio ilustrado por Fra Giocondo (1511 y otras ediciones).

El arte quiteño se adelantó al resto de Hispanoamérica creando en piedra los primeros ejemplares en el siglo XVI, según correspondía estilísticamente a un elemento propio del Protorenacimiento. Como tantos otros elementos no desapareció, sino que pasó al repertorio artesanal para ser realizado en madera o simplemente pintado. Ejemplar bien claro es el del colegio de monjas del Tejar. Es preciso señalar el detalle curioso de que muchas de las escenas de la Flagelación, ya en escultura o pintura, presentan una columna de este tipo.

Como variedad de la columna abalaustrada puede ponerse el soporte de fuste abombado, que tiene como característica un incurvamiento del fuste hacia la



A la izquierda, dibujo de los atlantes que sostienen el púlpito de la iglesia de San Francisco. Estos soportes antropomorfos, cuyo origen hay que atribuir a Serlio, gozaron de gran difusión en el arte quiteño. Debajo, fotografía directa de los mismos.



mitad. Nuevamente será Quito el taller donde se llevarán a cabo experimentos ya en el siglo XVI, según vemos en la portada de San Francisco. Durante el siglo XVII se hizo en madera, tal como vemos en la sa-

cristía de la misma iglesia, siguiendo el ejemplo de la portada, aunque los fustes presentan estrias; durante el siglo XVIII los volveremos a ver en piedra, como en el claustro del Carmen Bajo.

El soporte antropomorfo

Será de influencia italiana, como derivado de Serlio, cuyo *Libro Quarto* (1537) ya fue traducido al castellano en 1552, en Toledo. Fuera de Italia, en otros países europeos se tendió a la humanización de los apoyos o soportes, a semejanza de las antiguas cariátides, lo que también ocurrió en Hispanoamérica. La portada del mencionado tratado de Serlio tuvo gran aceptación durante el siglo XVI, y los modelos de Serlio fueron reelaborados por los grabadores flamencos, como Jan Vredeman de Vries.

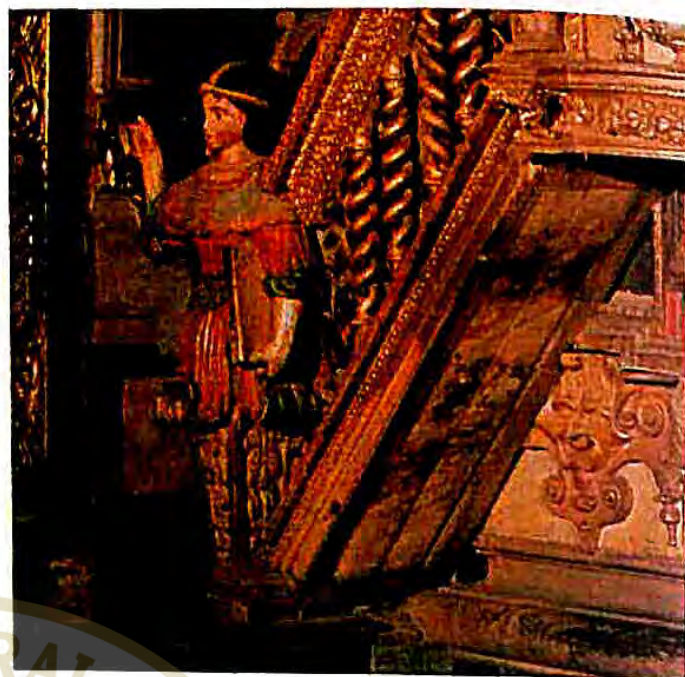
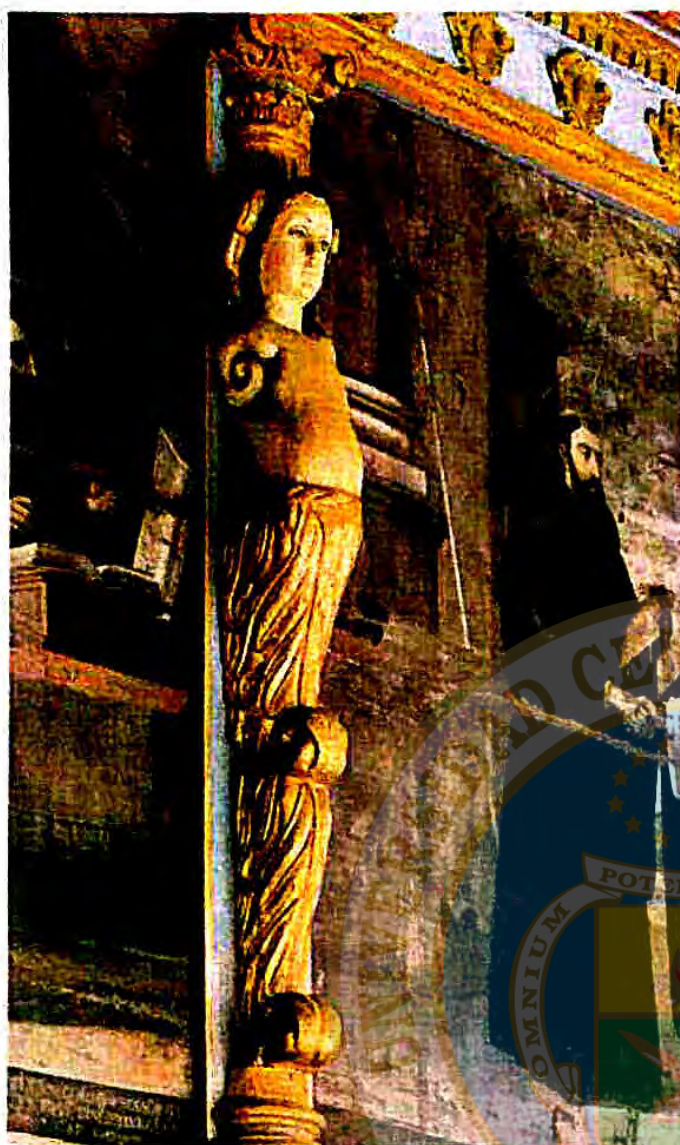
Ya en el siglo XVI, Quito se preocupó por la elaboración de este tipo de soporte de raigambre manierista, cuya fuente original era Serlio. Según la función que desarrolle, el soporte será más o menos libre desde el punto de vista formal. Cuando el soporte antropomorfo desempeñe el papel de atlante, según lo vemos sosteniendo toda la copa de un púlpito, entonces lo veremos rígido y de apariencia maciza, con los brazos levantados a lo sumo, pero con base firme, aunque de forma bulbosa; así es el que sostiene el púlpito del Carmen Bajo (1740). También de posición rígida son los del púlpito de la Merced (1692), acoplados a sus correspondientes columnas y con las manos unidas en actitud reverente, como aludiendo a una de las virtudes que debe poseer el religioso que explica la palabra de Dios. La misma actitud, aunque más evolucionada, guardan los soportes del púlpito de San Francisco (1650).

El contenido simbólico se manifiesta claramente en el púlpito de San Francisco, en especial en la cariátide de base estipitesca del arranque de la escalera. Viste a la usanza de la época de Felipe IV y lleva un libro (la Biblia) bajo el brazo; alude claramente al sacerdote que explica la ley de Dios. En relación con este púlpito, no sólo desde el punto de vista formal, sino también simbólico, se hallan los soportes del retablo de la Piedad, de la iglesia de Santo Domingo de Popayán (Colombia); el arcaísmo es evidente, por cuanto se produjo al menos con un siglo de retraso. No se termina aquí el repertorio quiteño: el púlpito de la Concepción, en el siglo XVII, nos presenta ejemplares en relación con los modelos de Serlio, pues carecen de brazos y base estipitesca; recuerdan ejemplares fla-

Abajo, comparación del dibujo frontal y lateral con la fotografía lateral del soporte antropomorfo de la mampara del Sagrario.
A la derecha, dibujo de figuras columnarias y diferentes modos de colocar los brazos; abajo, y en el extremo derecho, estas figuras intercaladas en la decoración del púlpito de la Compañía.

mencos, y como novedad presentan una cabecita humana en el tórax. La fuerza del barroco determinará una serie de rasgos barrocos con un mayor movimiento en los brazos, con lo que se perderá la rigidez primitiva: tal vemos en la cúpula del santuario de Guápulo (fines del siglo XVII), y en los de los púlpitos





dar un tipo de soporte muy original, de espíritu rococó, son las columnas de la mampara del Sagrario, resuelto en forma brillante y original.

Soporte cinchado

Evidentemente, se trata de una versión barroca de un precedente manierista que tuvo en Quito y en su zona de influencia un desarrollo especial. Su génesis se encuentra en Serlio, en el soporte fajado o cinchado, claramente manierista. Se manifestó de manera preferente a lo largo del siglo XVII, en el extraño retablo de Santa Marta, en San Francisco. Son unos soportes monstruosos, fajados y abiertos, de clara filiación manierista. Las estrias se decoran con series de cabezas de clavos que les dan consistencia metálica; así, al recibir el peso del capitel se curvan formando extraños bulbos. La búsqueda de lo pintoresco llevó a combinar esta forma con la salomónica. Otras veces se multiplicarán los anillos y ovas hasta producir un efecto de pieza de orfebrería, como vemos en las columnas de un retablo del lado derecho de la iglesia quiteña de La Concepción, del siglo XVII, siguiendo un gusto manierista, tal vez bajo la sugestión de grabados de Jan Vredeman de Vries.

El soporte estipitesco de vástagos retorcidos

Es otro modelo manierista desarrollado en el barroco. Presenta su fuste estipitesco con dos o tres vástagos retorcidos siguiendo el movimiento salomónico, según aparece en Serlio y en las ilustraciones de los *Emblemas* de Andrés Alciato. Estos delgados fustes,

de Santa Clara y de la Merced (1692). En el Museo de San Francisco, a mediados del siglo XVII, tenemos dos ejemplares: uno con cetro en la mano y otro con una trompeta, creemos que con clara alusión simbólica; este soporte trompetero recuerda ejemplares cortáneos de la iglesia de Sineu, en Mallorca, colocados en la tribuna del órgano.

Los ecos flamencos e italianos del manierismo siguieron dando en Quito nuevas versiones durante los siglos XVII y XVIII. El púlpito de la Compañía, hacia 1690, presenta una rica variedad de posiciones en cuanto a los atlantes, que están adosados a columnillas corintias. A mediados del siglo XVIII estos soportes antropomorfos abandonan las posiciones rígidas y mueven cada vez más los brazos, sus formas se hinchan con ánimo de desprenderse del marco rígido de la columna; o bien la parte inferior de la figura adquiere forma abalaustrada con múltiples astrágalos, como muestran los ejemplares del Carmen Bajo y otros de un retablo del claustro de Santo Domingo. El ejemplo en que se complican las formas antropomorfas hasta

En la página anterior, a la izquierda, estípite sin brazos del claustro de San Agustín. A su derecha, cariátide de base estipitesca del arranque de la escalera del púlpito de San Francisco. En ésta, aquí al lado, soportes cinchados en la portada de San Francisco y, a su derecha, soporte estipitesco de vástagos retorcidos del púlpito de dicha iglesia.

retorcidos helicoidalmente hasta con tres vástagos, se emplearon con frecuencia en los muebles portugueses y brasileños del siglo XVII. Precisamente hacia 1650 los vemos en otra cariátide del púlpito de la iglesia de San Francisco de Quito, de donde pasaron al repertorio artesano según muestran piezas dieciochescas de Popayán (Colombia): el púlpito de la iglesia de Belén y el expositorio de la Casa Mosquera, entre otros.

La columna de fuste enguinaldado

Este soporte no es un modelo canónico, sino más bien derivado de la arquitectura provisional y del gusto por las formas decorativas, tan extendidas desde el siglo XVII. Los modelos más antiguos se encuentran en los retablos de la iglesia de San Francisco. El tipo más general de columna presenta un anillo en el tercio inferior, y tanto en éste como en la base del capitel se decora con la típica guardamalleta de Bernini; también se pone en el imoscapo y en el anillo la fila de hojas característica del soporte salomónico, creado por el mencionado artista del barroco italiano. Hay un tipo de columna verdaderamente monumental con una basa formada por la adición de toros, escocias y otros elementos decorativos. Aún en el siglo XVII se da otra variante con fila de hojas en el imoscapo y guardamalleta bajo el capitel, más una guirnalda de tipo helicoidal a lo largo del fuste liso, ya que no existe el anillo del tercio inferior, según vemos en el Carmen Alto. Las formas se repetirán durante el siglo XVIII en el Carmen Bajo y en la Capilla Roja del convento de Santo Domingo. Este repertorio tuvo su repercusión en 1789 a la hora de hacer el cuerpo central del retablo mayor de San Francisco de Bogotá, y el mismo estilo vemos en el primer cuerpo del retablo mayor de San Ignacio, de la misma ciudad; ambos denuncian la misma mano, y están en clara conexión con los retablos del crucero de San Francisco de Quito.

La columna salomónica

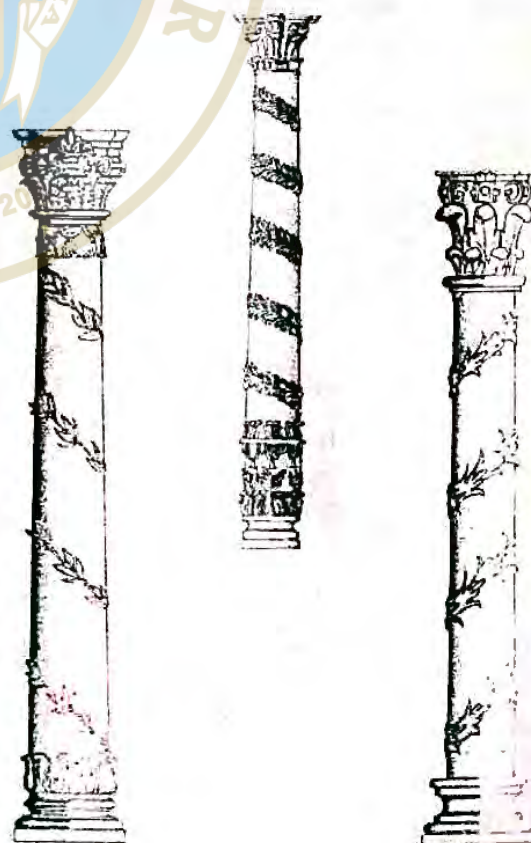
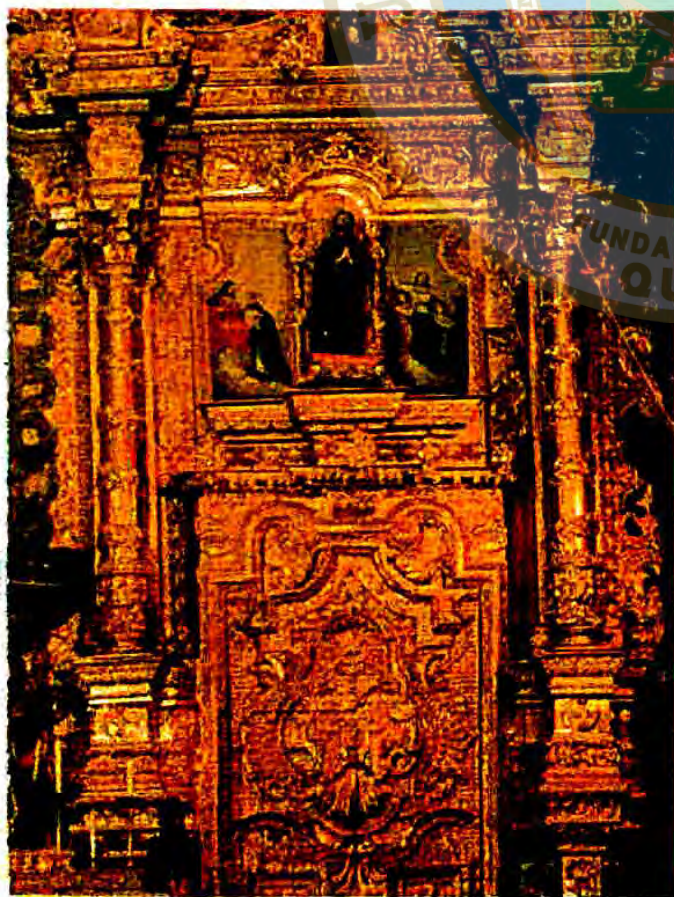
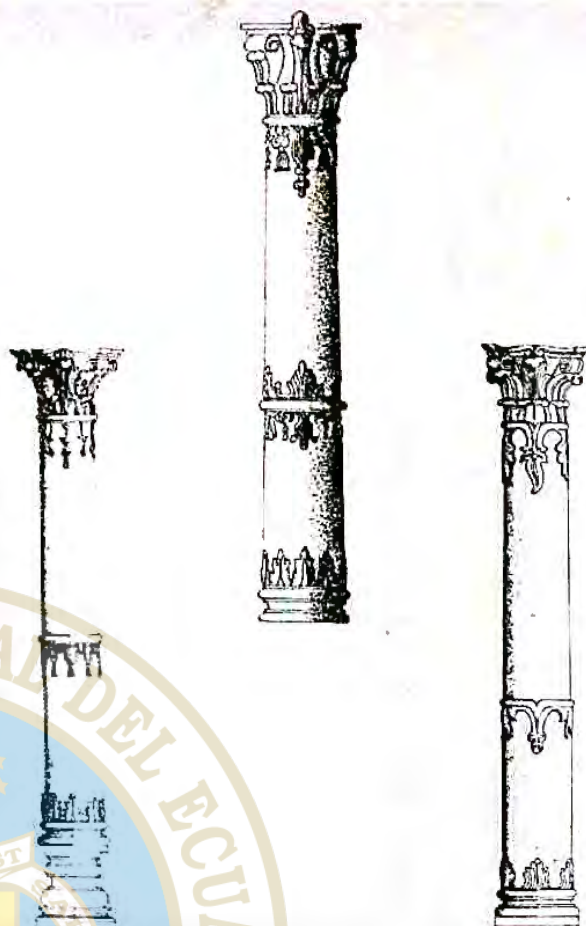
El salomónico es un tipo de soporte de fuste retorcido y que vino a ser el más expresivo del dinamismo barroco. Apenas existen columnas de fuste liso y abundan las que tienen tanto las espiras como el resto del fuste completamente revestido de pánpanos y de guirnaldas. La más antigua columna de fuste retorcido en esta forma se conserva en Roma, adonde fue lleva-



da, según la tradición, por el emperador Tito, después de la destrucción del templo de Jerusalén a fines del siglo I, aunque la crítica arqueológica la fecha a finales del siglo IV. Por esta supuesta procedencia del templo de Salomón ha recibido el nombre con que la conocemos hoy. La idea de los soportes de fuste helicoidal no se perdió en la Edad Media, pero sólo volverían a surgir en su forma característica en el siglo XVI, cuando Rafael copió columnas salomónicas en los cartones de sus tapices (1515-1516) y Bernini las consagró en su famoso baldaquino de San Pedro (1632) al colocarlas en el lugar más visible de la cristiandad.

Por lo que a España respecta, desde 1595 las usó el orfebre Francisco Alfaro, bajo la inspiración de Vignola, cuando realizó el sagrario del altar mayor de la catedral de Sevilla. El modelo de soporte salomónico de ascendencia helenística, difundido por grabados, es el que se emplea con anterioridad al modelo de Bernini; tal vemos en el retablo de Ramón Llull (1611) de la iglesia de San Francisco, de Palma de Mallorca; en Galicia, Bernardo Cabrera labró en 1625 las columnas del retablo de la capilla de las Reliquias en Santiago (hoy desaparecido).

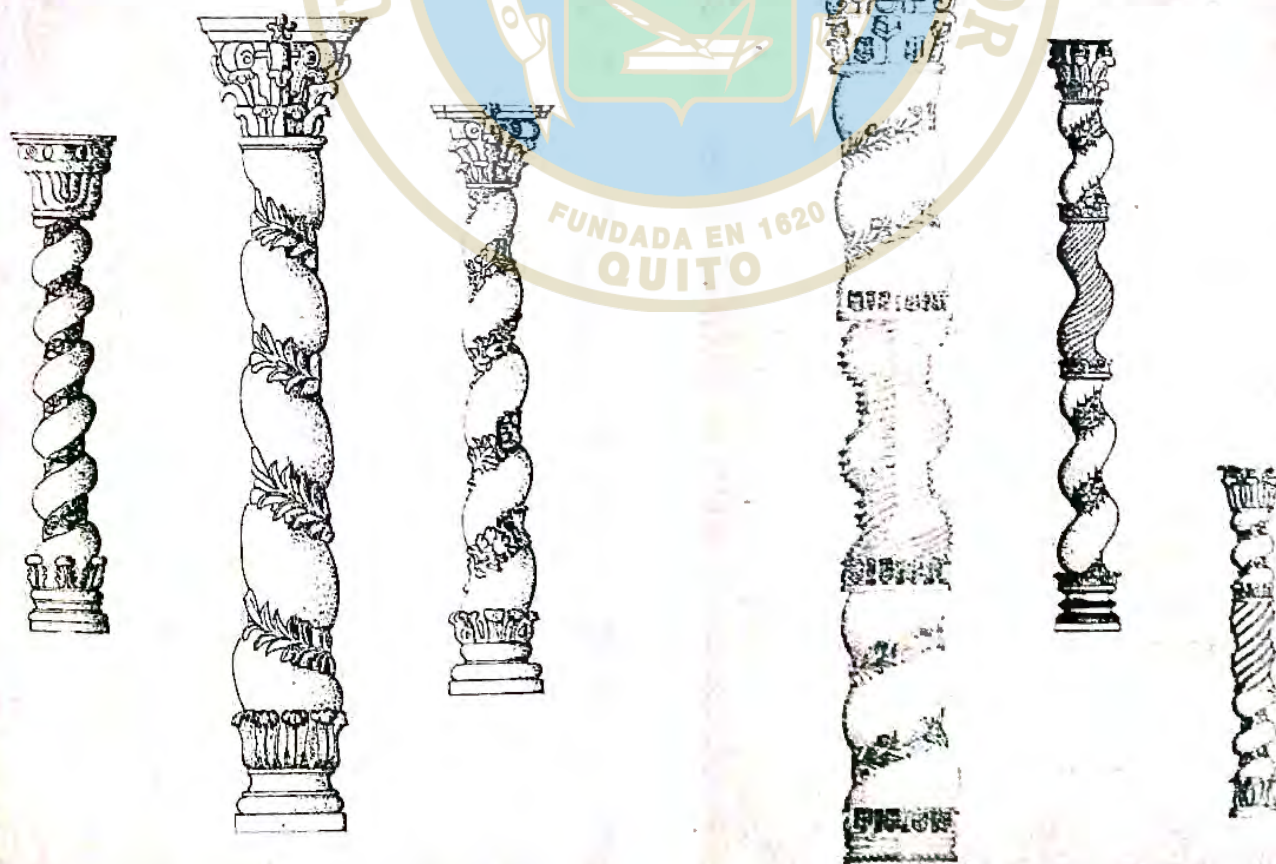
La difusión del soporte salomónico por el grabado a través de un libro se hizo en 1629: tal aparece en la portada de la *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, obra publicada en Madrid por Juan Pablo Mártir Rizo (1593-1642), que presentó la portada con un espléndido grabado a manera de retablo, de dos cuerpos y tres calles, con laterales flanqueados por columnas salomónicas; el responsable de la portada fue el grabador de la escuela francesa Jean de Courbes, nacido hacia 1592. Estas columnas son anteriores a las famosas de Bernini y parece que la inspiración le vino de los modelos de Rafael. Hasta la publicación de este



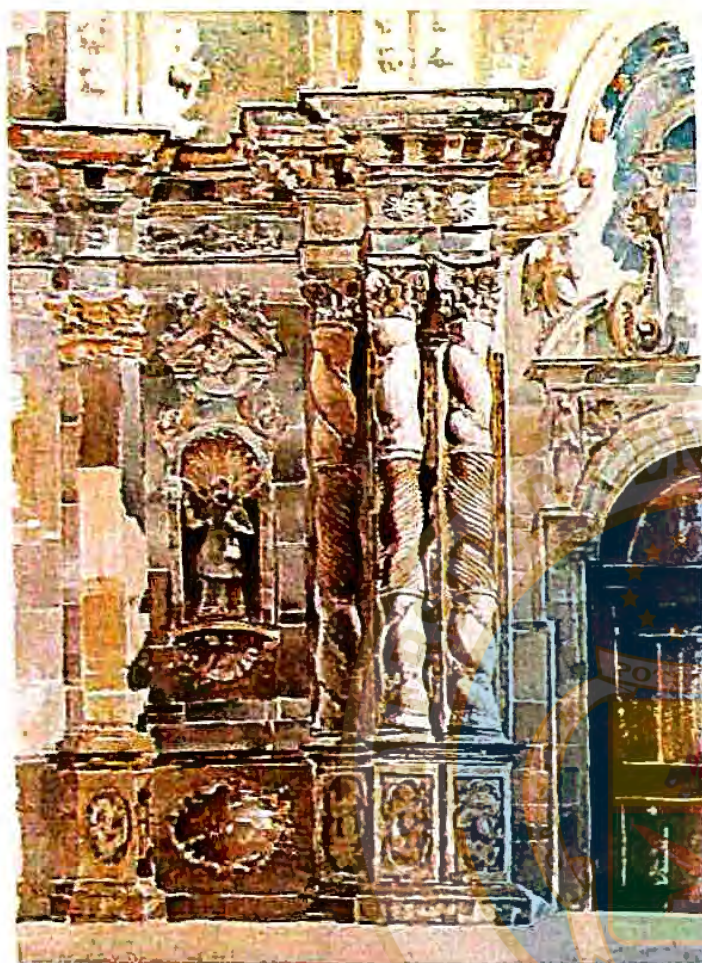
En la página anterior, ejemplos de columnas de fuste enguimaldado de retablos quiteños. En ésta, ejemplos de columnas salomónicas del "Columnario quiteño" y del altar mayor de la Compañía.

precedente se venía admitiendo como ejemplar grabado en España más antiguo el de la portada del libro del jesuita Quintanadueñas: *Santos de la ciudad de Sevilla*, publicado en esta ciudad en 1537, el mismo año en que aparecieron los soportes salomónicos en el retablo mayor de la cartuja de Jerez de la Frontera, obra de José de Arce.

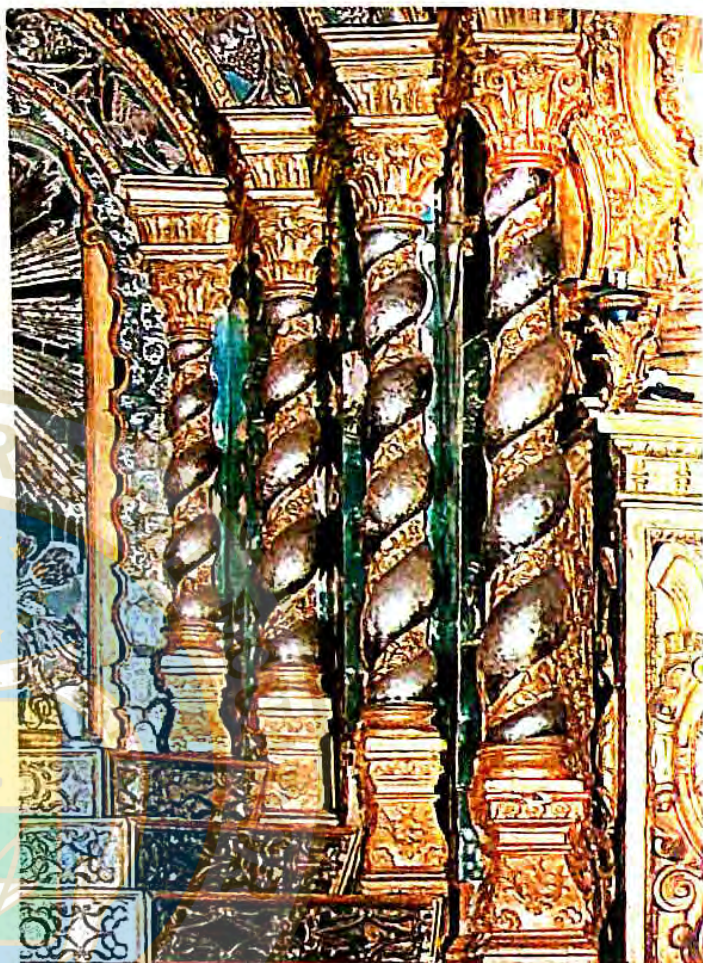
Vemos, pues, que en España el soporte salomónico fue realizado antes y al mismo tiempo que el gran Bernini, de quien derivarán gran número de las columnas torsas de España e Hispanoamérica, y en cuanto a su difusión, el decenio de 1640-1650 fue decisivo. No hay que olvidar la influencia de los tratadistas, que reprodujeron este tipo de soporte en sus libros. Dos españoles hay que tener en cuenta, aunque son de fechas tardías, lo que quizás explique la pervivencia del soporte salomónico. Interesante es la portada del libro de Juan Caramuel: *Arquitectura civil recta y oblicua, considerada y dibujada en el templo de Jerusalem* (1678), y la del tratado de Atanasio Genaro Brizguz y Bru titulado *Escuela de arquitectura civil*, que



Abajo, columnas salomónicas cinchadas de la portada del templo de la Compañía y, a la derecha, columnas salomónicas normales del retablo de la iglesia del convento de San Francisco.



En la página opuesta, portada de la recoleta de la Peña de Francia, que, a pesar de presentar aún motivos decorativos barrocos, muestra ya, por la simplicidad de sus formas estructurales, espíritu neoclásico.



reproduce ejemplares de Nuestra Señora de Val-de-Grâce, en París, y del baldaquino de Bernini, en el Vaticano; la citada portada de Caramuel es muy significativa, por cuanto es una evocación del templo de Salomón, lo que nos muestra el valor simbólico que los hombres del barroco dieron al retablo; no en vano fue el mueble característico del altar, considerado como un centro del mundo o microcosmos. No debemos olvidar el libro de otro español, fray Juan Ricci: *Pintura sabia*, compuesto de 1659 a 1662, aunque no publicado hasta 1930, que trata y presenta este modelo de soporte, que él llama "orden salomónico", y preconiza que todo su fuste esté recubierto de pámpanos y racimos, va que lo juzga de inspiración divina; este nuevo orden arquitectónico lo dedicó a "Cristo Nuestro Señor, como al principal Salomón".

Dentro del ámbito hispanoamericano, la columna salomónica surgió primeramente en el retablo de Reyes de la catedral de Puebla (México) en 1649, por obra de un artista anónimo influido por el arte andaluz.

Tal vez por las mismas fechas debió de hacerse un retablo de la iglesia de San Ignacio de Bogotá, que se atribuye al hermano lego Loessing; así que tendríamos el primer intento de aclimatación de este soporte. Sin embargo, la fecha más segura para Sudamérica es la de 1664, cuando Martínez de Oviedo realizó el retablo de Santa Teresa, en el Cuzco, y él o su escuela volvieron a emplear el soporte característico de Bernini en el retablo mayor de la Compañía, en la misma ciudad (1670). Parece ser Diego de Aguirre el responsable de la introducción del soporte barroco en Lima, en 1675, al proyectar el retablo mayor de la catedral, con cuatro frentes de columnas de este tipo. El mismo tipo de soporte volvería a emplearse en gran escala en el retablo de San Francisco Javier, de la iglesia de San Pedro, posterior al terremoto de 1687. Sólo ahora se podrían citar las columnas de la portada del Sagrario de Bogotá, hacia 1689, que aparecen con cuatro espiras y no con las seis vueltas, según las labró Bernini.





Arquitectura civil en los siglos XVI y XVII

Ni palacios, ni mansiones: sólo casas

Una simple ojeada al centro urbano de Quito demuestra la presencia casi exclusiva de monumentos religiosos. La Iglesia, durante la Colonia, se impuso en el ambiente por medio de los institutos monásticos, que modelaron la sociedad con prácticas de culto de carácter popular. A iglesias y conventos convergieron la riqueza de los encomenderos con la fundación de capellanías, las cofradías con sus altares propios y las limosnas de los fieles.

Si a pesar del esplendor de las iglesias quiteñas, éstas se serenaron y simplificaron con la utilización de la piedra y la cal hasta el extremo de que el oro y la policromía se vuelven humildes, la casa quiteña, sencilla en sí, es fiel traducción de la vida de sus habitantes. Quito no tuvo palacios, ni siquiera administrativos. Quito no tuvo mansiones ni boato en sus construcciones civiles; Quito tuvo casas recoletas, tal vez conventos en chico, en donde la gente vivió para sí, hacia dentro. Ni siquiera los balcones, como sucede en Lima, demuestran un deseo de vivir hacia la calle; y, en cambio, el patio interior aparece como el centro de la habitación y de la vida diaria.

Sea en los edificios urbanos de cualquiera de las ciudades serranas, sea en esas magníficas y sobrias casas de hacienda, sea en la intimidad de la casa campesina, estos factores se repiten, ratificando la parquedad y modestia de la vida civil. México tuvo palacios y Lima mansiones. Quito, en cambio, fue ciudad de casas.

En la *Relación* de 1573 se refiere el proceso cons-

tructivo de las casas de la ciudad. "La forma y traza con que se comenzó a edificar y trazar el pueblo fue que, repartidos los solares a cada uno según su calidad, con indios que le vinieron de paz, hicieron unas casas pequeñas de bahareque cubiertas de paja. Ahora hay casas de buen edificio, porque habiendo sacado los cimientos dos y tres palmos encima de la tierra, hacen sus paredes de adobes con rafas de ladrillo a trechos para mayor fortaleza. Todas tienen comúnmente sus portadas de piedra y las cubiertas de teja." "El pueblo tendrá trescientas casas más o menos. Los edificios se van cada día acrecentando." "Las mejores casas y edificios que en la ciudad hay son unas que labró Juan de Larrea, que se entiende han costado más de nueve mil pesos, las cuales vendió por cinco o seis mil pesos al Rey. Hay aposento para el presidente y un oidor y cárcel... El arcediano de Quito (Pedro Rodríguez de Aguayo) labró unas casas cumplidas y curiosas; costarían de cinco a seis mil pesos. Las demás casas de vecinos encomenderos tienen labrados comúnmente dos cuartos con su patio, huerta y corral; valdrán a tres y a cuatro mil pesos poco más o menos."

La *Relación* acompañó un plano según el cual la casa de Juan de Larrea quedaba frente al actual Museo Colonial, cuyo edificio fue del comendador don Francisco de Villacís. Las casas de las manzanas comprendidas entre la Merced y Santa Bárbara conservan, por lo general, el típico estilo colonial.

En la presidencia del doctor Antonio Morga (1613-1636), la Audiencia pasó a ocupar la casa que es actualmente el Palacio del Gobierno. Había pertenecido en el siglo XVI a la familia Suárez de Figueroa. Comprada para Audiencia, la remodeló totalmente el arquitecto Jerónimo Hernández de Velasco.

Tipos de construcción

En cuanto a la forma de construcción y a los detalles de la arquitectura civil durante la Colonia, juzgamos que nada de nuevo se puede añadir a lo que el

Este plano de la ciudad de Latacunga (col. particular) muestra con claridad el criterio seguido para la construcción de nuevas ciudades. En el centro, el templo mayor y un gran espacio o plaza mayor, de donde partían en forma geométrica diferentes ejes a lo largo de los cuales se distribuían las viviendas, y en los lugares destacados los edificios religiosos, elevados sin tener en cuenta para nada la morfología del terreno.



doctor José Gabriel Navarro escribió en su libro intitulado *El Arte en la Provincia de Quito*:

"La arquitectura doméstica colonial de Quito es muy interesante. De la primitiva, si no quedan en pie muchos edificios, hay en todo el país el número suficiente para darse perfectamente cuenta de ella y rehacer su sistema constructivo, sobre todo la de los últimos siglos...

"Dos fueron, en efecto, los modelos adoptados en la colonización española para la edificación de las casas urbanas: fue el uno el de la casa andaluza, pero no la morisca, sino la copiada del modelo romano antiguo, tan común en el Mediterráneo, por lo regular en un solo piso, algunas veces en dos, con zaguán, puerta y postigo, ancho patio con pórticos, traspatio y corral para los animales, y en donde se hallaba necesariamente una pesebrera para las bestias de silla de sus dueños; fue el otro modelo el de la antigua casa pompeyana...

"En el Reino de Quito se adoptó el primer modelo y cada casa, edificada sobre un espacio tan grande como era el solar adjudicado a cada vecino, resultó un verdadero convento en pequeño, sobre todo por influjo natural y lógico de la arquitectura religiosa,

sólidamente establecida desde sus comienzos, sobre la civil que se iniciaba.

"Se dice que, preguntado un colono quiteño del siglo XVI por el arquitecto o albañil que iba a construirle la casa sobre las peculiaridades que en ella desearía introducir, le respondió: 'Hacedme un gran patio y, si queda sitio, las habitaciones'.

"Esto demuestra que el patio era y fue siempre para aquellos colonos lo principal del edificio: el patio andaluz amplio y porticado, rodeado de habitaciones y comunicado con la calle por un zaguán, frente al cual estaba en lo bajo, si la casa era de un solo piso, y en lo alto, si era de dos, la azotea cubierta de azulejos verdes. Cuando la casa era de dos pisos, éstos se comunicaban entre sí por una escalera desarrollada en uno de los ángulos fronteros de la casa y, en este caso, los pilares que soportaban el piso superior eran de piedra, ochavados, y los que apeaban el techo, de madera. Unas veces la galería era de arquería y su tumbado de bóveda; otras veces era simplemente adintelado, como la del piso superior, que en muy raras ocasiones levantaba arcada y sólo de madera superpuesta. Los balaustres de los corredores superiores eran de madera, y los de la azotea, de barro vidriado verde.

En contraste con la riqueza ornamental de los edificios religiosos, las viviendas, construidas generalmente de adobe, son sencillas y con sus dependencias construidas alrededor de un patio interior, como se aprecia en este detalle (izquierda) de las pinturas que adornan el refectorio del convento del Carmen de Cuenca y en el interior de una casona de la ciudad de Latacunga (abajo).



"El tramo frontero de la casa se cubría con techo a dos vertientes y los otros casi siempre sólo con media agua. Las paredes se construían con adobes secados al sol, fabricados de barro con paja picada, material que también conocieron los incas y alguna vez lo utilizaron para sus palacios y templos. El adoratorio de Cayambe, en el Ecuador, es de este material. Las dimensiones del adobe eran las mismas que las del ladrillo, menos su altura, que era mucho mayor. Las paredes principales, que llamaban maestras, se hacían muy dobles, a veces de más de una vara de ancho; pero las intermedias y que no soportaban gran peso, siendo por tanto de escasa importancia para la solidez del edificio, se hacían frecuentemente de bahareque, que solían construir de cañas cubiertas de estera en los primitivos tiempos y después con un aparejo hueco de allajías de madera, relleno de ladrillo crudo colocado de canto o de medio ladrillo denticulado para ayudar a la trabazón.

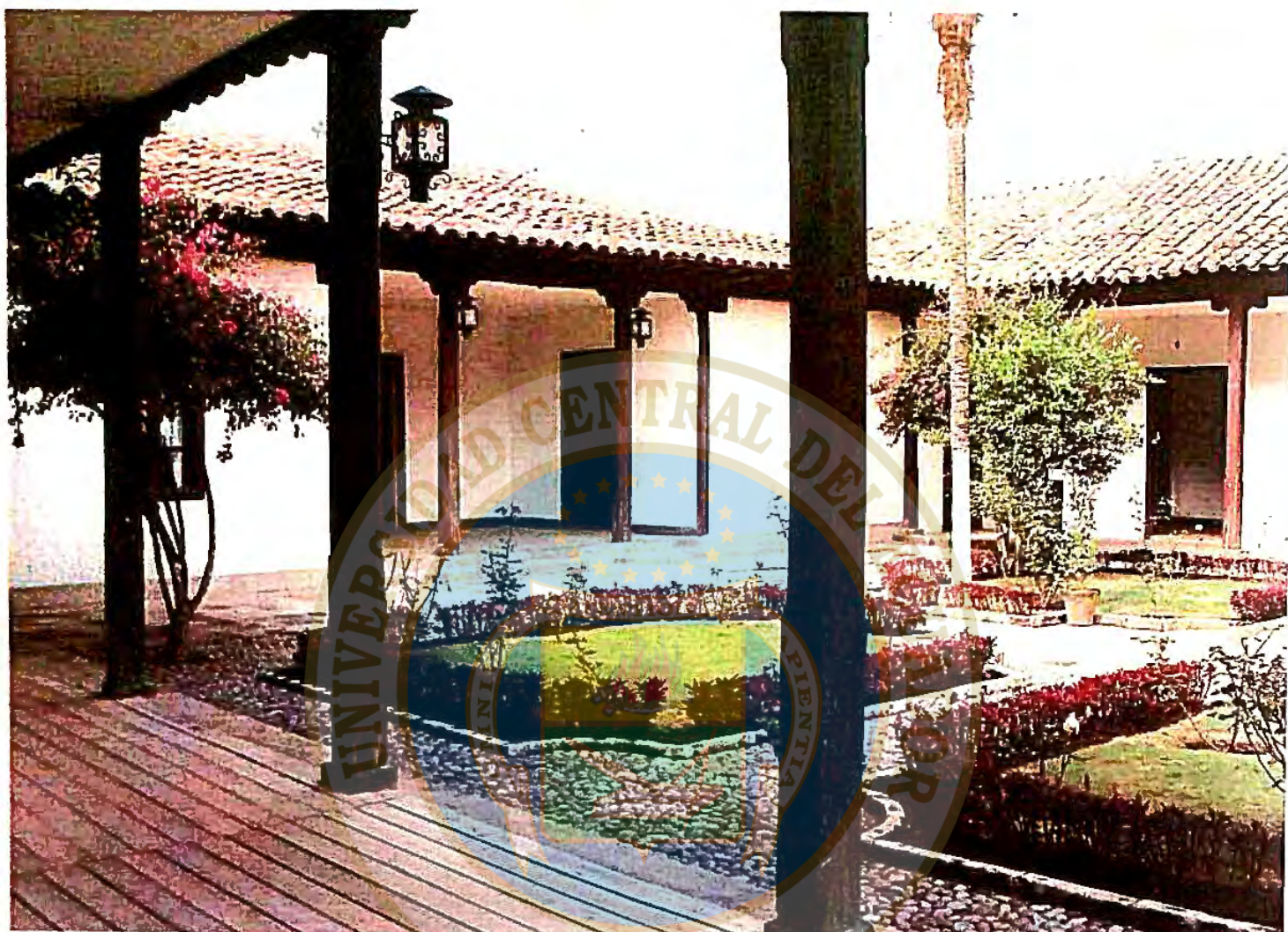
"La cubierta a dos vertientes se hacía de tijeras de madera, cuyas piernas se unían en trientes y reposaban sobre viejas costaneras empotradas en la superficie superior de las paredes. Las tijeras se unían en sus vértices con vigas cumbreras que formaban las vertientes

del techo, procediendo luego a la tarea de enchaguarcar la cubierta, que consistía en tender sobre las tijeras una verdadera red con palos largos y delgados llamados enchaguarqueros, chabarqueros o mantaqueros (que son los tallos largos de la flor de la cabuya), contra los cuales se extendía un tejido muy tupido de carrizos o cañas delgadas que formaban la cama sobre la cual el tejero tendía las tejas para dejar cubierta la casa.

"El cielo raso de las habitaciones se hacía por un procedimiento análogo, sólo que, muchas veces, en lugar de tejidos de carrizo, se formaba el cielo con esteras de este mismo material, que eran como las paredes empañetadas con lodo mezclado con paja picada y enlucidas luego con el mismo barro molido aplicado a la pared ya seca y frotado con una larga regla de madera pulida o una espátula de madera llamada muñeca. Así, la pared y el cielo raso quedaban en estado de ser empleados para pintar a la cal o en colores.

"Mientras tanto, el carpintero que había preparado la madera para la cubierta, las vigas y allajías para los pisos, los umbrales para los vanos, las zapatas para los pilares de los corredores y los balaustres para los pretilos, el pasamanos de la escalera y los balcones callejeros, hacía las puertas y ventanas: enorme la de

Aquí abajo, perspectiva de la hacienda de Atocha, en Ambato. La madera fue uno de los materiales más utilizados por los primeros constructores y su uso se perpetuó después en aquellos lugares en los cuales no abundaba la piedra. En la fotografía puede apreciarse el amplio uso que se hizo de aquella en esta edificación.



A la derecha, sector de la hacienda Las Herrerías. En ella se aprecia el cubrimiento de los edificios mediante el tejado a doble vertiente y el empleo de las tejas de origen árabe.

la calle, con postigo y claveteada con clavos redondos o bulas de adorno; pequeñas las otras y asegurados sus tablones con simples clavos de tillado o de tillería.

"Las gradas de las escaleras eran ordinariamente de ladrillo, a veces puesto de canto y detenido por una cinta de madera para impedir el desgaste de los escalones y asegurar su buena conservación. Los pisos de las habitaciones eran igualmente de ladrillo cuadrado fabricado expresamente con este objeto. Esos ladrillos se colocaban en los pisos superiores sobre gruesas alfajías clavadas en las vigas y, en los inferiores, también sobre alfajías, pero previa la operación de salarlos, es decir, cavarlos un poco ahondando en el suelo, a fin de evitar el contacto directo del ladrillo con la tierra e impedir así la humedad de la habitación, colocando las alfajías sobre pilones de piedra o de ladrillo, de regular altura. A veces los ladrillos

eran colocados únicamente sobre estos pilones. En cambio las azoteas se cubrían con unos ladrillos llamados mambrones.

"Los balcones o cerramientos de las ventanas eran unas veces de balaustres sencillos de madera en forma de columnitas redondeadas, o de tiras cúbicas u ochavadas; otras, anchas tablas recortadas en formas características; y a veces también, una sola tabla decorada en relieve tallado. En las casas de gran tono no faltaban los balcones cerrados con enormes celosías de gusto morisco y las ventanas con aparatosas rejas de sabor andaluz.

"El hierro no se usó en Ecuador sino a mediados del siglo XVII y se lo importaba en barras o manufacturado, de Vizcaya. El bronce no apareció hasta principios del siglo XVIII en cerraderas y cabezas de clavos o en bulas. En el XVII, el lujo de las casas se manifestó en la tabla de canecillos que, algunas veces en doble



hilera, aparecían sosteniendo el tejado de las casas y en la de las zapatas de los pilares de los corredores interiores. En ese mismo siglo comenzó en México el uso y el abuso del azulejo para el adorno de las paredes interiores y exteriores de las casas y los pisos. En Lima aún hay casas que conservan sus patios y el jardín con las balaustradas, las ventanas con celosías andaluzas y los balcones y puertas de gusto morisco.

"En las casas de los ricos y en los palacios, el material de construcción variaba; la piedra, en los lugares en que había, como Quito y Cuzco, era el preferido para los zócalos de las fachadas, para los portales y pórticos del patio. En estas casas, la piedra, al menos durante el siglo XVIII, llegó a trabajarse en serie, como lo demuestran la igualdad absoluta de capiteles, basas y ornamentos de las portadas; de modo que debió constituir en todas las nuevas ciudades americanas una verdadera industria explotada por los canteros. Los

ladrillos los utilizaban para las paredes, pisos y azoteas, formando con ellos a veces hasta los patios. Las portadas estaban fastuosamente decoradas con columnas acantonadas, que en el XVIII fueron salomónicas; las ventanas, cubiertas con rejas, y en el mismo siglo, algunos balcones de bronce.

"La arquitectura doméstica hispanoamericana de la época virreinal nace de la española, como tenía que ser. Los colonos españoles en América y los criollos no hicieron otra cosa en sus edificaciones que poner en planta las ordenanzas de Sevilla y trazar las casas ordinarias con portal, sala y todos los departamentos que su dueño exigía para su comodidad; con salas, cuartos, cámaras, recámaras, portal y patio porticado con zaguán, las casas de los señores ricos o principales; y con los mismos servicios, aumentados en número o ensanchados en tamaño y más ornamentados, las casas reales o del Estado."



Decoración

"Todo esto en cuanto a los elementos que dijéramos constructivos. Veamos ahora la decoración. Muy usada era la talla en la madera de los balcones, que en las casas señoriales cobraba enorme importancia, o en la piedra de los grandes portales de ingreso arreglados en las fachadas. La decoración en piedra se enriqueció principalmente a mediados del siglo XVIII con la divulgación de la columna salomónica. Ya desde antes era costumbre decorar los umbrales con molduras y rosetones, los dinteles con inscripciones devotas a la manera árabe, con imágenes simbólicas de la Sagrada Familia, con relieves y hasta con pura ornamentación humana. En Quito, Cuzco, Arequipa y Lima se ven mil ejemplos de este alán decorativo en las portadas de las casas.

"A veces cubrían las habitaciones con bóveda, pero en ese caso tenía que aumentarse el grosor de los muros para descargar sus empujes.

"La decoración tallada en madera, ya de estilo renacimiento o de lazo morisco, no la usaban sino rarísima vez; pero, en cambio, pintaban las techumbres y las paredes de los edificios a todo color. Una curiosa

decoración de morada señorial del siglo XVIII, en Quito, nos presenta la celda del Provincial en el convento de la Merced, donde vemos las paredes íntegramente cubiertas de una recargada decoración floral en medio de la cual campearon cuadros religiosos y hasta el retrato del fraile que derrochó dineros del convento en esa lujosa morada, lo que le costó nada menos que la censura del Capítulo Provincial. Decoraban también las habitaciones con aplicaciones de estuco y muy frecuentemente formaban recuadros en techumbres y muros con gruesas sogas claveteadas, las que luego eran estucadas y doradas. A veces las cornisas de las habitaciones eran talladas y doradas.

"El cuero desempeñaba también papel en la arquitectura ecuatoriana; con él se formaban techumbres y puertas y aun pequeños abovedamientos. Muy usadas eran las puertas de este material, que utilizaron también para bisagras, cuando el hierro era difícil de encontrar en el mercado; pero, en este caso, las cerraduras y aun las llaves eran de madera, como puede verse todavía en las casas campesinas de ciertas regiones del Ecuador, donde se conservan sin que podamos afirmar que sean de origen indígena.

"La abundancia de madera en los territorios ame-

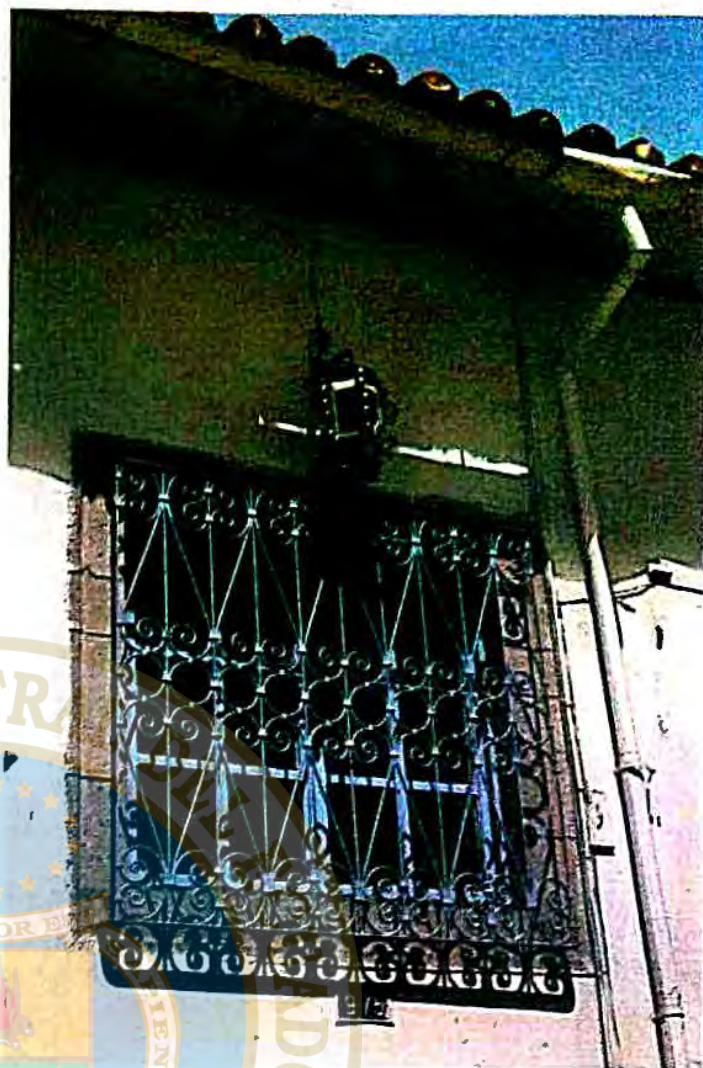
A la izquierda, calle de la ciudad de Latacunga. A la derecha, muestra de los herrajes coloniales, representados en esta fotografía por una reja en la que se han renovado motivos oriundos de España.

ricos hizo que se levantaran casas de ese material hasta de dos y tres pisos, en relativa abundancia. En las regiones de la costa ecuatoriana, ricas en buenas maderas, carentes de piedra y con un suelo muy húmedo, las construcciones hasta la época contemporánea del hormigón y del cemento han sido exclusivamente de madera. En un documento del archivo franciscano de Quito constan las medidas que se aconsejaban para las edificaciones conventuales en el puerto de Guayaquil, sobre la base de la utilización de la madera como el mejor material para las fábricas arquitectónicas en aquel puerto.

"Todos estos elementos, hermo­seados más o menos dentro de la organización arquitectónica, sirvieron para las edificaciones civiles del Ecuador, sobre todo en el siglo XVIII, cuando, desarrollada la riqueza colonial, se construían las casas con mayor arreglo, reflejando el lado más elocuente del barroco español, y dotándolas con el mobiliario tradicional de acuerdo con el clima y las costumbres de cada población. Las portadas en piedra, sobre todo, cobraron gran auge. Aún existen algunas en Quito sumamente interesantes; y las otras particulares pertenecientes, sin duda, a ricos vecinos de la ciudad, en las cuales se ha hecho lujo, ya de las columnas salomónicas, ya de elementos decorativos de importancia, ya de los arcos gemelos, derivación renacentista de los ajimeces góticos sobre la puerta de entrada...

"El colono americano de entonces era vanidoso en extremo, pero devoto cristiano, y así, junto al escudo de armas tallado en piedra, coronado con su morrión y adornado de sus respectivos lambrequines, no faltaban en la puerta de entrada de su casa esculturas en piedra de algún símbolo religioso, ni escaseaban tampoco los nichos o absidiolas con imágenes de piedra o de madera, y en los zaguanes y escaleras, algunas imágenes sagradas de los santos a quienes tenía devoción el propietario, pintados al óleo directamente sobre la pared o sobre un lienzo, o reproducidos en vistosos azulejos. Muchas de esas imágenes conquistaban la devoción popular de todo el barrio, y a su fiesta concurría inmensa muchedumbre a rezar en la novena y a reventar cohetes y voladores...

"Aún más: en las casas de los ricos colonos, desde los comienzos de la fundación de las ciudades se destinaban ciertas habitaciones para el oratorio de la familia. Esos oratorios se multiplicaron con exceso, más por efecto de la vanidad que por devoción, llegando, a veces, a ser verdaderas capillas públicas en las que se coleccionaban primorosas obras de arte de renombrados escultores y pintores españoles y quiteños,



italianos y flamencos de la mejor época del renacimiento de Europa. Esos oratorios adquirieron mayor importancia en las fincas de recreo y en las estancias o haciendas de los ricos, que obtenían con relativa facilidad de la autoridad eclesiástica no sólo la licencia para tener oratorios privados, sino otros privilegios de veras excepcionales. Y así se veían, en la campiña ecuatoriana, verdaderas iglesias con sus torres y espadañas como si se tratara de iglesias de parroquia rural...

"Hemos dicho repetidas veces que la arquitectura civil en América se formó después de la religiosa e influida por ésta. Los frailes, que fueron los maestros insig­nes en las artes del Nuevo Mundo, atendieron primero a levantar sus conventos e iglesias, y precisamente esas fábricas constituyeron una escuela práctica de los arquitectos y albañiles que más tarde habían de ser los constructores de los palacios virreinales y de las casas de los indios poderosos. Y como para construir casas no eran siempre aptos los criollos españoles, a falta de constructores fueron los frailes los directores de la fabricación, y por esto en las fachadas, y a veces en su interior, se repiten formas y estilos casi exclusivamente monásticos..."



En la página anterior, patio de una casa de estilo colonial con utilización de soportes de madera y zapatas en el segundo piso. Bajo estas líneas, fachada de la capilla de la hacienda La Ciénaga, de estilo barroco con introducción de elementos indígenas que dan lugar a una composición de gran originalidad.



Durante el siglo XVIII, la decoración en piedra tuvo un amplio desarrollo motivado por la difusión de la columna salomónica y centrada sobre todo en las fachadas de las viviendas de cierto abolengo, como en esta portada de la casa de Peñalosa.



Planta de la casa colonial

¿Cuál es la distribución de la planta en la casa colonial? Veámoslo. Ello es interesante hasta para darnos cuenta del mueble y demás enseres que la adornaron.

En las primitivas casas, que por lo regular fueron de un solo piso, las habitaciones principales estaban siempre en el segundo patio, distribuyéndose muy especialmente la cuadra, la sala y la antesala.

La sala era el cuarto de uso ordinario en donde se daban cita los proveedores de la casa, lo mismo que los mendigos, y constituía el lugar de reunión de los criados y la chiquillería de la familia. Tenía como mueble principal una gran banca de madera sencilla cuando pobre, y pintada y tallada si rica.

La antesala era el dormitorio principal de la familia, en donde se hacía la cama de serchas cubiertas de algodón zaraza, seda o brocado, o la cuna o catre imperial tallado y dorado. Acompañaban a la cama me-

sitas, veladores y sillas, alguna cómoda, el armario incrustado en la pared, una gran banca forrada de damasco, sin faltar el biombo de paisaje de tres y cuatro paños, espejos y lienzos devotos en las paredes y alguna urna o estatuas de santos encima de las mesas. Como lujo ostentábase también en ese aposento alguna taza de China o figurilla de Talavera o de Alcora, o loza traída de México del siglo XVIII.

Además de estas dos piezas, había otras salas, una de las cuales servía de comedor en las casas de familia numerosa. Los muebles que tenían en este caso los aposentos eran: una mesa para comer, unos taburetes para sentarse, una banca y un estante macizo o embutido en la pared para guardar la plata labrada, ya que la loza era rara, al menos en las casas de mediana condición. El menaje del comedor era pobre en la mayor parte de las casas, y la vajilla escasa, tanto, que hasta muy entrado el siglo XVIII no se mudaba jamás el plato sino en las casas ricas y distinguidas.



La cuadra era el aposento más bien arreglado de la casa. Era el salón de recepciones. Allí se encontraba el estrado, trono de la casa consistente en una tarima baja de madera de más o menos cuatro varas de largo, colocado en el mejor sitio del salón, regularmente frente a las ventanas que miraban al patio. El sitio en donde se hallaba el estrado se cubría de alfombras o de pieles a la manera oriental —pieles de oveja teñidas de diversos colores—; lo restante de él dejaba ver los ladrillos, en parte cubiertos con estereras. En el centro de este estrado estaba el taburete, banco cuadrado de madera, de una tercia de alto. Completaban el mobiliaje de la cuadra doce poltronas frailerías de baqueta y algunos taburiles para asiento de los caballeros. En el

estrado se sentaban sólo las damas y sus hijos o algún fraile a veces. Los solás y divanes sólo comenzaron a usarse desde mediados del siglo XVIII. Junto a las ventanas se colocaban pequeñas mesas de caoba o cedro, e, indefectiblemente, un santo quiteño y una cajita con los utensilios para tomar hierba mate.

Arquitectura civil en el resto del país

Este análisis no incluye, sin embargo, mayores detalles sobre las variantes de la arquitectura civil en el país. Las diferencias de climas y materiales entre la sierra, la vertiente de la cordillera y la planicie costera

En la página anterior, detalle del patio de la hacienda Las Herrerías, con el ala que da paso a la capilla sostenida por arcos de medio punto que descansan en chatas columnas. Bajo estas líneas, patio de la hacienda de Tilipulo, en donde destacan la escalera, copia de la de San Francisco, y los arcos carpaneles que sostienen el ala lateral y se apoyan en esbeltas columnas.



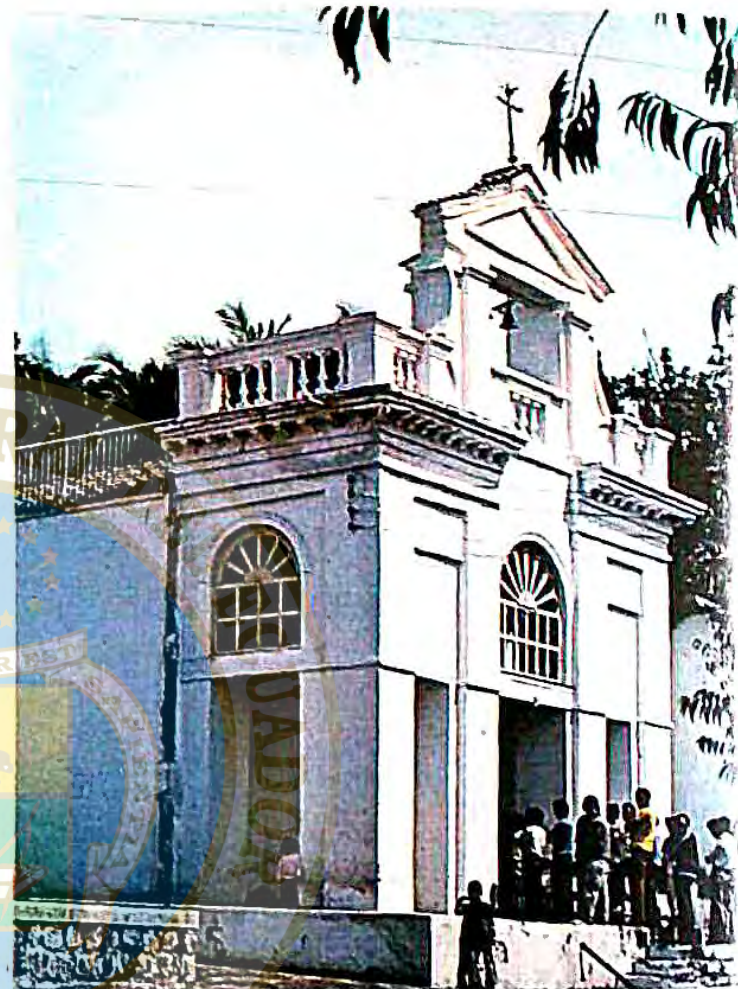
producen estilos y sistemas intermedios de casas. Así, mientras el bahareque serrano es fundamentalmente de carrizo, en las vertientes orientales y occidentales de la cordillera se sustituye por zuro o por bambú silvestre, y en la costa, por la guadua o caña brava.

En lo que toca al estilo de las construcciones, las casas del trópico se construyen, en efecto, con madera. Pero sus características son realmente notables: pilares de troncos retorcidos sostienen la fachada y dan lugar al portal común en todos los pueblos y ciudades tropicales. La fachada, como casi la totalidad de los edificios, exhibe ventanas de celosías, que a la vez proporcionan sombra, permiten el paso de corrientes de aire y mantienen frescas las habitaciones. Muchas veces

se utilizan elementos decorativos, y tanto cornisas como canchillos y pilares se adornan con caladuras, lo que favorece cierta gracia y ornamenta los muros exteriores. Estas caladuras son tanto más numerosas cuanto más pomposa pretende ser la construcción.

La zona austral del país tiene asimismo sus características propias, que han perdido su originalidad en la ciudad de Cuenca, pero que se mantienen en Gualaquero. Allí el balcón, colocado en las más diversas posiciones, altera la unidad urbana y crea hermosísimas soluciones en las fachadas. El exterior de las casas azuayas es de una variedad y de una libertad de diseño que escapa a toda clasificación y generalmente sitúa los bellísimos balcones como centro y definición

Las iglesias formaron parte muy principal de las haciendas ecuatorianas. En esta página reproducimos las fachadas de dos de ellas. A la izquierda, la de la hacienda de Filipulito y, a la derecha, la de San José, de Ibarra.



de la fachada. El uso de la piedra es más limitado y, en cambio, casi todas las casas se distribuyen mediante divisiones de bahareque.

La vida y costumbres adoptadas desde el siglo XVII en los campos ecuatorianos se desarrollaron siempre alrededor de la hacienda y del obraje. La organización del campo, entregada a la propiedad de señores y comunidades, descuidó completamente la habitación campesina, simple choza de paja, mientras procuró dar todo su esfuerzo a la casa de hacienda, habitación del patrón y centro de la actividad agrícola.

La casa de hacienda, generalmente de un solo piso, creció alrededor de uno o dos enormes patios, que a la vez servían de corral y hasta de plaza de toros. Las habitaciones caían al corredor que rodeaba el patio y a veces la casa toda, dando un aspecto de gran majestad a construcciones que, por otro lado, no tenían detalles de especial pomposidad.

El corredor se extendía, limitado por pilares de

madera o de piedra, por decenas de metros de longitud y en una anchura que llegaba a veces hasta los tres o cuatro metros. El ladrillo hexagonal cubría el piso y a menudo, en el centro del patio, se colocaba una fuente de piedra o una cruz. No faltó la capilla, aunque, en las propiedades mayores, ésta pasaba a ser iglesia grande con hermosos retablos. Se conservan bellísimas fachadas de piedra, talladas con la imperfección de los talladores rurales, ejemplares únicos de un barroco que, ligado más directamente a la vida del indio, producía soluciones mestizas sumamente interesantes. Ahí están, como ejemplo, las fachadas de La Ciénaga o de Isinche.

Cuando las comunidades religiosas tomaron para sí una gran cantidad de tierras laborables construyeron edificios más conventuales y sólidos, y añadieron a la casa de campo las instalaciones del obraje y una iglesia, suficientemente amplia como para recibir a los feligreses indios. Caso excepcional en la sierra ecuator-

En la hacienda de San Agustín de Callo vuelve a aparecer la columna de madera como sostén del tejado. También aquí, si bien de manera no tan extremada, hacen su aparición la mezcla de balastradas de estilos más o menos arbitrarios.



riana fue que algunas de estas haciendas adquirieron "boato especial" e incluyeron magníficas escalinatas, tal es el caso de "Las Herrerías", o juegos de arcos y balastradas de estilos arbitrarios, como en Tilipulo. La arquitectura de las haciendas serranas constituye un hito importantísimo y digno de estudiarse cuidadosamente, ya que su destrucción es cada vez más notoria.

La casa pobre del pequeño propietario, que está en el terreno mismo de sembríos y huertos, no tiene otros elementos que alteren su simplicidad y pobreza que los de una pequeña cruz preciosamente torjada en hierro, como sucede en los campos azuayos, o de los animales tutelares, perros, gatos o toros, en cerámica vidriada, ubicados en lo más alto del entejado.

El muro de grueso adobón constituye una caracte-

ristica generalizada en todas las construcciones serranas, aunque su utilización varía según las regiones: altísimas y prolongadas paredes de este material son, por ejemplo, las de la provincia del Carchi, mientras en otros sectores las proporciones son menores o el muro es construido con ladrillos o pequeños adobes. Es necesario señalar, tanto en la costa como en la sierra, un hecho indiscutible: la unidad de la construcción, así en la frágil arquitectura de madera del trópico como en la más sólida y permanente de las casas serranas. No sería posible prescindir de este estudio en una consideración general del arte quiteño, porque tanto la casa urbana como la rural están íntimamente ligadas entre sí y determinan fórmulas urbanísticas constantes e idénticas soluciones.



Pintura quiteña de los siglos XVI y XVII

Fray Jodoco, "inventor de las buenas artes en aquellas provincias"

La corriente conquistadora española fue, a la vez, militar, religiosa y colonizadora. Junto al soldado vino el fraile, y dentro del grupo general se incluían el auxiliar doctrinero, el artesano, los maestros de obra, de canto y escritura. De ahí que, desde la misma fundación de las villas, y mientras el soldado continuaba en su labor de conquista, el monje tenía más bien tendencia a permanecer en ellas y a concentrar los efectivos civiles indispensables para sus específicas finalidades. Al mismo tiempo que vemos a los Pizarro dominando el Perú o buscando el Amazonas; a Orellana, incansable descubridor; a Juan Salinas de Loyola, explorador y aventurero, atravesando el continente; a Belalcázar extendiendo su imperio personal y rivalizando con las grandes ambiciones de los virreyes del Perú, podemos encontrar a fray Jodoco Ricke, establecido a perpetuidad en Quito, decidido a levantar una Meca religiosa que compitiera con los grandes centros urbanos gobernados por su cercano pariente, el emperador Carlos V.

Este llamenco excepcional traía consigo la firme intención de preparar su propio material humano compuesto de peninsulares, de yanaconas bolivianos y peruanos que acompañaron a los conquistadores, de presumibles árabes conversos que, según Navarro, debieron encontrarse numerosos en Quito, y, en fin, de los propios habitantes de la antigua ciudad india que había de desaparecer sin dejar el menor vestigio de su existencia. Fray Jodoco Ricke ejecutó enton-

ces, tal vez, un primer proceso de asistencia técnica, en el moderno sentido de la palabra. Pocos años después de la Conquista, en 1552, fundó la primera Escuela de Artes y Oficios, la de San Juan Bautista, que luego se transformó en el Colegio de San Andrés, en el que se forjó el elemento humano indispensable para el proyecto fabuloso.

Ya en 1575, Marcelino de Civezza se refiere al colosal fraile con estas elocuentes frases: "Enseñó a los indios a arar con bueyes, hacer yugos, arados y carretas; les instruyó sobre la manera de contar en cifras de guarismo y castellano; enseñó a los indios a leer y escribir... Como era astrólogo, debió de alcanzar cómo había de ir en aumento aquella provincia y previniendo a tiempos advenideros, y que habían de ser menester los oficios que supiesen; enseñó a los indios todos los géneros de oficios, los que aprendieron muy bien, con los que sirve a poca costa y barato toda aquella tierra, sin tener necesidad de oficiales españoles... y hasta a ser muy perfectos pintores y escritores y apuntadores de libros: que pone gran admiración la gran habilidad que tienen y perfección en las obras que de sus manos hacen que parece tuvo este fraile espíritu profético... debe ser tenido por inventor de las buenas artes en aquellas provincias".

Para obedecer a la justa trayectoria del derrotado perseguido por las influencias, debiera comenzar por hablar de la muy noble ciudad de Quito, pues esta ciudad fue el punto de partida de las órdenes religiosas, que trajeron a Sudamérica los primeros artistas conocedores de las profundas lecciones de los maestros mayores, alarifes y "maestros de geometría"... que iluminados por devota inspiración alcanzaron a concertar en el sosiego del claustro toda la maraña que la compleja transformación histórica imprimiera a las formas constructivas de la Península.

Desde un comienzo, las artes, oficio poco rentable, pasarían a manos de indios y mestizos. No tiene la colonia quiteña sino un insignificante porcentaje de criollos, nietos de españoles, entregados al arte. El indio, ante todo, fue la mano de obra esencial de este pro-

Original composición de Nuestra Señora del Rosario, llamada de la Escalera, en la iglesia de Santo Domingo, obra del padre Bedón, activo durante el último cuarto del siglo XVI, quien la dispuso sobre una vid rodeada de santos dominicos y a sus pies el santo fundador; sobresale por su viveza cromática.

ceso. José Gabriel Navarro señala como, siendo lo primero en la construcción de las ciudades el "hacer tejas y ladrillos", esa labor fue realizada por el Ayuntamiento de la ciudad, que "se preocupó de fomentar la industria por medio de las mitas de tejeros y ladrilleros indígenas. Y fueron los conventos los que establecieron los primeros hornos para hacer ese material, constituyendo los tejares una verdadera escuela en la cual aprendieron el nuevo oficio de aquel reino".

Origen de la pintura quiteña en el siglo XVI

La pintura nació en Quito en el Colegio de San Andrés como una de las artesanías que integraban el programa de enseñanza del plantel. A la cabeza de esta especialidad se hallaba el padre Pedro Gocial, a quien se le llamaba fray Pedro el Pintor.

La orientación general del Colegio fue eminentemente práctica y ordenada a la evangelización. Se enseñó a los indios a leer, escribir, tañer instrumentos, cantar, labrar piedras, hornar ladrillos y pintar. En la probanza de 1568 se afirma expresamente: "Se les ha enseñado en el dicho Colegio a muchos indios muchos oficios como son albañiles y carpinteros y barberos y otros que hacen texa e ladrillos y otros plateros e pintores de donde ha venido mucho bien a la tierra y otras cosas necesarias para su salvación como a su policía" (A.G.I., 77-1-27.- Vg. Col. 3.ª Serie, volumen 8). En la misma información se afirma que los alumnos salieron "perfectos pintores y escritores y apuntadores de libros".

No se conoce hasta el presente obra alguna que demuestre el grado de habilidad a que llegaron los alumnos educados en el Colegio de San Andrés. Abundan, en cambio, los testimonios referentes a la enseñanza de la pintura en el plantel y al aprovechamiento de los indios en el arte del pincel y del apuntamiento de libros musicales.

El Colegio de San Andrés funcionó en San Francisco hasta 1581, año en que la Audiencia encargó la dirección a los padres agustinos. Del plantel franciscano procedían, sin duda, Alonso Chacha, Andrés Sánchez Gallque, Antonio Cristóbal Ñaupá, Felipe, Francisco Guíjal, Francisco Vilcaño, Juan José Vázquez y Sebastián Gualoto, indios que, con el calificativo de pintores, se hicieron inscribir como cofrades del Rosario en el libro de Registro que en 1588 abrió el padre Pedro Bedón en el convento de Santo Domingo de Quito.



Fue fray Pedro Bedón el criollo más destacado del último cuarto del siglo XVI. Nacido en Quito en 1556, ingresó en la Orden Dominicana a temprana edad y cursó los estudios de filosofía y teología bajo el magisterio de los padres Alonso Gasco, Juan de Aller y Antonio de Hervías. En 1577 fue a Lima para proseguir sus estudios en la universidad y conseguir los grados académicos. Allí fue ordenado sacerdote por Santo Toribio de Mogrovejo.

Una vez sacerdote, desempeñó en el convento de Lima los cargos de maestro de novicios y catedrático de filosofía. Simultáneamente fue nombrado capellán de la Cofradía del Rosario. De su tenor de vida escribe el padre Juan de Meléndez: "Era hombre muy penitente y muy dado a la oración y el tiempo que le sobraba de esto y de su grande estudio, y por no perderse en la ociosidad que a tan buenos espíritus ha sabido perder y destruir, se ocupaba en pintar cuadros de Cristo Nuestro Señor y de su Madre Santísima y otros santos que hacía con gran primor y se hallan pinturas de su mano en la Provincia de Quito y en el convento del Rosario de Santa Fe del Nuevo Reino, que en su modo descubren y manifiestan la devoción del pintor".

El padre Bedón fue un religioso consagrado al estudio y enseñanza y obtuvo en su carrera los grados con que la Orden recompensa la continuidad de la docencia. ¿Cómo se explica entonces su afición a la pintura? Desde el 31 de mayo de 1575 estuvo en Lima el hermano jesuita Bernardo Bitti, pintor italiano, enviado por el padre general para que, mediante la pintura de motivos religiosos, ayudase a la catequi-

En estas páginas, tres viñetas del coral del padre Bedón, que se conserva en el museo de Santo Domingo, de gran fuerza expresiva y rico colorido. Está fechado en 1613, como se puede apreciar en una de las viñetas que reproducimos.



zación de los indios. El hermano Biti estuvo en Lima entre los años 1576 y 1583 e hizo de *talla y pincel* el altar mayor y los altares laterales, y pintó muchas imágenes para la capilla, el coro y el convento de los jesuitas "sin que hubiese parte que no estuviesen imágenes de su mano". La vinculación del padre Bedón con Biti la establece así Martín S. Soria: "Con quien éste aprendió el arte de pintar fue el hermano Biti, como lo demuestran no sólo las fechas conocidas de la estancia de ambos en Lima, sino el parecido de sus obras, siendo la *Virgen del Rosario* de Bedón derivada de Madonas de Biti del dibujo de las de Sucre. Este dibujo de Bedón se halla en el libro de *Nuestra Señora del Rosario*, comenzado en 1588, cuando estaban aún frescas en su mente las enseñanzas recibidas en Lima".

Después de diez años de permanencia en Lima regresó el padre Bedón a Quito para incorporarse a la Provincia, recientemente erigida por el padre general Sixto Fabro. Hasta 1584 los conventos dominicanos establecidos en el territorio de la Audiencia de Quito habían dependido de la Provincia del Perú, la cual se dividió en dos nuevas Provincias, la de San Lorenzo de Chile y la de Santa Catalina, virgen y mártir de Quito, ésta con los conventos establecidos en las diócesis de Quito y Popayán. Primer provincial de esta Provincia fue nombrado el padre Jorge de Sosa, quien para tomar posesión de su cargo trajo consigo, de los diversos conventos de España, veinticinco religiosos, aptos unos para la enseñanza y los más para servir al apostolado en los conventos y doctrinas.

Desde 1586, año de su regreso a Quito, el padre

Bedón se hizo cargo del Estudiantado, al mismo tiempo que de la Cofradía del Rosario. Bajo su dirección se incrementaron los estudios de filosofía y teología completados con el aprendizaje del quichua, que desde 1581 venía enseñándose en el convento. Un testimonio contemporáneo, del chantre don Jorge Ramírez de Arellano, dice así: "También he visto que en el dicho convento de Santo Domingo se lee una lección de artes y teología y otra de Gramática y también tienen la cátedra de la lengua general del Inga y señalados religiosos de la dicha Orden que lo enseñan todo a puertas abiertas para que todos, así religiosos como todo género de personas, se aprovechen de ello y de sus trabajos, estudios y doctrinas con que esta Provincia es muy aprovechada y abundante de letrados en las dichas facultades".

De acuerdo con su ideal, el padre Bedón integró su acción sacerdotal orientándola a la vez a la enseñanza y al apostolado. Como en Lima, también en Quito procuró reorganizar la Cofradía del Rosario, fundada en 1563. Para inscripción de los cofrades abrió el "Libro de la Cofradía del precioso Rosario de la purísima Virgen María, Madre de Dios y esperanza nuestra, donde para mayor orden se asientan los cofrades naturales y algunos españoles y criollos que con fervoroso ejemplo quieren ayudarles en particular. Mandóse hacer por el reverendo padre fray Pedro Bedón, predicador de esta santa devoción. Año 1588".

Este título interpretaba la intención del fundador. Bajo el patrocinio de María quería unir las clases sociales de españoles, criollos e indios, dando preferencia a éstos. Para dar vida a la Cofradía redactó

En la página opuesta, dos lienzos que representan a San Pedro, mártir de Verona, y a San Nicolás de Tolentino, atribuidos al padre Bedón. En ellos se aprecia todavía cierto arcaísmo en el dibujo y la composición, pero con fuerte carga emotiva.

estatutos en que constaban los días de asistencia obligatoria de los colirades, las gracias que lucraban y la ayuda mutua que debían prestarse en vida y en muerte. A la cabeza del Libro-registro de Colirades pintó la viñeta de la Virgen, a la que ya hemos hecho referencia anteriormente, y en él se inscribieron numerosos pintores.

Esta generación de pintores procedía sin duda del Colegio de San Andrés. Lo interesante fue que hallaron quien les diese oportunidad para juntarse en torno a un dirigente espiritual y a la vez artista. Mérito fue del padre Bedón consignar los nombres y estimular la acción de estos indios pintores, que establecieron las bases del arte popular que se convertiría en la Escuela Quiteña de Pintura.

La intervención del padre Bedón en el asunto de las alcabalas obligó a sus superiores a expatriarlo a Bogotá.

Desde el principio fue grata la impresión que causó en sus hermanos de hábito. No contento con el ejercicio de enseñanza y apostolado, dedicó su tiempo libre a la pintura. Preferimos aducir aquí el testimonio de fray Alonso de Zamora, quien publicó su *Historia de la Provincia de San Antonio* en Barcelona el año de 1701 y se refiere a la labor artística del padre Bedón en la actual Colombia. Dice así: "Muy a los principios del Provincialato de Rm. P. Mro. fray Pedro Martyr tuvo esta Provincia y el Convento del Rosario la dicha de que de la de Quito viniera el Venerable P. M. fray Pedro Bedón, cuyas firmas se veneran en sus libros, como reliquias. En ellos se hallan, como Depositario en estos años, y en el Refectorio en el año 1594, cuya pintura se debe a sus manos. Con ellas manifestó las imágenes de diferentes pensamientos, el gran espíritu y devoción que tenía a los Santos. Siendo toda la pintura en las paredes de todo el refectorio y aviendo cien años que lo pintó, están hoy tan vivos los colores, que no sólo admiran, sino que mueven a devoción, porque en todo imprimió la viveza de la que tenía en el corazón.

"Estuvo también en el convento de la ciudad de Tunja, en que pintó algo de su refectorio, que hasta hoy permanece con grande ostentación y reverencia, rezando todos los días el Rosario a coros en su capilla, que empezó a fabricar y en todo resplandece la devoción cordial que tenía a la Virgen Santísima su V. Fundador". El padre Zamora concluyó la escritura de su *Historia* en 1696. Habían pasado cien años de la decoración de los refectorios de Bogotá y Tunja y la pintura estaba fresca como recién terminada por su autor. En Tunja debió el padre Bedón examinar los

lienzos que hacia poco había pintado allí su maestro y amigo Angel Medoro. Además fue testigo del entusiasmo popular que había provocado, desde no hacía mucho, la devoción a Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, cuya representación introdujo en Quito.

El recuerdo de la permanencia del padre Bedón en Tunja se ha perpetuado en la Capilla del Rosario, que comenzó a edificar y que es hoy un relicario de arte, por la serie de misterios, esculpidos en relieves, que adornan las paredes de ese santuario de María. De vuelta a Quito aprovechó la experiencia adquirida en Tunja para construir la Capilla del Rosario, que se levanta airosa sobre el llamado Arco de la Virgen.

Después de cuatro años de residencia en Nueva Granada, regresó a Quito e intervino en el Capítulo Provincial de 1598.

En el texto de las Actas hay una referencia a la pintura, que revela la teoría aceptada entonces en la práctica pictórica. Dice así: "Tres cosas son necesarias para el que quiera tener un conocimiento perfecto de un asunto, a saber: el arte, el ejercicio y la imitación. El arte-teoría, para enseñar las reglas y orientaciones; el ejercicio, para adquirir la habilidad práctica, y la imitación, para tener a la vista los modelos. Esto aparece claro en un pintor perito, el cual, para adquirir a perfección su arte, necesita, en primer lugar, conocer las reglas generales de la pintura y la proporción que debe guardarse en la mezcla de colores para obtener los apropiados a las imágenes que se quiere pintar; en segundo lugar, el ejercicio, porque si no se lo practica, nunca se llegará a pintar; en tercer lugar, los modelos acabados, en los cuales se pueda advertir el ejercicio de las reglas".

Personalmente aplicó esta teoría a las obras que pintó y que se conservan todavía: las viñetas del libro de la Cofradía (1588), del Coral (1613) y del Mural de Nuestra Señora de la Escalera (1600).

A partir de 1600 se dedicó el padre Bedón a la construcción de conventos de observancia estricta. De este hecho, con referencia a la pintura, existe el testimonio del doctor Francisco Antonio Montalvo, publicado en Roma en 1687. En su libro intitulado *Milicia Angelica* dice así: "Fuera de la puntualidad de los estudios con que este gran siervo de Dios instruía los religiosos y seculares, se dilataba a otros empleos en beneficio de aquella Santa Provincia. Fundó tres conventos, uno de observancia en la ciudad de Quito, donde se guarda todo el rigor de las constituciones, con el título de Nuestra Señora de la Peña de Francia; otro de la misma estrechez, con la advocación del Santísimo Rosario, en la villa de Ibarra, y otro en la de



Riobamba, debajo del propio patrocinio: de que se infiere la ternura de su devoción a María Santísima, pues sus fundaciones las dedicó a su soberano nombre.

"Entre las muchas gracias que dispensó la Divina Providencia a este siervo fiel, fue maravillosa la de pintar y así delineó de su mano en el claustro de la Recoleta de Quito la Vida del Beato Henrique Susón, para que la representación de sus penitencias estimulase a los que buscan el lirio entre las espinas". En la misma casa pintó una imagen de Nuestra Señora en la pared existente en el descanso de la escalera principal, por lo que popularmente se la conoció y sigue llamándose todavía hoy Virgen de la Escalera.

A principios del actual siglo, en 1909, fue trasladada a una capilla del convento de Santo Domingo, en la que es célebre santuario de prodigios, frecuentado por la devoción de los fieles con sus plegarias. La Virgen aparece sobre el tronco de una vid, cuyas ramas sostienen las figuras de seis santos dominicos, apareciendo el fundador a los pies. Al parecer, la azucena con un Niño entre sus pétalos fue incorporada durante los trabajos de restauración que se realizaron previamente a su traslado al convento de Santo Domingo.

"Otras muchas imágenes de la Virgen hizo este apeles Sagrado, y aunque sus diseños no observen en todo las puntualidades del arte, según las maravillas que Dios obra por ellas [...] que pintaba como quería, para que fueran sus pinturas de los cielos."

Andrés Sánchez Gallque

De los discípulos del padre Bedón, el que ha dejado huella es Andrés Sánchez Gallque, autor del retrato de los negros de Esmeraldas. A fines de 1597, el oidor de la Audiencia, doctor Juan del Barrio de Sepúlveda, consiguió, mediante la acción misionera del padre mercedario Diego de Torres, atraer a la religión a los negros establecidos entre Lita y Esmeraldas.

Tan extraordinario juzgó este suceso, que se valió del pintor Andrés Sánchez Gallque para que trazara el retrato de los jefes mulatos, con el fin de enviar como comprobante al rey. Vale la pena transcribir la carta que escribió al respecto el oidor Barrio de Sepúlveda:

"Por parecerle Vuestra Magestad gustaria ver aquellos bárbaros retratados, que hasta ahora han sido invencibles y ser cosa muy extraordinaria, los envío con su carta y este memorial a Vuestra Magestad. Son hombres dispuestos, ágiles y muy sueltos; acostumbran traer de ordinario argollas de oro llanas al cuello y las narigueras, orejeras, bezotes y sortijas en la barba y botones en las narices y aun otros en los carrillos, todo de oro y los indios principales e indias de la dicha provincia; y algunas otras usan también de la dicha gala y los collares, cadenas o el vestido dicen son de dientes de pescados y otras conchas. Suelen traer otros de otra hechura no tan galanos ni artificiosos: traen de ordinario lamillas en las manos y tres y cua-

Abajo, "Los negros de Esmeraldas" (Museo de América, Madrid), de Andrés Sánchez Gallque, única obra documentada de este autor, en la que, unidas a su finalidad representativa, se aprecian las excelentes cualidades artísticas que poseía el pintor.

tro dardos de madera recia, y aunque sin hierros, muy agudos.

"Van todos retratados muy al propio como son y andan de ordinario, excepto el vestido, que luego que dieron la paz y obediencia a Vuestra Magestad y de ellos se tomó lo uno y lo otro parece, porque no son gente política y su tierra que es caliente no hacen más que mantas y camisetas como los demás indios, tienen buen entendimiento y son muy astutos y sagaces" (A.G.I., 76-6-2). Andrés Sánchez Gallque puso el anagrama de su nombre al pie del lienzo y la fecha de 1599.

A este mismo pintor se le atribuyen algunas otras obras, entre ellas la serie de retratos de reyes, infantas y emperatriz que se conservan en el museo del convento quiteño de San Francisco y que denotan una excelente técnica y realización. Sin embargo, no hay hasta la fecha documentación alguna que justifique sin objeciones tal atribución. Muy recientemente se ha descubierto documentación del encargo de una obra a Sánchez Gallque, sin que haya podido localizarse la misma, si es que llegó a cumplirse tal contrato.

Al concluir el siglo XVI se ofreció en Quito una ocasión propicia para estimular la práctica del arte. El 13 de septiembre de 1598 falleció Felipe II en su palacio de El Escorial. La noticia oficial se recibió en

Quito en marzo del año siguiente, con la recomendación de que se hiciesen honras solemnes a la memoria del monarca difunto. La Audiencia encargó la organización de los funerales al corregidor don Diego de Portugal, que presidía el Cabildo. Para realizar su cometido el corregidor ordenó que los obrajes proveyeran de paño negro para cubrir las paredes de la catedral y de bayeta para el piso. Hizo levantar el catafalco con tres cuerpos sobrepuestos. Se adornaron "los pilares con cuadros hechos a propósito de todas las ciudades de este distrito, que acompañaban otros tantos cuadros de las armas reales, que todo esto se obró o lo más en las casas de Cabildo, donde el Corregidor vivía ocupando esto a los pintores españoles e indios que habían en la ciudad" (*Documentos sobre el Obispado de Quito*). Lamentablemente esta noticia no ha venido acompañada de la localización de los cuadros pintados para tales exequias, y sólo sirve como testimonio de la importancia de la pintura quiteña.

La pintura en el siglo XVII

Vivían aún los pintores Luis de Ribera y el padre Pedro Bedón cuando se ofreció en Quito una nueva



Retratos de Sancho y Sancha, rey e infanta, respectivamente, de Castilla, que se conservan en el museo de San Francisco y se atribuyen a Sánchez Gallque. Tanto su dibujo como la técnica de su ejecución son apreciables en ambas obras.



oportunidad de estimular la producción artística. Fue con motivo de celebrar los funerales de la reina Margarita de Austria. El parte oficial de la muerte de la princesa llegó a Quito a mediados de octubre, reclamando de la Audiencia, el Cabildo, el obispo y los superiores regulares, sufragios por la reina difunta. La Audiencia se hizo cargo de las exequias de la catedral. Con objeto de celebrarlas con la máxima pompa, comisionó al general Sancho Díaz Zurbano que promoviera un concurso de proyectos de túmulo, asignando premios al mejor. Rodríguez de Ocampo, el escribano público, trazó la relación de este primer certamen de arte. "Luego —dice— otro día, 23 de octubre de 1613, el General hizo juntar todos los maestros artífices que se hallaron en esta ciudad y les pidió que cada uno de por sí hiciese un dibujo del túmulo que se había de formar en la iglesia de la Catedral de ella, prometiendo al que mejor la sacase paga muy aventajada, con que y las buenas razones que el General les supo decir se animaron cada uno por aventajarse, conforme a su habilidad y capacidad de ingenio se singularizaron en sacarle muy perfecto y acabado. Y habiéndose

dados tres días de término, al último de ellos cada uno trajo y entre todos satisfizo más uno de Diego Serrano Montenegro, hombre generalísimo de grandes trazas, que en este túmulo lo mostró bien, en un tiempo tan breve, que para sólo imaginarlo le faltara a otro, a quien se cometi6 la obra y fábrica de él. Hizo asimismo el General juntar todos los maestros pintores y a los más perfectos ordenó que en cuadros grandes sacasen en figuras del tamaño de un hombre la descendencia de la casa de Austria, desde Pipino Primero Duque de Brabantia hasta el Rey D. Felipe II nuestro Señor de feliz memoria, que son veinte y siete; los cuales se esmeraron en la pintura de ellos, sacándolos de estampas de un libro que compuso Juan Bautista Urientino de Artuerpia, dirigido a los Serenísimos Príncipes Alberto, Isabel, Duque de Brabantia, en que gastó mucho tiempo por sacar los traslados semejantes a sus originales, con los vestidos y ropajes que cada uno en su tiempo usaron, tan al vivo y acabados, que son los mejores cuadros que hay en todo este Reino. Hizo asimismo juntar a todos los entabladores que hiciesen de bulto todas las virtudes, así las teología-

En un principio, la preocupación de la pintura quiteña fue ahondar la devoción de los nuevos cristianos, como se ve en el detalle del cuadro del "Infierno" y en "San Ignacio", obras de Hernando de la Cruz (en esta página), y en la "Anunciación" y "San Francisco con la Orden Tercera" (en la siguiente), de Mateo Mexía, ambos pintores activos durante la primera mitad del siglo XVII.



les como las cardinales y las demás, que todas fueron diez y siete figuras, cada una con su insignia, para que en el númulo se pusiese en su lugar, que salieron muy perfectas y acabadas... La fe de azul con cáliz en la mano izquierda y una hostia encima, que la estaba mostrando con el dedo índice de la mano derecha. La esperanza de verde con una áncora en la mano izquierda que llegaba con las puntas a los pies y una azucena a la derecha. – La caridad de encarnada con dos niños en los brazos y otros dos a los pies. – Y todas las demás de la misma forma según lo que cada una representaba.”

Hernando de la Cruz (1592-1646)

En torno al hermano Hernando de la Cruz existe al presente documentación abundante, con la cual es fácil precisar su labor como artista y maestro de taller. Su primer biógrafo, el padre Pedro Mercado, atestigüa: “Tuve la dicha de conocer al venerable Hermano Hernando de la Cruz y alcanzarlo vivo más de ocho años”. Los datos de este testigo contemporáneo permiten establecer con certeza los rasgos biográficos del pintor jesuita.

Nació en Panamá hacia 1592 de los hidalgos sevillanos don Fernando de la Vega y Palma y Leonor de Ribera. Adolescente, se trasladó a Lima, donde “aprendió el arte de pintar con no pequeña perfección; dejando en aquella ciudad muchos lienzos de su pincel y no pocos versos de su ingenio, se partió a la ciudad de Quito”. Joven, poeta, pintor y aficionado a la esgrima, se hizo aquí con amigos; pero cuando más divertido se hallaba, un lance imprevisto le hizo cambiar de vida. “Estando esgrimiendo con espadas blancas con un amigo, le apuntó éste y le alcanzó a uno de los ojos, con que se vio a riesgo de perder, no sólo la vista, sino también la vida; y juzgando que de milagro la tenía, quiso emplearla en servicio de Dios, sin tenerla en el siglo expuesta a que algún enemigo se la quitase con la espada.”

Resuelto a dejar el mundo, acudió a la Recoleta de San Diego, en compañía de una hermana suya, y después de confesarse los dos determinaron entrar-se ella en el monasterio de Santa Clara y él en la Compañía de Jesús, donde fue aceptado el 11 de abril del año 1622.

Al vestir el hábito de hermano jesuita tomó el nombre de Hernando de la Cruz, con que es conocido en la historia. En su nuevo estado renunció a la poesía y a la esgrima. No así a la pintura, porque “sus





superiores le ocuparon en el ejercicio de pintar, a que acudió con toda prontitud y gusto. Era primoroso en este arte, y cuando dibujaba el pincel en el lienzo, lo ideaba antes en la meditación y oración. A su trabajo se deben todos los lienzos que adornan la iglesia, los tránsitos y aposentos. Enseñaba a pintar a algunos seglares..., entre ellos a un indio que después fue religioso de San Francisco. Pintó dos lienzos muy grandes que están debajo del coro de nuestra iglesia, el uno del infierno y otro de la resurrección de los predestinados, que son como predicadores elocuentes y eficaces que han causado bien y obrado muchas conversiones”.

Este testimonio del padre Morán de Butrón, escrito en 1696, plantea dos cuestiones de interés para la historia del arte ecuatoriano. Primera, la de definir el sentido que hay que dar a la atribución de todos los lienzos que adornan la iglesia de la Compañía; y segunda, señalar el alcance que tuvo la enseñanza de pintura del hermano Hernando.

Según el padre Mercado, el hermano Hernando de la Cruz pintó, con fin moralizador, los grandes lienzos del Juicio y del Infierno y “promovió también el culto de Dios, de la Virgen y de los santos, haciendo otros muchos lienzos, con que adornó los aposentos de aquel Colegio y enriqueció las residencias y demás casas de aquella Provincia”. Pintó también muchas representaciones de la muerte con esta inscripción: *Haec est pulchritudo humana*.

Rodríguez de Ocampo dice en 1650, que el hermano Hernando fue “superior” en la pintura: “Como

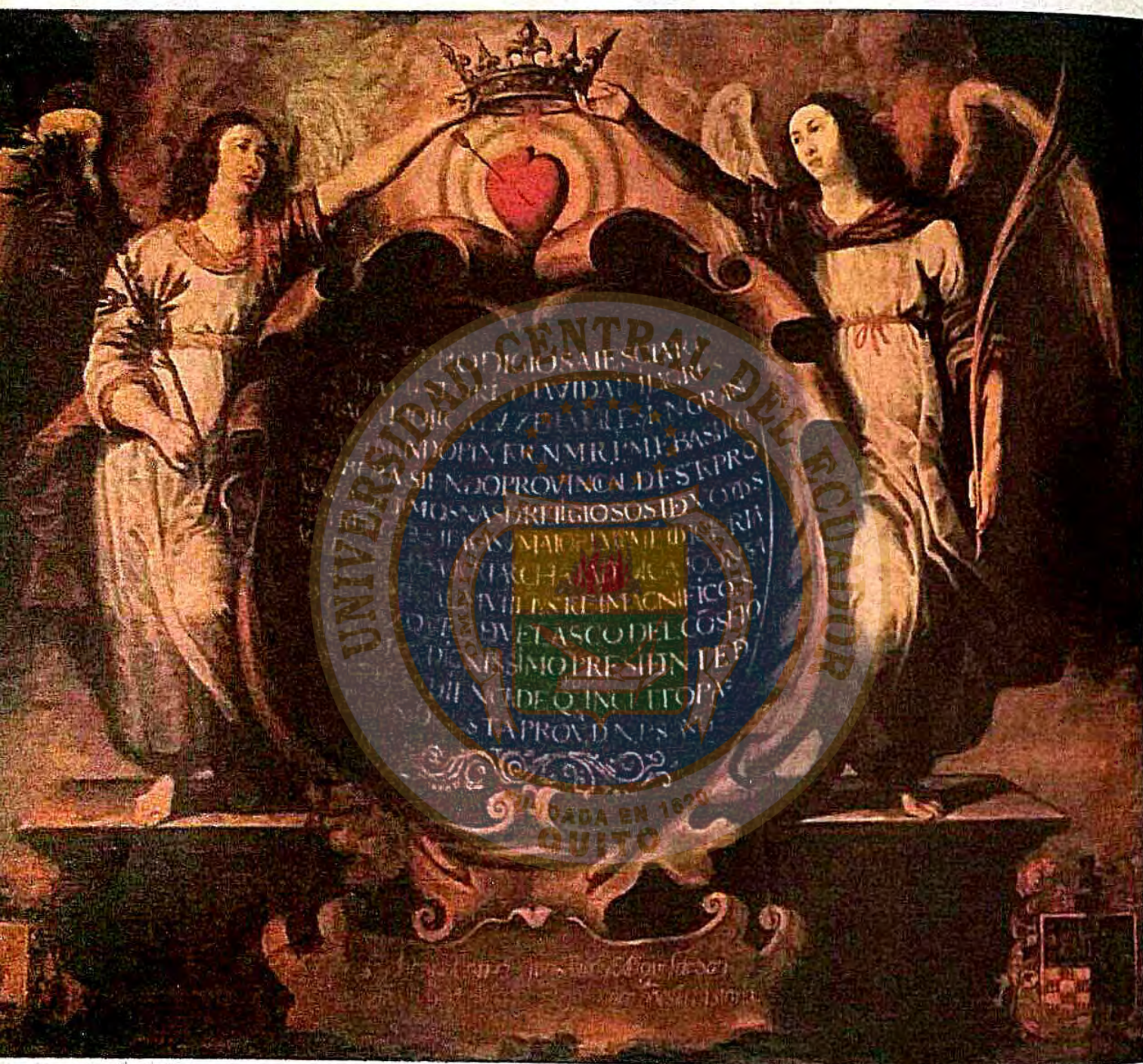
se ve en los lienzos y cuadros que están en la iglesia de la Compañía”.

El padre Velasco refiere a su vez, en 1774, “que los muchísimos cuadros con que su diestro pincel enriqueció el templo y el Colegio Máximo fueron y son el mayor asombro del arte y el más inestimable tesoro”.

Estas afirmaciones de carácter general han revestido su sentido propio con el dato concreto, conocido en 1957 con la publicación de la *Historia* del padre Mercado. Ahí dice, refiriéndose a la sacristía de la Compañía: “Levantóla el Hermano Marcos (Guerra) desde sus cimientos: hízola de bóveda muy vistosa por su belleza. En el frontispicio puso un retablo de madera y en su nicho se colocó una devotísima imagen hecha por el diestro pincel del Hermano Hernando de la Cruz. La imagen es de nuestro Padre San Ignacio revestido de Sacerdote y está ofreciendo su corazón a la Santísima Trinidad”. Este lienzo, perfectamente conservado, permite, por la forma y colorido de la pintura, establecer, por comparación, los cuadros que fueron pintados por el hermano Hernando de la Cruz.

La tradición ha atribuido al hermano Hernando el retrato de Santa Mariana de Jesús que se conserva en el monasterio del Carmen Antiguo. Esta atribución tradicional se respalda en el siguiente testimonio del padre Morán de Butrón: “Como quedó el cuerpo, sin apariencia alguna de yerto o de difunto, fue muy fácil que un diestro pintor la retratase con propiedad y sacase el rostro con semejanza, aunque no con la

Una de las primeras obras de Miguel de Santiago fue el conjunto de cuadros sobre la vida de San Agustín en la galería baja del claustro del mismo convento, en los que demuestra gran sentido compositivo y del color. Abajo, lienzo inicial de dicha serie, en el que se especifica que fue pintado por dicho autor.



composición de la mortaja, sino con la sotana de la Compañía y honestidad de vestuario que usó en vida. Tengo por muy verosímil haber sido uno de los pintores que le retrataron el Vble. Hermano Hernando, pues lo era excelentísimo, y la tuvo siempre muy estampada en su corazón. Muchos retratos hay en la Provincia y todos los que he visto están conformes, así en el traje de jesuita, como en la peregrina belleza de su

cara". La verosimilitud de esta afirmación del padre Morán se confirma con el hecho de que habiendo ido el hermano Hernando a visitar a su amigo, enfermo y desahuciado, don Luis de Troya, Vicario del Obispado, el hermano mandó traer a su celda el retrato de Mariana, con cuya sola aplicación sanó el enfermo de inmediato (Pida, pág. 435).

Acerca de la formación de discípulos, tanto el pa-

Detalle del cuadro "La Regla", de Miguel de Santiago, en que aparece representado el propio pintor. Miguel de Santiago es uno de los máximos exponentes de la pintura virreinal.

dre Mercado como el padre Morán de Butrón afirman que los tuvo. El primero refiere que el hermano Hernando, en su obrador, hacía que uno de sus discípulos leyese un libro de piedad mientras pintaba. El padre Morán dice expresamente que el hermano enseñó la pintura a algunos seglares, entre ellos a uno que vistió el hábito de converso en San Francisco.

El hermano Hernando vino a morir el 6 de enero de 1646.

Entre otros pintores de esta misma época merece ser citado también Mateo Mexía, de quien se conservan varios cuadros en el museo de San Francisco, entre ellos el de *San Francisco y la Orden Tercera*, que aparece con la firma del autor y la fecha de 1615.

Miguel de Santiago (1630?-1706)

Refiere el padre Mercado que dos amigos del hermano Hernando de la Cruz procuraron que se pintaran varios retratos del difunto sobre el modelo del cadáver. ¿Qué pintores había en Quito hacia mediados del siglo XVII? Con data de 1645 y las iniciales de Miguel de Santiago existe, en la colección del Museo del Banco Central, un lienzo de la Flagelación. En el monasterio de la Concepción de Cuenca se conserva un cuadro de Santa Lucía que lleva una inscripción al pie: "Frater Thomas del Castillo - fecit anno 1654 - Noviembre 28". Es el dominicano quiteño, conocido como "lindo pintor de pincel, nacido en Indias, edad cuarenta y siete años", en 1640. En la misma colección de Víctor Mena consta un lienzo de San Francisco de Asís, pintado en Quito en 1657 por Juan López. Estos pintores, contemporáneos del hermano Hernando de la Cruz, no pudieron prescindir del ambiente artístico creado por el pintor jesuita.

En este ambiente surgió la figura de Miguel de Santiago, que llevó el arte colonial quiteño a la máxima altura en el arte hispanoamericano. Nació en el Alto de Buenos Aires, parroquia de Santa Bárbara, donde pasó toda su vida. Fue hijo de Lucas Vizuete y de Juana Ruiz. De la madre heredó la casa nativa, que amplió con solares para huerta y una nueva casa. Joven se casó con Andrea Cisneros y Alvarado, allegada a la familia de Mariana de Jesús. En su matrimonio tuvo por hijos a dos Agustines y un Bartolomé, que murieron niños; a Isabel Cisneros y Alvarado, que casó con el capitán Antonio Egas, y a Juana de Ruiz y Cisneros, que le dio un nieto llamado Agustín. La naturaleza le permitió larga vida. En el transcurso de los años fue perdiendo sucesivamente a sus tres hijos

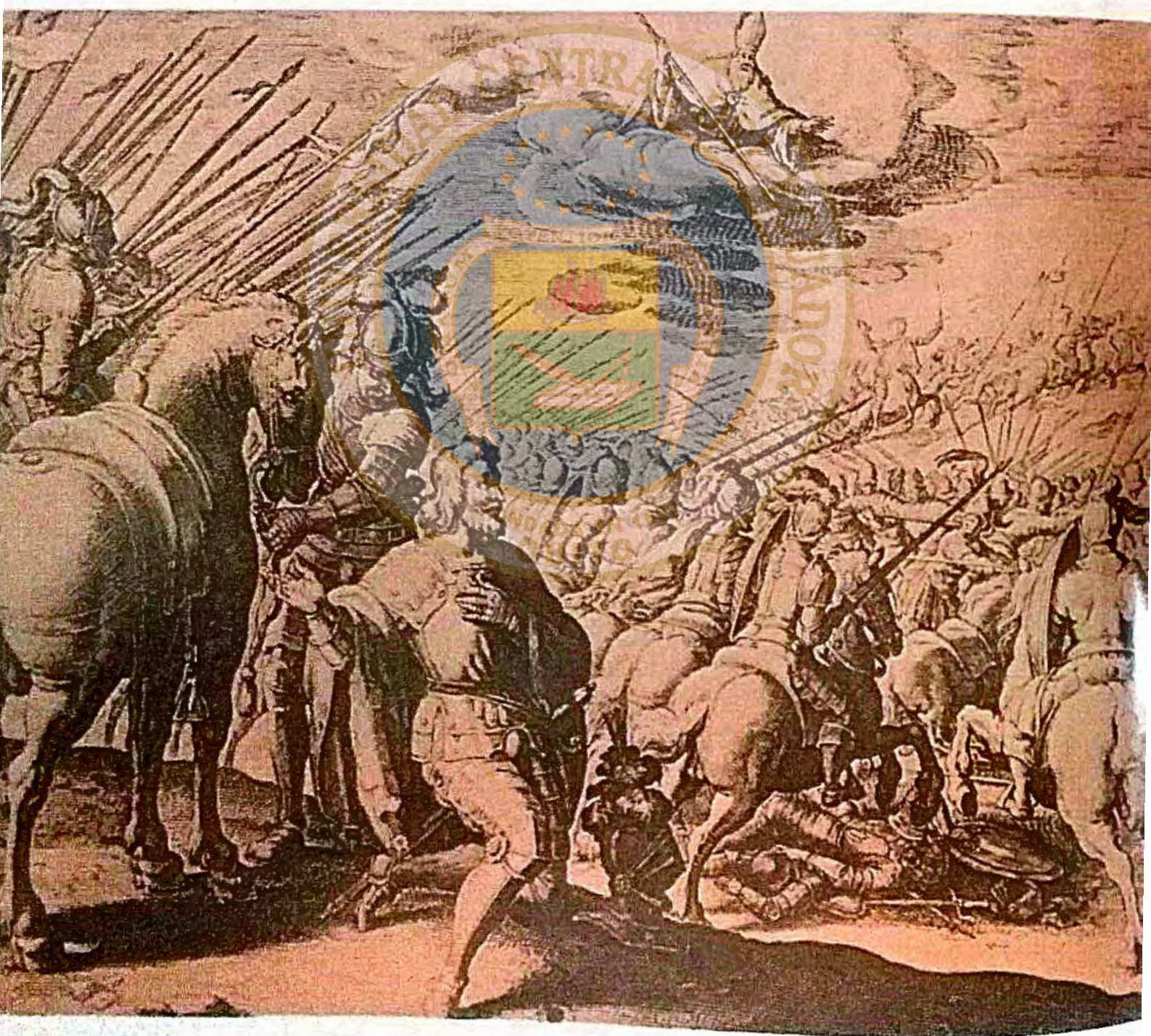


varones, a su esposa, a su hija Juana y a su yerno Antonio Egas. Para su cansada vejez no le quedaron más que su hija Isabel, su nietecito Agustín, de ocho años, y una sirvienta llamada Ana Galarza, a quien gratificó sus servicios con un pedazo de tierra en el Alto de Buenos Aires. Tal fue el escenario de familia en que se desarrolló su vida.

Dos sucesos extraordinarios determinaron en su

juventud la suerte futura de su vida. El uno fue la adopción legal que le hizo don Hernando de Santiago y el otro el mecenazgo del padre fray Basilio de Ribera. Por el primero adoptó el apellido de Santiago, con que firmó sus lienzos y fue conocido socialmente. Es, sin embargo, de notar que a ninguno de sus hijos transmitió este apellido adoptado. En su testamento afirmó expresamente: "Declaro que durante el matrimonio

tuvíamos y procreamos por nuestros hijos legítimos a Agustín de Cisneros, otro Agustín, Bartolomé de Cisneros, doña Isabel de Cisneros y Alvarado, viuda del capitán don Antonio Egas, y a doña Juana de Ruiz y Cisneros; y los dichos varones murieron sin dejar herederos y la dicha doña Juana falleció dejando un hijo llamado Agustín Ruiz, de edad al presente de ocho años, que lo tengo en mi poder". Por lo visto, a sus



En estas dos páginas reproducimos, aquí abajo, uno de los cuadros que Miguel de Santiago pintó para los agustinos sobre hechos de la vida de San Agustín, y precisamente la aparición del santo, ya muerto, al duque de Mantua. La escena está interpretada en un claroscuro dramático, cuyo efecto y animación se ven aumentados por los soldados, que con sus armas llenan la escena de movimiento. A la izquierda, el grabado de Bobsvert en que el artista se inspiró.

hijos impuso el apellido de su esposa o el de su madre. Para su porvenir de artista resultó providencial el encuentro con el padre Basilio de Ribera, Rodríguez de Ocampo, en su *Relación* escrita en 1650, dice simplemente que el padre Basilio de Ribera era entonces "religioso esencial" de su religión. En cambio, hace un cumplido elogio del padre maestro Francisco de la Fuente y Chávez, a quien atribuye la organización de

la economía del convento, con la adquisición de la hacienda del Callo, la instalación de un obraje de paños, la dotación de capellanías al convento y con la explotación de canteras y tejares para la fábrica del convento, el cual se estaba edificando "con claustro bajo de cal y canto, arquería y pilares curiosamente labrados, sacristía, enfermería, rectorio y demás oficinas, que después de todo acabado será de los edifi-



El monumental lienzo de Miguel de Santiago llamado "La Regla" (8 m de alto por 6 de ancho), en el presbiterio de la iglesia de San Agustín, y que pone fin a la serie de cuadros sobre la vida del santo, es sin duda una de sus obras maestras.

cios más supremos que haya en todos estos reinos". Desde 1632, cuando aún era estudiante, aparece fray Basilio de Ribera como secretario del provincial, padre De la Fuente y Chávez. En 1637, ordenado ya de sacerdote, fue designado prior del convento de Latacunga. En 1640 reanudó sus estudios hasta adquirir el título de Lector Primario de Teología. Designado nuevamente como secretario del provincial, el padre De la Fuente y Chávez le nombró visitador de la Provincia con el título de vicario provincial. En 1645 recibió el grado de doctor y maestro en Sagrada Teología.

El padre De la Fuente y Chávez vació su espíritu en el padre Ribera, para que fuera el continuador de su obra. La posición social de que él gozaba facilitó al padre Ribera el cultivo de amistad con personas influyentes en el medio ambiente. Así se explica que, en el tiempo que estuvo a la cabeza del convento y luego de la Provincia, el padre Ribera llevase a cabo las obras, tanto de la iglesia como de los claustros, comenzadas por el padre De la Fuente.

Un merecido elogio del padre Ribera hizo el editor del poema heroico de Hernando Domínguez Camargo en la dedicatoria. La edición apareció impresa en Madrid en 1666. Para ese año, en que el padre Ribera concluía el segundo período de su provincialato, se refería a las obras realizadas y que estaban realizándose en el convento de San Agustín. "Atendiendo—se decía— con el desvelo que venios al adorno de la iglesia, prosigue cada día con más calor, no sólo en la erección de la portada, en que tantos meses se esmera el primor y el cuidado; pero también en el edificio interior. Pues acabado el de profundis, en breve veremos consumado el refectorio. Obras tan grandes, que ellas solas sirven de segundo claustro; tan fuertes y soberbias, que en su eminencia se hallan divididas muchas celdas con la capacidad del claustro primero, que admiramos ya perfeccionado: no sólo con todo el primor de la arquitectura, pero con los esmeros y aliños que publica la fama, de tantos retablos, que acuerdan la vida de su gran padre agustino, ya con los ingeniosos atributos desta mayor lumbrera de la iglesia, adonde los pinceles más delicados pudieran estudiar perfecciones; ya con la pila o fuente coronada del sol".

Es la primera vez que se hace alusión a la galería de lienzos pintados por Miguel de Santiago, cuando no habían transcurrido sino diez años de su inauguración. El padre Basilio de Ribera había convertido su convento en taller de artes y oficios. Los picapedreros labraban los bloques lapídeos para el frontispicio del templo. Los albañiles se ocupaban en la construcción

del segundo piso del convento. Los talladores modelaban las figuras del artesonado de los claustros bajos y hacían los marcos en que debían encuadrarse los lienzos de la vida de San Agustín. Para la ejecución de la pintura, el padre Ribera había puesto los ojos en el joven Miguel de Santiago, que acababa de cumplir veinte años. No podía darse mejor oportunidad a un artista para el comienzo de su carrera. Dos factores se unían para propiciar la obra, el uno favorable a la formación del artista; el otro, a la trascendencia de su fama: eran la procuración de modelos y el patrocinio económico sobre cada lienzo concluido. Los padres Leonardo de Araujo y Basilio de Ribera, en su viaje a Madrid y Roma, habían traído consigo la colección de grabados de la vida de San Agustín, debida al buril de Schelte de Bolswert (1586-1659). Esta serie de láminas facilitó a los agustinos del Cuzco y de Lima la decoración de los claustros conventuales con los episodios de la vida de su santo fundador. A Miguel de Santiago se le impuso la tarea de interpretar, a su vez, los grabados en lienzos de tamaño igual, que pudieran enmarcarse en un espacio de 3,10 × 2,70 metros, componiendo la galería de molduras labradas y doradas que rodeaban los claustros bajos del convento.

La serie de grabados ofrecía una gran variedad de elementos a la interpretación del artista. Pero la técnica de la composición tenía como fondos estructuras arquitectónicas y paisajes en profundidad, o simplemente aglomeración de personajes.

El protagonista, de aspecto varonil, vestía a veces el hábito religioso y más de ordinario llevaba la capa pluvial con la mitra. Fuera del santo, había, de acuerdo con los motivos, una infinidad de personajes erectos o sedentes y en diversas actitudes. De hecho se ofrecía al artista la posibilidad de ejercitarse en toda clase de representaciones.

Para figurar el cielo, el joven artista optó por un blanco de ocre, con una capa de verde frío y superposición de nubes sombreadas. Para las estructuras arquitectónicas utilizó gris café, interponiendo a veces ocre según los elementos. En los fondos de paisaje contrastó la figuración de árboles cercanos con la profundidad en tonos de verde frío que terminaban en nubes ligeramente sombreadas. En las apariciones celestes rodeaba a las figuras de un contorno de ocre amarillo claro. La capa pluvial del santo se decoraba con una cenefa bordada de diversas figuras en ocre oscuro y claro con flores estilizadas en el cuerpo del manto.

Los cuadros transcritos, que se inician con la alegoría explicativa de la serie, fueron, pues, dirigidos



Resurrección (página opuesta) de una india endemoniada durante la Misa Mayor, del conjunto de los milagros de la Virgen en Guápulo, en el que se aprecia la admirable técnica de Miguel de Santiago, de pintalada enérgica sin dibujo previo.

por el artista quiteño en colaboración con algunos hábiles ayudantes, entre los que se cuentan fray Alonso Vera de la Cruz, un pintor de nombre Carreño y el dorador Fernando Colorado.

Sería conveniente insistir, en esta colección, no tanto en la repetición del motivo grabado cuanto en las libertades que el artista se da, alterando, en consecuencia, el tema representado. Ante todo, y frente a la presencia dominante de la línea, en el dibujo aparece ya una de las cualidades fundamentales del artista quiteño: la ausencia de un dibujo previo y la pintura directa sobre el lienzo al que reforma, cambia y altera con indiscutible capricho, creando así esos "arrepentimientos" que no son sino el fruto del dominio técnico que posee. Y de allí también ha de surgir otra característica, y es la de la casi total ausencia de líneas precisas, lo que provoca la difuminación del color, mediante la cual una figura se mezcla con la otra, sin definirse jamás y manteniendo una vaporosidad que superpone a personajes y objetos y crea un ambiente plástico especial.

Nunca un grabado corresponde a la pintura que lo repitió. Aquello se debe a que el pintor se adentra profundamente en el motivo y, a pesar de que sigue el ejemplo gráfico, descubre que un cuerpo recurvado conviene mejor a las circunstancias que su modelo enhiesto; que un rostro está mejor de perfil que de frente; que es necesario suprimir una ventana o intensificar una sombra; que es mejor utilizar, en el fondo, un paisaje o una arquitectura más familiares, o que en fin puede, a su manera, repetir el hecho plástico coloreándolo libremente, como cuando, en el cuadro de la batalla sostenida por el marqués de Mantua, Astolfo II, contra los moros, el tema de las lanzas es empleado de modo muy personal como antes lo fuera por Velázquez en la *Rendición de Breda*, por Paolo Ucello en la *Batalla de San Romano*, o por Rembrandt en *La guardia nocturna*.

Esta iniciación de la carrera, con modelos europeos por delante, desarrolló en el artista el sentido de la composición y el colorido. Sin procurarlo personalmente, se vio en el trance de comenzar su profesión imitando modelos. En realidad era el modo de formación utilizado entonces por los artistas españoles. La crítica moderna ha comprobado el influjo que Flandes e Italia tuvieron en los pintores españoles. Durero y Holbein y más tarde Rubens y Van Dyck inspiraron también a los pintores de América, a través de los grabados. De los grabados de Bolswert se aprovechó también el pintor cuzqueño Basilio Pacheco para los lienzos de las galerías agustinianas

de Lima y el Cuzco. Sin embargo, nuestro artista de veinte años supo dar vida duradera a los cuadros que pintó para el convento de San Agustín de Quito.

El ascendiente social del padre Ribera se convirtió en medio eficaz de propaganda de la habilidad precoz de Miguel de Santiago. El provincial de los agustinos había conseguido que sus amigos costearan la hechura de los cuadros, con el aliciente de hacer constar sus nombres en cada lienzo respectivo. Aún más, los que tenían blasón nobiliario de familia harían pintar el escudo familiar al pie del cuadro. El artista se le ponía en el caso de interpretar la heráldica, lo cual le facilitaba ponerse en contacto con los interesados.

Fueron dieciséis los donantes con blasón nobiliario que patrocinaron la pintura de un lienzo. Entre ellos constaban funcionarios de la Audiencia, como el presidente Pedro Vázquez de Velasco y los oidores Juan de Morales Aramburo y Luis José Mello de la Fuente; personajes de iglesia, como el obispo Alonso de la Peña y Montenegro; los canónigos José de Borja, Fernando de Loma Portocarrero y Francisco de Velasco y Zúñiga; personajes representativos como Francisco Ponce Casullejo, el capitán Francisco Álvarez Botella, el corregidor Gabriel de Avendaño y Zúñiga y el contador y juez oficial de la ciudad Antonio de la Chica Cevallos, el mercader Pedro Montero de la Calle y doña Leonor de Saavedra y Monroy, el doctor Pedro Jiménez de Vélez y el comisario del Santo Oficio Francisco Serrano Montero.

Entre los religiosos, sólo el padre Pedro de San Nicolás, definidor de la Provincia, hizo constar su blasón de familia en el lienzo costeadado por él. La interpretación de la heráldica fue el aporte original de Miguel de Santiago en los cuadros de la vida de San Agustín.

Esta serie de cuadros de la vida de San Agustín tiene su epílogo en el monumental lienzo de ocho metros de alto por seis de ancho que se conoce con el título de *La Regla*, y en el que invirtió dos años de trabajo. Miguel de Santiago tenía ante sí la oportunidad de organizar el tema en un espacio similar al de un retablo. Dispuso al santo sedente en la parte central. Abajo, en primer plano, aparecen representantes de diversas órdenes religiosas y militares que habían adoptado la regla agustiniana y que figuran pintados en variedad de trajes y actitudes. Al nivel de San Agustín y en líneas divergentes se escalonan obispos y fundadores cuya vida se inspiró en el espíritu de la misma regla. En la parte superior vemos alineados coros de santos y santas que gozan de la vida de la Trinidad, que está representada como remate. No hay duda de que ésta



FUNDADA EN 1620
QUITO

Abajo, "La Primavera" de la serie de las cuatro estaciones en el Museo Nacional de Arte Colonial, Quito, en donde es patente la preocupación de Miguel de Santiago por buscar el color adecuado.

La serie de los milagros de Nuestra Señora de Guápulo permitió a Miguel de Santiago dar, con acertada maestría, un fiel testimonio de la vida y costumbres de su tiempo, así como del paisaje ecuatoriano. Ello se aprecia en el cuadro reproducido en la página siguiente, que representa una procesión llevando a la Virgen para que conceda la lluvia después de una atroz sequía.

es una de las obras maestras de Miguel de Santiago, pese a que posiblemente el autor se inspiró para la concepción y desarrollo de este tema en las "cuatro estampas grandes del árbol de la Religión de San Agustín" que sabemos poseyó el padre Leonardo de Araujo.

Años más tarde se ofreció a Miguel de Santiago ocasión de trabajar en compañía de una nueva generación de artistas. Desde fines del siglo XVI se había inaugurado en Guápulo el culto de Nuestra Señora de Guadalupe, con una imagen labrada por Diego de Robles. La santa eligió se convirtió en milagrosa y Guápulo en un santuario, que comenzó a ser frecuentado por devotos romeros. El prelado López de Solís hizo levantar la primitiva iglesia y dio aliento a la cofradía organizada para el culto de la imagen. A media-

dos del siglo XVII era cura de Guápulo el licenciado Lorenzo de Mesa Ramírez y Arellano, quien comenzó en 1649 la construcción del nuevo templo, a cargo de la cofradía de Nuestra Señora. Al licenciado sucedió en el curato el doctor José de Herrera y Cevallos, quien llevó a cabo la obra total del templo con limosnas recogidas en un recorrido que hizo en 1676 para acrecentar los fondos de la cofradía.

Bajo el patrocinio de este generoso sacerdote se juntaron en Guápulo los artistas de renombre en aquel entonces. El arquitecto franciscano hermano Antonio Rodríguez vigilaba la construcción. El capitán Marcos Tomás Correa trazaba los diseños de los retablos, que ejecutaba el escultor Juan Bautista Menacho. Miguel de Santiago recibió el encargo de realizar la





EN LA VIDA DE VICTORIANO AGRANDÓ CUAL SI AGRANDARA LA TIERRA LAS VIRTUDES DE LA VIRGEN DE GUÁPULO. EN ESTE AMBIENTE DE FAMILIARIDAD ARTÍSTICA SE CELEBRÓ EL 10 DE OCTUBRE DE 1688 EL BAUTIZO DEL PRIMER HIJO DEL JOVEN PINTOR NICOLÁS JAVIER GORIBAR, VINCULADO CON MIGUEL DE SANTIAGO POR EL PARENTESCO Y LA AFICIÓN AL ARTE.

Miguel de Santiago pasaba de los cincuenta cuando pintó los cuadros de Guápulo. Habían transcurrido treinta años desde que pintara la vida de San Agustín. Ahora se le encargó pintar lienzos para los marcos de los retablos e interpretar los episodios de los milagros hasta entonces realizados por Nuestra Señora de Guápulo.

De los favores concedidos por la Virgen, unos habían sido individuales, realizados en la intimidad de un hogar, ante la luz del público o en un escenario de paisaje natural; otros habían sido colectivos, en que intervenían el pueblo y la naturaleza. Todos constituían el asunto que se ofrecía a la interpretación del artista. Esta vez no había modelos. Los hechos se mantenían frescos en la memoria de los devotos.

Pintor de su tiempo y de sus gentes, no podía faltar la inclusión del paisaje y de la vida del país. El propio autor sabía que era imposible prescindir del medio que lo rodeaba. Y de allí surgen las extraordinarias co-



Lienzo que representa a Nuestra Señora de Guápulo presidiendo dos escenas milagrosas en el santuario que tiene dedicado, y en el que el paso del tiempo ha diluido los colores sobrepuestos, razón por la cual debajo aparece una Sagrada Familia y se demuestra que Miguel de Santiago utilizó un cuadro anterior.

Bajo estas líneas, "El Invierno" (Museo Colonial, Quito), otro de los cuadros que se conservan referentes a las estaciones. Debe notarse en el el profundo estudio psicológico realizado en la cara del personaje que simboliza la estación helada.



13

lecciones de los milagros de la Virgen de Guápulo y de aquellos de la Virgen del Quinche. Las preciosas imágenes de la Virgen esculpidas por Diego de Robles, que inspiraron la advocación de aquellos pequeños pueblos de indios situados al este de Quito, son el centro de atracción para que el artista relate gráficamente las maravillosas escenas suscitadas por la fe popular.

Miguel de Santiago es, sin lugar a dudas, el primer paisajista ecuatoriano, entendiendo ya por Ecuador la totalidad de nuestro actual país. No se vea al pintor catequista que traslada al lienzo la vida de San Agustín, la doctrina cristiana o los misterios de la fe. Mírese solamente esos cuadros de los milagros de la Virgen de Guápulo, pretexto para describir el paisaje y las gentes. Sobresale, entre otros motivos, un Quito visto, en 1650, desde el actual Patag de Guápulo, donde hoy se levanta un suntuoso hotel. El artista contempla, hacia el Panecillo, el Pichincha y el Atacazo, la planada aún deshabitada, donde, en el fondo, surgen los edificios de la pequeña ciudad y las torres de

sus innumerables iglesias. A mano izquierda, el Ichumbia, y a mano derecha, San Juan, repletos de cultivos. Y ya muy cerca de la vista del pintor, y viniendo desde la lejana ciudad, la procesión de creyentes que se pierden en lontananza. En otro cuadro, y desde el mismo sitio, el pintor mira hacia oriente. En primer plano, una indiecita de Pujili, acompañada de sus amigos y familiares, y hasta de su fiel perro, llega a la cima de la colina curada de su enfermedad por un hecho milagroso. Y este acontecimiento no es sino el pretexto para presentar todo el paisaje serrano hacia la Cordillera Oriental, en el que aparecen la loma de Bellavista, el valle de Guápulo, el cañon del Machangara, las extensas planadas de Cumbaya, Puenbo y Pilo y, en fin, los cerros de Puntas y la Cordillera en el sitio de Papallacta.

Entre los lienzos que representan un favor personal, hay uno que lleva las iniciales del pintor. En la inscripción del pie se enuncia un doble motivo: "Habiendo prometido D. Francisco Romo a pie a un novenario, fuese a mula y le arrastró desde la esquina

Inmaculada Eucarística, por Miguel de Santiago (Museo Municipal, Quito). Esta es quizá la creación más personal de nuestro autor, que recogió y plasmó un tema que flotaba en el ambiente virreinal. En este tipo de iconografía, las tres Personas divinas están representadas antropomórficamente y, con la Virgen en el centro, se inscriben en un triángulo invertido.

de la plaza en el año de 1665 y un hijo suyo estando comiendo se le atravesó un hueso y lo sacaron lleno de sangre". La imagen de Nuestra Señora desde el cielo del lienzo preside las dos escenas: la del caballero echado al suelo por la mula y el grupo que rodea al niño en actitud de extraer el hueso. El artista, para interpretar este doble asunto, ha utilizado un lienzo en que se hallaba pintada una Sagrada Familia, que va reapareciendo por efecto del tiempo, que ha diluido los colores sobrepuestos.

Otro lienzo representa una gracia obtenida en el templo a presencia de un público espectador. La inscripción anota: "En el año de 1646 en presencia del Señor Obispo D. Agustín Duarte y el Presidente Don Martín de Arriola, llegó una india endemoniada estando en la Misa Mayor y quedó muerta y después que se acabó la Misa se levantó sana y buena". En el fondo de la composición aparece el antiguo retablo del santuario. A lado y lado se hallan con su comitiva el obispo Duarte y el presidente Arriola. Las miradas de todos convergen en la india en ademán de levantarse.

Entre los favores de tipo colectivo figuran tres en que el artista ha representado el ambiente paisajístico. Uno de ellos lleva esta inscripción poética: "Con el sol con el agua por todos tiempos a pedir de boca a los labradores N.S. de Guadalupe nos ampara". La imagen de la Virgen, con un fondo ocre de amarillo claro, contrasta con las nubes preñadas de agua que se ciernen sobre los campos sedientos de lluvia.

Un caso similar se representa en otro lienzo que interpreta el milagro contrario de suspender la caída de la lluvia amenazante, para permitir que los campesinos concluyan su cosecha de triguales.

Otro lienzo ofrece el espectáculo del ambiente calcinado por el sol del verano, con la tierra reseca y agrietada. La siguiente inscripción señala el asunto: "En el año 1621 hubo en la ciudad de Quito una seca grande que se abría la tierra en muchas grietas y llegó a morir todo el ganado y en punto de perecer la gente, si no acordaran llevar a la Virgen en procesión y la pusieron en Santa Bárbara de donde la llevaron a la Catedral y al punto con lluvia socorrió la necesidad".

Son doce los lienzos que componen la colección de la sacristía de Guápulo y se pintaron bajo la dirección de Miguel de Santiago. Además de interpretar en ellos el fondo del paisaje local, representó las figuras humanas, no rehechas mentalmente, sino tal como las capta la vista, como manchas que insinúan y sugieren la realidad por el contorno de las líneas. En este aspecto se adelantó al impresionismo.

No habría que dejar de señalar además otra interesante serie ejecutada por el pintor. Ante todo, y como un verdadero ejercicio de maestría y técnica, tiene que darse la debida importancia a las *Cuatro Estaciones*. Ciertamente tomadas de algún grabado europeo, no deja de sorprender la admirable aplicación de matices que le sirven para crear los ambientes estival o invernal, otoñal o primaveral. Hay indiscutiblemente una búsqueda del color apropiado, una necesidad de acercarse cromáticamente al clima, al paisaje y hasta a la temperatura ambiente.

Entre los lienzos que pintó en Guápulo hay uno que interpreta un hecho histórico. Desde los primeros días de la conquista española se propagó en Quito la devoción al privilegio de la Inmaculada Concepción. En homenaje a la Virgen Inmaculada se había hecho una capilla propia con retablo a cargo de la familia de Rodrigo Núñez de Bonilla. Todos los años se celebraba fiesta el 8 de diciembre con rito doble de primera clase con octava por ser patrona de la catedral.

A la par de la iglesia catedral se celebraba también fiesta solemne en la iglesia de San Francisco y en el monasterio de la Inmaculada Concepción, que había sido fundado en Quito el 13 de enero de 1577. El culto a la Virgen Inmaculada se propagó en todas las ciudades de la Audiencia por el apostolado franciscano y el establecimiento de los monasterios de concepciones en Quito, Loja, Cuenca, Pasto y Riobamba. A la cofradía organizada en la catedral de Quito pertenecía el escultor Diego de Robles, como afirma en su testamento, y para San Francisco labró "una imagen de Nuestra Señora de la Concepción, las manos puestas".

El culto a la Inmaculada fue herencia de España. De la madre patria vino también un nuevo estímulo para el aumento de devoción a María concebida sin mancha de pecado. Desde 1616 los monarcas españoles habían promovido juntas de teólogos para unificar el criterio acerca del sentido del privilegio de la Virgen. Después de largos estudios y de intervención constante ante la Santa Sede, el rey Felipe IV consiguió que el papa Alejandro VII expidiese, el 8 de diciembre de 1661, la bula *Sollicitudo omnium Ecclesiarum*, en que se declaraba que el sentido del privilegio de la Inmaculada Concepción debía entenderse así: "El alma de María, en el primer instante de su creación e infusión en el cuerpo, fue, por gracia especial de Dios y en virtud de los méritos de Jesucristo redentor del género humano, preservada immune del pecado original". Ante este triunfo de trascendencia nacional, ordenó el rey que tanto en España como en América se celebrasen fiestas de acción de gracias. La cédula llevaba



la fecha del 24 de enero de 1662. Tal fue el hecho histórico que se ofreció a la interpretación de Miguel de Santiago. La Virgen sin mancha lleva las manos juntas sobre el pecho, viste túnica blanca y manto azul y su mirada espiritual y amable se dirige al espectador devoto. Descansa sobre la luna sostenida a los extremos por Alejandro VII y Felipe IV, pintados de busto. Escalonados a los lados aparecen los bustos de Santo Tomás y San Buenaventura, San Agustín y San Jerónimo, San Ambrosio y San Gregorio y, coronando en la mitad, el grupo de la Trinidad. Esta representación es única y revela la originalidad de Miguel de Santiago.

Años antes había pintado el artista la Inmaculada para la galería de San Agustín. La Virgen, de tamaño casi natural, está en ademán de aplastar la cabeza de la serpiente. Esta actitud de beligerancia ha informado de dinamismo tanto a la figura como a los paños del vestido. Al adelantar el pie derecho se ocasiona la necesidad de buscar equilibrio levantando ligeramente los brazos como alas en el aire, para procurar que la mirada tienda hacia la acción de la victoria. En el fondo, con escalonamiento de profundidad, se representan las alegorías marianas. A la izquierda, el Lirio entre espinas (Cant. 2, 2), la Fuente de los Huertos (Cant. 4, 15), el Pozo de Agua Viva (Cant. 4, 15), el Cedro erguido (Ecc. 24, 17), el Arbusto de Jesé (Ez. 8, 10) y la Ciudad de Dios (Sal. 86, 3); a la derecha aparecen, en diferente plano, el Rosal Místico, el Espejo sin mancha (Sab. 7, 26), el Jardín cerrado (Cant. 4, 12), la Torre de David (Cant. 4, 4) y la Estrella de los mares. Arriba, entre nubes, se distinguen la Estrella de la mañana, la Escala y Puerta del cielo. La forma de representación es también original. Este lienzo sirvió, un siglo después, de modelo para la Inmaculada de Bernardo de Legarda.

Otra Inmaculada de Miguel de Santiago, de procedencia jesuítica, es la que se encuentra sobre el descanso de la grada del palacio arzobispal. La Virgen, de faz adolescente, contempla abismada el cielo. El manto azul se abre ligeramente al aire a la mitad del talle, mientras la túnica blanca desciende en pliegues hasta recogerse a los pies que descansan sobre la luna, sostenida a los lados por los bustos de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier.

Pero la creación típica de Miguel de Santiago es la Inmaculada Eucarística, que aportó a la mariología universal una nueva concepción de María Inmaculada con relación a la Eucaristía. Desde el punto de vista pictórico, la composición se inscribe en un cono invertido. En la parte superior, con las manos enlazadas y

sedentes, figuran las Personas de la Trinidad. La vista del Padre y del Hijo convergen en el Espíritu Santo, en cuyo seno descansa la cabeza de María Inmaculada, cuyo talle vertical se halla sostenido por la luna, con ángeles que la rodean. La Virgen sin mancha sostiene con sus manos una custodia, cuyo viril resplandeciente se apoya sobre su corazón. Esta forma original de representar a la Inmaculada Eucarística responde al saludo popular que aclama a María como Hija del Padre, Madre del Hijo y Esposa del Espíritu Santo y alaba al Santísimo Sacramento y a María concebida sin pecado original. Dos ejemplares de esta singular representación se conservan en Quito, una en el Museo de San Francisco y otra, con ligeras variantes, en el Museo Municipal.

En estas interpretaciones el artista se planteó un problema que resolvió en forma original y bella. Cabe anotar el contraste con Murillo, el pintor español de la Inmaculada, que una vez hallada una forma de representación, la repitió con insistencia.

En Guápulo tuvo Miguel de Santiago ocasión de tratar con intimidad a fray Antonio Rodríguez, el arquitecto franciscano más destacado y conocido en Quito. En las cuentas de la colradía del santuario constan las fechas de los pagos que de orden de fray Antonio Rodríguez se hicieron a Juan Bautista Menacho y sus colaboradores por la hechura del retablo, lo mismo que a Miguel de Santiago por sus pinturas. Esta vinculación de amistad explica que fuese el pintor tomado en cuenta para las obras de San Francisco. En la portería franciscana se hallan los retratos hechos por Miguel de Santiago de los hermanos fray Pedro Pescador y fray Domingo de Brieva. El primero empuña en la diestra una cruz y contempla a un ángel que le ofrece un vestido. El segundo inclina la cabeza y ofrece un pan a un pobre tendido a sus plantas. Los dos hermanos eran conocidos como santos y fueron los héroes de la expedición que realizaron los franciscanos por el río Amazonas. Fray Domingo fue, además, uno de los que aprendieron la pintura en el taller del hermano Hernando de la Cruz.

El trabajo de mayor alcance que se le encomendó en San Francisco fue la pintura de los cuadros de la Doctrina Cristiana, de los cuales tratamos en un capítulo posterior.

Ultimamente los escritores de Colombia han destacado el valor de dos colecciones de lienzos, atribuidos a Miguel de Santiago, que se conservan en la iglesia de San Francisco y en la catedral de Bogotá.

La primera consta de once cuadros de 1,96 x 1,45 metros, que adornan los muros del camarín de la In-

En este cuadro de "La Virgen y el Niño con corona de flores", del Museo Colonial, conviene distinguir la parte central, en la cual las figuras están excepcionalmente logradas con ligeros golpes de pincel y una buena riqueza de colores se desenvuelve a partir de tonos pálidos, tan caros a Miguel de Santiago. En cambio, en la corona, cuyos fuertes tonos en rojo, amarillo y blanco contrastan con la delicada armonía de la parte central, se ha visto la mano de otro pintor, quizá su hija Isabel, que se inspiraría en grabados flamencos, pues hasta copia tulipanes, flor no ecuatoriana.



En la Inmaculada Eucarística que reproducimos en la página opuesta, también de Miguel de Santiago, y que se conserva en el Museo de la Casa de la Cultura, se aprecia la típica figura de triángulo invertido y la Santísima Trinidad con el Espíritu Santo en la tradicional forma de paloma.

maculada. En serie ordenada desarrollan el saludo popular de: Ala - bado - sea - el - Sino. - Sacra - mento - Y la - Virgen - Maria - Concebida - sin pecado - original.

La disposición de las figuras se ordena en un rectángulo, al modo de los cuadros de la Doctrina Cristiana. En el cielo, sostenido por ángeles, aparece sobre pergamino desenrollado el fragmento del saludo popular al Santísimo y a la Virgen Inmaculada. En los seis primeros, que se refieren al Santísimo, se destacan a los lados las figuras erguidas de dos apóstoles y en el centro se desarrolla una escena simbólica de la Eucaristía. En los cinco restantes se hallan a los lados las figuras de las santas más conocidas en la devoción popular y, al medio, una alegoría de la Virgen concebida sin pecado.

En la revista "Ilustración" de los terciarios franciscanos de Colombia, en el número de enero de 1954, se reproducen estos lienzos y se atribuye su origen a un canje establecido entre Miguel de Santiago y el pintor colombiano Gregorio Vásquez. Jorge Luis Arango, en la revista "Hojas de Cultura Popular Colombiana", reprodujo la serie de lienzos relativos a los artículos del Credo, que se conservan en la catedral de Bogotá. La disposición de las figuras en la composición del cuadro guarda evidente parentesco con los lienzos de la Doctrina Cristiana que se conservan en el Museo de San Francisco de Quito.

Según esto, Miguel de Santiago fue el intérprete más aventajado de las verdades fundamentales del dogma católico. El desarrollo del asunto presuponía un conocimiento profundo de la teología y un dominio de los recursos expresivos. Se explica así que su fama trascendiese a las principales ciudades de Hispanoamérica y aun a la madre patria. La Condamine comprobó en Quito los motivos de esta nombradía y dio a conocer a Europa el mérito del pintor quiteño. Fuera de estos lienzos pintados en serie y bajo el compromiso de un cliente, Miguel de Santiago pintó muchos otros cuadros, que se encuentran dispersos en conventos, iglesias y colecciones particulares. En el santuario del Quinche se hallan tres lienzos relativos al Nacimiento, Presentación y Visitación de la Virgen. Este último es una interpretación de un grabado que consta en el *Evangelicarum historiae imagines*, ecclética, del padre Jerónimo Nadal, editado en Amberes en 1593. En la catedral, detrás del coro, se halla el magnífico lienzo de la Muerte de la Virgen. Cristos de su pincel se conservan en los conventos de El Tejar y de San Diego. En su testamento declaró haber pintado para jesuitas, dominicos y mercedarios.

Desde 1656, año en que pintó la colección de lienzos para la galería de San Agustín, hasta su muerte, que fue en 1706, transcurrió medio siglo de constante labor pictórica. La preocupación del arte le absorbió toda la vida. Hay, sin embargo, que tomar en cuenta una observación de Espejo sobre la actitud del artista proveniente de la situación social. Según Espejo, sea por el influjo del clima o por la educación, el hecho es que todo artesano profesional era indolente al trabajo y a los alicientes de la economía, y necesitaba la intervención extraña para el cumplimiento de todo compromiso. A este respecto escribió Espejo: "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 buscado y 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, aprisionándole 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". Nuestro artista, a pesar de todo, aprovechó su arte para organizar su economía. En su testamento afirmó que ni él ni su esposa aportaron nada al matrimonio. Los bienes con que contaba al fallecer eran producto de su exclusivo trabajo. El solar donde vivía lo heredó de su madre, pero las mejoras introducidas en la casa fueron obra suya. Además, añadió al solar media cuadra de tierras con cuartos de vivienda. Asimismo tuvo por herencia materna un solar en la parroquia de San Sebastián, que lo integró comprando los derechos a los demás herederos. Es quizás un hecho simbólico la preterición del nombre paterno. Fuera de la obligada mención como su progenitor, calla su recuerdo, en contraste con el de la madre, cuyo apellido impuso a su nieto Agustín Ruiz. Igualmente se debe destacar la mención detallada que hace de las obras de pintura que formaban el ambiente que respiraba en su casa-taller: "Declaro por mis bienes... la cama cotidiana, que se compone de una cuja pabellón de listado, un colchón, una frezada y sobrecama, dos sábanas de ruán, cuatro de lienzo, una almohada de breña con funda de holandilla. - Dos camisas, la una con su calzón. - Dos espadas, la una con concha, ambas sin daga. - Tres arcabuces. Una rodela de marcha. Un escritorio grande, con su cerradura y llave. Tres cajas de madera, la una con su llave y la otra sin llave. Dos baúles castellanos, con sus cerraduras y sin llaves. Una mesa grande, que me costó veinte pesos. Dos sombreros, uno de castor y





otro de vicuña. Una olleta de plata y dos cucharas. Un espejo. Una docena de países de a dos varas, hechura de España. Dos retratos de a dos varas, hechura de España. Otro lienzo de dos varas, pintura de España, hechura de Sierra Morena. Veinte y cuatro lienzos de a vara: unos en bosquejo y otros originales. Tres lienzos de a dos varas y media: los dos acabados y el uno en bosquejo. Una docena de lienzos de tocuyo, de a vara y media: unos en bosquejo y otros por acabar.

— Tres lienzos: el uno de vara y tres cuartas, que está acabado; el otro del mismo tamaño, acabado, y el otro de dos varas en bosquejo. Otro lienzo de dos varas, acabado. Un país de España. Cuatro lienzos de a dos varas: el uno en bosquejo y el otro acabado. Otro lienzo de dos varas y media, emprusiado. Un lienzo viejo, pintura al temple. Cinco varas y media de ruán para una sábana. Más cuarenta libros, chicos y grandes, de distintos autores, propios y ajenos: que los que son y

El cuadro de la Virgen del Pilar, de Goribar (página opuesta), en Guápulo, ocupa el lugar destinado a un retablo, por lo que esta finalidad llevó al artista a simular una estructura de madera a modo de gran altar, de lo que resultó una obra de gran interés. A la derecha, Nahúm, profeta representado en el templo de la Compañía, cuya paternidad viene siendo atribuida a Goribar.

a quienes pertenecen, constarán en una memoria que tengo en mi poder. Es mi voluntad se entreguen a sus dueños los ajenos, y los demás que sobrareen los deo por mis bienes”.

La descripción de los bienes que constan en esta cláusula del testamento pone de manifiesto la precisión intuitiva del pintor. Desde el 31 de diciembre de 1705 hasta el 5 de enero de 1706, los ojos del artista contemplaban los lienzos que cubrían las paredes de su habitación sin que se le escapase ningún detalle significativo. Eran ellos los hijos de su genio, los que perpetuarían su recuerdo.

Nicolás Javier Goribar

Al nombre de Miguel de Santiago se vincula el de Nicolás Javier Goribar, unidos por la afición al arte y el parentesco. La primera vez que se menciona a Goribar es el 20 de septiembre de 1685. En esa fecha su padre, don José Valentín Goribar, otorgó su testamento, declarando que había sido casado con Agustina Martínez Díaz, de la cual tuvo por hijos al bachiller Miguel de Goribar, Nicolás Javier de Goribar, Angela Javier de Goribar y Andrés Javier de Goribar. Al primogénito le había dado mil pesos al ordenarse sacerdote; los demás eran menores de edad y quedaban bajo la tutoría de su madre y el cuidado del bachiller, que fue nombrado albacea.

Nicolás Javier debió contraer matrimonio tan pronto como cumplió la edad legal. El 10 de octubre de 1688 estuvo presente, en el santuario de Guápulo, al bautismo de su primogénito, al que puso el nombre de Francisco de Borja. Hizo de padrino su hermano el bachiller Miguel de Goribar y administró el sacramento su pariente Francisco Martínez. La esposa de Goribar se llamaba María Guerra.

Este episodio familiar delata el ambiente de confianza de que gozó Goribar en el santuario de Guápulo. La madre de Miguel de Santiago fue Juana Ruiz y la abuela de Goribar se llamaba Mariana Ruiz. Por el apellido Ruiz venía el parentesco entre ambos artistas. En cuanto al presbítero Francisco Martínez, era probablemente hermano de Agustina Martínez Díaz, madre de Goribar.

Del tiempo del bautismo de su primogénito data la pintura del lienzo que lleva el nombre de Goribar. Fue pintado para ocupar el sitio destinado a un retablo. Esta finalidad determinó la estructura de la composición, que simula un altar de orden corintio, con una gran corona por remate. El cruce del entablamento



con las columnas determina la formación de marcos destinados a pinturas. Las dos centrales representan, abajo, la Virgen del Pilar rodeada de los Apóstoles, y arriba, el Tránsito de María cercada de ángeles. Las laterales ofrecen, pintadas de perfil, figuras sedentes en actitud de tocar el órgano.

Las inscripciones son todas de alegre sentido musical. Al pie, en el extremo izquierdo, se lee *Fecit Goribar*, y al lado opuesto, *Felicitur vivat*. Todo en este cuadro es simbólico: la juventud del artista que sueña con la fama.

Después de treinta años de la firma de este lienzo, aparece nuevamente el nombre de Goribar al pie de un grabado que concibió el padre jesuita Juan de Narváez y esculpió el padre Miguel de la Cruz. Representa la provincia jesuita de Quito, integrada por sus colegios y misiones, que ofrece al instante Luis, príncipe de Asturias, un acto académico en que se discute la tesis *De statu innocentiae*.



A la izquierda, David y Jehú, de la serie de los Reyes de Judá, en el Museo de Santo Domingo, y, a la derecha, Jonás, otro profeta representado en el templo de la Compañía. Ambas series se atribuyen a Goribar, criterio que parece quedar confirmado por estudios realizados con motivo de recientes trabajos de restauración.



Finalmente, el 5 de febrero de 1726 Goribar consignó su nombre, junto con el de su hijo Francisco, en una petición que hacían los barrios al Cabildo de Quito. Los dos encabezaban la lista de los peticionarios del barrio de San Roque. Diez años después se encuentra al artista en el convento de San Francisco, firmando un contrato para renovar las pinturas del coro y de las celdas altas.

Estos datos sitúan a Goribar entre el último tercio del siglo XVII y el primer tercio del XVIII. Alcanzó a vivir veinte años de la madurez de Miguel de Santiago y fue su continuador por más de veinticinco. Los dos fueron la expresión del sentido religioso del pueblo, sostenido y realzado por la enseñanza de las universidades de San Gregorio y de Santo Tomás.

Fuera de las referencias a que hemos aludido, Goribar no acostumbró firmar sus cuadros. Esta omisión ha dado lugar a discusiones de carácter técnico y de crítica histórica. Las dos series que se le atribuyen son los Profetas de la iglesia de la Compañía y los Reyes de Judá, hoy en el Museo de Santo Domingo.

Basado en la tradición, el primero en señalar la

paternidad de Goribar sobre esas colecciones fue el doctor Pablo Herrera a mediados del siglo XIX. A él siguieron José Domingo Cortés en su *Diccionario Bibliográfico Americano*, publicado en 1876; el padre Ricardo Cappa, en sus *Estudios críticos acerca de la dominación española en América*, editados en Madrid en 1895; Francisco Campos en su *Galería Biográfica de Hombres Célebres Ecuatorianos*, que vio la luz en Guayaquil en 1885; el padre L. L. Sanvicente, quien escribió en 1898: "Habíase creído que eran obra de Miguel de Santiago; pero se tiene por más cierto que son de su discípulo Goribar". Esta tradición escrita la recogieron también el arzobispo González Suárez en el tomo VII de su *Historia General* y el doctor José Gabriel Navarro en sus *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*.

Paralela a este testimonio literario se ha conservado la tradición entre los pintores, cuyo representante principal fue Joaquín Pinto, a quien enseñó la pintura Nicolás Cabrera, haciéndole copiar los Profetas de Goribar. En el Museo Jijón y Caamaño se conservan bocetos de los Profetas y de los Reyes de Judá.

Frente a esta tradición constante, Teresa López de Vallarino suscitó una revisión crítica en 1950. En su *Vida del hermano Hernando de la Cruz*, atribuyó a éste la paternidad artística de los Profetas de la Compañía, basándose en la afirmación del padre Morán de Butrón, que decía que todos los cuadros de la Compañía habían sido pintados por el hermano Hernando.

No fue difícil volver por la tradición. El hermano Hernando murió en 1646. Ahora bien, data de 1710 la *Biblia Sacra*, editada en Venecia por Nicolás Pezana, donde se encuentran los grabados de que se sirvió el artista para pintar los cuadros de los Profetas. Por otra parte, el grabado, cuya composición hizo Goribar en 1718, comprueba las relaciones del artista con la Compañía de Jesús.

En 1957 se publicó en Bogotá la *Historia de la Compañía en el Nuevo Reino y Quito*, escrita por el padre Pedro Mercado. Al referirse el autor al hermano De la Cruz le atribuyó un lienzo que todavía se conserva en la sacristía. La simple comparación de técnica y colorido obliga a concluir que los Profetas no pudieron ser pintados por el hermano Hernando de la Cruz.

Con Goribar se cierra el ciclo de influjo de Miguel de Santiago. Los dos pintores elevaron su arte a la altura máxima a que llegó el arte pictórico en Hispanoamérica. La calidad de la tela, la preparación de fondos, la composición de las figuras, la aplicación de los pigmentos de color, fueron características en los dos pintores quiteños. Tras ellos, el arte del siglo XVIII decayó en técnica y colorido.



ET ERAT JONAS IN VENTRE PISCIS

TRIBVS DIEBVS



FUNDADA EN 1620
QUITO



ET ASCENDENT SALVATORES IN MONTEM SION. CP

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR



FUNDADA EN 1620
QUITO

P. ABDIAS

Programas iconográficos en la pintura quiteña

PASION POR LA ALEGORIA

Por lo que concierne al ambiente cultural del Quito virreinal tenemos testimonios que nos hablan admirablemente de aquella sociedad a través de sus manifestaciones simbólicas, siguiendo las constantes del barroco.

Conocemos históricamente la representación de comedias, en especial en la fiesta del Corpus Christi del año 1606, bajo el patrocinio económico del Cabildo; el mismo año se celebró el nacimiento del príncipe, sucesor de Felipe III, con juego de cañas y corrida de toros. Siete años después la muerte de la reina Margarita de Austria daría ocasión para levantar un gran túmulo.

Por el momento, vamos a describir los festejos organizados en 1603 para celebrar la canonización de San Raimundo de Peñafort, que Felipe III obtuvo del papa Clemente VIII. Aparte los juegos de cañas y las corridas de toros, lo que más interesa es el desfile procesional, como era norma en Europa, de cuatro carros alegóricos dedicados al estado angélico, la ley natural, la ley escrita y la ley de la gracia. Para representar el cielo, el primer carro llevaba un fondo azul decorado con estrellas y planetas, con la figura del Padre Eterno dominando el conjunto, y estaba cortejado por los arcángeles Miguel, Rafael y Gabriel; seguían en orden descendente los nueve coros angélicos: Potestades, Virtudes, Tronos, Dominaciones, Querubines, Serafines, etc., simbolizados por niños vestidos con trajes de diferentes colores y portadores de sus correspondientes atributos.

La serie de los Profetas, de la que Abdías (en la página opuesta) destaca por el extremado cuidado de su factura, está constituida por 16 lienzos destinados a decorar los pilares que separan la nave central de las laterales de la iglesia de la Compañía, en Quito, y constituye uno de los conjuntos pictóricos más sobresalientes de los realizados por los programas iconográficos tan queridos por la escuela de pintura quiteña.

El segundo carro, dedicado a la ley natural, presentaba a ésta por medio de una figura que llevaba dos espejos, uno sobre la cabeza y otro en la mano; al fondo tenía pintado el paraíso terrenal con los primeros padres en el momento de la tentación, y en una perspectiva escalonada se hallaban los observadores de la mencionada ley: Abel, Enoc, Abraham, Isaac, Melquisedec y Jacob con sus doce tribus, y las figuras de las esposas de Abraham y Jacob: Sara y Raquel.

El tercer carro estaba dedicado a la ley escrita, representada alegóricamente en su parte trasera. Llevaba en sus manos las tablas de la ley y a sus pies tenía a los hermanos Moisés y Aarón; en la parte delantera del carro destacaba muy bien la serpiente de bronce, prefigura de Cristo. En el centro se habían congregado personajes que destacaron por la observancia de esta ley: Josué, Gedeón, Jefé, Sansón, David, Salomón, Samuel, Isaías, Jeremías y Daniel, más las mujeres bíblicas Débora, Isael, Ruth, Abigail, Judith y Ester. El fondo del carro era verde, color de la esperanza, y en los laterales llevaba escenas pintadas sobre las hazañas de Josué.

El cuarto carro estaba dedicado a la ley de la gracia, que cobijaba al santo cuya canonización se celebraba.

Este carro llevaba en las esquinas de la parte delantera cuatro niños representando a los evangelistas; por eso en la parte central estaba la figura de Cristo sobre una nube con el signo triunfal de la cruz en el brazo izquierdo y flanqueado por las virtudes de la Caridad y la Esperanza, mientras que la Fe quedaba a sus pies. Sobre la parte delantera del carro se erguía la ley de la gracia con el Evangelio en una mano y la paloma del Espíritu Santo sobre su cabeza. El carro iba precedido por estas figuras en aire de desfile: San Juan Bautista (el precursor); San Pedro y San Pablo (piedras angulares de la Iglesia); San Ambrosio, San Gregorio, San Agustín y Santo Tomás de Aquino (doctores); San Sebastián y vírgenes mártires, más los confesores San Francisco, Santo Domingo y San Ig-



nacio, que cerraban el cortejo que iba precediendo al carro.

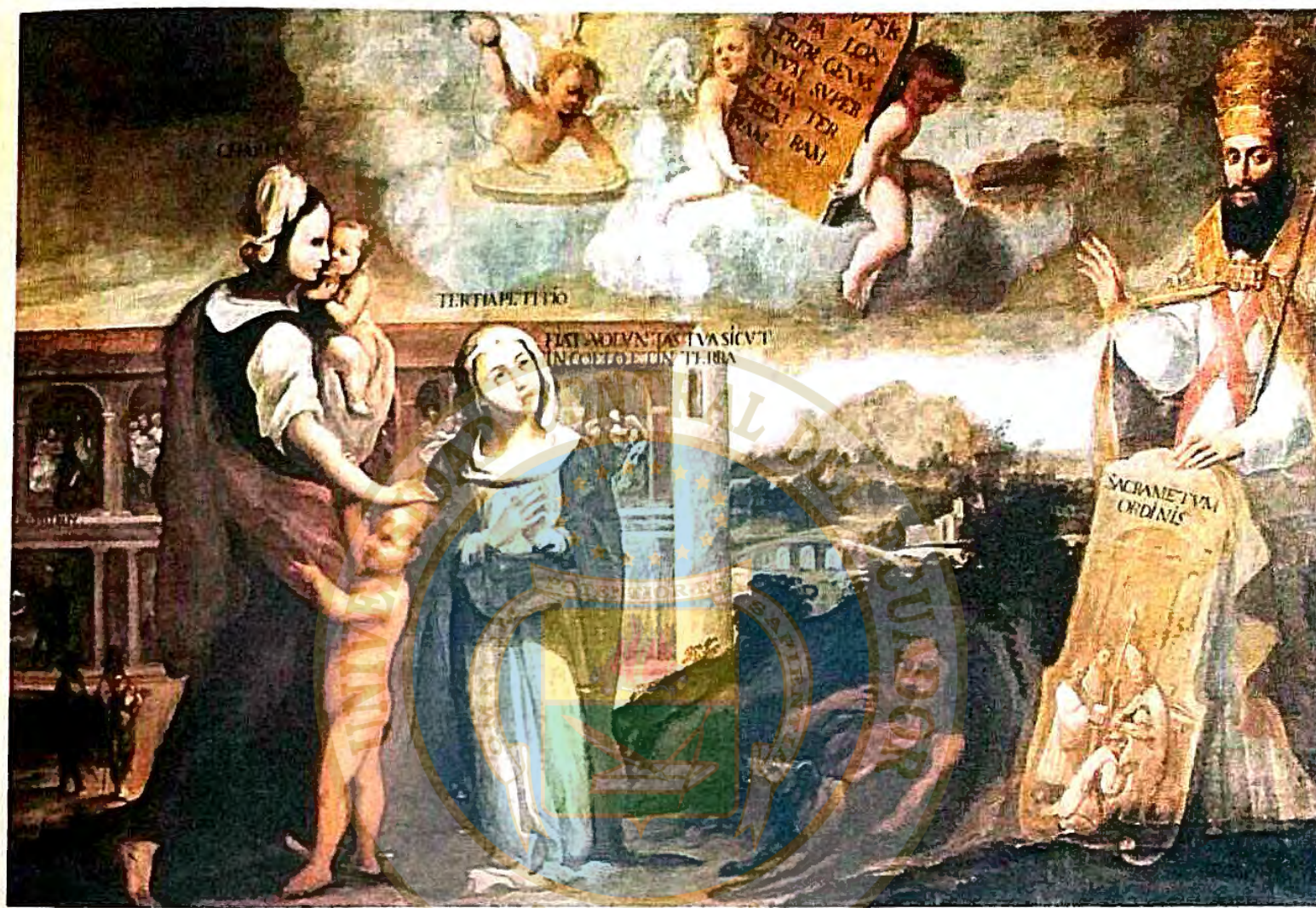
El cronista subraya que los "cuatro carros estaban costosamente aderezados y las personas que representaron las dichas figuras muy a propósito y acomodadas para el dicho efecto".

Más interesante como creación arquitectónica fue el túmulo de la reina Margarita de Austria, levantado en Quito a fines de 1618, pero de él hemos tratado en un capítulo anterior.

UNA SERIE DOCTRINAL

El arte quiteño, por obra de su mayor pintor Miguel de Santiago, ocupa un lugar preeminente por la función didáctica que trató de realizar en una forma poco corriente en la pintura europea. Es obvio pensar en la posible influencia de fuentes grabadas que le sirvieran de modelo, pero hasta el momento no se conocen. A resultados de lo que puedan deparar nuevas investigaciones, por el momento

La serie sobre la Doctrina Cristiana, que se encuentra en el Museo de San Francisco, es una interpretación alegórica sobre las verdades del dogma y moral cristianos y forma el conjunto de mayor envergadura desarrollado por Miguel de Santiago, quien realizó ocho composiciones de gran originalidad. Las pinturas reproducidas bajo estas líneas en estas dos páginas corresponden al segundo (página opuesta) y cuarto (abajo) Mandamientos.



parece incuestionable el valor y significación de la pintura quiteña en cuanto expositora de tesis doctrinales.

No debe olvidarse que ya el arte medieval se preocupó por esta temática, pues una de las constantes del arte románico fue la psicomauia, que tendió a sistematizarse en la representación contrapuesta de los vicios y las virtudes. Desde Giotto, el arte florentino inclinóse a la creación de conjuntos como fueron los ciclos de la salvación, en que se ensamblaban virtudes, vicios, artes liberales, sacramentos, dones, etc. La culminación de la alegoría religiosa se logró con los frescos de Andrea da Firenze en la capilla española de Santa Maria Novella, de Florencia, pintados de 1366 a 1368; uno ilustra las doctrinas de la Iglesia exaltando a la figura del doctor Santo Tomás de Aquino; el otro

fresco alude a las actividades de la orden dominicana en sus aspectos antiherético, salvador y educativo. Pronto, para hacer más complejos los conjuntos, se incorporó la representación de las obras de misericordia.

Pese a lo anterior no podemos hablar de claros precedentes gráficos, si bien más evidentes son los literarios en esta forma de exponer la doctrina cristiana. Los inmediatos se remontan a la Edad Media. Sobre todo desde el siglo XIII hay un deseo de presentar los conocimientos con arreglo a esquemas que permitieran al sabio de la época una visión total. Más que en el *Speculum majus* de Vicente de Beauvais o en las *Summas*, el espíritu enciclopédico medieval se manifiesta en las audaces sistematizaciones doctrinales de dos mentes poderosas: Rogerio Bacon y Ramón Llull. A la hora de clasificar las ciencias

En la página siguiente, otro cuadro más de la serie de la Doctrina Cristiana (Museo de San Francisco, Quito). Aparte su interés dogmático, estas obras ponen de manifiesto todas las buenas cualidades pictóricas del autor, Miguel de Santiago.

hubieron de hacer un esfuerzo ingente para sintetizar el saber de su tiempo; en ambos la idea rectora de la unificación del saber consistía en reducir todas las ciencias a la teología. Como precedente de esta forma expositiva de la pedagogía barroca en Quito nos interesa en primer lugar la figura del sabio mallorquín, el Doctor Iluminado, que tanto trabajó por jerarquizar los conocimientos, lo que explica el éxito que tuvo su obra durante el Renacimiento y aun después.

Ramón Llull vio en la imagen del árbol, diversificado en raíces, ramas, hojas y flores, el esquema ideal para la unificación del saber y su correspondiente jerarquización: no era ningún invento luliano, él lo tomó del neoplatónico Porfirio y lo convirtió en el elemento más expresivo de sus exposiciones doctrinales. No sólo lo usó para penetrar en la "filosofía del saber", sino que lo trasladó a un campo incongruente como el de la "filosofía del amor". Dada la preocupación de Llull en divulgar sus doctrinas, el árbol fue un recurso didáctico adecuado para esa popularización de las verdades doctrinales más enrevesadas.

Insistimos: el método que nos dejara Miguel de Santiago en Quito no era nuevo en la historia, pues a fines del siglo XIII el hermano dominico Lorenz, confesor de Felipe el Atrevido, escribió para su señor el famoso libro *Somme le Roi*, presentando el pensamiento de Hugo de San Víctor en forma nueva. Siguiendo el gusto del siglo, las virtudes no aparecen como siete ramas diferentes de un mismo tronco, sino como siete árboles distintos plantados en un bello jardín, el edén del alma: al pie de los árboles había siete fuentes limpidas (los siete dones del Espíritu Santo), de las que siete doncellas, correspondientes a las siete peticiones del Padrenuestro, tomaban agua en vasos. Parece que el hermano Lorenz, para completar el valor visible del texto, se encargó personalmente de la ilustración de la *Somme*, ordenando la realización de quince cuadros. El cuadro quinto estaba consagrado al jardín de las virtudes, donde crecían los siete árboles bajo un gran árbol central, imagen de Cristo.

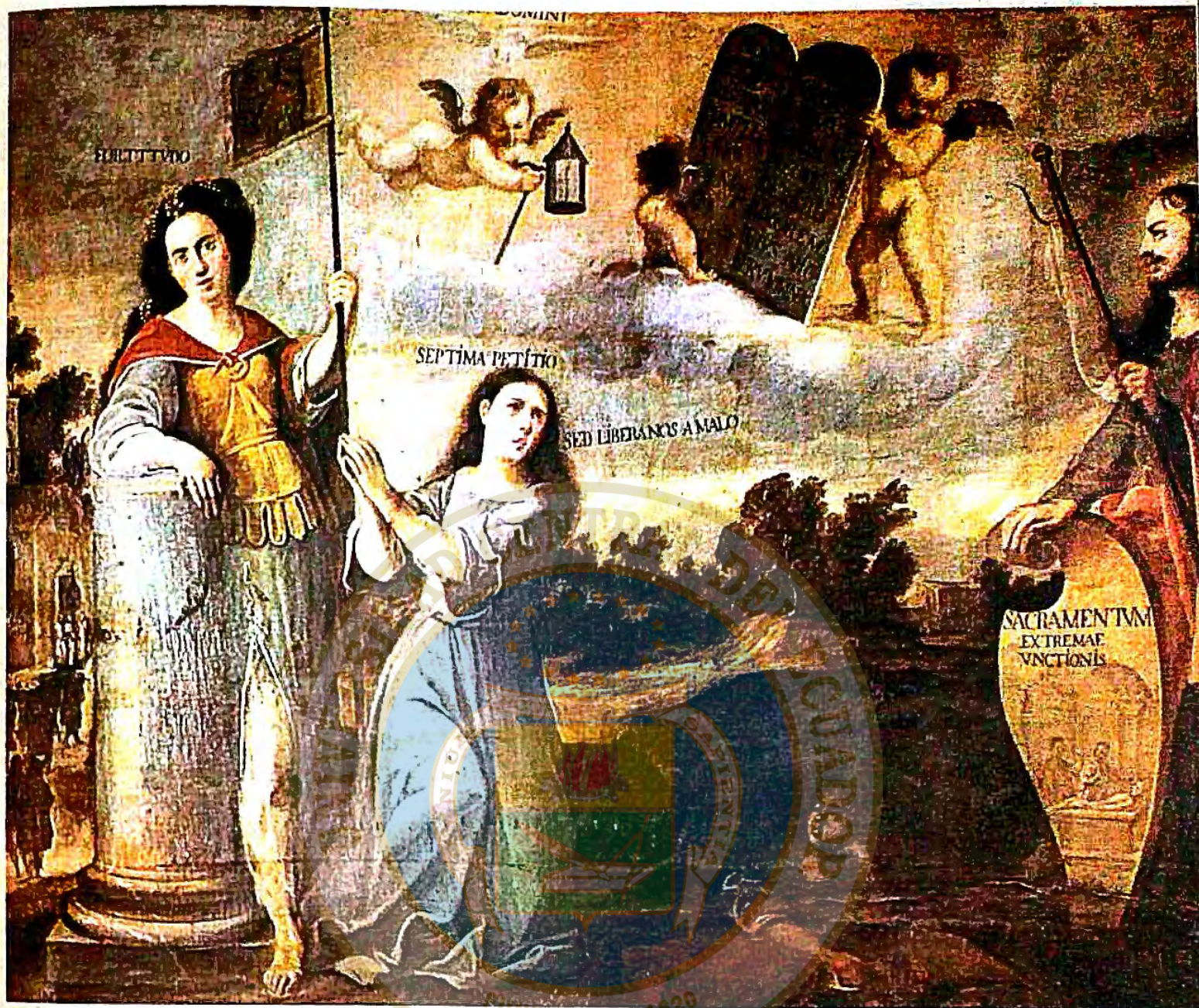
Dentro de la pedagogía catequética, la exposición de los Mandamientos es un tema central, que por supuesto no pasó desapercibido a Llull, ya que en su *Libre de Contemplació* le dedicó la distinción 37, con base en la conocida figura del árbol.

En el Museo de San Francisco de Quito tenemos ocho lienzos de Miguel de Santiago dedicados a este tema. Que fue hombre culto lo indica su testamento,

en el que consta que deja "cuarenta libros, chicos y grandes de distintos autores, propios y ajenos"; lástima que no conozcamos los títulos, pues sería de gran utilidad para resolver el problema que esta serie nos plantea. Aun concediendo cultura y gran formación religiosa al pintor, con todo habrá que pensar en el asesoramiento de un teólogo y humanista que le suministrase los materiales literarios y tal vez entre ambos montasen los complicados conjuntos. No le falta razón al padre Vargas cuando escribe: "Es ciertamente difícil ofrecer en un cuadro el compendio de un contenido doctrinal variado. Una verdad del Dogma la han representado fácilmente los pintores, pero no han conseguido establecer, en forma gráfica, las relaciones entre los Mandamientos y las peticiones del Padrenuestro, entre los Sacramentos y las Obras de Misericordia, entre las virtudes y los vicios opuestos"... Este fondo temático ha obligado a resolver el problema de armonizar en un cuadro la variedad de imágenes, consiguiendo que cada una de ellas tuviera la representación característica de una verdad que fuese asequible a la comprensión del espectador. Las figuras se inscriben en un rectángulo. Este método, como ya vio el padre Vargas, se encuentra en el prólogo al tratado de la Fe de la *Suma Teológica* de Santo Tomás, quien observa que, "si consideramos por separado virtudes, dones, vicios y mandamientos, habría que decir lo mismo muchas veces: así, para dar conocimiento acabado del precepto de no fornicar hay que estudiar el adulterio, que es un pecado especial, cuyo entendimiento depende del estudio de la opuesta virtud. En consecuencia, será más compendioso y expedito método si en el mismo tratado se considera la virtud con el don correspondiente, sus vicios opuestos y los preceptos afirmativos o negativos".

El sistema de agrupación de los Mandamientos es el de presentarlos por ángeles en la parte superior del cuadro, mientras que otro ángel muestra un don del Espíritu Santo: las peticiones del Padrenuestro son representadas por medio de alegorías femeninas a la izquierda, mientras que al otro lado aparece la figura de un obispo o sacerdote que sostiene el letrero de un Sacramento; finalmente, al centro se pone una Obra de Misericordia, y abajo, un pecado capital. Veamos la exposición de los Mandamientos.

1. Se presenta la revelación del Decálogo en el monte Sinaí con la imposición del primer mandamiento: adorar al Dios verdadero y no a los dioses falsos, y la formulación de "Padre nuestro que estás en los cielos". Para afirmar la unidad del destino sobrenatural, dos ángeles se abrazan con dos hombres.



2. Al segundo mandamiento de "No tomar el nombre de Dios en vano" corresponde la primera petición: "Santificado sea tu nombre". El sacramento del bautismo abre las puertas de la virtud de la fe al mismo tiempo que ilumina con el don de la sabiduría, ataca al vicio de la soberbia y abre el corazón a las obras de misericordia "dando de beber al sediento".

3. Al mandamiento de "Santificar las fiestas" corresponde la segunda petición "Venga a nos tu reino". El sacramento de la confirmación ilumina en el alma el don del entendimiento y la abre a la virtud de la esperanza, con lo que puede combatir la avaricia y practicar la obra de "dar posada al peregrino".

4. Al mandamiento de "Amarás a tu padre y a tu madre" corresponde la tercera petición: "Hágase la voluntad de Dios así en la tierra como en el cielo". El sacramento del sacerdocio concede al alma la virtud

de la caridad, que se ejercita en la "visita a los enfermos" y en el combate de la envidia.

5. Al mandamiento de "No hurtarás lo ajeno" corresponde la petición "El pan nuestro de cada día, dánosle hoy". El sacramento de la Eucaristía alimenta en el alma el don de la fortaleza, al mismo tiempo que se combate el pecado de la gula con la virtud de la templanza y se practica la obra de misericordia de "dar de comer al hambriento", tanto el alimento espiritual como el material.

6. Al mandamiento de "No matar" corresponde la petición "Perdónanos nuestras deudas así como nosotros perdonamos a nuestros deudores". El sacramento de la penitencia se ve reforzado por la virtud de la justicia, inspirada por el don de la ciencia. La misericordia se plasma en la "visita a los enfermos", que tiende a borrar el pecado de la ira.

En la página opuesta, un grabado de la serie de los Reyes de Judá, original de Gerard de Jode, en el que se supone que los autores se inspiraron para realizar el original grupo pictórico de 14 lienzos sobre el mismo tema, del convento de Santo Domingo.

7. Al mandamiento de "No fornicar" corresponde el sacramento del matrimonio, que es correctivo del pecado de la lujuria; por ello se pide a Dios "No nos dejes caer en la tentación". Ayudan a conseguir este fin el don de la piedad y la virtud de la prudencia.

8. Al mandamiento de "No decir falso testimonio ni desear cosa, la mujer, ni el siervo del prójimo", corresponde la petición de que Dios "Nos libre de todo mal"; y que gracias al don del temor de Dios se nos conceda la virtud de la fortaleza para vencer el vicio de la pereza y que en el último momento el alma cuente con el sacramento de la extremaunción.

LA TRADICION BIBLICA EN LA EPOCA DE LA CONTRARREFORMA

Quito sería uno de los centros de Hispanoamérica donde se manifestaría con más pujanza el espíritu de la época de la Contrarreforma en cuanto al cultivo e interés por la temática bíblica, no ya en el siglo XVII, sino hasta en el siglo posterior. Sería absurdo interpretar este interés por los temas bíblicos como una señal de arcaísmo o de persistencia del genio simbólico de la Edad Media. Sería desconocer que en Europa, tanto protestantes como católicos, y quizá más los primeros, vieron en la Biblia una fuente inagotable de inspiración; ahora el conocimiento de la Biblia fue más preciso, exacto y realista que el de los comentaristas medievales. Los hombres de la Contrarreforma vieron el simbolismo bíblico con otro sentido que los medievales, aunque todavía en 1634 se reeditó la vieja *Glosa ordinaria* de Walafredo. Persistió la pasión por la iconografía tipológica de concordancia de los dos Testamentos, pero sólo por excepción se encontrarán grandes series tipológicas como las que pudiéramos hallar en la antigua *Biblia pauperum* o en el *Speculum humanae salvationis*. Sólo la teología apologética, siguiendo las normas de Trento, buscará con pasión en la temática eucarística cuantos precedentes existan en el Antiguo Testamento; muchos aspectos de éste, por su carácter moralizante o exótico, serán un estímulo para las generaciones del barroco.

Quito presentará bajo el patronazgo de dos órdenes religiosos —dominicos y jesuitas— dos importantes programas iconográficos de tradición bíblica: la serie de los Reyes de Judá, en el convento de Santo Domingo, y la de los Profetas, en los pilares de la archifamosa

iglesia de la Compañía. Insistimos: la presencia de estos temas no era por mero recuerdo arqueológico o romántico, sino en virtud de una de las constantes iconográficas de la época. Faltan en el mundo hispánico investigaciones de tipo iconográfico e iconológico, pero difícilmente se encontrarán conjuntos tan completos y de tal calidad plástica.

La serie de los Reyes de Judá

El convento quiteño de Santo Domingo guarda un conjunto de catorce lienzos, aunque sólo diez están en buen estado. Desconocemos en qué circunstancias se pintaron y cuántos se pensaba realizar. Tradicionalmente, sin mayor análisis, la serie ha sido atribuida al pintor Nicolás Javier de Goribar; tal vez el estudio de la serie de bocetos que se guardaban en el Museo Jijón y Caamaño contribuya a esclarecer la paternidad de la obra. Están pintados sobre tela de lino y fondo de cola, mezclada con alumbre, al que se ha sobrepuesto una capa de yeso con color y un poco de óleo, según indica el padre Vargas. El blanco se aplicó al temple, y los demás colores, al óleo, con lo que se logró ese contraste de claroscuro que caracteriza la manera de hacer de Goribar. No sabemos si tuvo en cuenta unos modelos grabados como éstos; sin duda, fue original al presentarnos las figuras en busto, dentro de círculos, concentrándose en el estudio de la fisonomía y en la posición de las manos. Si no se tuvieron en cuenta unos modelos de composición similar y partió sólo de la serie grabada de Jode, sería el conjunto más original de la pintura quiteña. Como es sabido, Gerard de Jode (1509-1591) realizó una serie de veinticuatro reyes de Judá, en grupos de tres en cada lámina, que aparecen de pie, con una escena de su vida en primer término.

Por la rareza del tema conviene analizar brevemente a cada rey, al que se identifica por la inscripción que le acompaña; de lo contrario, sería muy difícil. Conviene recordar que la realeza no es de las instituciones más fundamentales del pueblo de Dios y que nunca entre los hebreos el rey tuvo esa concepción mítica que fue corriente entre los pueblos del antiguo Oriente. Israel adoptará la representación para aplicarla a su Dios, pero sin sacar de ello consecuencias para sus instituciones políticas; por tanto, Yavé reinará en virtud de la alianza, pero ningún rey encarnará su presencia en medio del pueblo (León Dufour).

Parece extraño que la serie no comience por Saúl, lo cual podría deberse a que sea uno de los lienzos



no identificados. Si tenemos a David, que aparece mirando hacia lo alto con gesto suplicante, según figura en el grabado de Jode; se le reconoce por el atributo de la lira y por la escena del fondo, en que aparece decapitando a Goliath. A juzgar por la inscripción que lleva el grabado, su gesto es de súplica a la misericordia divina, a la que ofendió por haber cometido adulterio.

Salomón no está en actitud de ordenar la construcción del templo, según vemos en el grabado de Jode, sino más bien después de la dedicación del templo, cuando se le apareció Yavé por segunda vez diciéndole: "He oído tu oración, el ruego que has hecho ante mí. He santificado esa casa que has edificado para poner en ella mi nombre para siempre, y en ella estarán siempre mis ojos y mi corazón" (*I Reyes*, 9). A Salomón le sucedió su hijo Roboam, representado en esta serie; careció de la energía de su padre, con lo que los asuntos de gobierno empeoraron, aumentó la enemistad con Jeroboam y se llegó a la división del reino, quedando Roboam como rey de Judá.

Abiam, segundo rey de Judá, podría hallarse representado entre los no identificados. Le sucedió Asa, el primer reformador religioso, por cuanto renovó

no sólo el altar del templo de Jerusalén, sino la promesa de fidelidad a Yavé. El fondo del grabado destaca su victoria militar sobre el cusita Zerah y la destrucción de los ídolos; tal vez por esto el evangelista Mateo lo incluye en la genealogía de Cristo.

Intencionadamente se eligió a Ajaz, que fue el primer rey que se puso bajo la órbita política asiria. Cuando Tiglatpileser III asedió Jerusalén, en lugar de escuchar los consejos del profeta Isaías, Ajaz buscó una política de alianza pagando un fuerte tributo, que tomó del tesoro del templo. Este sometimiento a Asiria tuvo consecuencias en el orden religioso al permitir el culto de los dioses extranjeros; por ello lo vemos acariciando a un ídolo, lo que provocaría la condena de Isaías, el profeta anunciador de Cristo. La influencia de Ajaz fue tan funesta que ni Ezequías ni Josías la pudieron borrar. El primero escuchó a los profetas Isaías y Miqueas, y fue recordado no sólo por su piedad y capacidad como gobernante, sino por su actividad literaria. Supo resistir a la invasión de Senaquerib, y el profeta Isaías, defensor de la idea monoteísta y nacionalista, le animó durante su enfermedad.

Le sucedió a Ezequías su hijo Manasés, decimotercero rey de Judá, que llevó la política religiosa al extre-

A la izquierda, tres reyes de la serie atribuida a Goríbar (convento de Santo Domingo). En ellos destaca el claroscuro pictórico y la suavidad del dibujo y el color, así como el análisis psicológico reflejado en el rostro de los reyes.



mo. Así, al rey más piadoso sucedió el más impío, pues se pasó del yawismo al paganismo; según una tradición, una de sus víctimas fue Isaías. Con razón mereció las imprecaciones y condenas de Yavé por los pecados que “cometió y que hizo cometer a Judá, haciendo el mal a los ojos de Yavé”.

Estamos viendo como en la selección de los reyes de Judá se tomó uno bueno y otro perverso. Así, frente al anterior está su nieto Josías, decimosexto rey de Judá, que siguió el camino de Yavé y se preocupó por el cumplimiento de la ley llevando a cabo una reforma religiosa; el hallazgo del Libro de la Ley fue motivo para una restauración del templo. Ello explica que lo veamos señalando con la diestra al cielo y la otra mano nos la presenta sobre el libro abierto de la ley. Como gobernante mantuvo una política de independencia nacional y su muerte fue considerada como venganza de las divinidades extranjeras.

Siguiendo la pauta indicada se eligió finalmente a Joaquín, representado sucumbiendo ante el filo de la espada y de cuya cabeza cae la corona real. El decimotavo rey de Judá se sometió al faraón Neco y persiguió a los profetas por las amenazas que lanzaban por su política antirreligiosa.

Este programa nos indica que se cumplía así una misión providencial para con el pueblo de Dios, y se cumplía la profecía de Jeremías al crear la dinastía davídica como anuncio del reinado del nuevo David, pastor de Israel. En el exilio se sufrió la humillación y nació la esperanza de una restauración, con lo cual se perfila en el futuro la aparición de un rey justo, victorioso y pacífico: Cristo, al que los judíos no reconocerán como tal. Con esta exposición parece justificarse la presentación de un tema aparentemente tan extraño.

La serie de los Profetas

Ya hemos indicado que se encuentra en el templo de la Compañía. Su presencia en una iglesia está más justificada que la de los Reyes, que no fue tan corriente. Frecuentemente se eligieron doce Profetas por la relación simbólica que éstos habían de guardar con los Apóstoles. Aquí se los acomodó al número de los pilares que separan la nave central de las laterales, con lo cual entraron dieciséis: doce menores y cuatro mayores. Los Profetas en los programas medievales solían aparecer en las portadas como elementos importantes de lo prescrito en el *Speculum historiale*; a veces se los presentó como elementos básicos de la estructura



En esta página, lienzo del profeta Ageo, quien simboliza la reconstrucción del templo de Jerusalén como la futura Iglesia de Cristo (representado en la parte superior izquierda).

simbólica de la Iglesia, como pensó el famoso abad Suger al describir su templo de Saint-Denis: "En el centro —decía— se alzan doce columnas, correspondientes al número de los apóstoles, y otras tantas en las naves laterales, para significar el número de los profetas; ellas sustentan en alto el edificio, según las palabras del Apóstol, que edifica en espíritu: -Ya no seréis desde ahora huéspedes y forasteros, sino conciudadanos de los santos y servidores de Dios; edificad sobre los cimientos de los apóstoles y de los profetas, sobre el mismo Jesucristo como piedra angular: la que une las paredes de ambos lados; sobre Él, todo edificio, ya sea espiritual, ya sea material, se eleva como templo santo en el Señor" (cfr. H. Jantzen).

Con esta cita queda explicada la función simbólica de estas pinturas, atribuidas generalmente a Goribar. La composición de los Profetas recuerda el Apostolado de Martin de Vos, grabado por Antonio Wierix y editado por Gerard de Jode; como en la comentada serie de los Reyes, vemos al fondo del lienzo pequeñas escenas explicando pasajes importantes de la vida del personaje. El tamaño de los lienzos de la serie es de 1,28 por 2,05 metros. Bien merece cada uno un comentario pormenorizado.

Empecemos por Abdías, nombre que en hebreo significa "adorador de Yavé". Se ha dicho que en este caso no se trataría de un nombre propio, sino de la designación simbólica de un profeta de Yavé. Es el cuarto de los profetas menores y su libro comprende solamente 21 versículos; por esta brevedad no tenemos una idea clara de la personalidad de Abdías, aunque se le juzga apasionado y fogoso porque sus exclamaciones respiran ira y dolor. El mensaje de su libro revela el gran odio de los judíos contra los edomitas, sus hermanos de sangre, pero Abdías no habla sólo de la venganza, sino de la justicia de Yavé, porque es el dueño del mundo. Abdías anuncia el "día de Yavé", cuando los enemigos de Dios serán derribados, cual si se tratara de una visión apocalíptica. En conclusión, el libro nos habla de la "nueva patria" de Israel, con lo cual los judíos extenderán su dominio en todas las direcciones, cumpliéndose así la promesa hecha a Jacob: "Te pagarás hacia poniente, hacia el norte y el mediodía"; entre otros lugares se cita a Sefarad, que según Maeso podría relacionarse con España.

En el lienzo, la inscripción pendiente de su mano reza: *El ascendent salvatores in montem Sion*. Sobre el paisaje del fondo vemos que por la izquierda llega el profeta vestido de peregrino, mientras que para escuchar su voz salen de las cuevas dos grupos, llenos de expresión mística, hombres y mujeres. Alude esta repre-

sentación al hecho de que salvó a cien profetas que habían sido condenados por la reina Jezabel y para ello los ocultó en una caverna, dándoles como alimento pan y agua; de ahí que sus atributos iconográficos sean un cántaro de agua y un pan.

Lleva una vestimenta parecida a la de Joel: una túnica verde y un manto violeta, y sus botas dejan al descubierto los dedos, según vemos también en Malaquías, Miqueas, Joel, Zacarías y Ezequiel. Gabriel Navarro ha destacado la factura de la cabeza, trabajada sin empaste, con claroscuro bien logrado, afirmando que constituye "una lección admirable de pintura".

Poco se sabe de Ageo, salvo que estuvo en el cautiverio y colaboró, decisivamente en la reconstrucción





El profeta Amós, caracterizado como humilde pastor, refleja la doctrina de austeridad y verdadero sentido religioso que tan fervientemente predicó. En la parte superior izquierda se representa la Ascensión del Señor y, abajo, a la derecha, la muerte del sacerdote Amasías, continuo perseguidor del profeta.

salén adquiere cada vez mayor prestigio hasta convertirse en centro espiritual de la tierra, y sobre todo desde Ezequiel el mesianismo espiritual y religioso va ligado al templo; por tanto, la presencia en él del Mesías es un motivo de gloria. El atributo de Ageo es una hacha y una lámina o dibujo, clara alusión a la reconstrucción del templo. Ello explica que veamos en el paisaje del fondo a un grupo de obreros de la construcción, mientras que en el otro aparece el profeta en una de sus prédicas. Arriba tenemos a Cristo ante la puerta de un templo cristiano, es decir, la Iglesia como sucesora de la Sinagoga. La inscripción *Veniet Desideratus cunctis gentibus*, que nos presenta en su banderola, se refiere claramente a Cristo en el contexto del templo. Este mensaje era perenne y explicaba que los Profetas figurasen en un conjunto como el de la iglesia de la Compañía de Quito.

Aunque Amós fue el tercero de los profetas menores, es el primero del que poseemos escritos. Era de Judá y había nacido en Tecoá, dedicándose al oficio de pastor de ovejas y a la búsqueda de higos de los sicomoros. "Su indumentaria —escribe G. Navarro— es sencilla: una burda capa roja, terciada sobre el hombro izquierdo, dejando apenas ver la pelliza gris de pastor, que ni le cubre las piernas ni le defiende los brazos. Los pies calzan unas pobres y sencillísimas sandalias. Hasta en la manera como lleva el libro, cogido bajo la axila con el brazo, y la banderola, caída en la mano izquierda con la que sujeta el báculo, se delata al hombre humilde." Sus atributos iconográficos son un zurrón o una cornamusa, como alusión a su oficio de pastor, y un sicomoro o un cesto de higos; por todo esto él escribió: "Yo no soy profeta, ni hijo de profeta, sino vaquero y pica-sicomoros". Su misión profética transcurrió durante el reinado de Jeroboam II cuando la euforia nacional trajo un tono triunfalista que llevó a olvidarse de Dios y también del peligro que suponía Tiglatpileser III con sus avances. Basándose en la doctrina tipológica se puso una frase del capítulo nueve de sus profecías, en que alude a la Ascensión del Señor: *Qui aedificavit in caelo ascensionem suam*, y por ello puso en el ángulo superior izquierdo esta escena de la vida de Cristo. La escena inferior se refiere a otra de sus profecías, la que dio contra su perseguidor Amasías, el sacerdote de Betel, que tuvo una muerte desastrosa.

Daniel es uno de los profetas más significativos y ya su nombre significa el teóforo, pero su personalidad es la más misteriosa, de lo que resulta que su libro está envuelto en problemas históricos, aunque no ciertamente doctrinales, pues la Iglesia aceptó sus vaticios.

del templo. Con su breve libro de 38 versículos, representa la gran corriente del profetismo mesiánico. Sus palabras son un claro mensaje a los que volvieron del exilio babilónico bajo el gobernador Zorobabel, descendiente de la casa de David, la heredera de las promesas que empezaron con Samuel.

El ministerio del profeta se debe a un motivo religioso: hay que reconstruir el templo de Yavé. "¿Ha venido para vosotros el tiempo de morar en casas artesonadas mientras está en ruinas esta casa?... Subid al monte y traed maderas, y reconstruid la casa, y yo hallaré en ella mi gozo y gloria, dice Yavé." El entusiasmo de Agro pronto produjo efecto, y a los pocos meses las obras iban adelantadas. El templo de Jeru-

La figura del profeta mayor Daniel (a la derecha) es notable por ser de un afinado academicismo. En los ángulos se representan la cueva de los leones y la muerte de Cristo en el Gólgota.

nios mesiánicos. Durante la primera deportación fue llevado a Babilonia y juntamente con otros tres jóvenes hebreos fue elegido para entrar al servicio del rey, y ocupó altos cargos con Nabucodonosor, Dario y Ciro. Los teólogos lo ven como una prefigura de Cristo, del que anunció su Crucifixión, según podemos deducir por la inscripción: *Et post hebdomades sexaginta duas occidetur Christus*, razón por la cual se colocó esta escena en el ángulo superior derecho, aunque está más difundida la escena de Daniel en el foso de los leones, del ángulo inferior izquierdo, alusiva a la Resurrección. Entre sus atributos está el gorro frigio, que hace referencia a su estancia en Babilonia; los leones o el cordero de su visión. Para distinguirlo de otros profetas se le presenta joven e imberbe. Navarro ha escrito: "La posición de la figura es académica, pero magníficamente pintada. La cabeza, principalmente, es de las mejor modeladas de la colección y está estudiada con cariño. No obstante ser el mismo modelo que le sirvió para los profetas Malaquías y Ageo, el color de la cara es más jugoso, más fresco y verdadero".

Veamos a Ezequiel, que en hebreo significa "Dios es fuerte". Como hijo del sacerdote Bazi, perteneció al linaje sacerdotal, pero ignoramos las fechas de su nacimiento y muerte. Fue deportado por Nabucodonosor y el año quinto del destierro fue llamado por Dios al ministerio profético por medio de aquella visión que se describe a lo largo de los tres primeros capítulos y a la que pertenece la inscripción: *Visio similitudinis gloriae Domini*, que vemos en la banderola. Es la visión de Dios en un carro brillante tirado por los cuatro vivientes, que está en el lienzo en el ángulo superior izquierdo. Otra de las visiones de Ezequiel que tuvo trascendencia fue la de la "puerta cerrada", que ha sido interpretada como un símbolo de la maternidad virginal de María. Los atributos de Ezequiel son el carro celeste de la visión o la doble rueda, clara alusión a los dos Testamentos, inseparablemente unidos. Por lo que concierne a la pintura de Goribar, ya Navarro destacó su cabeza en acentuado escorzo, pero trabajada con muchas veladuras que le hacen perder jugosidad plástica. Al fondo está la escena del martirio del profeta, víctima de las asechanzas de un juez judío al que reprendió por su idolatría.

Habacuc es el octavo de los menores, que profetizó probablemente en tiempos del rey Joaquín, pero carecemos de noticias sobre su vida. Se ha querido identificarlo con el Habacuc que alimentó a Daniel en la cueva de los leones, pues llevaba comida a los segadores cuando fue transportado por un ángel al foso de Ba-



babilonia. Los tres capítulos de su libro son una exaltación de la providencia de Yavé como Dios del universo y dominador de todos los pueblos. Esta doctrina de Habacuc sería aprovechada por San Pablo en su epístola a los romanos cuando dice que la justicia de Dios brota de la fe y recae en ella misma.

Cuando en las representaciones teatrales de la Edad Media aparecen los profetas, no falta éste en ese desfile, ya que en la inscripción hay palabras tan significativas: *Ego autem in Domino gaudebo: exultabo in Deo Jesu meo*. Por esta razón se puso en el ángulo superior derecho la figura del Niño Jesús en actitud de bendecir, con el mundo en una mano, mientras que a la izquierda, en la parte inferior, se colocó la escena del



En la página anterior, Ezequiel, representado en una actitud grandilocuente que contrasta con la serenidad que refleja su rostro. Bajo estas líneas, dos profetas, Jeremías e Isaías, relacionados con la Virgen: el primero con su creación, y el segundo con su maternidad, como se manifiesta en los ángulos superiores de las pinturas. El esquema compositivo de que se partió para realizar la serie de los profetas es el mismo en la casi totalidad de los lienzos: la figura central del profeta; en la parte superior, una alusión a lo que profetizó, y al fondo, alguna escena en que se narra determinado hecho de su vida, como se aprecia en los cuadros que reproducimos.



ángel que lo llevó a la cueva de los leones con el canastito de alimentos para Daniel. Sobre la calidad de la pintura ha escrito Navarro: "Hermosa figura es la de Habacuc, por la original manera con que Goribar ha compuesto la cabeza, llena de profunda expresión meditativa, admirable de factura, de agradable color

caliente, toques largos y planos, colocados con un manifiesto dominio de la técnica. Es tal vez la única cabeza que Goribar ha pintado de primera intención o, por lo menos, en la que ha disimulado con arte incomparable un trabajo estudiado".

Isaías es el primero de los profetas mayores y se



VENIET AD TEMPLVM

SANCTVM SVAM DOMINAM
COR. C.F. 3.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

FUNDADA EN 1620
QUITO

ST. MALACHIAS.

A la izquierda, Malaquías, el profeta que anuncia el envío de un ángel como precursor; a la derecha, Joel, tenido por todos los teólogos como el profeta del Juicio Final.

inició en la misión profética el año en que murió el rey Ozías; por tanto, actuó durante los tres reinados siguientes, ya que el Señor le confirió la gravísima tarea de reducir a la obediencia al pueblo de Judá, que se había endurecido. Se presentó al escéptico rey Acáz para impedir que solicitara ayuda a Asiria; al ver que el monarca no le escuchaba, le replicó con el anuncio de la venida del Emmanuel. Él estimuló al piadoso rey Ezequías y le prometió la ayuda de Dios si permanecía incólume en la fe. Nada sabemos acerca de la muerte del gran profeta, aunque una tradición recogida por los cristianos supone que recibió martirio en tiempos del rey Manasés.

Es el profeta por excelencia en lo que concierne al anuncio clarividente del Mesías; por ello goza de gran popularidad en el arte cristiano medieval, pues en los capítulos 7, 9 y 11 de su libro hay predicciones de la Anunciación de la Virgen y del Nacimiento de Cristo. La más famosa es aquella en la que se alude en la inscripción: *Ecce Virgo concipiet*, que le convierte en el heraldo de la Encarnación y de la Natividad. La venerable figura destaca sobre un fondo dramático con la escena de su martirio, ya que fue aserrado en dos dentro del árbol en que se hallaba escondido, lo que, por otra parte, le dio carácter de prefigura de Cristo. En el extremo superior colocó el misterio de la Anunciación, al que se alude en la mencionada inscripción.

Jeremías, el segundo de los profetas mayores, era hijo del sacerdote Helcias y había nacido en el pueblo de Anatot. Educado en el verdadero espíritu del sacerdote, en su temprana juventud recibió la llamada del Señor. Le tocó vivir uno de los períodos más difíciles de la historia de Judá y hubo de sufrir toda suerte de incomprensiones, oprobios, etc.; con razón, los comentaristas bíblicos lo vieron como una imagen o prefigura del Redentor. Por sus trabajos y dolores fue considerado como el Profeta de la Pasión; de ahí que lleve como atributos iconográficos una cruz en la mano o un disco, y otras veces lleva una manticora, recordando al animal que vive en la fosa fangosa donde fue sumergido. Aquí le vemos contemplando a la Virgen en el ángulo superior, siguiendo el texto de su libro: *Creavit Dominus novum super terram femina circumdabit urum*, palabras que expresan la vuelta de Israel a Yavé; pero desde San Jerónimo se ha retorcido el texto y se ha visto en ellas un sentido mesiánico en relación con la concepción de María, y dentro de esta línea está el sentido del cuadro. En el paisaje de la parte inferior aparece la escena del martirio del profeta, que, según un relato legendario, habría muerto lapidado por los judíos.



Aunque profeta menor, Joel es uno de los más significativos, pero sólo sabemos de su persona que era hijo de Petuel y se presume que fuera oriundo de Judea. Las dos escenas que acompañan a la figura reflejan los sentidos más importantes de su mensaje: el mesiánico y el escatológico. En relación con el primero está la escena de Pentecostés de la parte superior y la inscripción tomada del capítulo dos: *Effundam spiritum meum super omnem carnem*, es decir, se profetizaba la venida del Espíritu Santo sobre los Apóstoles y así el espíritu divino se derramaría sobre todo el pueblo.

Joel fue para los teólogos el profeta del Juicio

Miqueas, uno de los doce profetas menores, fue quien anunció que el libertador nacería en Belén, y a ello se hace referencia en la parte superior. Abajo, a la derecha, escena de su martirio.

Final; de ahí su iconografía: la trompeta, un león, el cuerno de la abundancia y un enjambre de langostas, todo lo cual se explica por el fondo desolado del paisaje del cuadro. El mayor interés del libro de Joel estriba en los cuatro primeros capítulos, que con ciertas reticencias son admitidos generalmente en sentido escatológico, siendo uno de los apocalipsis más antiguos que conocemos y que, por cierto, forma un conjunto muy completo.

El quinto de los profetas menores fue Jonás, que se distingue de otros por referirnos la historia del profeta una persona distinta de él. La finalidad de su libro fue evidentemente didáctica: contarnos la historia de una ciudad pecadora, fuera del ámbito del pueblo elegido, para mostrarnos la misericordia del pueblo de Dios. Jonás recibe el encargo de ir a predicar a Nínive y para ello se embarca en Joppe y durante la travesía se desata una terrible tempestad. Para calmar a Dios pide a los tripulantes que sea arrojado al mar, y un pez lo tragará, pasando en su interior tres días y tres noches hasta que lo arrojó a tierra firme. Ahora obedecerá el mandato de Dios y predicará en Nínive la destrucción de la ciudad dentro de cuarenta días. A esta temática central alude la inscripción de la banderola: *Et era Jonas in ventre piscis tribus diebus*, presentando en el fondo del cuadro un mar en cuyas playas una fantástica ballena arroja a Jonás, y en último término se ve la ciudad de Nínive. La interpretación nos la indica el profeta en la parte superior del cuadro: el sepulcro de Cristo guardado por los soldados durante tres días, alusión al tiempo que permaneció Jonás en el vientre de la ballena. Este paralelismo está consagrado por palabras del mismo Cristo en el Evangelio de San Mateo: "De la misma manera que Jonás estuvo en el vientre del monstruo tres días y tres noches, así el Hijo del Hombre estará en las entrañas de la tierra tres días y tres noches".

El nombre de Malaquías indica en hebreo "el mensajero de Yavé"; de ahí que esta voz sea equiparable al griego *angelos*: ángel, por lo que es representado con alas. Malaquías vino porque hacía tiempo que el pueblo estaba sin profetas e incluso los sacerdotes se olvidaban de la ley, por lo que sus escritos tienen un claro contenido mesiánico. Anuncian el envío de un ángel que actuará como precursor, según vemos en el capítulo tercero: "Pues he aquí que voy a enviar a mi mensajero, que preparará el camino delante de mí, y luego en seguida vendrá a su templo el Señor a quien buscáis y el ángel de la alianza que deseáis". La inscripción señala este mismo carácter mesiánico: *Veniet ad templum sanctum suum dominator*. Las escenas del

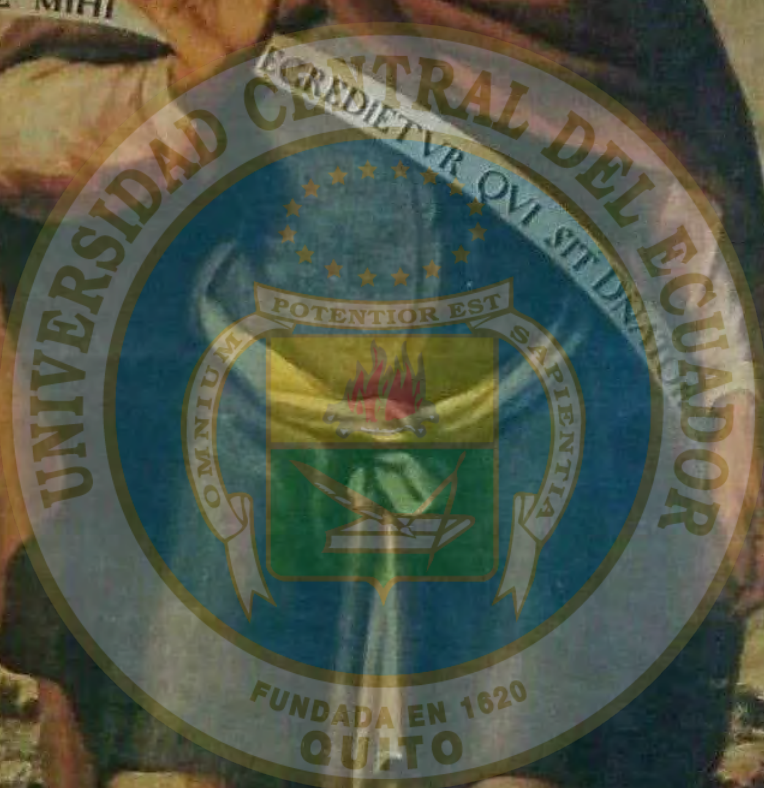
fondo son dos, en correspondencia: la predicación del profeta y la presentación de Jesús en el templo.

Malaquías es el último profeta. Estamos a la puerta del Nuevo Testamento y no cesa de anunciar la venida del Mesías, que está próximo: "Mas para vosotros, los que tenéis mi nombre, se alzaré un sol de justicia, que traerá en sus alas la salud". Hay una clara alusión al Juicio Final, el día de Yavé. Aunque para Ageo y Zacarías la construcción del templo era la primera condición para congraciarse con Yavé, según Malaquías era el culto. E insiste en la idea del Juicio Final: "Ved que yo mandaré a Elías, el profeta, antes que venga el día de Yavé, grande y terrible".

Miqueas profetizó desde el reinado de Joatán al de Ezequías, tanto en Judá como en Samaria. Dijo que los abusos de los ricos serían castigados con la invasión asiria; sólo después vendría la salvación a través de un Mesías. Se distingue por el anuncio del Mesías en Belén: *Ex te mihi egredietur qui sit dominator in Israel*, inscripción que vemos en la banderola. Por eso se representa en las portadas de las catedrales o contemplando al Niño Jesús, cuyo nacimiento predecía, o bien en las escenas del fondo con el Nacimiento de Cristo. No falta en Miqueas el vaticinio del Salvador: "Venid, subamos al monte de Yavé, a la casa del Dios de Jacob, que nos enseñe sus caminos para que marchemos por sus sendas, pues de Sión saldrá la ley y de Jerusalén la palabra de Yavé". La otra escena del fondo es el martirio del profeta, que se dice fue despeñado por orden del rey de Joram. Ya señalé Nayaíro que su hermosa figura está llena de carácter, "conseguida con talento, ya que, como sabemos y podemos apreciarlo con una simple comparación, el modelo del profeta Miqueas es el mismo que sirvió para los profetas Oseas y Jonás".

Tan sólo sabemos de Nahúm que era natural de Elcos. El arte ha retenido dos pasajes de sus profecías: uno se refiere a la ruina de Nínive, cuyos crímenes nos recuerda en versículos grandilocuentes. La monumental figura del profeta se levanta sobre un fondo arquitectónico urbano que no puede ser otro que el de Nínive; y al mismo debe referirse la escena del profeta predicando a un grupo de ciudadanos. La otra profecía se refiere a la venida del Mesías, al que se alude visualmente por medio de la predicación de la Montaña, en la escena del fondo y que subraya la inscripción de la banderola: *Ecce super montes pedes evangelizantis, annunciantis pacem*.

El profeta Oseas era hijo de Berí y parece que ejerció el ministerio en el reino del norte, que se hallaba floreciente y se había olvidado de Dios. Entre sus atri-



El óleo que representa al profeta Sofonías, quien insistió en el Juicio Final, es, por su factura y composición, el más original de toda la serie, quizá derivado de un original italiano. A la derecha, el profeta Zacarías, que ofrece un vivo cromatismo,



meretriz; para el profeta Oseas, el casarse con una mujer de mala nota no hacía sino prefigurar la tarea de Dios, que amaría a su pueblo infiel. De ahí que el atributo con que se representa a Oseas sea una prostituta a la que da la mano.

Al profeta Sofonías se le juzga descendiente del rey Ezequías, del que sería tataranieto. Vaticinó en el tiempo de Josías y volvió a insistir sobre el Juicio Final, dedicando el capítulo primero al día de Yavé: "Haré aquel día justicia... Se alzaré aquel día, dice Yavé, gran gritería desde la Puerta de los Peces, gran clamor desde la Ciudad Nueva". El profeta tiene como fondo esta escena apocalíptica y por ello están representados los peces. Aquí no aparece la linterna, atributo iconográfico de Sofonías, al que se hace mención en este mismo capítulo de sus profecías cuando habla contra Jerusalén. Al capítulo tercero pertenece la inscripción de la banderola: *Ultra flumina Aethiopiae deferent munus mihi*, que está dentro de un contexto mesiánico: "Entonces devolveré yo a los pueblos labios limpios para invocar todos el nombre de Yavé y servirle de común acuerdo. Me traerán ofrendas desde más allá de Etiopía". Así se explica que en la parte superior del cuadro veamos la escena de la Epifanía. Para G. Navarro es ésta, sin duda, la figura más impresionante de la colección, obra verdaderamente hermosa, inspirada y feliz. La figura en su composición pudiera derivar del Parmigianino, según vieron los Mesa.

Finalmente Zacarías, el hijo de Baraquías, fue el undécimo de los profetas menores, que vivió después de la cautividad de Babilonia. Se cree que habría sido profeta y sacerdote, por lo que podría clasificarse entre los cultuales, lo cual explicaría el gran interés que tenía sobre el templo y haber exhortado a los hebreos a levantarlo para aplacar la cólera de Yavé. Se explica que el candelabro de su quinta visión sea su atributo, aunque aquí vemos en la parte alta un cáliz de oro entre dos gavillas de trigo colocadas en forma de cruz. A pesar de que el profeta en el capítulo undécimo compara a Jerusalén con un cáliz, aquí se trata de una alusión al templo de la Nueva Ley, es decir, la Iglesia; a él alude en el capítulo noveno cuando trata del futuro de Israel y de las naciones: "Mi pueblo es como rebaño que por falta de custodia se dispersó por mi tierra. ¡Qué ricos son! ¡Qué hermosos son el trigo que nutre a los mocebos y el vino que nutre a las doncellas!", dice la inscripción latina: *Frumentum electorum, vinum germinans virgines*. Es profeta que anunció la entrada de Cristo en Jerusalén, que debe ser la ciudad del fondo, con dos escenas de su vida: una de predicación y otra con su martirio.

butos se halla un cráneo bajo sus pies, pues había predicho el triunfo de Cristo sobre la muerte, al que se alude por medio de la inscripción de la banderola: *Ero mors tua, o mors* (cap. 13), y la escena de la Resurrección de Cristo del ángulo superior derecho, que el profeta mira atrobado.

Tal vez es más significativa la escena del fondo con una maternidad, alusiva al matrimonio simbólico que tuvo el profeta con una prostituta, llamada Gomer. Este matrimonio simbólico ha dado mucho que pensar a los comentaristas bíblicos, y como en el *Cantar de los Cantares* se ha querido ver el símbolo de la unión de Yavé con el pueblo de Israel. San Isidoro de Sevilla lo llega a interpretar como una prefigura de la unión de Cristo con la Iglesia, a la que asimila con una

CP. 9.



PRIMUM VIRGINES
VIVVM GERMINANS



FRUMENTVM ELECTORVM &

FUNDADA EN 1620
QUITO

FR. ZACHARIAS



La escultura de los siglos XVI y XVII

IMAGINERIA

Tipos y técnica

La arquitectura, contraindicada a la construcción de templos y claustros conventuales, completa su función de servicios con la decoración de pilastras y artesonados y el tallado de coros y retablos. Último complemento de la iglesia, como lugar de culto, fue la imaginería, que estimuló la formación del escultor imaginero. El arte de esculpir imágenes adquirió una categoría propia, por su destino religioso y por su técnica especializada.

En el primer aspecto, Santo Tomás formuló el respaldo ideológico del uso de las imágenes. "Las imágenes de Cristo y de los santos han entrado en uso de la iglesia por tres razones: primera, para instrucción de los ignorantes, que de ella se sirven como de lecciones objetivas; segunda, para que el misterio de la Encarnación y los ejemplos de los santos se graben más fácilmente en la memoria de los fieles con la persistencia de la representación; y tercera, para excitar el efecto de devoción que se siente estimulado más por lo que ve que por lo que oye" (3.º P.Q. 25, A. N.º 3, Ad 4). Esta justificación doctrinal del uso de las imágenes la tuvo en cuenta el Concilio de Trento para responder a la actitud iconoclasta de la Reforma, que renovó en el siglo XVI las teorías de León Isáurico. El Sinodo de Quito de 1570 transcribió el decreto tridentino respecto al uso y destino de las imágenes en las iglesias. De hecho se impuso el criterio de que una imagen

revestía la función representativa de una verdad, memorativa de escenas del pasado y estimuladora del sentimiento religioso popular. Este sentido teórico tenía mayor aplicación en la catequesis de los neófitos, a quienes había que hacerles comprender verdades que trascendían su ordinaria capacidad.

Al apostolado de catequesis popular se debe el hecho de que el grupo de la Trinidad corone los retablos mayores de los templos quiteños. Se volvió ritual la representación del Padre con el globo del mundo en la mano izquierda, el Hijo con la cruz redentora y el Espíritu Santo, entre ambas personas de la Divinidad, en forma de paloma.

Después de la Trinidad, los demás artículos del credo ofrecieron temario abundante a la representación de los imagineros. El Nacimiento de Cristo se brindó a la imaginación de los artistas con los episodios de la cuna de Belén, con el Niño, la Virgen y San José; el anuncio y adoración de los pastores; el viaje y ofrenda de los Reyes Magos; todo ello con un cortejo de personajes populares del más auténtico costumbrismo. La infancia de Jesús inspiró escenas de encantadora ingenuidad, cual la huida a Egipto y su labor en el hogar de Nazaret.

El proceso de la Pasión dio margen a la representación de los Pasos, desde la traición de Judas, la negación de San Pedro y la Cruz a Cuestas hasta la Crucifixión en el Calvario, el Descendimiento y el Santo Entierro, con el triunfo de su resurrección y su ascensión al cielo.

Después de Jesús fue su Madre objeto de múltiples representaciones iconográficas. La Niña María, el Desposorio, la Visitación, la Concepción Inmaculada, el Alumbramiento, la Dolorosa, la Soledad, la Piedad, la Dormición y el Tránsito al Cielo se hicieron familiares a la comprensión popular mediante las imágenes que interpretaban todos estos episodios de la vida de la Virgen.

Fuera de estas representaciones de origen bíblico hubo muchas otras que traducían la devoción popular al Señor y a la Virgen bajo diversas advocaciones,

Retablo de la capilla de Cantuña con la imagen de San Lucas, patrón de los pintores, cuyos útiles de trabajo ostenta en las manos, que fue labrada por el padre Carlos en 1668 y restaurada por Bernardo Legarda en el siglo XVIII. El padre Carlos, cuya personalidad artística y humana permanece en la sombra hasta hoy, está en la línea de los grandes imagineros españoles y es el artista que descuella claramente en el arte estatuario del siglo XVII.



como el Señor de la Justicia, del Divino Amor, de la Buena Esperanza, del Arbol, etc., y de Nuestra Señora de la Merced, del Rosario, de Guadalupe, del Quinche, del Cisne, de las Nieves, etc.

Los ángeles se volvieron familiares al pueblo mediante las imágenes con sus alegorías respectivas. El Angel de la Guarda conducía de la mano un niño. San Miguel, con la espada en la diestra, hollaba la cabeza del dragón. San Rafael, con el pez y el bordón, afirmaba su patrocinio sobre enfermos y viajeros. San Gabriel, con una azucena en la mano, integraba la escena de la Anunciación.

Las parroquias fueron bautizadas con los nombres de algunos apóstoles, lo cual dio ocasión a su representación iconográfica. El grupo de todos ellos rodea a la Virgen muerta o a la Virgen en su tránsito al cielo.

Los santos fundadores de las órdenes religiosas se brindaron a la inspiración de los artistas, con la variedad de actitudes con que los veían sus hijos y devotos.

Desde la fundación de las parroquias urbanas y rurales hubo santos que se volvieron titulares y patronos y exigieron su imagen plástica para las celebraciones rituales de su fiesta anual. San Blas, San Sebastián y San Roque dieron su nombre a parroquias establecidas en Quito, Cuenca y la antigua Riobamba. San Jerónimo alcanzó popularidad en Quito como patrono elegido contra las calamidades públicas.

Finalmente, la catequesis halló modos de caracterizar en forma plástica las virtudes teologales para hacerlas llegar a la comprensión del pueblo. La Fe, la Esperanza, la Caridad, en representación yacente, rodean el friso del retablo mayor de San Francisco y Cas-

En la página opuesta, tríptico de la Virgen del Rosario, en el Museo del Banco Central de Quito, cuyo autor desconocemos, y en ésta, a la derecha, relieve policromado de Santiago el Mayor en el convento de Santo Domingo, obra de Diego de Robles, uno de los primeros imagineros españoles activos en el Ecuador.

picara esculpió las imágenes erectas de las Virtudes que integran el retablo del coro de la catedral de Quito.

En cuanto a los aspectos técnicos, escultores, entalladores e imagineros, reunidos en gremios y cofradías "establecidos y vigilados por el cabildo civil", hubieron de asumir la gran tarea creativa, sometiéndose a una cuidadosa y perfeccionada disciplina. Resulta interesante conocer los pasos del proceso escultórico, y para ello se ha de seguir la descripción del doctor Navarro:

"La policromía adoptada por el escultor fue la realista española, brillante como la empleó Berruguete y no mate como la practicó Montañés... La manera como conseguían la policromía era sumamente laboriosa. La hacían los encarnadores encargados de estofar y pintar las imágenes ejecutadas por los escultores. Una vez que el escultor, después de haber tallado su estatua, la escofinaba a fin de pulirla de las asperezas y matizar sus superficies con blanduras y suavidad de ondulaciones donde le conviniera, la entregaba al encarnador, quien procedía a estucarla y pintarla. En seguida venía la operación de abrillantar el color por el frotamiento continuo de la pintura con vejiga de carnero. Mas, para conseguir el mejor resultado en la policromía, los encarnadores fabricaban sus colores con esmero y cuidado, muy especialmente el blanco de cinc o albayalde, y purificaban el aceite, exponiéndole al sol y al sereno durante muchos días, sumergido en agua de nieve que cambiaban constantemente.

"Los escultores quiteños plateaban también sus estatuas y doraban y adornaban las telas de sus imágenes con dibujos en oro, algunas veces complicados y llenos de un barroquismo exagerado.

"Usaron también el estofado con delicadeza admirable. La manera de hacerlo era la siguiente: concluido el trabajo de talla y una vez estucada la estatua procedía el encarnador a dorarla mediante la aplicación del oro y la cubría luego de una capa de color, sobre la cual iba rayando con un punzón metálico un dibujo cualquiera. Estos efectos del estofado son aún más maravillosos cuando aparecen combinados con los colores aplicados a la chinesca, como solían llamar a los barnizados y brillantes a la manera de los ebanistas orientales, y esto marca una diferencia entre la escultura policroma quiteña y la española.

"La manera chinesca consistía sencillamente en imitar la laca oriental cubriendo el estuco de una talla con plata laminada y extendiendo sobre ella, después de bruñirla, una ligera capa de pintura que inmediatamente cobraba el reflejo metálico y no lo perdía jamás. Pero, en este caso, los únicos colores que usaban eran



el rojo, el azul y el verde. Este procedimiento era muy utilizado en las molduras, atriles, relicarios, candeleros, cornucopias, floreros y rejillas. En la estatuaria era más raro.

"Las imágenes llamadas de candelero en la escultura española fueron también reproducidas por los escultores quiteños, que ponían a dichas imágenes pelos, cejas, pestañas y hasta uñas, con lo que ayudaban al realismo que tanto distinguía a la estatuaria española.

"Como los artistas españoles, también los quiteños colocaron ojos de vidrio a las imágenes y, probablemente siguiendo una tradición oriental, pusieron la cara integra de plomo o de plata. Para conservar el tipo consagrado para las imágenes religiosas recurrieron al expediente de fundir en plata o



En este relieve de San Pablo, conservado en el convento quiteño de Santo Domingo y original de Diego de Robles, todavía se mantiene patente un acentuado arcaísmo en la realización.

plomo unos mascarones policromos que, clavados después en la cabeza de la imagen, eran estucados en toda ella”.

Los artistas imagineros

La imaginería ecuatoriana constituye un copioso tesoro del patrimonio artístico del país. La mayor parte se cubre con el velo del anonimato y revela el quehacer de la artesanía popular en los talleres de los maestros imagineros. La habilidad artística es un don concedido diversamente a los individuos y los pueblos. Entre éstos se encuentran Quito y Cuenca, que han contado con artistas que han sabido interpretar los sentimientos religiosos comunitarios. En ambas ciudades, el don del arte ha tenido su cultivo técnico.

El dato más antiguo referente a imágenes consta en el libro de cuentas del Cabildo catedralicio de Quito correspondiente a 1571. Allí se registran los siguientes descargos: “Item, da por descargo que pagó a Diego Rodríguez 60 pesos por la hechura de San Sebastián que se tomó para la dicha iglesia”... “Cien pesos que

se dieron a Sandoval por la imagen de San Sebastián de cierta madera que se había traído para esta iglesia de San Sebastián” (A.G.I., 77-1-26).

En la iglesia parroquial de San Sebastián existen dos imágenes del santo, una de las cuales es de extraordinaria hechura y parece referirse a la que pudo Sandoval traer de España.

Entre los imagineros que trabajaron en Quito cabe destacar los que mencionamos a continuación.

En el ceculario oficial del tiempo de Felipe II consta la data que sigue: “En San Lorenzo el Real a 12 de junio de 1584 se despachó cédula de su Magestad en que se da licencia a Diego de Robles, escultor, vecino de Madrid, para que pueda llevar a la Provincia de Quito dos espadas, dos dagas y arcabuz”.

Vino a Quito casado con Juana Bautista, hija de Juan del Castillo, vecino de Málaga. En este matrimonio tuvo dos hijos, Bartolomé y Marcela.

Nada más llegar, labró la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe para la cofradía organizada con este nombre, que se estableció en la población indígena de Guápulo. Esta efígie la policromó el pintor Luis de Ribera por el precio de cuatrocientos pesos, cantidad que se explica por la calidad de la pintura, rojo y azul sobre fondo de oro y encarnado brillante el rostro, los pies y las manos.

En 1586 hizo para los indios de Lumbisi una imagen semejante, la cual, por el incumplimiento de su pago, fue a parar en Oyacachi y de allí se trasladó al Quinche, donde hasta hoy recibe culto.

El 27 de junio de 1586 firmó contrato con el mayordomo de la cofradía de la Vera Cruz, establecida en la iglesia de San Francisco, para “hacer para la dicha cofradía un Cristo de ocho palmos de a cuarta de alto y una cruz en que esté clavado y su corona de espinas y un rótulo con cuatro letras; y una imagen de Nuestra Señora de Culto, de seis palmos, que ha de ser Nuestra Señora de la Concepción, las manos juntas”, por el precio de doscientos pesos de plata.

A Diego de Robles se atribuye tradicionalmente el grupo del Bautismo del Señor, que ocupa el nicho superior del retablo mayor de San Francisco. El 9 de marzo de 1594 otorgó su testamento, en que se declaraba cofrade de la Vera Cruz de San Francisco, del Rosario de Santo Domingo y de la Inmaculada Concepción de la catedral. Convaleció de la enfermedad que ocasionó su testamento y casó con doña Manuela Vásquez de la Gama, en 1598.

Dos observaciones caben en torno a la personalidad de Diego de Robles, una de carácter artístico y otra de trascendencia religiosa.

San Francisco, de la escuela de Mena (Museo del Banco Central). La rigidez y monotonía de Alonso de Mena las recogió su hijo Pedro para, a través de Zurbarán, infundir a sus obras sencillez y realismo, además de un extremado fervor místico que se suele reflejar en las caras. La importación de obras de este tipo contribuyó a dotar de aquellos atributos a la imaginería quiteña.

En 1584, año de la venida del escultor a Quito, Juan Martínez Montañés tenía apenas 16 años y Gregorio Hernández frisaba en los 18. Ambos escultores, andando el tiempo, tuvieron por colaboradores, para la policromía de sus imágenes, a los pintores Francisco Pacheco, el primero, y el segundo, a Diego Valentín Díaz. La acción conjunta de escultor y pintor caracterizó, respectivamente, a las escuelas imagineras de Sevilla y Valladolid. Este caso de colaboración de escultor y pintor se ofreció también en Quito con Diego de Robles y Luis de Ribera en la hechura de las imágenes.

La labor de estofado corrió a cargo del pintor, que a fines del siglo XVI pudo disponer del oro proveniente de las minas para dorar la madera y pulirla y luego echar el colorido y raerlo para conseguir dibujos en que alternan el oro y el color. Las imágenes de fines del XVI y principios del XVII revelan esta modalidad técnica en el policromado.

Desde el punto de vista religioso, Diego de Robles ofrece el caso extraordinario de que sus imágenes, de una ingenuidad devota, se convirtieron en seguidá en imágenes milagrosas y de santuarios. Nuestra Señora de Guadalupe de Guápulo, del Quinche, de Cicalpa y del Cisne, todas de igual tamaño y hechura, tan pronto se ofrecieron al culto se tornaron en imágenes que atrajeron la devoción del pueblo, sobre todo de la clase indígena.

Con Diego de Robles se puso la escultura a servicio de la Iglesia. La imaginería representó a la Madre de Dios y fue el medio de expresión que dirigió el culto popular. El obispo De la Peña había advertido a los sacerdotes que insistiesen, en el culto a través de las imágenes, en advertir al pueblo que se valiesen de ellas como de medios para dirigirse a los originales, eliminando todo pretexto de superstición y abuso.

De las imágenes labradas por Diego de Robles, la del santuario de Guápulo desapareció en un incendio ocurrido a principios de este siglo. Se conserva tan sólo la de Nuestra Señora de Guadalupe, que recibe culto en el santuario del Quinche. Está siempre con vestidos sobrepuestos. Hay dos descripciones de su estructura artística. La primera la hizo el canónigo Miguel Sánchez Solmirón, contemporáneo de Diego de Robles. La segunda la compuso el padre jesuita Leonardo Gassó, que examinó de cerca la sagrada imagen en 1896 y la describió así: "La estatua es tallada, i.e., que lleva manto de la misma madera, pintado de azul con ribete dorado; y el Niño vestido de rojo, con ribete dorado. Estas cosas y las que diré puede ser que pocos y quizá ninguno las saben, pues todos han visto siempre a la imagen



con los vestidos postizos. Tiene la estatua 65 centímetros y la peana 6 cm y 5 décimas. Se ve que había al pie rótulos que ahora no se pueden leer si no es Madre Rosario; por esto y por la postura de los dedos de la Virgen, como quien coge con el índice y el pulgar su rosario y lo mismo el Niño, se ve que es del Rosario. Está compuesta de tres maderas; de la izquierda, de arriba abajo, hasta la mitad del cuerpo es una pieza; la derecha es de dos maderas hasta la cintura y otra de ahí hasta la base. Le faltan varios pedacitos de las fimbrias cortadas a navaja por devoción. Total de alto, 71 cm 5 décimas. Todo es de cedro". Podía haber añadido el padre Gassó que una cinta roja cruza oblicuamente el cuerpo de la santa imagen para certificar, con un sello lacrado del tiempo de la colonia, que la venerada imagen es la misma que fue trasladada de Oyacachi al Quinche.

Es posible que del taller de Robles, y labrados y policromados con la técnica del siglo XVI, sean los relieves del antiguo coro de Santo Domingo, que se exhiben actualmente en el Museo Dominicano. Robles era colfrade del Rosario y muy vinculado al padre Bedón.

En la página opuesta, "Cristo difunto", talla original de Diego de Robles, llamado Pampite (Museo del Banco Central, Quito), que ha sido considerado como el principal discípulo que tuvo el padre Carlos. Todas sus obras se caracterizan por la infusión de un realismo exagerado llevado hasta sus últimas consecuencias.

La atribución de la imagen de Nuestra Señora del Cisne, en Loja, a Diego de Robles halla su fundamento en el testimonio del padre Jose Lucero, quien a mediados del siglo XVII escribió lo siguiente:

"Yo Fray Joseph Lucero, Predicador y Vicario de esta Doctrina de Nuestra Señora de Guadalupe del Cisne, certifico como en dicho pueblo esta una santa imagen de Nuestra Señora, de poco mas de una vara de alto, con un Niño en la mano, la cual dicen los naturales indios trajeron de la ciudad de Quito más de cuarenta años y colocaron en una capilla pequeña, porque habian pocos indios, y que por ser tan pocos el licenciado Diego de Zorrilla, Oidor de la Real Audiencia de San Francisco de Quito, mandóles quemasen los ranchos en que vivian y se redujesen al pueblo de San Juan de Chucumbaniba, tres leguas de distancia". No se verificó este traslado por una intervención extraordinaria de la Virgen, que manifestó su voluntad de permanecer en el sitio del Cisne.

La confrontación de los años señalados por los indios con la presencia del oidor Zorrilla en Loja permite concluir que el viaje de los indios a Quito en pos de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe se verificó precisamente en el tiempo en que Diego de Robles labró las imágenes de Guapulo y Quínche y con la advocación familiar a los españoles procedentes de Extremadura.

Diego de Robles expuso en su testamento: "Mando que cuando la voluntad de Nuestro Señor fuese servido de me llevar de esta presente vida, que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia del Monasterio de San Francisco de esta ciudad en la parte y lugar que mis albaceas les pareciere y que mi cuerpo vaya envuelto en el hábito del glorioso San Francisco, por el cual y por la sepultura se pagará la limosna acostumbrada".

Su delicadeza de conciencia le hizo formular la siguiente manda: "Mando a la colradia de los naturales, fundada en el Colegio de la Compañía de Jesús de esta ciudad, por descargo de mi conciencia y algunos agravios y cosillas de poco momento que he tomado en diferentes partes a los indios, para que Nuestro Señor me lo perdone, diez pesos".

Sobresale asimismo, un cuarto de siglo después, el nombre del artista, constructor y tallista, Francisco Benítez, autor del coro y de la sillería franciscanos, de preciosa ejecución.

Más es necesaria la llegada de las primeras obras de Martínez Montañés, quien, por supuesto, nos envía suficientes, para que se rompa aquella tendencia personalizada en Robles. Martínez Montañés trae consigo otros elementos: la seguridad de los volúmenes

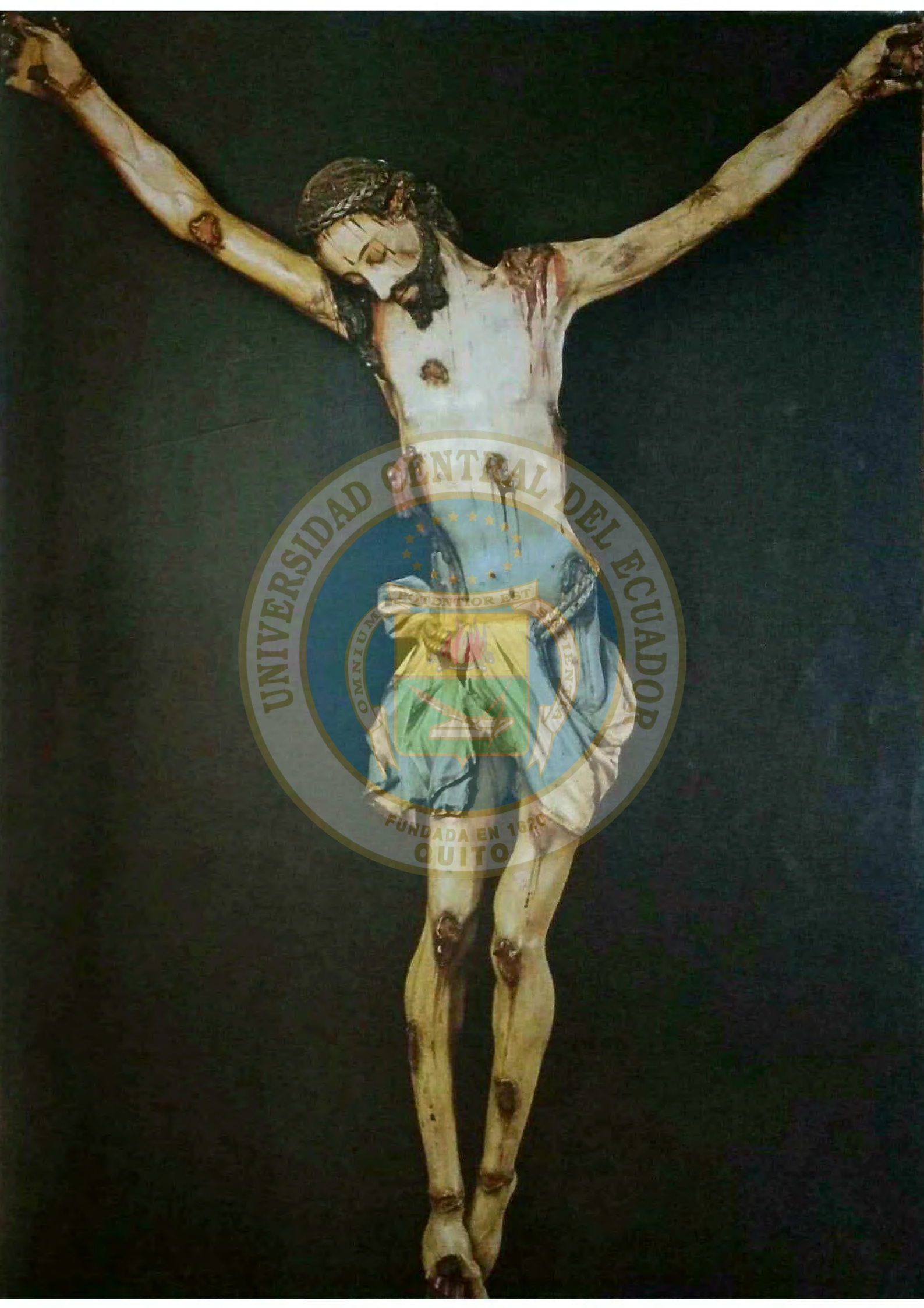
con función de expresión plástica; el sentido de movimiento; la expresión dramática y emocional que rempazan a la rigidez anterior. De acuerdo con los datos documentados, una gran cantidad de sus obras, tallas y retablos, debió haber venido a América. En todas ellas ya nos encontramos frente al "estremecimiento manierista", que caracterizará el movimiento escultórico del siglo XVII.

Trabajó mucho Juan Martínez Montañés para Indias. Un historiador de primer orden, Morales Padrón, nos cuenta cómo van apareciendo los talleres propios, por ejemplo en Quito, cómo comienzan éstos a multiplicar sus trabajos para atender peticiones de su contorno y de otras regiones americanas que no podrían pagar el costo de las esculturas importadas de España.

Y he aquí lo que una Real Cédula afirma del maestro andaluz: "Parece ser el más suficiente y experimentado en semejantes obras y en el dicho arte de escultura y arquitectura Joan Martínez Montañés, maestro escultor y arquitecto examinado en el dicho arte..." "El autor ha hecho y fabricado otros muchos sagrarios otras veces para las Indias y particularmente los que se llevaron al Nuevo Reino de Granada el año pasado de noventa y ocho y otros a las provincias de Quito..."

Es indiscutiblemente este gran escultor el que más discípulos e influencia tiene en el siglo XVII. La formación misma de una clase agremiada que reúne los principales ejecutores de cada oficio, el crecimiento poblacional de Quito, la iniciación de un sentido de autosuficiencia que ya ha causado, a fines del siglo XVI, el extraño y prematuro movimiento autonomista de las alcabalas, se trasluce en esa libertad creativa, en esa serenidad de artistas capaces y preparados, como debieron haber sido los quiteños de comienzos de ese siglo.

Entre los nombres que se conocen, uno sobresale nitidamente: el del padre Carlos, cuya identificación histórica se resiste aún a toda investigación. Un dato positivo referente a su labor se encontró en la imagen de San Lucas en Cantuña, donde se afirma que la efigie fue esculpida por él en 1668. Con esta datación coincide el testimonio de Eugenio Espejo, quien atribuye al padre Carlos las imágenes que representan la Oración del Huerto y la Negación de San Pedro, que están en la catedral de Quito. El padre Carlos figura en la línea de los grandes imagineros de Sevilla y Valladolid. Sus imágenes, de tamaño natural, revelan un artista conocedor de la anatomía y de las manifestaciones del sentimiento. Cronológicamente responde a la época del



Fragmento del artesonado del coro del convento de San Francisco, en Quito, una de las primeras y mejores muestras del mudéjarismo, estilo importado por los españoles a territorio ecuatoriano.

florecimiento cultural de Quito, cuando el obispo De la Peña y Montenegro y el padre Basilio de Ribera propiciaban el desarrollo de las bellas artes y de los estudios universitarios.

Y Eugenio Espejo cree que el escultor quiteño "con el cincel y el martillo, llevado de su espíritu y de su noble emulación, quería superar en sus troncos las vivas expresiones del pincel de Miguel de Santiago".

"No pierde nada de su gloria el padre Carlos porque se le vincule con Montañés." Y no la pierde porque el artista quiteño, que ha captado los valores estéticos de su lejano maestro andaluz, toma esos "troncos angustiados" y les infunde su propia personalidad. Todo el conjunto de estatuas que de él se conocen, los Apóstoles del altar mayor de San Francisco, la Negación de San Pedro, la Oración del Huerto, el Señor de la Columna o el San Lucas, patron de los pintores, maravillosamente retocado un siglo después por Legarda, no son sino simples representaciones de algo que justifica lo dicho. Pero es en el San Pedro de Alcantara de la capilla de Cantuña donde el vigor expresivo del autor está más patente. En tal imagen, como en la mayoría de las esculpidas por el padre Carlos, la expresión no es el fruto de una simple necesidad religiosa, sino que constituye un logro de realismo, de veracidad, de dramatismo intensos. El padre Carlos pasa a ser, así, el artista que domina la escultura del siglo XVII.

Navarro cita como discípulo principal del padre Carlos a Diego de Olmos, conocido como "Pampite". Su personalidad no está aún identificada plenamente. Mas, si hemos de partir de los ejemplos de los Cristos atribuidos a Pampite, se ha de convenir en que el artista mestizo aporta a la escultura quiteña una fuerza expresiva particular. Vigoroso como ninguno, imprime su personalidad en Cristos sangrientos, descarnados y sin embargo poderosamente fuertes, plenos de musculatura, y cuyo dolor se representa unido al poder del Dios-Hombre conscientemente sacrificado.

ESCULTURA APLICADA

Armaduras mudéjares

La arquitectura, para completar su obra constructiva, dio ocasión al desarrollo de la artesanía del tallado para cubrir las techumbres de los templos y dependencias conventuales. El dominico fray Reginaldo de Lizárraga, al describir la primera iglesia catedral, ya

dijo que su cubierta era "de madera muy bien labrada". Es el primer dato que tenemos acerca de la talla en madera para integrar la techumbre de una iglesia.

Vicente Lamperez y Romea ha trazado la historia del influjo árabe en las construcciones españolas. Poco antes del descubrimiento de América subsistían en España unas organizaciones de musulmanes constructores divididas, según los trabajos especializados, en *pedreros*, encargados de la obra de cantería; *albañiles*, dedicados a la labor de albañería y yesería; *carpinteros*, consagrados, según los casos, a obra gruesa, talla de armadura o mueblería fina, y *pintores*, destinados al dorado o a la pintura de la madera o de la talla. La labor conjunta de estas artesanías produjo el estilo llamado *mudéjar*, que en España caracterizó un tipo de arquitectura, con sus complementos decorativos, y otro de mueblería.

No hay indicio documental de la presencia de musulmanes en Quito. Es evidente, en cambio, el trasplante de la técnica mudéjar para las armaduras de los techos de los templos del siglo XVI y las salas de los siglos XVII y XVIII. El estilo mudéjar sirvió a la arquitectura como elemento decorativo. El alarife, jefe o maestro de obras, aparece citado en contratos y en las actas del Cabildo.

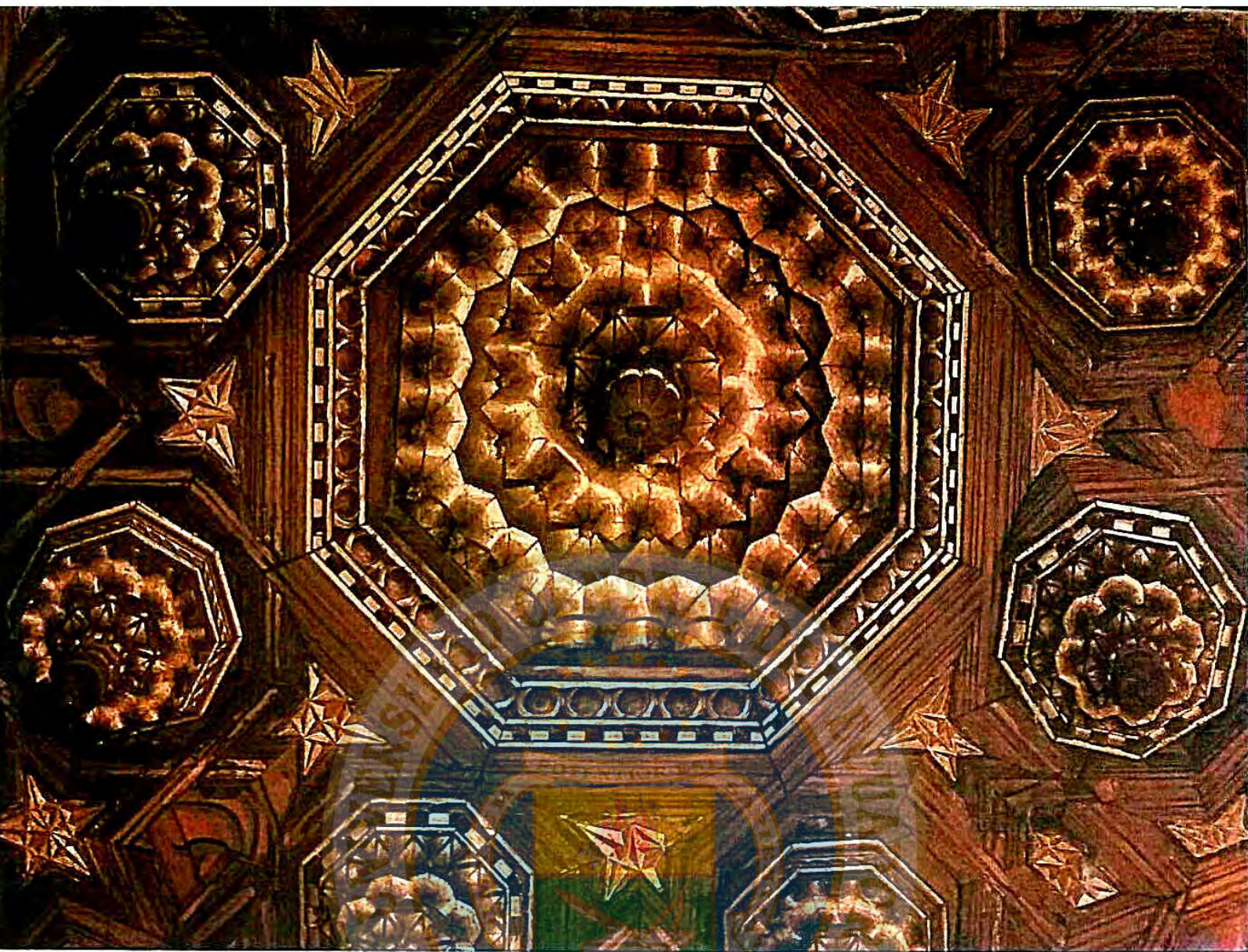
El principio técnico de la armadura mudéjar consiste en cubrir una gran techumbre con madera de pequeña escuadría. La pericia artística se refleja en el juego de figuras geométricas, obtenidas por la combinación de las piezas, atadas y sujetas por lazos ininterrumpidos, que tejen la trama del alfarje en torno a motivos romboidales, estrellados o artesones.

La muestra más antigua de armadura mudéjar se ofrece en el templo de San Francisco, que ha conservado su lacería en el crucero, brazos laterales y coro, ofreciendo en cada caso la resolución del problema según el espacio arquitectónico. La cúpula contrae, entre dos cercos, las combinaciones romboidales para cerrarse en un artesón ochavado. El coro teje su trama de lacería a base de un espacio rectangular contraído hacia el centro.

Proyección de esta carpintería arquitectónica es asimismo la armadura mudéjar que cubre el presbiterio de San Diego, también en Quito.

Santo Domingo ofrece el único caso de una armadura de lacería completa en la nave central y el crucero. El juego de los lazos se combina en la calle central en torno a artesones ochavados y a estrellas de ocho y dieciséis lados, con dos series de figuras romboidales que corren a lo largo de los lados de la nave.

En la descripción de 1647 de los padres capitula-



res de San Francisco se refiere "un hermosísimo bajo coro adornado de zaquizami de lazo moderno, todo él dorado, y en sus espacios diez y ocho lienzos de la creación del mundo".

Cronológicamente es el dato más antiguo de la evolución del estilo mudéjar de la laceria simétrica de los allarjes a las combinaciones de figuras para enmarcar cuadros historiales. No queda ya visible el fondo de las armaduras a través de los vacíos bordeados por los lazos. Ahora las figuras se combinan con listones sobrepuestos a una superficie plana de madera, completando los espacios con pinturas florales.

Después del artesonado del nártex del templo franciscano aparece esta forma de decoración en el refectorio de Santo Domingo, construido en 1688, y en los claustros y la sala capitular de San Agustín, que datan de mediados del siglo XVIII.

La Compañía, en sus pilastras y en la bóveda de la nave central, adopta la decoración mudéjar a base de la técnica de la yesería. Según Lampérez, la ornamentación en yeso se realizaba en doble forma: tendiendo

la superficie de yeso y grabando sobre ella el lazo o ataurique, o echando el yeso blando sobre un molde que permitía conservar la simetría de las figuras. De ambos métodos se sirvió el hermano Marcos Guerra para decorar las pilastras que rodean el presbiterio y la nave central. Cada pilastra varía el motivo decorativo de las figuras geométricas enlazadas, que se cierran con una línea vertical a los extremos, para destacar su función de elemento arquitectónico. En todo el cañón de la bóveda se desarrolla la decoración a base de artesones que dan el compás al juego de figuras caprichosas. Tanto en las pilastras como en la bóveda se han dorado las líneas de resalte, dando una impresión de riqueza exuberante.

El gusto por la decoración mudéjar se dejó sentir también en la labor de puertas y de muebles, así como en los revestimientos de los muros con sobrepuestos de madera. Un ejemplo de lo primero se conserva en la puerta de la antigua capilla de Nuestra Señora de los Angeles, bajo el Arco de la Reina. En cuanto a los muebles, hay buenas colecciones de ellos en los museos

Detalle de un artesonado de la iglesia jesuítica de la Compañía, en el que se aprecia una admirable labor en la técnica de la yesería, junto con una bella utilización de la policromía.

y casas particulares. La capilla del Rosario exhibe las combinaciones de figuras geométricas en líneas de relieve en los muros laterales del presbiterio.

Coros

Parte integrante de la arquitectura de los templos conventuales fue la construcción de los coros sobre la mampara de entrada a la nave central. Desde el punto de vista religioso, el coro debía cumplir una función comunitaria de culto y rezo del oficio canónico. El número de religiosos determinaba las proporciones del coro y distribución de los escaños.

Al servicio de este ideal entró a colaborar el arte del tallado para decorar los brazos y espaldares de la sillería con relieves de santos propios de cada orden religiosa. La de San Francisco describió así su coro en la *Relacion* de 1647: "El coro alto es de los buenos de la Orden, adornado con ochenta y una sillas, santos de mediana talla, ángeles, vírgenes y santos de la Orden y lo restante desde las sillas al techo está todo cubierto de unos grandes y hermosos lienzos en los cuales están pintados los Hechos de los Apóstoles San Pedro y San Pablo: están guarnecidos de molduras y columnas y molduras de cedros todo dorado; el zaguizami de este coro está dorado y es como el de la iglesia. Tiene asimismo este coro un facistol embutido y en el remate cuatro columnas sobre las cuales está una media naranja y sobre ella un Niño con cuatro ángeles con su orden y debajo una imagen de la Concepción muy hermosa". Este coro, cuya mayor parte se conserva todavía en servicio, fue labrado bajo la dirección del padre Francisco Benítez.

Se conserva, también con relieves en los espaldares de los escaños, el coro de San Agustín, que se construyó en tiempo del padre Basilio de Ribera, con intervención del padre Agustín de Escarza, en el decenio de 1655 a 1665.

Rodríguez de Ocampo describió el coro de Santo Domingo, que estaba en consonancia con la decoración del artesonado mudéjar de la nave central. En la restauración realizada en 1887 desapareció el coro colonial. De él no se conserva sino la serie de relieves de los santos de medio busto que adornaban los espaldares de la sillería y que hoy se conservan en el Museo Dominicano. Estas tallas policromadas sobre fondo de oro proceden del taller de Diego de Robles.

La iglesia de la Merced integra su estructura con un coro labrado que se cierra hacia la nave con órgano de tubos de primorosa ejecución.

Púlpitos

San Agustín fue el primero en observar que en todo templo católico había tres lugares sagrados para los fieles: el altar, el púlpito y el tribunal de la penitencia. Bossuet amplió esta observación destacando el motivo que cada uno de estos lugares entrañaba para merecer la veneración de los cristianos. En el altar se ofrecía Cristo en la verdad de su cuerpo; en el púlpito, en la verdad de su doctrina, y en el confesionario, en la verdad de su misericordia. Si el altar había sido realzado con un retablo cubierto de oro, era natural que también el púlpito fuese decorado con especial magnificencia y aun el confesionario revistiese dignidad a la vista de los fieles.

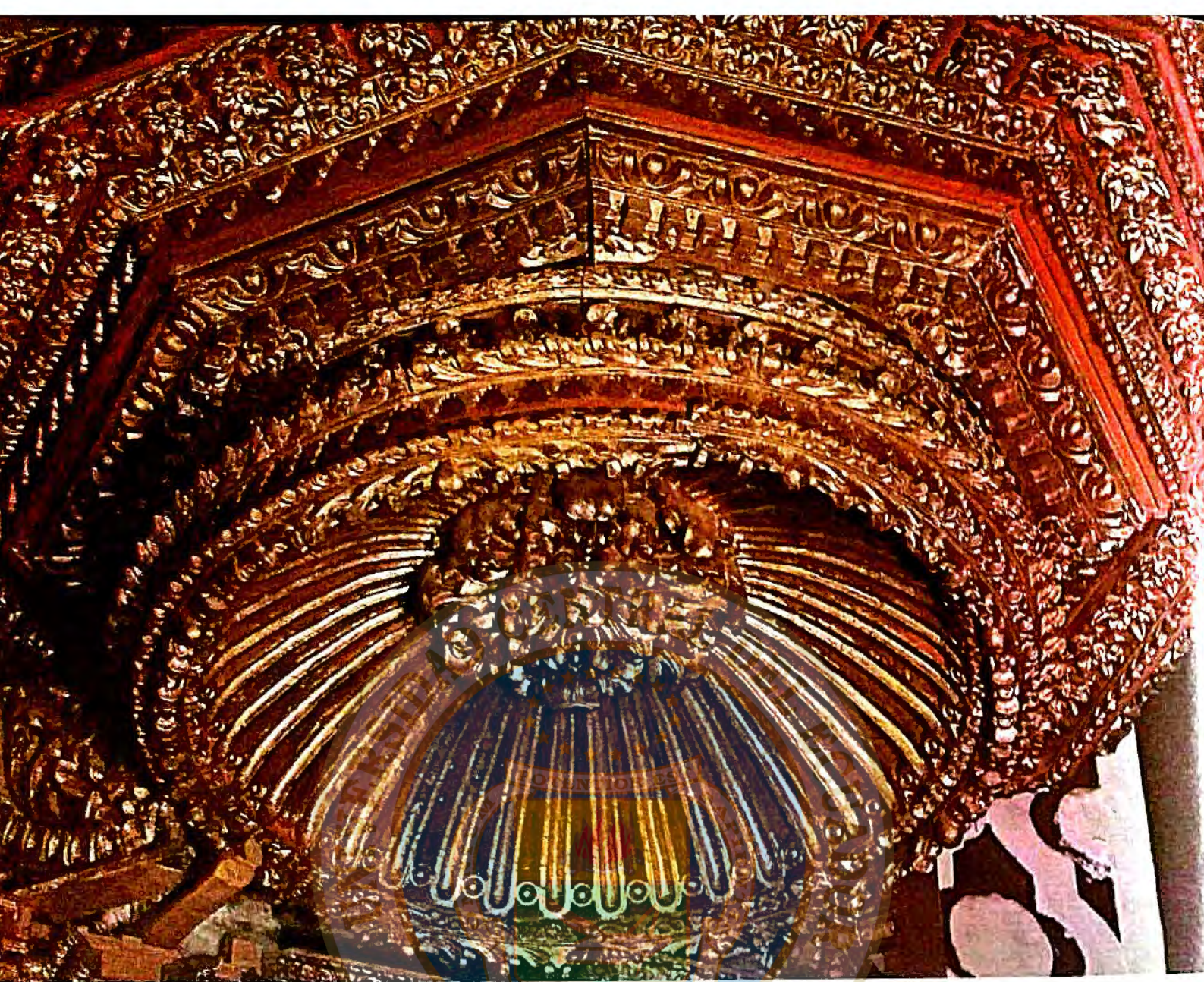
Todos los templos tienen púlpitos fijos adosados a la primera pilastra que forma el ángulo entre la nave central y el brazo derecho del crucero. Constan, por lo general, de columna de sostén, tribuna y tornavoz, en forma de dosel.

Cada uno de los elementos que constituyen el púlpito se caracteriza por su estructura y decoración, de acuerdo con la ornamentación del templo y el espíritu que guió su construcción.

El de San Francisco es el más antiguo y ha conservado intacta su configuración primera. En torno a la columna de sostén se ha querido simbolizar el triunfo sobre la herejía mediante figuras de atlantes que se inclinan a soportar el peso de la cátedra de la verdad. La tribuna consta de molduras flanqueadas por columnitas labradas, antepuestas entre un zócalo continuado y la cornisa, que cierra el pasamano y continúa por el descenso de la grada. En el revestimiento que enlaza la tribuna con el tornavoz se destaca el relieve de la Inmaculada, en actitud de aplastar la cabeza de la serpiente bíblica.

El púlpito de la Compañía guarda consonancia con la decoración del templo y fue construido y labrado por el hermano Marcos Guerra. Llamó la atención desde el principio, según atestigua el padre Pedro Mercado, de quien son las siguientes expresiones: "Lo que más lleva los ojos es el púlpito, por ser raro en el artificio de obra corintia... Es, pues, este púlpito de obra corintia dispuesta por el artificio del insigne Hermano Marcos Guerra. La cima de él se corona con un bulto, de más de vara, del predicador de las gentes, San Pablo; las tablas del cuerpo del púlpito están adornadas con cuatro cuerpos del tamaño de media vara y todos ellos son de los cuatro Evangelistas. Acabóse de dorar y esmaltar en el año de mil seiscientos y cuarenta y ocho. Estrenóse en el día del Apóstol del





Oriente, San Francisco Xavier, con un excelente sermón que predicó de sus elogios el muy reverendo padre Fray Juan Isturizaga, del Orden de Santo Domingo, Provincial entonces de la Provincia de Quito”.

Juan Bautista Menacho es el mejor escultor y tallista quiteño del medio siglo que va de 1670 en adelante. Su obra principal se concretó a los retablos y decoraciones del santuario de Guápulo. Fue uno de los artistas que integró el grupo que trabajó bajo el mecenazgo de don José de Herrera y Cevallos y que estaba integrado, además, por el arquitecto fray Antonio Rodríguez y los pintores Miguel de Santiago y Nicolás Javier Goribar. La habilidad extraordinaria de Menacho lució, sobre todo, en la talla del jube del coro y en el púlpito. Este es, sin duda, uno de los mejores ejemplares conservados del periodo hispano de nuestro arte. Su originalidad estriba en el primoroso cáliz que sostiene la tribuna y halla su réplica en el coronamiento del tornavoz. Entre la moldura del pasamano y del zócalo se interponen columnas helicoidales que enmarcan las molduras, cada una de las cuales contie-

ne sobre una mensulilla la imagen diminuta de un santo doctor de la Iglesia. Integrando el antepecho de la tribuna, desciende por la grada el pasamano con molduras de formidable calado; esta obra se realizó en 1717.

La iglesia de la Merced ha conservado el púlpito antiguo, que fue construido durante el provincialato del padre José de las Doblas (1691-1694). Las cuentas relativas a este periodo consignan la cantidad de 1.586 pesos empleados en madera y libras de oro, incluyendo el pago y los carpinteros y doradores. La estructura conserva el estilo introducido por los púlpitos de San Francisco y la Compañía.

El del Carmen Moderno lleva la data de su realización en la siguiente nota consignada en el libro de “Crónica” del monasterio: “En el año de 1745 se estrenó la iglesia. En 6 de junio de 1746 se estrenó el Sagrario y el púlpito. El señor obispo don Andrés Paredes y Armendáriz, a cuyas expensas se hizo la iglesia, murió el 3 de julio de 1745”.

Fuera de esos púlpitos que guardan unidad con la

En la página opuesta, tornavoz del pulpito del Santuario de Guápulo, cuya espléndida talla es obra de Juan Bautista Menacho, considerado como uno de los mejores tallistas quiteños de la segunda mitad del siglo XVII. Abajo, detalle de un banco en la iglesia de la Compañía, que sobresale por su buena talla.



decoración general del templo hay algunos que han simplificado su estructura, reduciendo a la forma de un caliz con columna de fuste decorado el elemento de sosten de la tribuna. Esta conserva la disposición tradicional de encuadrar entre columnas salomónicas un tablero en cuyo centro se halla la imagen en pequeño de los doctores de la Iglesia o de santos que tienen relación concreta con el convento o monasterio. El tornavoz se corona también con la efigie de un santo. De este estilo son los pulpitos de la catedral, de Cantuña, de Santa Clara y de San Diego.

El alar decorativo se extendió a todos los elementos que entraban a servicio del pueblo fiel. No era posible que un templo ornamentado en sus mínimos detalles, como San Francisco, la Compañía o la Merced, tolerase confesonarios sin talla de adorno. Estos coronan el remate con figuras caladas, que se combinan con tableros triangulares esculpidos que separan el asiento del confesor del reclinatorio de los fieles. En general, la decoración de los confesonarios guarda consonancia con la riqueza ornamental del templo.

Retablos

La transición de la arquitectura a la escultura se halla establecida en los templos coloniales por el trabajo de los altares o retablos. Estos confieren a cada iglesia su valor artístico, resultado a la vez de la tradición del pueblo y de la habilidad de talladores e imagineros. En aras de valorizar la riqueza de esta manifestación artística, la estudiaremos desde los puntos de vista estructural, estilístico y religioso.

La planificación estructural de un retablo está sujeta al espacio que ofrece la construcción arquitectónica. Los grandes templos conventuales con planta de cruz latina tienen, a la cabeza y a los extremos de los brazos, espacios murales de notable extensión que se han brindado al desarrollo de un retablo en dos o más cuerpos, ordenados sobre un zócalo y divididos por entablamentos y con callejones verticales separados por columnas sobrepuestas. En cambio, en los muros de las naves laterales es reducido el espacio que aparece al fondo de los arcos de la nave central. En este caso,

Los artistas quiteños hallaron en los retablos un gran medio para expresarse y desarrollar su imaginación consiguiendo obras de gran valor artístico, como demuestran este detalle (izquierda) de la capilla de Cantuña y el del altar mayor de la iglesia de la Compañía, en la página opuesta.



el artista ha dispuesto el retablo como marco a un solo nicho o ha reducido las proporciones de los cuerpos del altar. Esta misma observación puede aplicarse a los retablos de capillas pequeñas, como las del Rosario o de Cantuña, a la iglesia del Belén o a las capillas del Robo o del Señor de los Milagros.

En la talla de los retablos es donde se puede apreciar mejor la evolución y enlace de los estilos o formas de expresión artísticas, que son el resultado de un sistema de factores culturales, históricos y sociales en que se refleja la vida humana en continuo movimiento.

En el siglo XVI, Palladio y Sebastián Serlio divulgaron las normas del estilo clásico formuladas por Vi-

truvio. Una prueba de la aplicación de este estilo nos ofrece la descripción del túmulo levantado en la catedral de Quito en 1613 para los funerales de la reina Margarita. Entonces, el diseño trazado por Diego Serrano Montenegro, "hombre generalísimo en grandes trazas", fue realizado por un equipo de arquitectos, escultores y pintores compenetrados con el espíritu creador del artista. Concluida la obra, halló su descriptor en Diego de Ocampo, profano en la técnica del arte, pero conocedor de la terminología profesional. El nos habla de la "singular arquitectura de ordenanza dórica" del túmulo; de los cubos de la planta guarnecidos "con basa y contrabasa; del primer cuerpo con columnas sobre sus pedestales", de fuste redondo, "el primer tercio con estrias llanas y los dos tercios hasta sus capiteles de estrias acanaladas". El segundo cuerpo con cuatro columnas, "sobre él corrían sus cornisamentos por lo alto de los capiteles con grande gentileza mostrando el arquitrabe, friso y cornisa, miembros que forman el cornisamento". Este lenguaje, a la vez técnico y de dominio común, demuestra el grado de cultura del ambiente social de fines del siglo XVI y principios del XVII. Los cánones sustanciales del estilo clásico dirigieron la construcción de las fachadas de los templos e influyeron en parte en la estructuración de los retablos.

Al influjo de Serlio puede atribuirse la ruptura parcial de la armonía clásica, con la alteración del equilibrio apoyo-peso, para acentuar el elemento peso sobre el apoyo y dar la impresión de sobrecarga y balanceo. Sobre esta variante del carácter estructural se añadió el capricho de la ornamentación, lo cual ha dado ocasión al estilo *manierista*, puente de transición entre el estilo clásico y el barroco.

El retablo mayor de San Francisco, el más antiguo de Quito, ofrece el mejor ejemplo de esta modalidad estilística. Sobre el zócalo, decorado con los relieves de los evangelistas, se levanta el cerco de columnas acanaladas que soportan el entablamento saliente, el cual culmina en un remate angular con la imagen yacente de una virtud representada de modo alegórico. A las columnas del callejón central se sobreponen, en el cuerpo superior, dos soportes cuyo fuste se convierte en el busto de un ángel que sostiene el capitel con fragmentos de un frontón truncado. Esta caprichosa alteración de las normas del equilibrio clásico dará paso al estilo barroco, que domina en los retablos quiteños del siglo XVIII. Por lo visto, el *manierismo* cobra categoría definida en la sucesión de estilos, y los retablos de San Francisco reflejan esta modalidad de transición. El grupo del Bautismo del Señor, labrado por Diego de Ro-



bles, permite señalar el último cuarto del siglo XVI como el tiempo en que se construyeron la mayor parte de los retablos del templo franciscano.

Según observación de González Galván, "todos los grandes estilos históricos han mostrado preferencia por algún elemento arquitectónico con el cual expresarse claramente. El clasicismo se refiere en gran parte a los capiteles para marcar la diferencia en sus órdenes: el gótico agota las posibilidades expresivas del arco ojival, que estructural y decorativamente cumple con sus impulsos ascensionales, y al barroco le vemos satisfacerse en crear novedades referidas al fuste de sus apoyos con un sentido atectónico, simbó-

lico y decorativo. Transformó columnas y pilastras personalizándolas como propias y esas transformaciones las llevó a su cima en la pilastra estípite".

Un simple recorrido por los templos coloniales de Quito nos ofrece en sus retablos un repertorio deslumbrante por la variedad extraordinaria de columnas y remates que se acoge bajo el ámbito del barroco.

Desde el punto de vista simplemente formal aparece ya en las columnas del retablo de San Francisco, que sin alterar la base y capitel corintio recubre el fuste de estrias verticales y rodea el primer tercio de adorno plateresco. En los altares de la nave central, las columnas que encuadran los nichos bajo el arranque de los

El afán decorativo de los tallistas anónimos quiteños se extendió a todos los elementos del templo, como se aprecia en este confesonario de la Compañía, cuyo trabajo demuestra gran talento.

arcos llevan, sobrepuestos al fuste cilíndrico, adornos circulares a la base, al centro y al remate.

En el retablo de San Ignacio, en la sacristía de la Compañía, aparecen las columnas con estrias ondulantes, de perfil dentado, que marcan una modalidad en algunos altares del siglo XVII, como es dable observar en los retablos esquineros del claustro franciscano y en los laterales al crucero del templo de Guápulo.

En el siglo XVII se inicia también una serie de columnas en que al fuste tabular se sobrepone una decoración de variadas formas de relieve, cuyo calado deja ver el fondo del cilindro. La fachada de la Compañía marca el comienzo documentado de la columna barroca salomónica, que domina todo el siglo XVIII. En la inscripción lapídea empotrada sobre el zócalo se consignan expresamente la fecha y el autor: 1722 y Leonardo Deubler. Las columnas que flanquean la puerta central del frontispicio recuerdan, por sus proporciones y estructura, a las del templete de San Pedro de Roma, labradas por Bernini.

En el retablo central y en las capillas de las naves laterales de la misma Compañía puede advertirse la gana de variantes que adopta el barroco en la configuración del fuste de las columnas. Fustes simples espirales, un adorno floral que rodea las partes intermedias de las espiras, pámpanos de vid sobrepuestos a las espiras, columnas con el primer tercio decorado con adornos sobrepuestos y el resto con espiras: tales son las principales variantes que se observan en las columnas barrocas de los retablos del templo de la Compañía. Una modalidad ofrece el altar de San Estanislao con las columnas que llevan, sobre la espira adornada con hojas de vid, un pelicano que se apoya en el vuelo de un entorche superior: tipo de barroco que se adopta en el retablo de la antigua capilla de San Fernando.

En el retablo del altar del Santísimo de San Francisco se introduce un tipo nuevo de columnas, cuyo fuste, a partir de la base, se decora con una serie de coronas rodeadas de asas salientes y divididas con el anillo circular.

Las capillas laterales de Cantuña y el primer cuerpo de la capilla del Rosario adoptan columnas con el primer tercio rectangular y los dos superiores cilíndricos, que llevan al medio un cerco de pámpanos de vid.

Finalmente, el dinamismo barroco agota su afán decorativo en las columnas estipitescas, que se inician en el cuerpo superior del retablo de San Francisco con los fustes que se transforman en ángeles atlantes que sostienen el capitel corintio. Esta modalidad ha sido

aprovechada para decorar las pequeñas columnas que rodean la tribuna de los pulpitos de San Francisco y de la Compañía y el retablo de Santo Tomás del claustro de Santo Domingo.

A través de estos ejemplos de las manifestaciones plásticas del barroco quiteño puede deducirse la riqueza de variantes ofrecida en su realización artística.

El examen de las formas, cuya repetición constituye un estilo, revela el gusto estético de las generaciones en el proceso de la historia. Cada generación compagina con un estilo, que se vuelve comunitario cuando encuentra un artista que sabe interpretar los anhelos populares. El padre Francisco Benítez tradujo las aficiones religiosas de la sociedad quiteña de la primera mitad del siglo XVII. El hermano Marcos Guerra, arquitecto y escultor, plasmó los anhelos de superación del ambiente social, educado en la universidad de San Gregorio. El siglo XVIII, en que triunfó el barroco en todas sus manifestaciones literarias y artísticas, contó con Bernardo de Legarda, dotado de asombrosa habilidad para satisfacer las inquietudes religiosas del pueblo de Quito.

El año 1742 se ocupó Legarda en la decoración y arreglo de la cúpula central del Sagrario. Bajo su dirección trabajaron el pintor Francisco Albán y el maestro dorador Cristóbal Gualoto, con sus oficiales Pascual Gualoto, Manuel Pacheco, Francisco Padilla, Simón Campos y Manuel Espinosa. Tres años después, por contrato con el rector de la Compañía, se obligaba Legarda 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, que entrando las dos tribunas de los mismos dos lados, según y la forma que se hayan acabado de forrar dichos lados del altar mayor hasta la última copa". El trabajo debía comenzar en enero y concluir en julio de 1745 y costar seis mil pesos de a ocho reales.

Entre 1748 y 1751 labró el retablo mayor del templo de la Merced. En el libro de gastos del provincial Pedro Tomás Baquero consta el siguiente descargo: "Diéronse a Dn. Bernardo de Legarda un mil novecientos y ochenta pesos, más doscientos tablones de a peso para los forros del altar mayor".

También fue obra de Legarda el retablo de Cantuña, con el grupo del Calvario.

Aparte de sacerdotes y religiosos que patrocinaron la construcción de los retablos, hay que referir la intervención de los gremios y cofradías, que costeaban el trabajo de los altares destinados al culto de su santo protector.





El urbanismo en el Ecuador colonial

Generalidades

Tal vez no se haya dado en la historia una fundación tan numerosa de ciudades, de acuerdo con las mismas reglas y en tan breve lapso de tiempo, como en Hispanoamérica durante los siglos XVI y XVII. Reales cédulas, ordenanzas y especialmente las *Leyes de Indias*, cuyas órdenes de población se deben al buen cuidado de Felipe II, constituyen una excelente lección de urbanismo en la casi totalidad de un continente durante tres siglos.

No se puede comprender el urbanismo hispanoamericano si no se tienen en cuenta los precedentes españoles. Hasta hace poco se admitió *a priori* que el plano reticulado de las ciudades hispanoamericanas era consecuencia inmediata de las lucubraciones renacentistas. Las investigaciones de Torres Balbás han puesto de manifiesto la tradición viva de las fundaciones urbanas de plano regular, ya que se levantaron "numerosas ciudades capaces de satisfacer plenamente a los más fanáticos teorizantes clasicistas del renacimiento y del siglo XVIII", y todo ello durante la Edad Media. El vehículo poderoso que conservó el plano regular a lo largo de la época medieval fue el campamento militar, con su ordenación de tipo eminentemente utilitario.

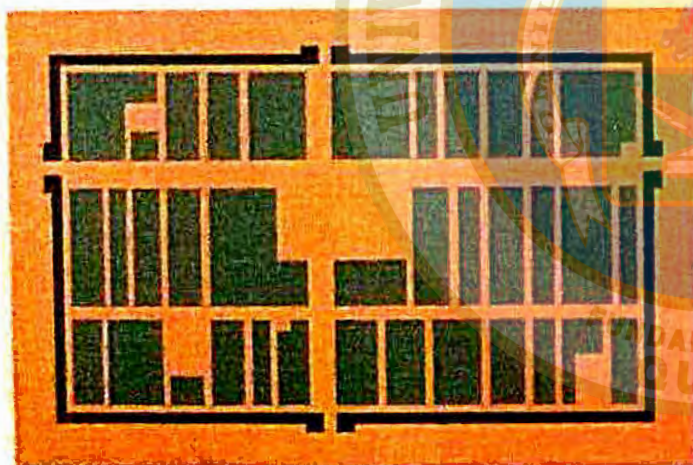
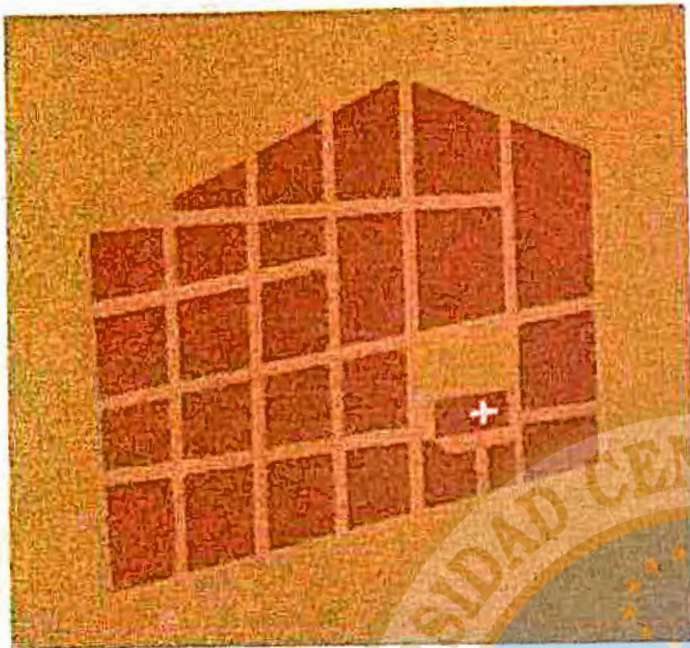
Y por el lado teórico, un fraile franciscano del levante español se anticipó a los teorizantes italianos. Tal fue Eiximenis, que escribió en catalán, de 1381 a 1386, su famosa enciclopedia *Lo Crestià*. Uno de los capítulos está dedicado a la ciudad bella y bien edificada. Esta ciudad ideal se "asentará en llano —sintetiza

Torres Balbás— para que pueda ensancharse sin trabas; su planta ha de ser cuadrada, de mil pasos de lado; en el centro de cada uno de éstos se abrirá una puerta principal, flanqueada por dos más pequeñas, fortificadas como las de los castillos; las esquinas quedarán igualmente fortificadas. De puerta a puerta, dos anchas calles la dividirán en cuatro cuarteles, cada uno de los cuales tendrá una hermosa y vasta plaza... El interior de la ciudad será bello y deleitoso. Habrá leyes que ordenen las edificaciones y derribos y gentes encargadas de su cumplimiento". Está patente, pues, la influencia de los teorizantes clásicos. Es preciso destacar la preocupación que muestra porque la ciudad sea cómoda y bella. Es la misma *voluptas* estética a la que aspirará León Battista Alberti en su famosa obra titulada *De re aedificatoria*, conocida desde 1452 y publicada en 1485.

El último hito de esa tradición urbana de la Edad Media es la edificación de Santafé, frente a Granada, el año 1491. Allí se levantó un campamento militar que se convirtió en ciudad. Los Reyes Católicos habían estructurado así las últimas fundaciones: Foncea, Puerto Real y Cuevas de Vera. Ovando, el introductor del plano regular en América, era un cortesano y seguramente asistió a la fundación de la ciudad andaluza que es el más inmediato precedente del urbanismo hispanoamericano. Todos los historiadores atribuyen el plano de Santo Domingo, la vieja ciudad caribe, a la intervención de Ovando: ciudad que, según Fernández de Oviedo, fue "trazada con regla y compás y a una medida las calles todas". Este sistema de cuadrícula llegó al continente cuando, en 1514, arribó Pedrarias Dávila a Castilla del Oro. Las instrucciones que traía para la fundación de ciudades, dadas en Valladolid a 4 de agosto de 1513, revelan un sistema de urbanización con trazado recto. Stanislawski cree que estas disposiciones fueron inspiradas por la influencia de Vitruvio, pero el tratadista romano fue conocido mejor a mediados del siglo XVI y, además, nuestro autor no tuvo en cuenta los precedentes anillanos y de la España medieval.

En la página opuesta, vista parcial del barrio de las Peñas, en Guayaquil, que muestra todavía, como la mayoría de las ciudades ecuatorianas, el primitivo trazado que dieron los españoles, para quienes la urbanización de los nuevos centros de población que iban creando en su avance por tierras americanas no solo constituyó uno de sus principales problemas, sino que fue objeto de especiales cuidados y providencias por parte de la Corona.

En esta página, arriba, plano esquemático de la ciudad de Santo Domingo, en la isla Española, del año 1502. Abajo, planta también esquemática de Santa Fe, ciudad creada durante el sitio de Granada, en España, por los Reyes Católicos. En la página opuesta, fragmento de un mapa que representa a Tenochtitlan (México) reconstruida sobre la laguna. Partiendo del modelo de Santa Fe, los españoles crearon en América ciudades de calles lo más rectas posible y dotadas de una gran plaza central en la que se reunían los principales organismos de gobierno.



posteriores se fundamentaron en las de Santo Domingo y Panamá. Luego vendrían las leyes, cuando existía la experiencia práctica de centenares de fundaciones. Quedaba, por tanto, descartada la influencia del urbanismo indígena en las primeras fundaciones urbanas anteriores a 1520. No debe olvidarse algo que apuntan las instrucciones de Pedrarias sobre la adopción de las formas rígidas, que son las preferidas por los pueblos que intentan una colonización en gran escala.

Sin embargo, hay también antecedentes aborígenes que explicarían la fácil aplicación en el mundo recién conquistado de las normas urbanísticas en damero, teóricas y prácticas, traídas de Europa. En efecto, los aztecas desarrollaron una traza de ciudad rectangular: la plaza central estaba destinada a las reuniones del pueblo. En ella se efectuaba el mercado, y al mismo tiempo representaba el papel de patio del gran templo de la capital. Aunque Cortés destruyó la ciudad de Tenochtitlan, conservó su traza en líneas generales al erigir la nueva ciudad. Es obvio que la vieja ciudad azteca no tuvo un esquema en cuadrícula, pero la ubicación y forma de la plaza central se adaptó perfectamente al esquema urbano introducido por Cortés. También en tierras incas hubo trazados rectangulares de origen prehispánico, como en Chanchán; en el caso del Cuzco, prevaleció la traza indígena.

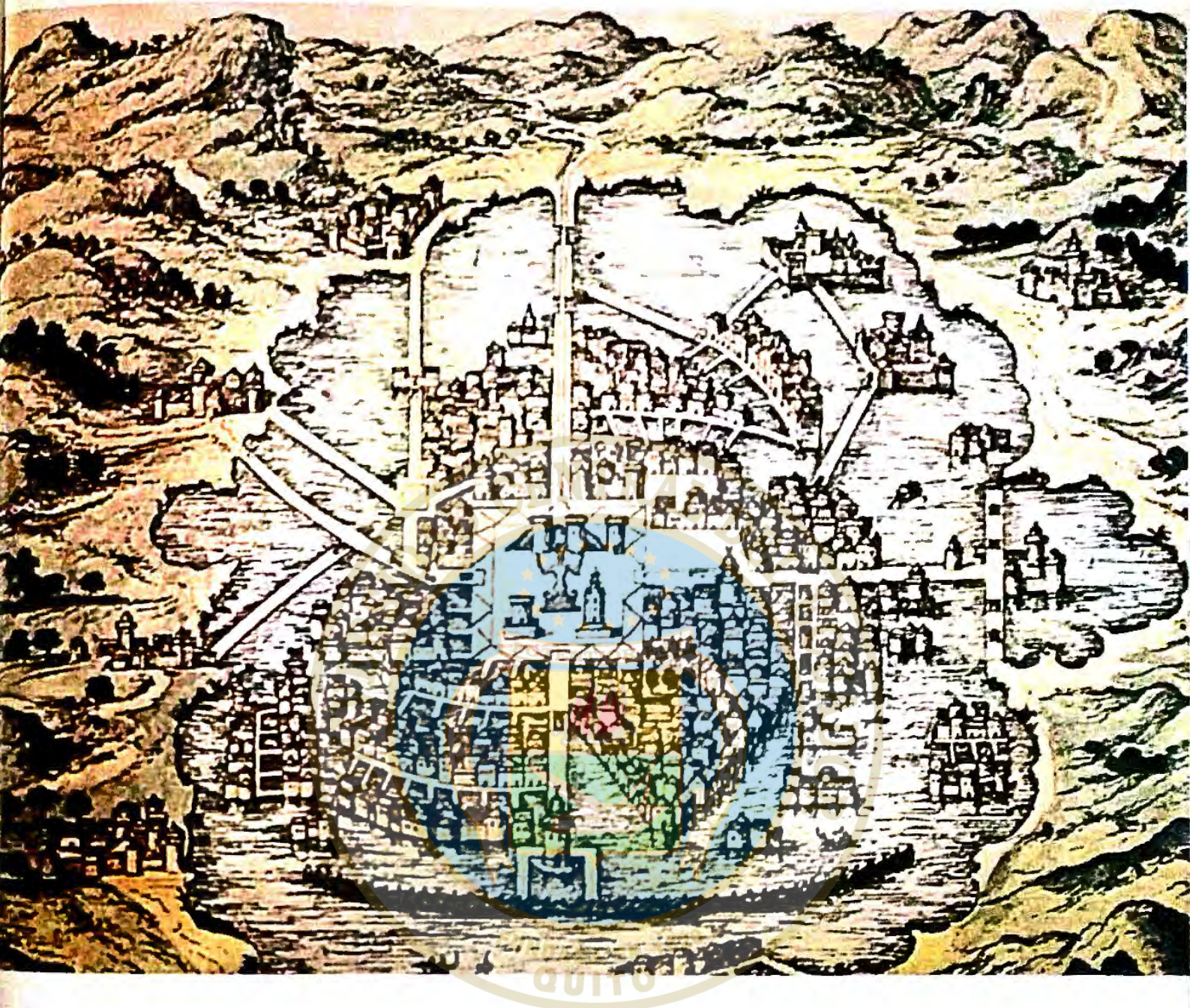
El primer hito de la influencia humanista fue el plano de la ciudad de Santiago de los Caballeros, en Guatemala, trazado en 1542 por el ingeniero italiano Juan Bautista Antonelli, con un espíritu de pureza en los diseños. El mejor documento que tenemos para estudiar la influencia de los tratadistas en la política de urbanización son las "Ordenanzas sobre descubrimiento nuevo y población de 1573". Estas disposiciones de Felipe II constituyen para Hardoy no solo el primer esfuerzo integral por establecer una legislación amplia y completa sobre el planteamiento urbano, sino que también son una evidente prueba de que el problema de las poblaciones urbanas mereció detenida atención por parte de la corona. Tales disposiciones tenían algunos antecedentes en la legislación española anterior a las instrucciones de 1523.

Quito

Dentro del territorio que luego fue la Real Audiencia de Quito no hubo, como en el Perú o en México, núcleos urbanos indígenas de importancia similar al Cuzco o Tenochtitlan, pero se destacaron Tomebamba y Quito, últimas sedes de la corte imperial de los incas, la

La primera ciudad importante a la que se aplicaron las disposiciones de 1513 fue Panamá, fundada por Pedrarias en 1519. Alonso García Bravo, que vino en la expedición de Pedrarias, entre los años 1523 y 1524 hizo la célebre traza de la ciudad de México, el primer plano cuadriculado de la serie urbana que se levantará en tierras aztecas; es sabido que Cortés recibió unas instrucciones iguales a las de Pedrarias en 26 de junio de 1523.

A este respecto ha subrayado Hardoy que los españoles erigieron ciudades con trazado en damero antes de entrar en contacto con los aztecas; sus experiencias



primera destruida por Atahualpa y la segunda por Rumiñahui.

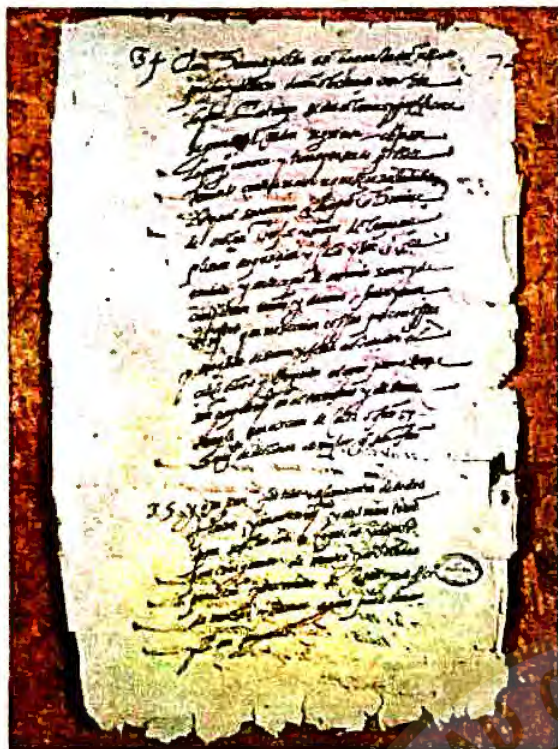
Con el continuo avance de la conquista y la dominación española fueron organizándose las provincias a medida que se constituían los cabildos. Quito se impuso sobre todas por ser cabeza de obispado y de la Real Audiencia, así que vino a representar la capitalidad religiosa, social y económica. Y como consecuencia de todo ello vendría a constituirse en una metrópoli artística.

En el aspecto urbanístico, la fundación de Quito no tuvo el sentido de la creación. Fue la transformación de la ciudad indígena en española. En las actas del Cabildo se habla de la traza de la nueva ciudad y se mencionan asimismo el palacio de Huayna Cápac, que

ocupó San Francisco, y el de la colina del Placer, del mismo inca, a cuyas laldas se señaló sitio a la Merced.

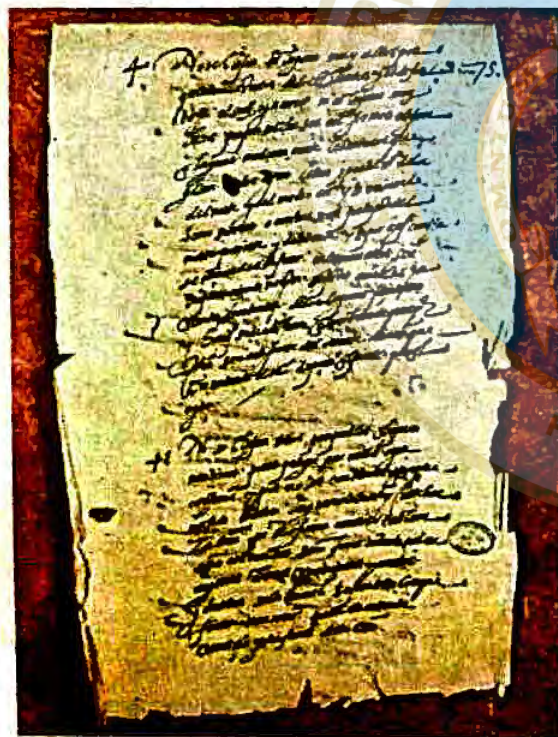
La ciudad hispana se fundó el 6 de diciembre de 1534 y, dieciséis días más tarde, el fundador, Sebastián de Belalcázar, habló de la "traza desta dicha villa" según la cual debían señalarse las calles y asignar los solares. La Plaza Mayor quedó conformada sobre un cuadrado de 300 pies de lado; a las cuadras se dieron 234 metros de lado y se dividió cada una en cuatro solares.

El emplazamiento de la ciudad, a 2.800 metros de altura y en las faldas de un volcán, el Pichíncha, implicaba una serie de problemas que se irían resolviendo con el tiempo. Por de pronto, el clima era frío pero tonificante y sano; los campos de cultivo, cercanos y abun-



A la izquierda, "Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias" (números 34, 35, 40 y 41), dadas por Felipe II en que se establecen leyes para la urbanización.

A la derecha, dos vistas actuales de Quito. En la superior puede apreciarse un sector de la plaza central, con organismos de gobierno. La inferior muestra el trazado recto de las calles.



tarea de levantar arcadas para tender puentes e imponer la geometría sobre el laberinto geográfico. La ciudad almenada de montículos, vio formarse los barrios en torno a los alcázares conventuales.

A aquella traza primitiva, que contenía el reparto de solares, se alude en las primeras actas del cabildo de Quito, según ha podido apreciar el padre Vargas, y en 1537 se ordenó, bajo multa de 20 pesos, que cada propietario cercara su solar con pared de adobes o piedra y que construyera la casa vivienda, pudiendo tener otro edificio para los servicios domésticos. La conciencia urbana del Cabildo queda manifiesta al ordenar que se guarden las líneas de la calle y la vistosidad de las fachadas, "porque mejor esta villa se ennoblezca". Una descripción anónima de 1537 nos indica que la ciudad iba adquiriendo su personalidad, con tres plazas: San Francisco, Santo Domingo y la Mayor; cada una de ellas era asiento de un barrio, que comprendía unas trescientas casas. "Ahora —explicaba— hay casas de buen edificio, porque habiendo sacado los cimientos dos y tres palmos encima de la tierra, hacen sus paredes de adobes con rafas de ladrillo a trechos, para mayor fortaleza. Todos tienen sus portadas de piedra y las cubiertas de teja." Las casas más importantes parecen haber sido las pertenecientes a Juan Larrea, Pedro Rodríguez de Aguayo, Diego de Sandoval y Juan de Illanes.

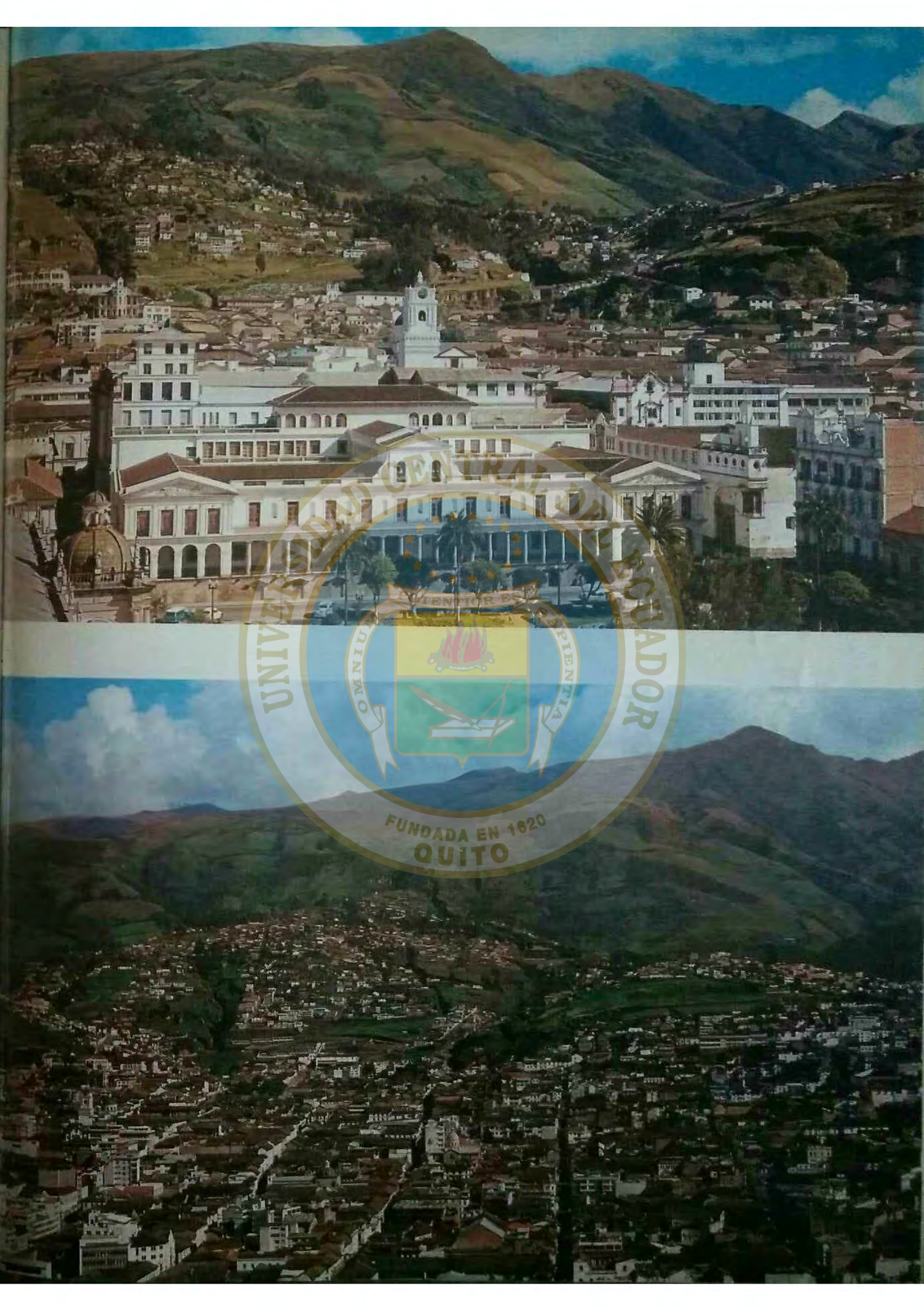
A los treinta años de fundada la ciudad, ésta tenía servicio de agua que venía de las faldas del Pichincha y que salía en pilas de uso público en el Hospital del Rey, Plaza Mayor, San Francisco, la Merced o Ñaquito; después tuvieron acequia propia Santo Domingo y la casa de Lorenzo de Cepeda, que suministraron agua a las Lomas Grande y Chica.

El puerto principal de Guayaquil

La aplicación del espíritu de las leyes fue la norma que dirigió el proceso evolutivo de la ciudad de Guayaquil. Cieza de León menciona el "Paso de Guaynacápac", que señala el intento del Inca por establecer allí una población. Fue luego Belalcázar quien dio los primeros pasos, en junio de 1535, para fundar la primitiva ciudad. Los testigos oculares de este hecho histórico afirmaron al respecto: "Dejando la ciudad de Quito se volvió el adelantado Belalcázar a la ciudad de Piura a hacerse de más gente, víveres y pertrechos y de regreso a Piura, vino conquistando la isla de Puná y la provincia de Guayaquil, y siguió a Quito a continuar sus descubrimientos". No surtió efecto este ensayo de

dantes; el panorama, de contornos montañosos, austero y estrecho; el aire límpido y el cielo azul en los días de verano. La urbanística tuvo ante sí el suelo desigual, surcado de oriente a occidente por quebradas irregulares, que complicaban la planificación de la ciudad.

Calle larga se denominó a la única que ofrecía la línea recta, de la Mama Cuchara a la Canteras. Todas las demás se hundían de norte a sur en las quebradas. A la urbanística se le ofreció, desde el primer instante, la





población por la resistencia de los indios. La fundación definitiva la llevó a cabo el capitán Francisco de Orellana en 1538. En la probanza de méritos realizada el 4 de febrero de 1541, ante los funcionarios del cabildo que él había nombrado, señaló las condiciones y ventajas presentes y futuras de la nueva población. Estaba situada la ciudad "en parte tan fértil y abundosa y ser en comarca que por ella se sirven y llevan proveimientos a la villa de Quito y Pasto y Popayán y se espera proveerán las demás que en adelante se poblaren... y estar en parte la dicha ciudad donde vienen navios

hasta junto a ella". En estas expresiones del fundador se consignan ya la ubicación geográfica de Guayaquil y su destino marítimo y comercial.

No se ha descubierto hasta el presente el acta de fundación ni la constancia del reparto de solares. El núcleo primitivo se asentó en *Cerrito Verde*, desde donde iría extendiéndose la población a la margen derecha del río Guayas, hacia la sabana, ganando terreno al Estero Salado. Wolf destacó la sagacidad de los españoles para ubicar la ciudad de Guayaquil en el vértice natural de unión de los ríos Daule y Babahoyo. Para Gua-

En la página opuesta, vista de una calle de Quito en la cual, para cumplir las órdenes de que su trazado fuera recto, hubo que salvar grandes desniveles del terreno. Aquí abajo, panorámica de la ciudad de Guayaquil, fundada definitivamente en 1538, y con idénticas normas, a orillas del océano Pacífico.



Guayaquil, los ríos han sido los caminos andantes que han dirigido su vida y su destino. El Daule, en una extensión de 34.500 kilómetros cuadrados, recoge los tributarios del litoral para llevar a Guayaquil los productos de la costa. El Babahoyo recibe los aportes de los ríos provenientes de la cordillera occidental, en una amplitud de 25.900 kilómetros cuadrados, para conducir al puerto los recursos de la sierra. A su vez, Guayaquil se convierte en intermediario de comercio para llevar y traer de fuera los artículos necesarios a la economía del país. De este modo ha sido Guayaquil el

puerto principal del Ecuador y como tal el centro del comercio y de la industria ecuatorianos.

Su ubicación geográfica ha determinado las condiciones del clima que ha influido en el espíritu y vida de sus moradores, de carácter vivaz y franco, de visión amplia en la economía y la política.

En el aspecto de urbanismo, Guayaquil se ha aprovechado de la técnica moderna para dotar a la ciudad de edificios funcionales y moradas confortables y resolver el problema de la demografía creciente por el aumento de inmigrantes en busca de trabajo.



A la izquierda, casas de Cuenca sobre el Tomebamba. La presencia de estas casas y de las típicas lavanderas en las orillas del río distinguen a esta ciudad de las demás del Ecuador con sello característico.

La catedral nueva de Cuenca fue trazada a finales del siglo XIX por el arquitecto Stiehle, aunque las obras, debido a sus enormes proporciones, que la hacen una de las construcciones más grandes en territorio ecuatoriano, no finalizaron hasta varios decenios más tarde, a pesar de lo cual conserva unidad estilística.



La ciudad de Cuenca.

La nación de los cañaris se extendía, de norte a sur, desde Tixán hasta Saraguro. Los indios primitivos habían establecido un centro de población en el sitio que llamaron Guapdondehí, que quiere decir *llano grande como cielo*. Producida la invasión incaica, los cuzqueños tradujeron ese nombre por Tomebamba, palabra quichua que tiene igual significado. Ahí nació Huayna Cápac, el cual convirtió su lugar natal en centro de residencia con palacio, templo y moradas de orejones. Cuando Cieza de León visitó los aposentos de Tomebamba, después de la destrucción provocada por Atahualpa, halló todavía los restos que denunciaban su grandeza. El arqueólogo alemán Max Uhle, a

base de los vestigios existentes hasta 1922, pudo rehacer el plano del Tomebamba incaico.

La ciudad española de Cuenca fue fundada por Gil Ramírez Dávalos, el 12 de abril de 1557, en cumplimiento de un mandato del virrey don Andrés Hurtado de Mendoza. Según el acta de fundación, el emplazamiento de la nueva urbe se realizó en el sitio de Paucarbamba, que lindaba, por un lado, con el río Tomebamba, almenado con una hilera de tambos reales; al poniente, con la colina de Cullca, donde estaban los depósitos del Inca; al noroeste, con la laguna de Viracochabamba, y al oeste, con una estancia llamada Putoxio, de Gonzalo de Salazar, vecino de Loja.

Los motivos de la elección del sitio se expresan de este modo: "Por ser parte y lugar donde hay agua per-



petua, y montes para leña y tierras para poder repartir en que los vecinos de la dicha ciudad hagan sus sementeras, chacras y huertas para su sustentación, y heridos (acueductos) donde se podrán hacer molinos y batanes y otros cualesquier ingenios para vivienda y granjerías de los vecinos de la dicha ciudad; y asimismo hay canteras de piedra para poder labrar y hacer cal de ellas y otras particulares canteras de yeso de espejuelo, que todo está cerca de la dicha ciudad, y son cosas muy necesarias para el edificio, perpetuidad y ennoblecimiento de ella”.

Previamente a la elección del sitio, aclaró el fundador que se había conseguido el parecer favorable del cacique, que no se sentía perjudicado por la nueva fundación. Cumplidos todos los requisitos, Ramírez Dávalos hizo el trazo urbano de Cuenca, partiendo de la plaza central y encuadrando las manzanas en marcos de calles rectilíneas, de acuerdo con el clásico sistema de damero. De norte a sur se extendieron con amplitud las calles, limitándolas, respectivamente a los extremos, con las parroquias de San Blas y San Sebastián; y al levante y poniente, con el río de Tomebamba y la colina de Culca. Desde la fundación se señalaron sitios para la iglesia mayor, a un costado de la plaza central, y, equidistantes hacia el sur, para los conventos de San Francisco y Santo Domingo.

Santa Ana de los Ríos de Cuenca fue el nombre cristiano con que se bautizó a la ciudad. Los ríos y sus vegas, con sus colinas circundantes, forman a cada paso paisajes risueños y variados, con un horizonte extenso que se cierra a lo lejos por una línea de color diverso según los puntos cardinales.

“Ciudad cargada de alma”, definió a Cuenca don Gonzalo Zaldumbide. Guiado por su sentimiento estético, describió así a la Cuenca de los Andes: “Al contemplar, del barrio alto, el rebaño de casas pastoreado por las torres en la cuenca eglógica que forman sus ríos alegres y celan sus montañas suaves, vi que ésa había de ser, como será con el tiempo, la ciudad más hermosa del Ecuador. Todo lo tiene; y mucho la diferencian de otras ciudades andinas: la amplitud de su horizonte bien trazado; sus ríos a flor de tierra, no encajonados ni inaccesibles entre precipicios vertiginosos; su luz, de calidad tan fina; luz para ojos de pintor, que no aplasta los colores con masa casi indistinta ni los transfigura o evapora en tórrida reverberación, sino que los matiza a cada hora con toque sutil, impalpable”.

A través del tiempo, Cuenca ha conservado su urbanismo primitivo, ensanchado y defendido ahora por una amplia vía de circunvalación, que guarda el espíritu tradicional de sus moradores.

A la izquierda, fachada de una casa cuencana que conserva la belleza de la arquitectura colonial. Abajo, ruinas de la primitiva catedral de Riobamba, ciudad que quedó prácticamente destruida por un terremoto en 1698.





Loja y las ciudades mineras

A la actual ciudad de Loja precedió un ensayo de población en el valle de Cangochamba-Catamayo por orden de Gonzalo Pizarro, al cual se le llamó La Zarza, en recuerdo del caserío que poseían los Pizarro en Trujillo de España. La fundación definitiva, con la imposición del nombre de Loja, se llevó a cabo en 1548 por el capitán Alonso de Mercadillo, quien recibió del pacificador La Gasca el encargo de proseguir la fundación de la proyectada ciudad. Mercadillo, en vista de que la ubicación de La Zarza era en "tierra algo caliente y no tan fértil", trasladó la población a Cusibamba, que quiere decir *llano grande que se ríe*, sitio localizado "entre dos ríos pequeños y al pie de la cordillera o serranía".

El virrey don Andrés Hurtado de Mendoza informó al respecto: "El capitán Alonso de Mercadillo, natural de Loja, en Granada, acompañado de Hernando de Benavente, su íntimo amigo, nacido en Zamora, por encargo de don Pedro de La Gasca fundó la ciudad de Loja, dándole este nombre, por el dicho Mercadillo, de Loja, en España, y por la costumbre de los conquistadores de dar el nombre de su tierra nativa a las ciudades que fundaban".

Los ríos Zamora y Malacatos se juntan como bra-

zos de un arco ojival. En el espacio intermedio, a partir del vértice, se ha planificado la población urbana, escalonando sucesivamente los edificios e iglesias de San Francisco, la catedral, Santo Domingo y San Sebastián, desde donde se extiende la población hasta los límites de los ríos mencionados.

Juan Salinas de Loyola, en la relación procurada por don Juan de Ovando, detalló los datos relativos a la ciudad primitiva. Según él, "la traza de la dicha ciudad es muy buena, porque va toda en cuadra formando la plaza, de la cual salen todas las calles muy derechas y anchurosas, de más de treinta pies: las más largas corren norte-sur". El capitán Mercadillo la pobló "con número de hasta cien soldados poco más o menos". En agosto de 1596, el Ilmo. Señor fray Luis López de Solís fundó el monasterio de la Concepción, que ocupó una manzana, diagonal a la esquina austral de la plaza mayor. Rodeada de colinas de elevación discreta, la población gozó de un horizonte abierto y de "temple y calidad muy buena y sana, tierra fresca, más bien fría que caliente".

No lejos de la ciudad, y cerca de la unión de los dos ríos, se emplaza la parroquia de El Valle, con una iglesia colonial y un modesto caserío:

El año siguiente a la fundación de Loja, Mercadillo y Benavente fundaron la ciudad de Zamora, llamándola

En la página opuesta, catedral de Latacunga, ciudad que, por su proximidad al volcán Cotopaxi, ha sido arrasada varias veces, por lo cual quedan pocos edificios de la época española.

así en recuerdo de la ciudad española de donde este último procedía y también porque, con un vocablo semejante, *Camora*, denominaban los indios el lugar. Según Salinas de Loyola, el sitio de la nueva ciudad se hallaba "entre Cuenca y Loja, en medio de la Cordillera, y por las otras partes los de Valladolid y Cumbinama y Santiago". A la vista de la ciudad pasaba un río caudaloso y otro más pequeño a un lado. Fueron treinta y cinco los españoles que se avecindaron y recibieron solares y repartimientos de indios.

El mismo relator Salinas de Loyola describe así el trazado urbanístico de Zamora: "La traza de la dicha ciudad es muy buena: la plaza en medio y de ella van saliendo las calles anchurosas y largas y los solares en cuadra de a ciento cincuenta pies o sesenta... El edificio con las paredes como tabiques y la cobija de paja u hoja de palma"... "Hay una iglesia por la traza y edificios dichos y un monasterio de la Orden de Santo Domingo, los cuales edificaron los vecinos a su costa y los naturales".

Esta sencillez urbanística no fue obstáculo para que Zamora consiguiera fama por la riqueza de sus minas de oro. A mediados del siglo XVI, los españoles descubrieron al azar trozos de ese metal, que los movió a buscar el filón de donde provenían. Presto el cerro de Nambija y luego los de Chupanamá y Chungata se convirtieron en emporios de ingenios de explotación minera, que obligaron a la Audiencia a establecer en Zamora casa de fundición y quilataje para recaudo de los quintos reales. El auge de la explotación dio por resultado la extinción de los indios de trabajo y, tras una corta temporada de riqueza, Zamora fue extinguiéndose hasta ser devorada por la exuberancia de la selva. En recuerdo de la primera ciudad fue fundada la actual Zamora, cabeza de la misión servida por los franciscanos de Quito.

Mejor suerte tuvo la villa de San Antonio del cerro de oro de Zaruma. Hacia 1560 descubrieron los españoles las vetas auríferas de esta zona, que compensó en parte la decadencia de las minas de Zamora. En torno al cerro se organizaron ingenios de explotación, cuyo rendimiento halagó a los funcionarios de las cajas reales. En el último decenio del siglo XVI, la audiencia de Quito informó al rey, ponderando la riqueza inagotable de estas minas y pidiendo providencias para proveer de indios de trabajo y la fundación de un pueblo de españoles.

Datan de 17 de octubre de 1593 la serie de ordenanzas que expidió Felipe II para la debida explotación de las minas y el establecimiento de la villa de

Zaruma. "Mi voluntad es —expresa la célula— que el sitio y parte donde se hiciese la dicha población y reducción de españoles sea y se llame e intitule la villa de San Antonio del cerro de oro de Zaruma, de la provincia del Quito. Y asimismo quiero que sus vecinos gocen de todos los privilegios, franquezas y gracias de que gozan y deben gozar todos los otros vecinos de semejantes villas y que ésta pueda tener el dicho título y se ponga en todas las escrituras, autos y lugares públicos y así se lo llamen los reyes que después de mí vinieren".

Por lo visto, Zaruma es la única población que puede gloriarse de haber sido fundada por iniciativa y mandato directo del rey, en mérito a su riqueza aurífera.

A la cabeza de los fundadores figura don Juan Salvador Román, casado con doña Inés de Baeza; éstos fueron padres de don Diego y doña Bernarda Román, nacidos en Zaruma y ambos progenitores de numerosa descendencia, a la que pertenecen muchas familias de Loja y Zaruma.

Ibarra, capital de la provincia de Imbabura

El monte de Imbabura ha dado el nombre a la provincia más pintoresca del Ecuador por sus lagos, su clima y su paisaje. Elevado a 4.582 metros de altura, contempla en su contorno a los pueblos de San Pablo, recostado al lado austral del lago del mismo nombre, y al poniente, a Otavalo, Cotacachi y Atuntaqui, a las faldas del Cotacachi y no lejos del lago de Cuicocha; y hacia el norte la ciudad de Ibarra.

En la *Relación* de 1573 se describe a Caranqui como "el mejor pueblo y de más sano temple, de buen cielo y suelo de las Indias; alcanza tierra fría y caliente, es tierra fértil, bastecida de leña y yerba". Cieza de León pudo hallar todavía los restos de "los grandes y suntuosos aposentos de Caranqui", donde los ingas tenían sus guarniciones ordinarias con sus capitanes. Los caranquis fueron los últimos en someterse a la invasión de Huayna Cápac. Su valor y resistencia dieron nombre al lago de Yahuarcocha, que quiere decir *lago de sangre*.

A petición de los españoles establecidos en la zona, el presidente de la Audiencia, don Miguel de Ibarra, firmó, el 23 de septiembre de 1606, el auto fundacional de la ciudad que lleva su nombre. El 28 del mismo mes, el capitán Cristóbal de Troya llevó a cabo el hecho de la fundación, bautizando a la ciudad con el título de San Miguel de Ibarra, en honor del presiden-

El barón de Carondelet, uno de los promotores de la reconstrucción de la ciudad de Riobamba a comienzos del siglo XIX, y quien planeó inteligentemente su abastecimiento y provisión de agua tanto con muras a sus habitantes como al regadío

te y del arcángel San Miguel, en cuyo día se realizó la fundación.

El convento recoleto de Santo Domingo, fundado antes por el padre Pedro Bedón, sirvió de punto de partida para el plano urbanístico de la ciudad, con dirección al pueblo de Caranquí y con la plaza principal en el centro, que determinó el trazado de las calles con la amplitud que ofrecía la vasta extensión del suelo.

La urbe primitiva fue destruida totalmente por el terremoto del 16 de agosto de 1868. Bajo la dirección de García Moreno, el ingeniero Arturo N. Rogers trazó el plano urbanístico de la actual ciudad de Ibarra en el mismo sitio que ocupaba la antigua.

Las ciudades intermedias del altiplano ecuatoriano

Al pie del Cotopaxi, que ha dado nombre a la provincia, se ubica la ciudad de Latacunga. El oidor don Juan Romualdo Navarro relató así su origen: "Al tiempo de su conquista, que fue el año 1533, reventó el volcán de Cotopaxi y sepultó, bajo la infinidad de peñascos que arrojó de sus entrañas, las poblaciones de los gentiles, que eran muy cuantiosas en su comarca. Al siguiente año mandó el adelantado Sebastián de Belalcázar poner los fundamentos del asiento de Latacunga en el plano que menos había padecido en el citado terremoto".

La ciudad de Latacunga ha padecido los efectos de las erupciones periódicas del Cotopaxi y de los terremotos. El mayor de éstos ocurrió el 20 de junio de 1698 afectando a todos los edificios de la ciudad. No obstante, sus pobladores se han mantenido firmes en el lugar de sus mayores. En un tríptico anterior a dicho año se apreciaban, existentes aún, los templos y conventos de la Iglesia Mayor, San Francisco, Santo Domingo, San Agustín, la Merced, la Compañía y las Carmelitas. Esos edificios monumentales han desaparecido casi todos. Posteriormente se han construido edificaciones nuevas en los sitios tradicionales de la Iglesia Mayor, San Agustín, Santo Domingo y la Merced, que configuran la urbanística de la ciudad y caracterizan los barrios circundantes. El antiguo colegio de los jesuitas se ha convertido en el actual Vicente León; la rica mansión del marqués de Maenza la ocupa hoy el Colegio de Betlemitas; el viejo molino de la Compañía se ha transformado en la hermosa Casa de la Cultura, núcleo del Cotopaxi.

Ambato es la capital de la provincia del Tungurahua. Hasta mediados del siglo XVIII era tenencia de-

pendiente del corregimiento de Riobamba. En 1757 sus moradores solicitaron del virrey de Nueva Granada la elevación a la categoría de villa, con derecho a cabildo propio con alcaldes y regidores. El oidor Juan Romualdo Navarro describe Ambato como partido independiente, con una población total de 26.000 almas, contando los habitantes de los pueblos. Al igual que Latacunga, Ambato ha soportado los desastres causados por los terremotos y los volcanes vecinos del Tungurahua y Carihuaírazo. Sus pobladores, sin embargo, se han mantenido adheridos a su suelo natal y rehecho la ciudad conservando su urbanística tradicional.

El río de su nombre bordea la ciudad y constituye la arteria de su industria y el atractivo de sus vegas con jardines y huertos frutales.

La primitiva Riobamba fue el escenario donde se firmó el acta de la fundación legal de Quito. Después de fundado San Francisco de Quito, algunos españoles volvieron a Riobamba y formaron el núcleo de la población primera.

La categoría de los vecinos residentes movió al cabildo de Quito a conseguir de la Audiencia la facultad de erigir la población en aldea con dos alcaldes ordinarios, cuatro regidores y un alguacil. El 9 de julio de 1575 se hizo efectiva esta fundación, que fue el principio de prosperidad de Riobamba, la cual llegó a ser una de las ciudades principales de la audiencia de Quito. El terremoto del 20 de junio de 1698 redujo a ruinas la ciudad, cuna de los Maldonado, Dávalos y Velasco.

La nueva Riobamba fue fundada, a comienzos del siglo XIX, en la llanura de Tapi. Don Bernardo Darquea fue el urbanista que planificó la ciudad con el sistema de damero, fácil de aplicar en la extensa meseta, encuadrando las manzanas entre calles rectas de amplitud moderna. El ejecutor de la urbanización fue el alcalde de primer voto don José Antonio de Lizaraburo. El barón de Carondelet, entonces presidente de la Audiencia, interpuso su autoridad para que se llevase a cabo la construcción de edificios destinados al servicio civil y religioso. Su experiencia de hombre culto previno la provisión de agua potable y de regadío, la plantación de arboledas y cabuyos para evitar la erosión del suelo, el cultivo de huertos para consumo de los frutos y saneamiento del ambiente.

De este modo se organizó la nueva Riobamba como un centro estratégico para gozar de la visión de los montes que circundan su horizonte: el Capac-Urcu, el Tungurahua, el Cubilli, el Carihuaírazo y, en fin, el Chimborazo.



EL MUY ILUSTRE S. D.
FRANCISCO HECTOR, I
D CARONDELET CABALLERO DE
GION D S. JUAN D JERUSALE
CAL D CAMPO D LOS R. EXE
VERNADOR MILITAR, Y POLIT
D QUITO, PRESIDENTE D SU R.



El arte en el Azuay

Si tratamos de trazar un mapa del arte ecuatoriano, hallamos que desde Quito, centro y emporio de producción artística, avanza su influjo, por el sur, hasta Riobamba, Cuenca y Loja y, por el norte, Ibarra, Pasto, Popayán y Buga, ciudades todas que dependían de la Audiencia de Quito. Cabe anotar también una línea radial que traspasa por el septentrión a Bogotá con las obras de Miguel de Santiago, y por el austro, hasta Santiago de Chile, con algunos lienzos procedentes de Quito.

Como es natural, cada ciudad del área de la Audiencia conservó su acento propio, resultado no solamente del ambiente geográfico, sino también de la acción del elemento humano que se avecindó en ellas desde el principio.

En esta visión general hay que anotar también la convergencia hacia Quito de aprendices de provincias y el desplazamiento de artistas quiteños hacia otras regiones.

Al tratar el arte religioso en provincias hay que tener en cuenta el móvil que lo inspiraba y las circunstancias que determinaron su variedad. La Iglesia se organizó, en Quito, de acuerdo con el ritual de la iglesia de Sevilla. Según esto, el culto al Santísimo, que culminaba con la fiesta de Corpus, floreció en la riqueza y el primor de los vasos sagrados de metal precioso y en tabernáculos de plata repujada, que se conservan todavía en algunas parroquias tanto urbanas como rurales.

El rito de la misa exigía la presencia de un crucifijo en el altar, lo cual dio ocasión a la hechura de crucifijos con el Señor en actitud de agonía o difunto,

que no faltan en ninguna iglesia. Fuera de esta imagen pequeña, no hay tampoco iglesia que no tenga su Calvario, con el grupo tradicional del Señor Crucificado, la Dolorosa, María Magdalena y San Juan. Es variado el valor artístico de estas imágenes, siendo las pertenecientes a la época colonial aquellas que están mejor ejecutadas.

El grupo del Calvario respondía a una necesidad de culto en la celebración del Viernes Santo, con el sermón de las Tres Horas.

El Niño, Dios con la Virgen y San José fue otro motivo que reclamó el concurso del arte para labrar el grupo del Nacimiento, para la celebración de la Navidad.

Esta circunstancia explica que tampoco hubiera iglesia parroquial que no contase con imágenes de la escena del Nacimiento. En las capitales de provincia, donde se establecieron las comunidades religiosas, fue normal que cada familia comunitaria contase con imágenes del santo fundador y de la advocación mariana propia del instituto. En 1568, el señor de la Peña y el presidente Hernando de Sanmillán hicieron la distribución de parroquias y doctrinas de toda la vasta diócesis de Quito, que entonces se extendía desde Pasto a Piura.

El reparto se hizo entre los sacerdotes del clero secular y regular. De las comunidades religiosas fueron tomadas en cuenta franciscanos, dominicos, mercedarios y, más tarde, los agustinos. Esta circunstancia explica la variedad de imágenes dispersas por todo el territorio ecuatoriano, con nombres de los santos y advocaciones peculiares de cada orden religiosa. De este modo es fácil advertir el origen del servicio pastoral de las parroquias.

Las servidas por el clero llevan por lo general nombres de apóstoles o de santos de la devoción popular durante la Colonia.

Debemos lamentar la destrucción de la antigua Riobamba, así como también la de Ibarra, que privó a la historia del arte religioso de imágenes y lienzos que debieron perecer entre las ruinas.

En la página anterior, detalle de un Crucifijo labrado por el escultor Gaspar Sangurima, artista que acentuó el más extraordinario patetismo en sus realizaciones, complaciéndose en resaltar los detalles más sangrientos.

*Abajo, Catedral de Tulcán, fachada posterior
A la derecha, la nueva Catedral de Cuenca, con su
curiosa distribución de los elementos decorativos*



Según Hernando Pablos, los primitivos cañaris llamaron a la comarca del Azuay *Guapdondelic*, que quiere decir "llano grande como el cielo". El inca Yupangui conservó el sentido de amplitud risueña al denominar Tomebamba a la ciudad por él fundada, cuna de su hijo Huayna Cápac.

El 11 de septiembre de 1556, el virrey don Andrés Hurtado de Mendoza, informado de que "en la provincia de Tomebamba hay muy buena disposición para que se fundara un pueblo de españoles, por estar el asiento muy a proposición y en parte de coyuntura", ordenó a Gil Ramírez Dávalos que fundase una ciudad llamada Cuenca en memoria de la patria del virrey.

Para que llevase a cabo su misión, le dio un pliego de instrucciones en que constaban el reconocimiento del lugar, el consentimiento previo de los naturales y la traza urbanística de la ciudad, en que debería señalarse sitio para plaza, una cuadra para iglesia y casa parroquial, solares para casa del cabildo y cárcel, doble solar para convento de Santo Domingo y hospital y luego solares a los vecinos españoles, dentro de cuerdas limitadas por calles anchas y derechas.

El 12 de abril de 1557, Gil Ramírez Dávalos cumplió la orden del virrey y levantó el acta de fundación de la ciudad de Cuenca en la "provincia y asiento de Tomebamba", concretamente "en el asiento que se



dice Paucarbamba, que por la una parte está alindada con los tambos reales en la ribera del río de la Dicha Provincia y por otra una laguna que se llama Viracochabamba y por otra los depósitos que se llaman Culca”.

En la traza de la nueva ciudad se señaló sitio para la iglesia mayor y los conventos de San Francisco y Santo Domingo. Para mejor servicio de los vecinos se estableció luego la parroquia de San Blas, cuya iglesia primitiva se levantó sobre sillares de piedras provenientes de la fortaleza incaica de Pumapungo y, a fines del siglo XVI, se erigió la parroquia de San Sebastián, al sur de la ciudad.

Entre 1761 y 1764 el oidor Juan Romualdo Navarro escribió una amplia relación intitulada *Idea del Reino de Quito*. En el capítulo referente al corregimiento de Cuenca, describe la ciudad con las características de su paisaje y organización eclesiástica y civil, que vale la pena conocer.

“Esta fundada en un espacio llano que, extendiéndose cosa de dos leguas por el sur, se dilata más de seis por la parte del norte. A más de otros menores, atraviesan esta llanura tres caudalosos ríos, el primero de Machangara, que hace su curso por la parte del norte a una legua de distancia, el segundo, del Matadero, que corre por el sur, a cuya ribera que mira al norte

En la página siguiente, la Magdalena a los pies del Crucificado, detalle de la obra de Gaspar Sangurima cuya parte superior reproducimos en la página 228, y fragmentos de un Belén del monasterio de la Concepción de Cuenca, de gran sabor local.

se halla la ciudad; y el tercero, de Yanuncay, que lleva su curso por la misma parte aunque apartado poco más de una legua. Estos en sus vertientes y sus desagües proveen con abundancia las fuentes, calles y regadíos de la ciudad, fertilizando a un mismo tiempo toda la campiña, que viene a ser el plan más extendido, hermoso y ameno, que gozando singulares privilegios y prerrogativas de la Naturaleza es absolutamente el mayor de todo el reino del Perú y capaz de causar envidia a los más celebrados países extranjeros; goza de un temperamento tan benigno que parece que estudiando dar gusto se acomoda a las diversas complejiones de cada individuo. Tan fértil, que su fecundidad llega a vencer la desidia de sus naturales, que por lo común o ignoran de su cultivo o de propósito lo abandonan, fiados en la buena calidad de las tierras que en competencia del descuido llegan a poblarse de vistosas arboledas y a poca o ninguna diligencia de nueces y todas especies de frutas y granos y raíces.

"Se compone la ciudad (donde se tiene por conveniente y aun necesaria la erección de la silla episcopal) de 3 parroquias: la primera, de la Iglesia matriz, que espera de la piedad y religioso celo de Vuestra Magestad el título de Catedral, la cual comprende el considerable número de nobleza y la gran copia de plebe, y las de San Blas y San Sebastián, que hallándose a las extremidades de la ciudad incluyen excesivo número de indios, y valen estos beneficios a sus curas anualmente 16.000 pesos pagados los coadjutores. A más de éstas tiene las iglesias y conventos de Santo Domingo y San Francisco, San Agustín y Hospedería de la Merced. Hay también Colegio de la Compañía, en cuya cátedra de Gramática se cultiva copioso número de juventud y Casa de Religiosos Betlemitas, a cuyo cargo, celo y vigilancia se halla bien asistido el Hospital, que muchos años estaba como abandonado. Consta también de un Monasterio de Religiosas Conceptas y otro de Descalzas... de Santa Teresa".

Iglesias y conventos de Cuenca

Frente a la nueva catedral se halla la antigua, descrita por el padre Juan de Velasco como "la iglesia mayor o parroquial de los españoles, que hoy será catedral; ocupa hasta la mitad del lado de la plaza y, aunque grande, es de ordinaria y muy antigua estructura".

La catedral nueva responde al plano trazado por el arquitecto redentorista hermano Juan Stiehle, a fi-

nales del siglo XIX. Al estilo de las primeras catedrales, se proyectó con cripta subterránea, la cual de suyo tiene ya la capacidad de una iglesia. Encima se alzan muros y pilastras que componen las naves, de inmensas proporciones, ofreciendo una unidad de imponente arquitectura.

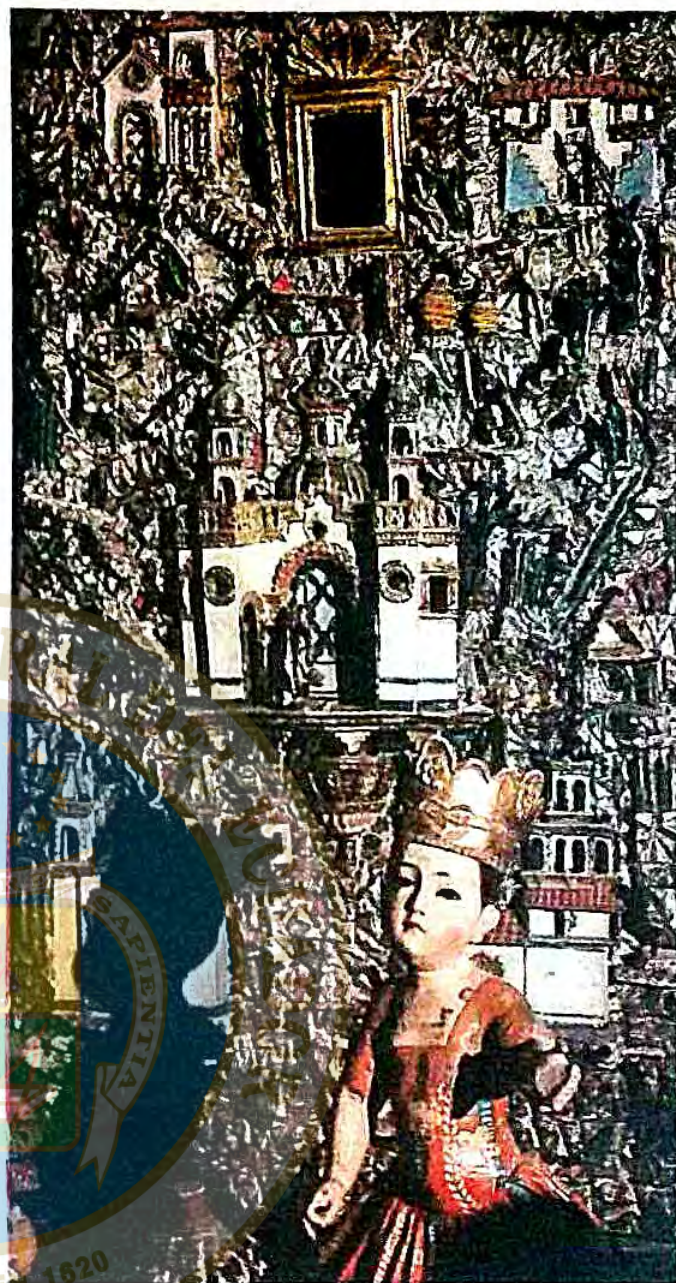
Las obras de construcción se prolongaron durante varias décadas y ello ha permitido una numerosa y valiosa colaboración de diversos artistas, propiciando asimismo el desarrollo de la labor artística, tal como ocurrió con el taller de vidriería creado para cubrir los grandes ventanales de la catedral y que luego proyectó su producción a las iglesias de la comarca. Así se desarrollaron motivos religiosos de interés local, con cristalerías de color sostenidas en armaduras de hierro, sobre los bastidores de las ventanas.

El Marqués de Cañete, don Andrés Hurtado de Mendoza, consignó en las instrucciones para la fundación de la ciudad de Cuenca la siguiente cláusula: "Item, se señalarán dos solares en que se funde y haga un Monasterio de la Orden del Señor Santo Domingo, que sea algo apartado de la Iglesia Mayor".

No aparece el cumplimiento de esta orden del Marqués en la distribución de solares que, al fundar la ciudad, hizo Gil Ramírez Dávalos. En consecuencia, el Vicario General de dominicos comisionó al padre Tomás Italiano, vicario del convento de Loja, que hiciese efectiva, ante el Cabildo de Cuenca, la asignación de sitio para el convento de Santo Domingo.

La concesión se concretó en los términos siguientes: "Atento a que de se poblar el dicho Monasterio esta dicha ciudad será más noblecida y les es muy útil y provechosa, en la mejor forma que de derecho ha lugar, por hacer bien y merced a la dicha Horden del Señor Santo Domingo y Frailes della, en nombre de la dicha ciudad os hacemos merced de una cuadra de tierra, que tenga cuatro solares del tamaño de los de las casas de los vecinos de esta ciudad, la cual es a las espaldas de la cuadra donde tiene su casa Andrés Pérez de Luna, calle en medio, y por otra parte frente de las casas y solar de Antón de Castilla, otra calle en medio y por otra parte, solares de casas de Pedro Bravo y Alonso Durán, vecinos de esta dicha ciudad, para que en esta dicha cuadra la dicha Horden y frailes puedan hacer y hagan el dicho su Monasterio e iglesia de él". En 1563, el vicario general, fray Jerónimo de Cervantes, pidió al Cabildo la ampliación del sitio para huerta y más dependencias conventuales. En la concesión se advertía que no se cercase el solar donde estaba plantada una cruz, que debía destinarse a plaza.

Al declararse la Independencia, un tramo del con-



vento fue destinado a Escuela de Artes y Oficios, bajo la dirección del maestro Gaspar Sangurima, donde funcionó durante un lustro. Un testigo del hecho escribe al respecto: "Ahí en esos desplomados corredores del claustro conventual y al abrigo de los andrajosos velos azules que cubrían los altares del templo de Santo Domingo, se presentaban los certámenes públicos; y las sabatinas en las que en graciosa y culta competencia intelectual entre los alumnos del Seminario y del incipiente Colegio, se disputaban el honor y el premio; y ahí, a la sombra de la Cruz de piedra labrada que se levantaba entre el césped del patio, se repasaban las lecciones y se rezaba el Angelus a la *Morenica del Rosario*".

El templo primitivo, escenario de culto de la piedad cuencana, fue remplazado por la actual basílica de Nuestra Señora del Rosario, que comenzó a levantarse a principios de este siglo y fue consagrada en 1934.

Del patrimonio artístico del convento se conservan algunos ejemplares de la época de la Colonia, que se hallan distribuidos en el templo y la sacristía. Se destaca, desde luego, la serie de los quince misterios del rosario, colocados en las pilastras de los arcos, que dividen las naves. Son lienzos de 1,63 x 1,24 m, encuadrados en marcos labrados con relieves dorados. Datan del siglo XVIII. No todos son de valor igual. Sobresalen la Anunciación, el Nacimiento, la Resurrección y la Ascensión.

Del grupo del Calvario, que se halla entre las pilastras de los dos primeros arcos, llama la atención el Cristo difunto, de serenidad divina, con la sangre del costado que descende hasta el paño, característica peculiar de los conocidos como de Gaspar Sangurima.

En la Sacristía se destaca el lienzo de Santa Catalina de Alejandria, patrona de la provincia dominicana de Quito. De rasgos vigorosos y simplificados, con



su vista que sigue al espectador, revela el pincel de un artista de primera clase. En la misma sacristía se puede apreciar el lienzo de Nuestra Señora de los Dolores.

Data también de la Colonia el retablo barroco de la parroquia de Paccha, servida por los dominicos. Ahí recibe culto la estupenda imagen de Nuestra Señora de los Dolores.

Con Gil Ramírez Dávalos estuvieron, en la fundación de la ciudad, el clérigo Gómez de Moscoso y el franciscano fray Tomas Calvo. Esta presencia explica el hecho de señalamiento de solares para convento de San Francisco. "Señaló —dice el acta de fundación— para el monasterio del Señor San Francisco una cuadra en la dicha ciudad de Cuenca, de cuatro solares hacia la ribera del río, a la segunda cuadra de la traza de la ciudad."

El convento de San Francisco de Cuenca perma-

neció durante tres siglos en poder de los franciscanos. El padre Vicente Solano fue el último representante de su Orden en el convento fundado por sus hermanos de hábito en 1557.

El convento actual y la iglesia de San Francisco fueron construidos por los señores José Ignacio e Isaac de María Peña Jaramillo.

En la *Relación* del oidor Juan Romualdo Navarro constaba, después de San Francisco y Santo Domingo, el convento de San Agustín. Como en Quito y Loja, las viejas órdenes se habían establecido en Cuenca, dando denominación y carácter a los barrios de la ciudad.

El Congreso de Cúcuta expidió, el 4 de agosto de 1821, la ley que suprimía los conventos de regulares que por entonces no contasen con ocho sacerdotes y destinaba los conventos a centros de enseñanza. De

A la izquierda, espadaña y portada del convento cuencano del Carmen de la Asunción, construido durante la primera mitad del XVIII y cuyas obras dirigió Vizar. Se aprecia mayor sobriedad decorativa, lo cual lo diferencia de los edificios quiteños.

En esta página, abajo, Crucifijo y San Pedro de Alcántara, en el monasterio del Carmen de la Asunción, en Cuenca, estrechamente relacionados con la escuela artística de Quito.

acuerdo con el espíritu de esta ley, el Congreso del Ecuador decretó, el 1 de octubre de 1832, que los conventos de San Agustín y la Merced de Riobamba estableciesen cátedras de Filosofía y de Gramática. La falta de personal determinó el abandono de su convento de Cuenca por parte de los agustinos, que tenían a su cargo la doctrina de los cañaris.

Por negociaciones del Ilmo. Señor José Ignacio Ordóñez vino el primer contingente de redentoristas, a quienes se cedió el convento e iglesia de los agustinos. El deplorable estado de los edificios en que se estable-

cieron el 26 de julio de 1860, obligó a construir un nuevo templo, cuyo plano fue trazado por el hermano Teófilo y la construcción la llevó a cabo el hermano Juan. La inauguración del culto se verificó en 1888. El hermano Humberto dirigió la construcción de la bóveda y trazó el plano de las torres.

Los redentoristas introdujeron en Cuenca el estilo gótico, con los ventanales policromos importados de Tolosa. Bajo la dirección del hermano Juan se construyeron los altares con la colaboración de los artistas cuencanos Angel Maria Figueroa y Quipisaca. José



En la página opuesta, Virgen con el Niño y San Juan Bautista, pintura de procedencia europea; imagen de San Francisco de Asís, de la escuela española de Pedro de Mena, y un detalle de las pinturas del refectorio que representa ingenuamente una escena de caza, tres bellos ejemplos de la riqueza artística que guarda el monasterio del Carmen de la Asunción, en Cuenca.

Miguel Vélez fue el autor del magnífico Calvario. El padre Juan Gualberto Lobato diseñó el cuadro de San Miguel que fue ejecutado por Rafael Salas.

A la Merced le corrió la misma suerte que a San Agustín. La falta de personal dio ocasión a que el papa Pío IX extinguiese la orden en la ciudad de Cuenca y se cediera a la Congregación de Oblatos.

Los jesuitas se establecieron definitivamente en Cuenca en 1638, con la presencia de los padres Cristóbal de Acuña y Francisco de Figueroa, acompañados de dos hermanos coadjutores.

De su colegio e iglesia primitivos refiere así el padre Juan de Velasco: "El que fue Colegio de los jesuitas, aunque grande y de dos pisos, es de fábrica ordinaria, mas su iglesia toda de distintas bóvedas redondas, aunque de arquitectura antigua, es la mayor de todas"...

El monasterio de la Concepción

Al Ilmo. Señor López de Solís le correspondió presidir la fundación del monasterio de la Inmaculada Concepción de Cuenca, donde se halló de visita pastoral a principios de 1599. Ahí celebró los funerales de Felipe II, de cuya muerte recibió la noticia oficial por una cédula expedida el año anterior.

Con el ejemplo de la ciudad de Loja, el Cabildo de Cuenca pidió a su vez la licencia para fundar un monasterio de conceptas.

Para el establecimiento del monasterio se aprovechó del sitio en que tenía su casa doña Leonor Ordóñez, que lo cedió a las conceptas como dote de sus hijas Leonor, Angela y Jerónima. Al Ilmo. Señor López de Solís le pareció "la mejor casa de toda la ciudad y más cómoda, por estar como está todo el rededor muy bien cercado y con edificios bastantes para su habitación con iglesia, coro alto, coro bajo y una fuente de agua adentro..."

La iglesia cierra el lado austral del edificio. Su construcción data del segundo decenio del siglo XVIII y fue dirigido por el arquitecto Manuel Vivar. El retablo mayor en su estructura es una interpretación cuencana del barroco. Las religiosas han conservado la constancia de pagos por el material necesario para el tallado y dorado del altar, en cuyo nicho superior se venera la imagen de la Inmaculada legardiana.

La disposición de los claustros, modificada, guardaba consonancia con la forma tradicional de cuadro de corredores en dos galerías en torno a un patio-jardín con pila al centro. La parte conservada y de mayor

valor artístico es la sala "De profundis" y el Refectorio. En todo el contorno del muro, sobre el zócalo, se halla pintada una serie de imágenes que representan a los santos de mayor devoción a principios del siglo XVIII, como San Jerónimo, San Miguel Arcángel, San Ignacio de Loyola, Nuestra Señora de la Luz.

En los claustros había, pendientes de las paredes, muchos cuadros que representan episodios de la Vida de la Virgen.

En la celda de la abadesa se encuentra un ejemplar magnífico de los crucifijos labrados por la gubia de Gaspar Sangurima. Representa a Cristo ya difunto con un chorro de sangre fresca que le brota del costado.

En la remodelación del monasterio se ha destinado una galería para exhibir las obras de arte conservadas por las religiosas. En la primera sala se ha dispuesto un Nacimiento con el grupo central del Niño, la Virgen y San José, imágenes policromadas y vestidas. El Niño es de origen español, de estudiada anatomía. Integran el Pesebre variedad de figuras de costumbrismo local.

No obstante hallarse repintado, se destaca un lienzo de Miguel de Santiago, que representa a la Inmaculada Eucarística. Todo parece indicar que, al principio, debió contener dos bustos de santos a los lados del extremo inferior.

Igual motivo interpreta un cuadro anónimo del siglo XVIII que lleva a los extremos inferiores los bustos de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier.

Con el nombre del Señor de la Portería se exhibe un lienzo que representa al Señor sedente, con una cruz en forma de anillos eslabonados, dentro de un marco colonial.

Del siglo XVII es un cuadro que desarrolla plásticamente las relaciones de María con las Personas de la Trinidad: la Virgen aparece como Hija del Padre, Madre del Hijo y Esposa del Espíritu Santo.

De un pintor anónimo de Cuenca es un lienzo que representa al primitivo Señor de Girón. A través del repinte se pueden apreciar los rasgos de la imagen del Señor, que describió así el padre Bernardo Recio en su *Compendiosa Relación*: "Hay otro Señor crucificado de mucha devoción en Girón, pueblo de indios de la ciudad de Cuenca, distante sólo siete leguas. Es un Crucifijo de muy grande estatura, y de tanta veneración que se han visto los nobles de Cuenca traerle sobre sus hombros, a pie descalzo, por todo aquel largo camino".

De los mejores cuadros de esta primera sala es el que representa la escena de la Anunciación, con María



de rodillas en un reclinatorio y el arcángel Gabriel, erecto, con una azucena en la diestra.

La sala principal se ha destinado a la exhibición de la riqueza artística del monasterio, entre la que destaca el Pesebre, en que sobresale el grupo central del Niño, María y San José, cortejados por ángeles encarnados y destinados a ser vestidos. El Niño es de notable factura. María y San José están policromados en forma peculiar cuencana, con los vestidos adornados de franjas dispuestas en sentido horizontal.

Dispersos, pero integrantes del Nacimiento, se pueden apreciar dos grupos escultóricos que representan las escenas de la Anunciación y la Huida a Egipto. Por su factura, difieren de los similares de la escuela quiteña, pudiéndose afirmar que son cuencanos.

Entre las esculturas es, asimismo, notable la de San Miguel Arcángel, cuya policromía y manera de representar es también de origen local.

Domina, por su tamaño y valor, una colección anónima formada por diez cuadros que datan del siglo XVII y que representan escenas de la Vida de la Virgen.

Reclama también atención el pequeño retablo que contiene la imagen de Nuestra Señora de las Mercedes, con San Pablo Nolasco y San Ramón a los pies, excelente pintura del siglo XVIII.

Finalmente, conviene destacar dos pequeños óleos sobre mármol, en que se representan episodios del Nacimiento de Jesús. Al respecto, cabe notar una observación del padre Bernardo Recio, que estuvo en Cuenca en 1751: "Es de saber que aquella tierra, entre otras bellezas, produce una piedra blanca, como mármol muy fino, o propiamente alabastro, que por tener sus manchas llaman allá jaspe. De esta piedra se hacen obras exquisitas de todo género, que, realizadas con el primor de las pinturas, son una admiración, de modo que se apetecen y llegan hasta Lima. Entre otras cosas, hay en algunos claustros de regulares hermosas cruces".

El monasterio del Carmen de la Asunción de Cuenca

El 25 de noviembre de 1679, el rey Carlos II expidió una cédula, firmada en Aranda de Duero, en la que concedía licencia a las carmelitas de Quito para que, con personal de su monasterio, pudiesen fundar otro en la ciudad de Cuenca.

En el sitio destinado al monasterio se ha hecho el trazo de acuerdo con la disposición tradicional de los

conventos. Un atrio rectangular, esquinado a la convergencia de dos calles, ofrece visibilidad al frontispicio de la iglesia, que cierra el monasterio por un lado, y a la portería, que franquea el ingreso al interior. En contorno de los otros lados de la cuadra se levanta un muro alto que protege a los dos tramos de los claustros inferiores.

El frontis de la iglesia ofrece el caso típico de las columnas entorchadas de alabastro que enmarcan la puerta y entran en función de arquitectura. Como es natural, las columnas salomónicas se sobreponen en la estructura del retablo mayor, ofreciendo una modalidad de sabor cuencano.

Como los monasterios de Quito, también el carmelitano de Cuenca está dotado de una pila de agua, a cuyo alrededor se disponen los jardines en el patio principal. El refectorio exhibe, en el artesonado y las paredes, una decoración de motivos ingeniosos en que constan los nombres de la priora y el capellán que dirigían el monasterio a principios del siglo pasado.

El Carmen, en sus diversas dependencias, es depositario de un patrimonio artístico notable. Conserva su disposición arquitectónica colonial, con su tramo de claustros en torno a un jardín cuadrangular, en cuyo centro se levanta una pila de alabastro.

Como es natural, preside el descanso de la grada un lienzo que representa, en la parte superior, la Coronación de la Virgen por la Trinidad, y en la inferior, al grupo de apóstoles, que rodean la urna funeraria.

Para la historia del arte ecuatoriano es de valor extraordinario la serie de las siete tablas, que representan los cuadros de la doctrina cristiana y que se vinculan con los cuadros de Miguel de Santiago que se conservan en el museo franciscano de Quito.

En el coro alto se exhibe una colección de seis óleos sobre cobre, enmarcados en molduras de estilo veneciano. Son de procedencia europea y representan las escenas del Nacimiento, Adoración de los Pastores, Adoración de los Reyes Magos, Convite de Simón el Publicano, la Caída del Señor en la Vía Dolorosa y la Aparición del Señor a Santa Teresa.

Ejemplar de valor es la imagen del arcángel San Miguel, con la espada en la diestra y el escudo en la otra mano. A la elegancia de la talla dan realce los adornos dorados del vestido.

De no menor valor es el óleo que representa al Señor atado con los instrumentos de la Pasión. Su composición dentro de un marco aconchado es similar a los de igual motivo que se encuentran en Quito, pintados en el siglo XVIII.

Pieza de mérito singular es la imagen de Nuestra

Patio interior del monasterio del Carmen de la Asunción, en Cuenca, cuyo piso inferior está sostenido por gruesos pilares, mientras el superior presenta frágiles columnas. En el centro, como en los conventos de Quito, se levanta una bella pila de alabastro.



Señora de Cicalpa, dispuesta dentro de un marco colonial labrado y con adornos sobrepuestos, que apenas dejan divisar la figura de la Virgen y el Niño. En el remate aparece la Trinidad y la Virgen descausa sobre la luna y un pedestal de plata.

De rara factura es una imagen de Nuestra Señora del Rosario con Santo Domingo y San Francisco a los pies. La Virgen, en relieve sobre tabla, lleva corona y ceño de oro: los santos, arrodillados, están también de relieve. El marco colonial dorado exhibe en el remate superior la imagen de la Trinidad.

Por el colorido y la forma de representación se distingue el óleo en que figura el Niño Pastor, sedente y rodeado de ovejas, con un fondo de espléndido paisaje.

En la entrada del coro alto y en el centro mismo del coro conservan las religiosas los grupos del Calvario, obras de José Miguel Vélez, que representan, respectivamente, al Señor en agonía y al Señor difunto.

Imágenes de verdadero valor artístico son también las pequeñas de San Francisco de Asís, San Pedro de Alcántara y San Antonio de Padua, cuyo encarna-

do y policromía no desdican de los mejores de la escuela quiteña. La de San Antonio se halla protegida en un nicho como tríptico de puertas labradas y doradas.

En el coro del comulgatorio se exhiben un lienzo de grandes proporciones (3,19 x 2,19 m) que representa la Transverberación de Santa Teresa de Jesús, pintada por Joaquín Pinto, en 1881; y un Niño Dios de José Miguel Vélez, con una corona de espinas y clavos entre las manos.

Como los monasterios de Quito, el de las Carmelitas de Cuenca ha destinado una sala al Nacimiento permanente. El conjunto es una excelente muestra del arte cuencano. El nicho central, con columnas salomónicas doradas, contiene el grupo del Niño yacente sobre los brazos y de María y José encarnados y vestidos.

A los lados se ordenan estructuras arquitectónicas en que se representan escenas relativas a la infancia de Jesús: a la derecha, el Niño entre los doctores, la

Adoración de los Reyes Magos, la Visitación de María a Santa Isabel y la Huida a Egipto, figurada con soldados a caballo que persiguen a los fugitivos; a la izquierda, la Presentación del Niño, la Anunciación, el Degüello de los Inocentes y un grupo de los Reyes Magos, con su cortejo de ofrendas, en camellos, elefantes y caballos. Integrando el conjunto, intervienen un centenar de figuras que representan el costumbrismo local.

En la misma sala, decorada con pinturas al fresco, se encuentran un Crucifijo del Señor difunto, de la gubia de Gaspar Sangurima, y una imagen de la Virgen con el Niño, inscrita en un óvalo, al parecer de procedencia europea.

En la sala de enfermería se ha colocado una serie de cuadros que representan la Anunciación, la Transverberación de Santa Teresa de Jesús, los Familiares de Jesús y a Santa Lutgarda en la actitud de recibir el abrazo del Señor crucificado, que recuerda al San Francisco de Bartolomé Murillo.



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 Guayasamini. Los museos y tesoros artísticos de las comunidades religiosas de la Catedral, San Francisco, Santo Domingo, San Agustín, la Compañía, Guapulo, 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 Herreras, San Agustín de Callo, San José de Ibarra, Tilipulo y Tilipuliro. Las colecciones particulares, entre otras, de René Álvarez, Jorge y Gloria Anlauer, Joaquín Bonja Peña, Danilo Carrera, Eduardo Crespo, Hernán Crespo, Inés Gangotena Jijón, Marcheno Gangotena, Poncé Gangotena, Bolívar Lasso, Manuel E. Mejía, Manuel Rendon Seminario, Paro Saldaña, Carmen Sevilla de Burneo, Carlos Tobat 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 Arco (Ecuador).



