

## Quito: imágenes e imagineros barrocos\*

ALEXANDRA KENNEDY TROYA

### ‘La guerra de las imágenes’

En los primeros decenios del siglo XVI, los indígenas tlaxcaltecas de México decían a los franciscanos: ‘cuando nos faltaba el agua como ahora, hacíamos sacrificios a los dioses que teníamos... Y agora que somos cristianos ¿a quién habemos de rezar que nos dé agua?’ Aparentemente sencilla, esta pregunta seguramente repetida cientos de veces por decenas de grupos indígenas americanos conquistados por los españoles, tuvo respuestas distintas que dieron como frutos la creación de nuevos imaginarios en los colonizadores, en los mismos americanos... y en los europeos, lejanos espectadores.

España ampliaba su imperio. La España católica había triunfado sobre árabes y judíos; eran los victoriosos años de la Reconquista. Ese mismo año de 1492, Colón emprendía su primer viaje a tierras desconocidas, uno de los viajes que traería consecuencias insospechadas para la historia del mundo. América, entonces, fue vista como tierra franca, una empresa de grandes réditos económicos y políticos, una nueva cruzada religiosa. Mas América no era tabla rasa, prontamente los conquistadores se encontraron con sociedades tan organizadas como la azteca o la inca. Esta gran empresa necesitaría de colaboradores *in situ*, de colaboradores con los que

---

\* Este artículo en su versión castellana, ofrece una visión general del arte barroco quiteño, destinado a un público holandés, ajeno en buena parte a este tipo de imaginería e instrumentación religiosas. Fue publicado por vez primera en holandés en: Alexandra Kennedy Troya 1999: “Imágenes e imagineros barrocos”. *Catálogo Het Palais*, Holanda.

podiesen comunicarse, que podiesen ser aliados en causas similares; en buenas cuentas, que les facilitasen cumplir con las exigencias de su Rey y de su Iglesia. En consecuencia, se necesitaba crear una serie de estrategias de conquista y colonización, estrategias que estarían evidentemente dirigidas a su favor y provecho.

Además de la clase militar, los primeros en arribar a tierras americanas fueron religiosos de órdenes regulares como franciscanos, dominicos y agustinos y fueron ellos con su evangelismo radical y utópico, quienes dieron inicio al proceso de occidentalización de la América española. Sin embargo, poco hubiese sido posible, sin el gran recurso de la 'imagen'. Este recurso fue, sin lugar a dudas, estratégico.

Por razones espirituales (los imperativos de la evangelización) lingüísticas (los obstáculos multiplicados por las lenguas indígenas), técnicas (la difusión de la imprenta y el auge del grabado), la imagen ejerció en el siglo XVI, un papel notable en el descubrimiento, la Conquista y la colonización del Nuevo Mundo. Como la imagen constituye, con la escultura, uno de los principales instrumentos de la cultura europea, la gigantesca empresa de occidentalización que se abatió sobre el continente americano adoptó -al menos en parte- la forma de una guerra de imágenes que se perpetuó durante siglos... (Gruzinski 1994:12).

La imagen, en este sentido, fue reforzada como herramienta por una Iglesia que paralelamente sentía en casa su propio cuestionamiento. Recordemos que a mediados del siglo XVI surgieron sendos grupos en la misma Europa que supusieron el cisma más importante, la Reforma Protestante que cuestionó -entre otros aspectos- el uso y el abuso de las imágenes religiosas. La iconoclastia dio lugar a una Iglesia Católica de la Contrarreforma, una Iglesia que creía a pie juntillas en el poder de la imagen, que se reforzaría en ella, en una imagen antropomorfizada distinta y distante del imaginario visual que los mismos indígenas habían creado. La naturaleza de su representación, el poder de las imágenes nativas vinculado con las fuerzas de la naturaleza, su capacidad de transformar dichas fuerzas en su provecho cotidiano, fueron paulatinamente neutralizados, demudados, convertidos por religiosos e intelectuales europeos españoles en *ídolo o en curiosidad exótica*. Casi desde el inicio de esta gran empresa se dio paso a sincretismos y acomodados, de lado y lado.

La Virgen, como intercesora y 'dulce protectora' de la raza humana, reemplazaba el culto por la tierra, aquella de la cual manaba el mismo alimento. Pero ¿es esto cierto del todo? Al parecer, los mismos religiosos y las autoridades permitieron o se hicieron de la vista gorda cuando los indígenas adoptaron figuras intermedias de culto como la Virgen del Cerro de Potosí, en la actual Bolivia o la Virgen de Copacabana, en Perú vinculada a la laguna del Titicaca, fuente de importantes cultos prehispánicos. Una y otra vez, la iconografía cristiana en América sería incapaz de esconder preferencias y referencias directas e indirectas a cultos locales ligados al fenómeno natural. De hecho, para sobrevivir había que trazar y adaptarse. Desafortunadamente, con honrosas excepciones, la historiografía americana carece aún de estudios regionales serios que nos permitan indagar en estos procesos de sincretismo, transgresión o acomodo. Sin embargo, no podemos dudar de que las transposiciones lineales sin más, si existieron, no constituyen un proceso generalizado; considerar de esta manera la relación España-América sería caer en un reduccionismo histórico poco convincente. Sin embargo, las imágenes descontextuadas de vírgenes, santos o cristos, tan occidentalizadas, visualmente hablando, para el caso de Quito o Méjico, pueden resultar una tentación, como de hecho nos ha sucedido (Kennedy 1993), para considerar que el imaginario occidental se impuso sin más.

Quizás por ello es tan importante conocer la doble o triple cara de esculturas, pinturas, retablos o nacimientos coloniales; dónde se hallaban, qué orden religiosa, pueblo indígena o mestizo urbano, o un grupo organizado alrededor de un cofradía, requería de ellas, y cómo promovía su culto, por qué se mantenía o se transformaba dicho culto, cómo se expresa su capacidad 'activadora' en medio de una fiesta o procesión, ¿por qué, por citar un ejemplo, un grupo de indígenas hasta hace poco tiempo 'robaba' temporalmente la imagen de San Isidro Labrador para colocarla sobre los campos recientemente sembrados o secos, recibir sus favores y más tarde, reubicarla en su altar?

Si como espectadores, podemos empezar a entablar un diálogo más amplio y polivalente con las imágenes coloniales, entonces evitaremos caer en la frecuente trampa estética de cotejar el 'original europeo' con su extensión colonial, con el fin de ver en ello mayor o menor subordinación al modelo y quedar hoy encantados con lo exótica que nos puede resultar la imagen de la Virgen de Guadalupe mejicana, la del Cristo cuzqueño de

los Temblores, o la curiosa imagen de la Virgen de Chiquinquirá en Colombia. En definitiva, quizás la clave esté en conocer cómo y en qué contextos funcionó tal o cual imagen ‘originalmente española o europea’ y cuáles fueron las respuestas en los diversos puntos del extenso territorio americano; cómo y con qué fin se crearon nuevas iconografías ‘típicamente americanas’, por qué muchos rasgos de la Iglesia medieval europea fueron reactivados en América hasta fechas tan tardías como la segunda mitad del siglo XVIII.

América, en este sentido, y en palabras de Gruzinski, fue un verdadero laboratorio de imágenes. A ella se integraron imágenes y formas de piedad medievales, manieristas, barrocas, así como la oculta respuesta de movimientos milenaristas indígenas, resistencias al nuevo poder, a la urbanización, a nuevos imaginarios muchas veces incomprensibles. La imagen visual colonial -llámese arte o no- está plagada de estos encuentros y desencuentros, de transgresiones y aparentes ‘sinsentidos’, de mensajes a veces confusos para nuestros ojos. Estas imágenes fueron repetidas hasta el cansancio, un ícono creado con propósitos didácticos y mnemotécnicos.

### **La imagen apre(he)ndida**

En este contexto, Quito se convirtió desde el inicio de la Conquista, en un centro importante de aprendizaje, producción y difusión de la nueva imagería. Este espacio había sido un importante lugar de encuentro de grupos étnicos que comercializaban sus productos, un gran *tianguéz* en lengua *nahua*. Así lo habían comprendido los mismos incas que anexaron estos territorios ecuatorianos al Tahuantinsuyo alrededor de 1470.

Al año de fundada la ciudad española de Quito, en 1535, arribó allí el franciscano flamenco Jodoco Rique (1498-1578), quien permanecería en ella durante 42 años. Además de su intensa actividad misionera y el arranque de la construcción del Convento Máximo de San Francisco, la historia lo recuerda como el creador de la primera escuela de artistas en Sudamérica: la Escuela de San Andrés, iniciada en 1536. Uno de sus compañeros de fórmula, otro sacerdote flamenco Pedro Gocial, fue quien se hizo cargo del taller de artes en donde además de enseñar a los indígenas a pintar y esculpir, se dictaban clases de lengua castellana, de catecismo, música, al

bañilería, carpintería, entre otras. Se aprendía a elaborar imágenes exclusivamente religiosas; al inicio se repetía, no se conceptualizaba.

En 'El Espejo de Verdades' (1575) se relata que estos oficios fueron tan bien y prontamente asimilados por los indios que

se sirve a poca costa y barato toda aquella tierra, sin tener necesidad de oficiales españoles.... hasta muy perfectos pintores y escultores, y apuntadores de libros que pone gran admiración la gran habilidad que tienen y perfección en las obras que de sus manos hacen... (Moreno: 1998, 272).

Este centro instauró las bases para la conformación de lo que posteriormente se conoció como *Escuela Quiteña* y produjo su propia generación de artistas y artesanos locales a fines del siglo XVI. Andrés Sánchez Gallque o Mateo Mexía son buenos ejemplos de este proceso y de la extraordinaria influencia flamenca en el arte quiteño.

A mediados del XVI los Países Bajos del sur -lo que hoy sería Bélgica y Luxemburgo- pasaron a ser parte del Imperio español de Felipe II. Desde el siglo XV el gótico flamenco había influido significativamente en el gótico español. La influencia directa, entonces, se hizo extensiva a América hasta bien entrado el siglo XVIII, a través de la exportación ininterrumpida de grabados -del grabador Martín de Vos y otros-, la casa Plantin-Moretus de Amberes, entre otras, de tapices y de telas.

Quito, Lima, Cuzco y Potosí se convirtieron en los focos de producción artística colonial más importantes en Sudamérica. Está claro que casi desde el inicio de la Colonia, Quito se configuró como un espacio artístico autosustentable, que no solamente suplió de imágenes dentro de la Audiencia de Quito de la cual era su capital, sino que capacitó y exportó, desde los albores del período colonial, inicialmente a sus vecinos, y más tarde a toda la América Pacífica desde Panamá hasta Chile, e incluso a España e Italia.

Otra figura sobresaliente en el proceso de multiplicación de los conocimientos del nuevo arte, fue Fray Pedro Bedón (c. 1559-1621) quien a través de la cofradía de la Virgen del Rosario instituida en el convento de Santo Domingo, propiciaría la creación de un nuevo foco de instrucción muy ligado al inicio al estilo manierista, asimilado por él, de los italianos radicados en Lima, Bernardo Bitti y Angelino Medoro.

### **Asociaciones laicas y religiosas: gremios y cofradías**

La producción y la demanda -además de aquella destinada a los conventos masculinos y monasterios de clausura femeninos- estaba fuertemente vinculada a la cofradía, una asociación de fieles conformada frecuentemente por gente del mismo oficio y similares condiciones sociales y raciales, que alrededor de un culto particular, desarrollaba actividades de carácter religioso. Estos grupos demandaban la construcción de un retablo, andas para pasear a su imagen en procesiones callejeras anuales o joyas y vestidos para la virgen de su devoción. Las cofradías funcionaban anexas a tal o cual convento de su preferencia y en éstos se guardaban sus pertenencias que en ocasiones -como en el caso de la mencionada 'Cofradía del Rosario de españoles'- constituían verdaderos tesoros, artística y económicamente hablando.

La Cofradía se ligó al gremio por 1660. Estas asociaciones, exclusivamente profesionales, que se formaron en Quito desde 1560, fueron similares a las de los conocidos gremios medievales. Para integrarlos, los jóvenes se capacitaban bajo un maestro mayor reconocido como tal legalmente, quien además de enseñarles los oficios de pintor, dorador, sombrerero o 'cerero' (hacedor de velas) les daban casa, comida, y nociones de catecismo. Años más tarde, al cumplir los requisitos, no sólo que podían abrir su propio taller sino que podían comercializar su producción desde el mismo, convertirse en tasadores de bienes y someterse al control de calidad y precios. El sistema gremial fue disuelto a fines del XVIII, el artista-artesano a partir de c.1790 podía trabajar independientemente y vender sin control; había quedado a merced del libre mercado impuesto por los Borbones. En Quito sólo sobrevivieron los poderosos, aquellos que podían exportar y que diversificaron su oferta, tal el caso del afamado escultor Bernardo Legarda.

Después de las escuelas conventuales, el taller fue el espacio de aprendizaje más importante. La cantidad y diversidad de oficios en la ciudad de Quito durante la primera mitad del siglo XVIII, fue notable. El gremio era una agrupación masculina -no así la cofradía- eminentemente urbana, cuya creación y control dependían del Cabildo. Al parecer, el comportamiento de estas instituciones en Quito fue muy laxo, salvo el caso del poderoso gremio de plateros en el cual, por razones obvias, existía un ojo algo más cuidadoso. Habían decenas de artesanos 'suelos', entre éstos una

indígena pintora en uno de los barrios suburbanos de la ciudad de Cuenca del s. XVII.

Poco a poco, además de la ciudad de Quito, fueron incorporándose a la producción artística otras ciudades como Popayán (actualmente en Colombia), Riobamba, Cuenca y Loja, localizadas a lo largo de la sierra ecuatoriana.

Una de las producciones artísticas más importantes fue la de la escultura de madera policromada, al inicio estilísticamente emparentada con la escuela andaluza y que posteriormente logró autodefinirse con caracteres muy propios y atractivos. En este caso la transferencia técnica promovida *in extenso* por la liturgia y totalmente nueva para la población nativa, dio bellísimos frutos en el uso de materiales de la región y técnicas complementarias a las ya aprendidas, tal el caso del tono aplicado para la piel, un proceso denominado *encarnación* (mate o brillante según el caso), que en Quito logró gran perfección, o el uso de la tagua (nuez americana) parecida al marfil y que se utilizó en la talla de pequeñas figuras, parte de los celebrados nacimientos.

### **La Escuela de Quito: barroco y rococó urbano-mestizos**

El barroco-rococó quiteño fue el período de mayor esplendor. Desde fines del siglo XVII y principios del siglo siguiente, formas y contenidos empezaron a tomar cuerpo propio, a distinguirse de otros centros de producción americana, quizás por ello el apelativo de 'Escuela Quiteña'.

Los primeros rasgos del estilo barroco -con recuerdos aún manieristas- surgen ligados a modelos flamencos, tal el caso de la 'Serie de la vida de San Agustín' (h. 1636) (Conv. de San Agustín de Quito), pintados por el conocido artista Miguel de Santiago quien recurriría a grabados de Schelte Bolswert y en los que representaría con bastante fidelidad sus monocromos modelos. Con su obra y la gran mayoría de obras anónimas arranca la introducción de una imagen barroca promovida en Méjico un siglo atrás, por el Obispo Alonso de Montúfar. Santiago cubriría una enorme cantidad de temas del repertorio iconográfico de entonces. En sus manos y en las de decenas de otros artistas, estarían presentes imágenes de milagros, apariciones, sueños y visiones de santos y santas en medio de un compendio doctrinario que reforzaba sin cesar la defensa de los dogmas

atacados por los protestantes. Es interesante destacar en este punto, que la literalidad con la que se trató este rechazo fue incluso captada por un artista en el púlpito de la Iglesia de San Francisco que descansa sobre los hombros de Calvino, Lutero y otros, en señal del triunfo del catolicismo frente a la sumisión de sus portantes.

Santiago resume o representa al creador pedagogo-instructor en sus 'Mandamientos', 'Petición del Padre Nuestro', 'Sacramentos', 'Obras de misericordia', 'Vicios y virtudes' que conforman la serie de 8 cuadros, que actualmente reposan en el Museo de San Francisco. La necesidad de que la doctrina fuese comprendida, llega al punto de recurrir a figuras 'presentadoras': ángeles, alegorías femeninas o figuras de obispos, que exhiben, cada uno, un mandamiento procurando distinguir el bien del mal.

Sus series evangelizadoras, que servirían de grandes libros abiertos, fueron incluso solicitadas fuera de las fronteras. Realizó: para la Catedral de Bogotá, la serie catequística de 'Los Artículos de Fe', y para la Iglesia de San Francisco, en la misma ciudad, el 'Ave María', similar a una que se envió al Monasterio de las Capuchinas en Santiago de Chile, atribuida a uno de sus talleristas.

Uno de los temas centrales, reforzado por la Iglesia tridentina y que se acopló extraordinariamente al nuevo imaginario indígena, fue el de la Virgen bajo las más distintas advocaciones europeas y muchas creadas en tierras americanas, como la de Guápulo en Quito, a quien acudieron en un sinnúmero de peregrinaciones. Sin duda, el foco estuvo puesto en su 'Inmaculada Concepción', como madre de Dios, no sólo de Cristo, y libre de pecado original. Con ella se reforzaba la validez del Rosario que los luteranos habían denunciado como obra de Satanás; en Quito, no sólo que la Virgen del Rosario tomó muchas formas: la de 'la Escalera', la del 'Rosario', de 'Guadalupe' o la de 'Chiquinquirá', sino que incluso se conoce que fue un centro de exportación masiva de rosarios.

### **Medievalismo e imágenes aladas quiteñas**

Así las cosas, Miguel de Santiago, entonces, recogió entre otros, el tema de la Inmaculada Concepción, motivo repetido sin límites para comitentes religiosos y civiles, para lugares públicos y privados. Mas una de las Inmaculadas atribuidas a él, lleva un par de alas haciendo directa alusión al libro del Apocalipsis. Por los mismos años, el convento de San Francisco de-



dicaba un altar esplendoroso al mismo San Francisco, quien lleva 6 alas de plata y resulta similar a una miniatura del Museo de Arte Colonial. En el convento de Santo Domingo se pintaba a Santo Tomás de Aquino con un par de alas, al igual que a San Vicente Ferrer. Se multiplicaban los seres alados, ángeles y arcángeles -sobre todo el militante San Miguel, azuzando al dragón- no dejaban de colocarse en lugares estratégicos. La Audiencia de Quito fue especialmente prolífera en este tipo de representaciones, tanto que durante el siglo XVIII y en el taller de Legarda se lograron las más bellas y sensuales Vírgenes Apocalípticas.

Sin deseo de entrar en detalles, permítannos señalar que en América se vivía la presencia constante de filosofías y acciones medievales, se recordaba por razones conocidas, la acción de una Iglesia militante, es posible que también se vivieran las ideas del fin del mundo y un retorno a la inocencia, una última y utópica edad de la humanidad. Parte de su misión era enrumbar al indio 'perverso' a pesar de su inocencia infantil. Los franciscanos en especial -y la gran mayoría de imágenes aladas quiteñas fueron promovidas por ellos- estaban imbuidos por las profecías del abad y visionario del siglo XII Joaquín de Fiore, italiano calabrés, y de otros textos bíblicos, en donde se destacaba la idea de una nueva Jerusalem y su templo reconstruido. Los misioneros creyeron seguramente que en el apostolado indígena del Nuevo Mundo se cumplía la última misión de reconstruir el mundo, la Iglesia.

En este contexto el juicio final, ubicado casi siempre a la entrada de las iglesias -en la Compañía de Quito, por citar un solo ejemplo- resultaba un símbolo de protección. Se requerían elementos -imágenes- que protegieran tanto a misioneros cuanto a los nuevos conversos. Patronos y protectores, muchas veces guerreros, tomaron la posta; en Quito la mujer del Apocalipsis con su lanza clavada en la serpiente demoníaca, llegó a su apogeo durante el Barroco, simbolizando

la victoria de María y la de la Iglesia de la contrareforma, sobre el pecado y los herejes. Y finalmente, es esta Mujer Apocalíptica la imagen que en su evolución iconográfica, llegaría a ser en América la Virgen Inmaculada tan conocida y popular. (Lara, 1997, 8).

¿Era ésta una nueva estrategia mediadora entre el pensamiento religioso occidental-ecléctico en vista de las circunstancias, que permitía rememo-

rar transformadas las imágenes prehispánicas. La Virgen alada apocalíptica no generaría un cierto gusto apoteósico en los centenares de receptores aún fuertemente alimentados y 'sobresaltados' por el imaginario visual? Los artistas fueron, entonces, simples mediadores en la transformación del imaginario de ambos lados, en aquellos que creían imponer el suyo y en aquellos que se resistían a entenderlo y sentirlo del mismo modo. En medio del vivir barroco, había triunfado la imagen mestiza, quizás más, mucho más en contenido y lecturas polisémicas que en la misma forma, ligada en apariencia a un ideario religioso católico europeo.

Así, en un discípulo de Miguel de Santiago, Nicolás Xavier de Goríbar (h. 1665-1736) también se continuó con el tradicional manejo de iconografías en desuso y de influencias de grabados flamencos. Polémicamente atribuidos a él, la serie de los 16 Profetas, realizada para la conclusión de la Iglesia de la Compañía de Jesús en 1716, muestran influencias indirectas del manierista italiano Parmigianino y recuerdan, según Santiago Sebastián, al apostolado del flamenco Martín de Vos, grabado por Wierix y editado por Gerard de Jode. Como parte del espíritu barroco americano, intensamente vinculado a la explicación y difusión del espíritu cristiano y -como hemos dicho- una expresa vuelta al medievalismo, se impulsará la comprensión de la Biblia, la relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. En este contexto, el tema de los profetas era clave.

### **Religión y secularización, el nuevo imaginario criollo**

Y si bien no podemos desconocer que la temática -y por ende la imagen- religiosa y sobre todo el poder de la Iglesia siguió vigente durante el siglo XVIII, los criollos terratenientes, algunos dedicados al manejo de grandes empresas textiles -los obrajes-, los comerciantes o los ricos profesionales como los plateros, necesitaron sentir una presencia más expresa, más terrenal si se quiere, sin alterar aún el orden y la jerarquía impuestos desde allende los mares. Las ideas de la Ilustración se hacían presentes, la idea de crear naciones y vidas propias, de dar respuestas a problemas del lugar sin consultas infructuosas o lejanas de una Corona acuciada por sus propios problemas internos. Surgieron entonces los ideólogos, como el multifacético quiteño Eugenio Espejo, preocupados por la situación crítica que vivía la Audiencia de Quito. Por el tema que nos ocupa, cito tan sólo el apartado referente a las artes expresadas por los últimos años del siglo XVIII.

Nosotros todos -manifestaba- estamos interesados en su alivio (el de las artes), prosperidad y conservación. Nuestra utilidad va a decir en la vida de estos artistas; porque decidme... cual en este tiempo calamitoso es el único, más conocido recurso que ha tenido nuestra Capital para atraerse los dineros de las otras provincias vecinas? Sin duda que no otro que el ramo de las felices producciones de las dos artes más expresivas y elocuentes, la escultura y la pintura. (Citado por Vargas 1964: 140-141).

Por estas palabras podemos colegir no sólo la importancia de la 'industria artística' quiteña sino la necesidad de Espejo y otros colegas, de tomar cartas en el asunto con el fin de evitar la ruina causada por razones de diversa índole. A lo largo del XVIII los artistas se habían multiplicado debido a la demanda externa, a la liberalidad del mercado impuesta por la política borbónica y a la decadencia del sistema gremial. Algunos artistas tuvieron gran éxito, tal el caso del mencionado Bernardo Legarda, 'el de monstruosos talentos', al decir del historiador jesuita Juan de Velasco. Éste, junto con su hermano Juan Manuel operaban en la realización de obras de la más diversa índole: esculturas en bulto, retablos, mamparas, tallas en cristal, compostura de armas y relojes, marcos, piezas complementarias en plata, entre otras. Varios talleres especializados contrataban el trabajo asalariado de muchos indígenas y algunos mestizos. Muchas obras fueron exportadas al sur de Colombia, en especial para la entonces rica ciudad minera de Popayán.

El nuevo estilo barroco y rococó de rasgos germanos con influencias orientales, logradas a través de la relación comercial entre Filipinas y España y cuyos excedentes se quedaban en la América española, vía Méjico, creó en Quito un producto artístico de singular belleza y gran técnica, muy apetecido por propios y ajenos. Se crearon prototipos para la exportación: las Inmaculadas en bulto y pintadas, los Calvarios esculpidos, las series de vidas de santos en pintura, los Cristos, los Niños y los Belenes en urnas de madera, cristal y plata plenos de figurillas en marfil, madera, tagua o porcelana, que recreaban la vida en la América tropical y andina.

En medio de espacios reservados a la temática religiosa, empezaban a penetrar el espíritu secular del americano. El gradual protagonismo de los sectores populares urbanos en creciente pauperización desde comienzos del XVIII y el refugio de las elites en un sistema de estratificación de

mayor exclusividad y rigidez, hicieron que estos últimos se apropiaran imaginariamente de espacios que antes jamás hubieran soñado, tal el caso de su presencia -la de cófrades- en las pinturas murales del anterrefectorio del convento de Santo Domingo o en las últimas pinturas murales de la recoleta franciscana de San Diego, ambos en Quito.

El espíritu secular -extraordinariamente representado en el rococó quiteño en el mobiliario, muñecas, cajas de lacas de Pasto, vestimenta bordada, marcos, entre otros objetos- llegó incluso a penetrar en los monasterios de clausura femeninos, tal el caso de las pinturas murales del Carmen de la Asunción en Cuenca, en donde se pueden ver escenas de la recolección de frutos, cacería de animales locales, o matanza de cerdos, costumbres y escenas que perduran hasta el día de hoy.

La misma Corona española encomendó a Vicente Albán en 1783, la elaboración de obras pictóricas que dieran fe visual de los tipos, costumbres, flora y fauna de la región (Museo de América, Madrid); la Virgen Alada de Quito se convirtió, en este contexto, en una graciosa bailarina, ajena quizás a su inicial propósito militante; los artistas -sobre todo pintores- empezaron a consignar sus formas, especialmente si se trataba de obras para exportación; los nacimientos al estilo napolitano llenos de luces y papeles de brillo, aparatosas escenografías arquitectónicas, integraban jorobados, lavanderas, cargadores, vendedores de gallinas... como lo podemos ver en muchas colecciones ecuatorianas. La idea de nación y del reconocimiento de nacionalidades grabadas en Europa circularon libre y alegremente. Nuestros pintores: Bernardo Rodríguez y Manuel de Samaniego hicieron sus copias a color. El holandés, el español, el ruso, entre otros aparecen rodeados de sus vicios y virtudes. Rodríguez paralelamente continuó satisfaciendo la demanda de su religiosa clientela con uno de los temas más codiciados, el de la Flagelación de Cristo. Una de sus fuentes grabadas había sido la obra 'Cuadros del Antiguo y del Nuevo Testamentos', publicados en Amsterdam por Reinies y Josua Altens.

Otro tratadista holandés -Karl van Mandez- influiría en el único *Tratado de Pintura* encontrado en Sudamérica, de Manuel de Samaniego, y a través del cual se intentaba sistematizar y organizar más científicamente la exuberante y liberal producción barroco-rococó. Este empeño tendría frutos tardíos para el caso Ecuador; el Neoclasicismo se introduciría tíbiamente al igual que la creación intermitente de escuelas de arte iniciadas recién a mediados del s. XIX. José Miguel Vélez es quizás uno de los

mejores exponentes de este nuevo período de la escultura ecuatoriana, el de una dura y difícil transición del barroco al neoclasicismo.

Integradora hasta hoy, a fines de milenio, cuando constatamos las masivas procesiones al Santuario de la Virgen del Quinche, a pocos kilómetros de Quito o al de la Virgen del Cisne, al sur del país, cerca a Loja. Las plegarias y los fieles aún mantienen el lejano imaginario barroco. Los propósitos, las rogativas y las preocupaciones son algo distintas, decenas de fieles suben a visitar al pequeño Cristo de Andacocha, cerca de Cuenca, protector de los miles de migrantes que debido a la crisis económica buscan mejores posibilidades de trabajo y de vida en Estados Unidos, Israel, España, Italia o la misma Holanda. Desde aquellas lejanas tierras envían parte de sus remesas para construir casas que jamás habitarán, para vestir imágenes a las que podrán visitar ocasionalmente o para celebrar fiestas al santo de su devoción y de las cuales, muchas veces, las más, no podrán disfrutar...

## Bibliografía

- Gisbert, Teresa,  
 1980 *Iconografía y mitos Indígenas en el arte*, La Paz: Gisbert y Cía S.A. Libreros Editores.
- Graduwska, Anna  
 1992 *Magna mater* (Coord.). Caracas: Museo de Bellas Artes (Catálogo de exposición).  
 1993 *Magna mater* (Coord.). Caracas: Museo de Bellas Artes (Catálogo de exposición).
- Gruzinski, Serge,  
 1994 *La guerra de las Imágenes. De Cristóbal Colón a 'Biade Runner' (1492-2019)*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Kennedy Troya, Alexandra,  
 1993 "La esquiiva presencia indígena en el arte colonial quiteño", *500 Años. Historia, actualidad y perspectiva*, Seminario Agustín Cueva Dávila, Cuenca: Universidad de Cuenca, pp. 293-308.  
 1994 "Transformación del papel de talleres artesanales quiteños del siglo XVIII: el caso de Bernardo Legarda", *Revista Hispanoamericana* 16: 52-60.  
 1995 "La pintura en el Nuevo Reino de Granada". *Pintura, escultura y artes útiles en Ibeoramérica. 1500-1825*. Ramón Gutiérrez (Coord.) Madrid: Ediciones Cátedra S.A., pp. 139-157.  
 1995 "La escultura en el Virreynato de Nueva Granada y la Audiencia de Quito". *Pintura, escultura y artes útiles en Ibeoramérica*. Ramón Gutiérrez, (Coord.) Madrid: Ediciones Cátedra S.A., pp. 237-255.  
 1997 "Escultura y pintura barroca en la Audiencia de Quito". *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*. Ramón Gutiérrez (Coord.). Barcelona: Lunwerg Editores  
 1998 "Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX", *Historia* 31: 87-111.  
 1999 "Quito, un centre de rayonnement et d'exportation de L'art colonial", en: *La grâce baroque, chefs-d'oeuvre de l'école de Quito*, Nantes/Paris: Musée du Châteaux des Ducs de Bretagne/Maison de L'Amérique Latine, pp. 63-69.

- Lara, Jaime,  
1997 "Un arte para un Nuevo Mundo que es fin del mundo: Las postrimerías visuales en el principio de América", *Revista Hispanoamericana* 22: 3-8.
- Mále, Emile,  
1982 *Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century*, Princeton: Prince Univ. Press.
- Moreno, P. Agustín,  
1998 *Fray Jodoco Rique y Fray Pedro Gacial. Apóstoles y maestros franciscanos de Quito 1535-1570*, Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Navarro, J. Gabriel,  
1929 *La escultura en el Ecuador. (Siglos XVI al XVIII)*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
1985 *Artes plásticas ecuatorianas*, Quito: s.p.i.  
1991 *La pintura en el Ecuador. Del XVI al XIX*, Quito: Dinediciones.
- Palmer, Gabrielle,  
1987 *Sculpture In the Kingdom of Quito*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Ramón Valarezo, Galo,  
1992 "Quito aborígen: un balance de sus interpretaciones". *Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la historia*, Quito: I. Municipio de Quito/Junta de Andalucía, pp. 29-64.
- Vargas, José María,  
1964 *El arte ecuatoriano*, Quito: Ed. Santo Domingo.  
1967 *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*, Quito: Ed. Santo Domingo.  
1975 *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. Quito: Ed. Santo Domingo.
- Vives Mejía, Gustavo,  
1998 *Presencia del arte quiteño en Antioquía, Pintura y escultura siglos XVIII y XIX*, Medellín: Universidad EAFIT-Fondo Editorial.
- \* El Señor Eduardo Maldonado, Jefe de la Unidad de Restauración del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, colaboró generosamente informándome sobre los últimos descubrimientos técnicos de la escultura colonial quiteña.

