

► ARTE Y ARTISTAS QUITEÑOS DE EXPORTACIÓN¹

A partir del último cuarto del siglo XVII se desarrolla un lenguaje barroco muy característico de Quito y su área de influencia. Miguel de Santiago es el exponente más representativo. Desde entonces, los obradores empiezan a recibir encargos extrarregionales tanto del norte como del sur de la Audiencia. Es conocido que durante el siglo anterior la ciudad de Quito se había consolidado como un centro de capacitación y producción artístico-artesanal que le permitió ser tempranamente autosuficiente. Este aspecto redundaría posteriormente en la exportación de sus excedentes². De hecho, los artesanos y artistas de la ciudad parecen haber suplido también las demandas de otros pueblos y urbes dentro de la misma Audiencia, tal como señalan Jesús Paniagua y Gloria Garzón para el caso de la platería, inclusive de aquellos lugares que, como Cuenca, fue un importante centro de orfebres³.

A mediados del siglo XVIII la Escuela Quiteña barroco-rococó se había consolidado con características propias y diferenciadas: relativamente “clásica” y ortodoxa; centrada en la representación de imágenes más criollas y urbanas que abiertamente indígenas. Quizás este lenguaje menos localista, de un preciosismo y gracia insuperables, amén de una técnica muy depurada, contribuyó en parte a que el radio de acción de la Escuela se expandiera más allá de los límites ciudadanos; desde Santa Fe de Antioquia en la región centro sur de la actual Colombia⁴ hasta el norte del actual Perú. Existen espacios de confluencia como el caso del arte colonial del siglo XVIII en la región de Loja donde se pueden advertir características de estilo confluyentes entre la Escuela Quiteña y la del Cuzco, tema que está aún por investigar⁵.

1 Este ensayo es parte de un libro editado y coautorado por mí: *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*, Hondarribia (España), Editorial Nerea S.A., 2002, pp.185-203. La Editorial Nerea amablemente autorizó la reproducción del mismo para la obra VVAA, *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Simposio*, Quito, FONSA, 2009. Corresponden a las memorias del Simposio del mismo nombre celebrado en Quito entre el 13 y el 17 de agosto del 2007. La presente versión ha sido modificada más bien en la forma sin alterar el contenido original.

2 Alexandra Kennedy-Troya, “Notas sobre las relaciones artísticas entre Perú y Ecuador, siglos XVI al XIX”, en: *Homenaje a Felix Denegri Luna*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 352-356.

3 Jesús Paniagua Pérez, y Gloria María Garzón, *Los gremios de plateros y de batihojas en la ciudad de Quito (siglo XVIII)*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, p. 160.

4 Véase Gustavo Vives Mejía, *Presencia del arte quiteño en Antioquia. Pintura y escultura siglos XVIII y XIX*, Medellín, Universidad EAFIT-Fondo Editorial, 1998.

5 Véase Kennedy-Troya, “Notas sobre las relaciones artísticas entre Ecuador y Perú”, p. 356; y, “Miguel de Santiago (ca. 1633-1706): creación y recreación de la Escuela Quiteña”, en: VVAA, *Tradición, estilo o escuela en la pintura Iberoamericana*, Primer Seminario de Pintura Virreinal, María Concepción García Saiz y Juana Gutiérrez Haces (eds.), México, UNAM/Fomento Cultural Banamex/OEA/Banco de Crédito del Perú, 2004, pp.281-297. Tengo la certeza de que si se trabajara más profunda y sistemáticamente la relación artística entre el sur del Ecuador y el norte de Perú, desde Cuenca a Trujillo, podríamos encontrar



3.1. Taller de Antonio Palacios y Ascencio Cabrera, “La Gloria”, serie: *Las postrimerías*, 1841, óleo sobre lienzo, 97x136cm., Santiago de Chile, Parroquia de San Vicente Ferrer.

Durante estos años también se intensificó y amplió considerablemente la exportación de arte quiteño a lo largo de la costa del Pacífico y el Caribe: México, Cuba, Panamá, Venezuela, Colombia, Perú y Chile, además de pedidos, al parecer esporádicos, de España e Italia. Este comercio informal, difícil de cuantificar, se extendió hasta mediados del siglo XIX en lugares que, como Chile, por falta de producción propia, seguían siendo dependientes de obra religiosa y civil proveniente de los centros tradicionales de exportación como Lima, Cuzco, Potosí y sobre todo Quito⁶.

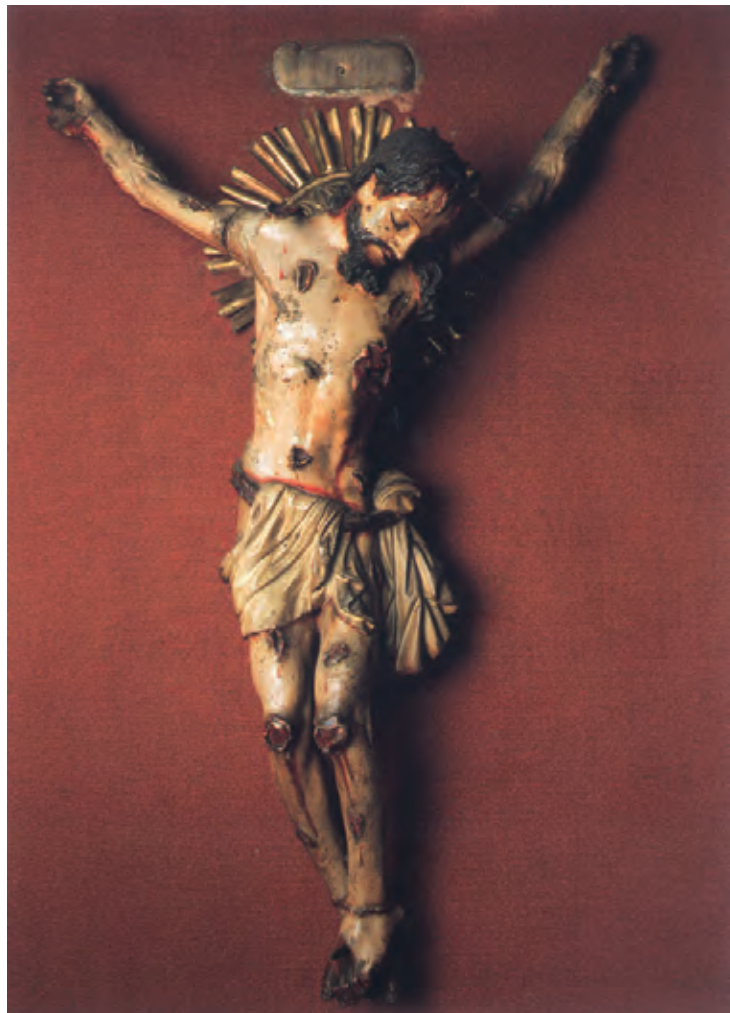
Los artistas de la ciudad de Quito prometían no solo una obra de calidad sino de bajos costos, buen embalaje para envíos de largo alcance, aspectos éstos que les permitieron establecerse competitivamente en el mercado interregional. Posteriormente, la agudización de la crisis económica y política que vivió la Audiencia durante el primer cuarto del siglo XIX y su consiguiente aislamiento, además del deterioro de la educación y de las oportunidades de trabajo, influyeron decisivamente en la expulsión o emigración de los artistas quiteños –sobre todo pintores– hacia otros centros como Bogotá, Lima, Valparaíso o Santiago de Chile. Es interesante advertir que estos artistas itinerantes ampliaron su oferta

interesantes confluencias entre la Escuela Quiteña y las de Lima y Cuzco.

⁶ Alexandra Kennedy-Troya, “Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile, siglos XVIII y XIX”, *Historia* 31(Santiago de Chile, 1998), pp. 87-111.

al establecerse en sus sitios de destino no solo como pintores “quiteños”, sino como restauradores, profesores de arte desde sus propios talleres o en las recientemente fundadas escuelas, academias o liceos, y/o como comerciantes de obra propia y ajena, esta última enviada *ex profeso* desde Quito. La gran mayoría continuó produciendo obra marcada por la indeleble huella del Barroco, los menos se adaptaron a las ideas ilustradas aplicando a su trabajo los entonces novedosos principios del academicismo.

Es así como el lenguaje barroco quiteño se internacionalizó durante estos años. Debido a la gran demanda debió “industrializarse”, si cabe el término. El estereotipo de sus formas y la repetición de contenidos fue una consecuencia lógica de este fenómeno; un fenómeno que desembocaría en el establecimiento de lo que hemos llamado “atajos” en los procesos productivos, tal como veremos más adelante.



3.2. Anónimo, *Crucifijo*, S.XVIII, madera tallada, policromada y encarnada, 70x44x12cm., Santiago de Chile, Museo Colonial de San Francisco.

POR LAS RUTAS DEL COMERCIO PREESTABLECIDO Y MERCADERES NO ESPECIALIZADOS

Como es sabido, la economía de la Audiencia se articuló extrarregionalmente alrededor de la producción manufacturera de la sierra norte principalmente, y posteriormente de la cascarilla o quinina de la sierra sur y el cacao del sector costeño que entraron en escena hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Cabe puntualizar que durante largos períodos, la economía textil de Quito

[...] quedó a merced y mostró dependencia de los ciclos productivos mineros y evidenció que su relación con la metrópoli estaba mediatizada por los comerciantes limeños, quienes distribuían los paños quiteños a lo largo de todo el espacio virreinal⁷.

El comercio en Quito desempeñó un papel crucial para la economía local; el comercio reunía a la manufactura textil –bayetas en especial– y en menor medida a la producción agropecuaria o los productos alimenticios elaborados domésticamente. Sin embargo, nos aclara John Super para la colonia temprana –aunque creemos que puede aplicarse a períodos posteriores– “[...] la producción textil sangró capital a la tierra, las manufacturas y la producción artesanal, de forma que todo el sistema económico de Quito se inclinó hacia el comercio por el rendimiento que ofrecía”⁸. Según el mismo autor, la Audiencia produjo y vendió bienes baratos para el consumo popular, razón por la cual sus empresas fueron menos vulnerables, incluso en tiempos de crisis⁹. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, no solo comerciaban americanos y españoles, sino también ingleses desde Jamaica. En el caso de la Audiencia, estos últimos tenían múltiples contactos con cuencanos, lojanos y piuranos, contactos que facilitaban el envío de toda clase de mercancías –cascarilla, tabaco, algodón y cacao– asegurándose mercados locales y extrarregionales, y dentro de Sudamérica con la Capitanía General de Chile, fuera de ella con la Botica Real de Madrid o el Virreinato de la Nueva España. Al parecer, ya desde principios del siglo XVIII se habían establecido redes familiares de comerciantes del sur de Quito, algunos de cuyos miembros vivían en Panamá, Jamaica o Chile, nada que no fuera radicalmente nuevo, ya que desde el siglo XVII existían algunos contactos comerciales familiares sobre todo con Chile¹⁰.

De extrema importancia para nuestro tema fue la consolidación durante

7 Christiana Borchardt de Moreno, “Más allá del obraje: la producción artesanal en Quito hacia finales del período colonial”, *Memoria* 5 (Quito, 1995), p. 2.

8 John Super, “Compañías y utilidades en el comercio andino temprano: la práctica de los comerciantes de Quito, 1580-1610”, *Revista Ecuatoriana de Historia Económica* 1 (Quito, 1987), p. 79.

9 *Ibid*, p. 63.

10 Susana Aldana Rivera, “Caminos comerciales, destinos familiares: integración socioeconómica de Cuenca a Piura”, *IX Encuentro de Historia y Realidad Económica y Social*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 2000, pp. 16-17.

el siglo XVIII de dos mercados locales al norte y sur del Virreinato del Perú. El primero abarcaba el puerto de Guayaquil y Paita en la costa, y el eje Cuenca-Loja-Piura en la sierra. Más allá de lo comercial, las relaciones con el interior comprendían vinculaciones familiares y culturales, y aunque se reforzó la posición de un grupo de comerciantes locales, éstos –como ya se ha indicado– siguieron supeditados al control de los navieros limeños¹¹.

A partir de la crisis del sector textil del último tercio del siglo XVII, momento en el cual se redujo la producción de paño quiteño en un 50% y se sustituyó por la bayeta, el comercio se expandió al norte hacia los centros mineros neogranadinos que se posicionaron exitosamente durante el siglo XVIII. Al ampliar el mercado también se diversificó la producción, dando cabida a manufacturas de la industria doméstica en la que se incluyeron productos elaborados en buena parte por mujeres, amén de artes y artesanías quiteñas.

Algunos servidores públicos, como el general don Simón de Ontañón, aprovecharon esta situación para redondear sus ingresos a través del comercio. Ontañón estableció contactos con el Callao y se convirtió, como muchos otros, en intermediario en la venta de productos tales como vino, aguardiente, aceite y otros géneros cuyo destino final serían las provincias de Barbacoas y el Chocó en Nueva Granada¹².

Así, durante el siglo XVIII, Quito envió al sur huallcas o collares de mullos, rosarios, dientecitos de oro y plata falsos, galones de oro y plata; botones de oro y plata, de filigrana, de barba de ballena, y de azabache; trencillas, telas de cedazos, puntas de rengo, pita blanca y negra, y por supuesto, cuadros, esculturas y mobiliario y muy probablemente marcos de todo tipo: de madera dorada o plateada, policromados, de plata, de estaño y de coral¹³. En estos años, el comercio con el norte fue distinto ya que estuvo vinculado más bien con la producción manufacturera: tejidos de lana y algodón, jergas, alfombras, frazadas, sombreros, listados y macanas. También se enviaban productos de cuero, esculturas, cuadros y los citados marcos.

Al efecto, es muy interesante revisar el testamento del mercader don Agustín Ximenes de Aguilar quien al parecer realizaba ventas en la región payanesa: productos de la tierra (i.e. de Quito), encajes, frazadas, bayetas, lienzo, paños finos, sombreros, sobrecamas, cuerda, alforjas; de la misma región revendía cajas de conservas, ají, anís, garbanzos. Su movilidad le permitió hacerse de productos

11 J. Ortiz, “El Pacífico sudamericano, punto de encuentros y desencuentros”, en: Luis Millones y J. Villa Rodríguez, (eds.), *Perú, el legado de la Historia*, Sevilla, Universidad de Sevilla / Fundación El Monte / Prom Perú, 2001, p. 214.

12 Archivo Nacional de Historia, Quito (ANH/Q), *Fondo Notarías*, Not. 1ª, Vol. 318, 1.XII.1718/23.I.1720, Fols.188v-194.

13 Uno de los documentos más ricos en que se señala con lujo de detalles la diversidad de marcos que se producían y usaban para la época es el testamento de don Diego Thello de Figueroa y Andrade suscrito el 9 de enero de 1721. Véase ANH/Q, *Fondo Notarías*, Not. 1ª, Vol. 319, 9.I.1721, Fol. 52.



3.3. Anónimo, *Camas barrocas*, S.XVIII, madera tallada, policromada y dorada, Los Chillos, Ecuador, Hacienda La Herrería.

del sur tales como cobertores de Cajamarca o del mismo norte, ropa pastuza. Además de ropa y alimentos, también se sabe que transportaba y vendía obras como piletas de piedra, tinteros de cacho o cuerno de toro, plata en bruto e incluso un encargo que le hiciera la conocida cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Santo Domingo de vender un par de zarcillos¹⁴.

Desde el puerto principal, Guayaquil, se exportaban, entre otros, maderas preciosas, cacao, tabaco en hoja, cera blanca y prieta, pitas, suelas, cocos, carne y sal. Como hemos visto por los ejemplos anteriores, el comercio intermediario de redistribución, tanto de productos de esta región como de lugares más apartados, era muy rentable. Así, desde Guayaquil se vendía vino y aguardiente de uva del Perú en botijas peruleras al Chocó en Colombia o a los puertos del Realejo, Sonsonate o Acapulco en México. Algunos bienes suntuarios europeos que entraban por el puerto del Callao en Perú se redistribuían a través de Guayaquil hacia las zonas mineras de Colombia; otros bienes confeccionados en el interior, como los muebles de madera hechos en Guayaquil o Cuenca iban a Lima, así

14 ANH/Q, *Fondo Notarías*, Not. 1ª, Vol. 316, 4.II.1717/17.II.1717, Fols. 14v-18v.

como sombreros de paja toquilla o jipijapa cuyo destino era la capital peruana, algunos puertos centroamericanos y Chile. Rastrear el destino final de los bienes exportados resulta muy difícil. Se sabe, por ejemplo, que Lima fue la plaza principal de compra de suela quiteña, aunque ello no signifique que desde Lima no se la reexportara hacia el Virreinato del Río de la Plata o a Chile¹⁵.

Las rutas comerciales que se establecieron desde el siglo XVI seguían vigentes cuando Alsedo llegó a la presidencia en el año 1766. Desde Quito, al norte, por Mira, Popayán, San Sebastián de la Plata y el río Magdalena, hasta el puerto colombiano de Cartagena; hacia el sur las rutas iban por Cuenca, Loja, Yaguarzongo y Piura hasta Lima, o desde Guayaquil pasando por Guaranda, Chimbo y el alto de San Antonio; esta última al parecer era la ruta más frecuentada por mercaderes y viajeros¹⁶.

Cabe puntualizar que estos traslados suponían enormes riesgos para quienes transportaban las mercancías, además de grandes pérdidas para el comerciante si la carga no llegaba a su destino. El trayecto entre Quito y Lima, una distancia por tierra de más de 2500 kilómetros, también podía hacerse por vía marítima desde Guayaquil al Callao. En un documento de la época que hace referencia a la “compañía” establecida entre doña Elena Conforte y Pablo Hernández de Tejada para el traslado de géneros y ropa “enfardelada, marcada y numerada”, se establece que podía ser llevada.

*[...] por vía recta, por mar o tierra o por donde más bien visto tenga, por cuenta, costo, riesgo y ventura de doña Elena Conforte, de todos casos y sucesos frecuentes de incendios, ríos, atolladeros y otros y en caso de acontecer cualquiera de ellos traerá testimonio auténtico e información para su descargo*¹⁷.

En esta distribución y redistribución de bienes de primera necesidad y suntuarios, algunos mercaderes amasaban grandes fortunas, tal el caso del quiteño Roque Antonio Dávila. Por su testamento suscrito en 1707, se conoce que comercializaba “géneros de Castilla y ropa de la tierra” que entregaba a diversos contactos para su venta en Lima y Nueva Granada. Invirtió una parte importante de su patrimonio en piezas artísticas de considerable valor, como cuadros de Miguel de Santiago, porcelana china, escritorios, cristales de Venecia y Francia y jarras chilenas, entre otros¹⁸. Es posible que tanto Dávila como muchos otros comerciantes de alto vuelo, estuviesen involucrados en el comercio de manufacturas artísticas que se ofrecían conjuntamente con productos textiles, quedando en su propiedad algunas de las mismas.

Un negociante de canela y otros géneros, el maestro presbítero de Quito

15 Carlos Contreras, *El sector exportador de una economía colonial. La costa del Ecuador: 1760-1830*, Colección Tesis de Historia, Quito, FLACSO/Abya Yala, 1990, pp. 91 y ss.

16 Ibid, p. 110.

17 ANH/Q, *Fondo Notarías*, Not. 1ª, Vol. 315, 5.VIII.1717, Fol. 105v.

18 Ponce Leiva, *Certezas ante la incertidumbre*, p. 418.



3.4. Anónimo, *Mesa-armario*, S.XVIII, madera taraceada, 230x117x66cm., Quito, Casa Museo María Augusta Urrutia.

Nicolás de la Cueva, declaraba en febrero de 1720 haber ganado “muchas cantidad de pesos pues la canela que recibí de [...] Guaxaca [Oaxaca] a quatro pesos libra la vendí por diez y ocho pesos en Lima y al respecto los demás géneros”. Así, el presbítero había logrado acumular una apreciable colección de alhajas, cuadros, “cuadrillos, un apostolado grande con sus marcos dorados al uso antiguo”, láminas, varios escritorios de carey y “una colgadura de lana de Cuzco”, entre otros¹⁹. Por esta vía, obviamente, el patrimonio quiteño se enriquecía con obras que provenían del exterior, pero no era tan significativo en cantidad comparado con lo que de la Audiencia se exportaba, “lo que prueba la mayor aplicación de los quiteños a las manufacturas y a las Artes [...]”, nos relata el quiteño don Juan Larrea en un informe de 1802²⁰. Ciertamente, ni las colecciones públicas y privadas actuales, ni la misma documentación colonial, revelan una entrada similar de obras artísticas o artesanales provenientes de otras provincias vecinas, de Europa o de China, ésta última vía México, o desde Lima. Ocasionalmente podemos encontrar uno que otro cuadro importado como aquel atribuido al potosino Gaspar Miguel de Berrío (activo entre 1706 y 1762), la *Virgen Mercedaria Triunfante*, actualmente en el Museo del Banco Central del Ecuador en Quito²¹.

19 ANH/Q, *Protocolos*, Notaría 1ª, Vol. 318, 21.II.1720, Fol. 233v.

20 Christian Büschges, “Las manufacturas de la Provincia de Quito, de Juan de Larrea y Villavicencio (1802)”, *Procesos* 9 (Quito, 1996), p. 143.

21 Se trata de una lámina pintada sobre cobre, de 56 x 41cm., actualmente en exhibición y que lleva el número de inventario 11271. La atribución de esta obra es del restaurador

Raramente se conocen obras españolas en tierras quiteñas, aunque si ocurriera en ocasiones muy particulares, como cuando un caballero de la Orden de Santiago, el español don Alberto Fernández de Montenegro, declaró en su testamento poseer cuadros y joyas traídas de España²². Mencionaremos algunos ejemplos sueltos de entre los años de 1700 y 1730: destacan una “colgadura de lana del Cuzco”²³; algunos pozuelos de Pasto, de la China²⁴, *barros* de Chile; una fuente de la China; *vidrios* de Francia y Lima; una lámina de la Virgen del Pilar “con sus guarniciones de Pasto de plata”²⁵; en dos ocasiones se menciona “una lámina de Guamanga [Ayacucho, Perú] de la Santísima Trinidad”²⁶ y “un nacimiento de piedra de Guamanga”²⁷, o “un baulito de la China guarnecido en plata, con chapa de lo mismo”²⁸. Es interesante advertir que en ninguna obra de las que hemos citado en líneas anteriores, o en decenas de trabajos producidos localmente y que hemos dejado en el tintero, figura el autor. Tampoco hallamos esculturas o pinturas importadas, por ello resulta interesante y excepcional el lienzo del *Descendimiento* de Paita, que en 1717 deja en su testamento don Pedro García de Sisneros²⁹.

Al parecer, tampoco venía de fuera materia prima para la confección de las obras, salvo quizás algunas piezas de plata de realce del Cuzco que fueron utilizadas en uno que otro mueble³⁰, carey de la región del Golfo de México y plata de la zona de Popayán para marcos y cajuelas, la misma piedra de Guamanga quizás en ocasiones pintada en Quito o el marfil oriental en forma de bolas partidas por la mitad y que sabemos fueron talladas en su cara interior con escenas sacras. El tema, sin embargo, requiere un estudio más sistemático.

Volviendo al informe de Juan de Larrea, éste aporta datos adicionales

e historiador del arte boliviano Pedro Querejazu, a quien agradezco su gentil y generoso aporte.

22 ANH/Q, *Fondo Notarías*, Not. 1ª, Vol. 283, 30.IX.1701, Fols. 252-257. Con el fin de rastrear el fenómeno, durante el año 2000 se revisó el fondo de la Notaría Primera del Archivo Nacional de Historia de Quito entre 1700 y 1730, recuperando entonces toda información que nos diese luces sobre la actividad artística de Quito. Este trabajo de iniciativa privada fue realizado conjuntamente con las jóvenes historiadoras Rita Díaz y Jacqueline Carrillo, a quienes en su momento agradecí su dedicación y acertadas observaciones.

23 ANH/Q, *Fondo Notarías*, Not. 1ª, Vol. 318, Testamento del maestro Nicolás de la Cueba, presbítero, 21.II.1720, Fols. 232v-247.

24 Idem, Vol. 319, Testamento de don Diego Thello de Figueroa y Andrade, 9.I.1721, Fols. 49-55.

25 Idem, Vol. 318, Testamento del doctor don Fernando de Salazar y Betancourt, chantre de la Iglesia Catedral, 5.VIII.1719/5.IV.1720, Fols. 200-228v.

26 Idem, Vol. 290, Aprobación de cuentas de partición entre los herederos de Joan Nieto Solís y doña Juana Coronel, difuntos, 18.VIII.1703, Fols. 8v-33.

27 Idem, Vol. 316, Carta de dote matrimonial que otorga don Pedro Lorenzo del Castillo a su hija doña María Eugenia del Castillo, 11.XI.1717, Fols. 130-132.

28 Idem, Vol. 319, Carta de dote otorgada por doña María Ruiz... de Quito... hacia la niña Bernardina de Escobar, 26.VIII.1719, Fols. 30v-32v.

29 Idem, Vol. 315, 8.II.1717, Fols. 56-59.

30 Idem, Vol. 316, Testamento de doña Ignacia Ruis de Rojas, 28.V.1718, Fols. 177-178v.



3.5. Vicente Albán, *San Agustín*, c.1788, óleo sobre lienzo, 164x99cm., Popayán, Palacio Arzobispal, Museo de Arte Religioso.

que muestran que las artes y las manufacturas quiteñas no eran perfeccionadas debido a la pobreza de los artistas se vieron obligados a vender barato, realizar una producción seriada de poco valor estético, igual a la de las antiguas creaciones “sin modelos, reglas, ni instrumentos”. Este ilustrado observaba en 1802 que ni el gobierno, ni los particulares habían dado la protección necesaria para que estas artes se desarrollaran, ya que no tenían “el gusto” –decía– ni la conciencia de recurrir a otras ciencias y a la experiencia para adelantar y perfeccionar las mismas³¹. Estas manufacturas serían parte del gran volumen de productos baratos que se comercializaban desde Quito, tal como apunta John Super.

Así, durante el siglo XVIII se fueron consolidando los informales mercados artísticos de la región de Quito a lo largo y ancho de la América española. Sin una clientela fija, la obra de arte seriada se movía y colocaba en los lugares más diversos, a través de varios conductos, comerciantes de otras especialidades, religiosos, amigos o funcionarios públicos.

Los contactos podían ser de lo más variado. En 1717, el presidente quiteño Santiago Larrain, de origen chileno, mandó confeccionar un atril de plata a uno de los más destacados plateros de la ciudad, José Murillo (activo entre 1714-

31 Büschges, “Las manufacturas de la Provincia de Quito”, p. 143.

1754), obra que fue enviada a Chile³². Es muy probable que el presidente hubiese contribuido a la promoción del arte quiteño en esta región. Actualmente estas piezas de platería son difíciles de localizar por la falta de marcas, “[...] pero lo mismo que sucedió con las de otros lugares, pensamos –señalan Jesús Paniagua y Gloria Garzón– que no fue menor el número de las que salieron de Quito en forma de venta o de donaciones”³³. Y citan el caso de una custodia que se halla en la basílica de las Angustias de Granada, llevada a España por el canónigo quiteño Luis Pérez Navarro y cuya elaboración es anterior a 1726³⁴.

A finales de 1749, por citar otro ejemplo, la Orden Tercera de San Francisco de Popayán señaló entre sus gastos el haber cancelado 30 patacones por un Jesús Nazareno “que se mandó hacer en Quito para que sirva en las estaciones del viernes de Cuaresma”, y un San Francisco, quizás también de Quito, con sus andas y cornucopias de plata para la procesión de los domingos de cuerda, que había costado la elevada suma de 143 patacones³⁵.

El intercambio comercial en la América colonial era interesante. Además de lo dicho para Quito, la pintura cuzqueña, por ejemplo, se propagaba hasta Ecuador al norte, y Argentina, Chile y Bolivia al sur. Otros conocidos productos de México, como las lacas de Michoacán, la cerámica de Tonalá, los azulejos de Puebla, o la escultura de Guatemala, eran vendidos en regiones distintas, un fenómeno que adquiriría diversas características según el producto, el tipo de intermediario y por supuesto el consumidor final³⁶.

LOS COMITENTES Y LA MANIPULACIÓN DE LAS OBRAS

Como hemos señalado con anterioridad, la activación del comercio quiteño por el norte está estrechamente vinculada a la consolidación económica de los payaneses –entre 1690 y 1710– quienes se enriquecieron gracias a la explotación del oro en las regiones mineras del Chocó, tal como asegura Germán Colmenares³⁷. Quizás debido a ello, el arte quiteño no solo tuvo paso franco hacia la región sur de Colombia, sino que al llegar se la *enriquecía* con aditamentos de plata, oro y

32 Jesús Paniagua Pérez, “Algunas piezas identificadas de la platería quiteña del siglo XVIII”, *Anales del Museo de América* 4 (Madrid, 1996), p. 112; Paniagua Pérez y Garzón, *Los gremios de plateros y de batihojas*, p. 161.

33 Ibid.

34 Ibid. Desafortunadamente muchas de las obras de procedencia quiteña aún llevan en las cédulas descriptivas en museos y colecciones, el apelativo de “peruana” o “altoperuana” quizás por falta de estudios formales sobre el arte quiteño y la poca promoción que aún ha merecido la Escuela Quiteña.

35 Archivo Central del Cauca, Popayán, Núm. 11, 8999, *Libro de Cuentas de la Orden Tercera*, Popayán, 30.XII.1749, Fol. 5v. Dato cedido generosamente por Alfonso Ortiz Crespo a quien agradezco especialmente.

36 Véase Ramón Gutiérrez, “Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes”, en: R. Gutiérrez, (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 51-82.

37 Germán Colmenares, *Historia económica y social de Colombia, 1537-1719*, Bogotá, 1978, 3ª ed.



3.7. Anónimo, *Nacimiento de Cristo*, S.XVIII, bola de marfil tallada y policromada montada en plata peruana, Lima, Asociación Cultural Enrico Poli.

3.6. Anónimo, *Nacimiento de Cristo*, S.XVIII, bola de marfil tallada y policromada, 6,5cm. x 2,5cm., Quito, Museo Nacional de Arte Colonial, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

pedras preciosas: estrellas de plata maciza en el manto de una imagen esculpida, o collares y pendientes incrustados en los lienzos³⁸. Tal es el caso de la *Inmaculada Concepción* atribuida a Bernardo de Legarda de la iglesia de San Francisco de Popayán y que se halla actualmente en el Museo de Arte Religioso de aquella ciudad³⁹.

Debido a lo anterior, resulta clave no soslayar la figura del comitente, individual o asociado. Si pensamos que estas obras de arte religioso operaban como íconos de representación que iban más allá de sus cualidades ligadas a la fe y a la espiritualidad, al ser parte de los espacios de socialización y resimbolización del *estatus* de ciertos grupos dominantes, encontraremos que estos *aditivos* nos

38 Véase el clásico trabajo de Francisco Gil Tovar, “La ornamentación barroca” y “La versión virreinal del rococó”, en: *Historia del Arte Colombiano*, Vol. 5, Bogotá, Salvat Editores Colombiana S. A., 1977, pp. 961-1022.

39 Véase *Arte religioso en Popayán*, Bogotá, Museo de Arte Religioso, febrero-junio, de 1986, catálogo de exposición, Lam. #70. Para una visión general sobre el tema consúltese: Alexandra Kennedy-Troya, “Quito, un centre de rayonnement et d’exportation de l’art colonial,” en: *La grace baroque, chefs-d’oeuvre de l’école de Quito*, Nantes/Paris, Musée du Chateau des Ducs de Bretagne/Maison de l’Amérique Latine, 18 junio de 1999 a 23 de enero de 2000, 1999, pp. 63-69, catálogo de exposición.

dan ciertas claves para comprender el funcionamiento *activo* de las imágenes



quiteñas repetidas hasta el cansancio y cuya “materia prima base”, exportable, sufre modificaciones importantes en los lugares de destino de acuerdo con el comportamiento e interés del receptor. Por ello no nos debe sorprender que, por citar otro ejemplo, una de las denominadas “bolas de billar”, medias naranjas de marfil esculpidas en relieve en la cara interior, pintada y policromada, como la que se halla en el Museo de Arte Colonial de Quito –el *Nacimiento del Niño*– tenga una réplica en Lima, en la Asociación Cultural Enrico Poli, sobre un pedestal y con un enmarque de plata peruana, seguramente montada en el destino final.

Por esta misma línea, resulta aún más interesante observar la re-construcción o re-ensamblaje de la obra escultórica que se dirigía a lugares más distantes como Chile. Algunas imágenes pequeñas, de tamaño medio o de tamaño natural, enviadas a clientes de gran capacidad económica, eran de bulto redondo. Sin embargo, la gran mayoría iba por piezas: cabezas con su mascarilla de plomo, algunas de estaño, o rostros de corozo o tagua, manos y en ocasiones pies-base, todas policromadas; se trataba de piezas sueltas listas para ser ensambladas y vestidas, piezas que constituirían las partes fundamentales de las obras de candelero⁴⁰. Bien para aligerar el peso, reducir el espacio en las bodegas de un barco, o disminuir los costos evitando la talla total de la imagen, lo cierto es que se dio lugar a una modalidad distinta de pedido y puesta en escena de las imágenes quiteñas.

El artista quiteño y su taller tuvieron que adaptarse a todos estos pedidos. En vista de la demanda externa y de la crisis económica que se vivía en la Audiencia, el artista tuvo que crear lo que denominamos *atajos* en la producción: el uso sistemático de mascarillas de plomo y encarnadas –adaptadas a santos y vírgenes, niños o ángeles, nunca a Cristos–, la incorporación de vidrio fundido en moldes y pintado por detrás para los ojos, la cabeza únicamente pintada, sin talla, y a la cual se le podía añadir una peluca de cabello natural, modelos únicos para

40 Kennedy-Troya, “Circuitos artísticos interregionales”, pp. 94-95 y 98-101.



3.8. Anónimo, *Inmaculada de Quito*, S.XVIII, óleo sobre lienzo, 198x144cm., Popayán, Gobernación del Departamento del Cauca.

la talla de manos y pies sueltos, y en otros contextos, más bien locales, el uso de tela encolada, la sustitución del estofado de oro por la base de plata o chinesco y el sobrepintado de mantos, y, por supuesto, lo ya dicho, la propuesta general de reforzar el uso de imágenes de bastidor o candelero, que, además de aligerar el peso y ocupar menos espacio, se adaptaban a las diferentes advocaciones con solo colocar el atributo y el vestuario correspondientes, a manera de “obra abierta”, como diría Ramón Gutiérrez. Esto puede observarse en la *Virgen del Carmen* del Monasterio de las Carmelitas (136 x 54 x 37 cm) enviada de Quito a Santiago antes de 1687 o la *Virgen Dolorosa* (80 x 36 cm), escultura quiteña que se encuentra en el Museo de la Merced de Santiago, barroca y similar a aquellas que encontramos en el Museo de Arte Colonial y del Banco Central del Ecuador o del antiguo Banco de Los Andes, en Quito.

Muchos de estos pedidos encargados desde Chile entraban seguramente por Valparaíso, puerto que empezaba a competir con el Callao y que despuntaría como el principal punto de almacenaje tras el cruce del Cabo de Hornos, además de “sede de un incipiente pero prometedor mercado de capitales que reforzaba

el esquema del liberalismo”⁴¹. Esto explicaría la razón por la que más adelante muchos de los pintores quiteños terminaran viviendo o comercializando su obra en Valparaíso, tal como señaláramos en un extenso artículo sobre el tema⁴².

Además, para establecer un lenguaje común, también se estandarizaron las medidas. En un pedido que hacía entre 1794 y 1798 un vecino de Popayán, don Nicolás de Texada y Arriaga, para el monasterio de monjas carmelitas de aquella ciudad, solicitaba a Quito, entre otras cosas “[...] una caveza, y manos de Nuestra Señora del Carmen, que sea para el cuerpo de 2 varas, y su Niño de cuerpo entero de 1/2 vara, y sus mascarillas de estaño [...]; seis cavezas y manos, 3 para religiosos, y 3 para religiosas; al respecto de 2 varas de alto”⁴³.

Estas piezas eran enviadas al norte a lomo de mula, en cajones de madera o baúles forrados de cuero, papel para resguardar los rostros, cabuya para asegurar los santos y algodón entre las diversas piezas, que impidiera que se golpeen entre ellas causando daños o fracturas a la mercadería. “Estimaré –consignaba el comerciante en su contrato– que la satisfacción [i.e. pago] sea en oro de las Reverendas Madres Carmelitas, con agregación de sus oraciones en favor de los que andamos en este mundo”⁴⁴.

Otros pedidos desde el sector civil señalan la participación de artistas quiteños en obras destinadas a importantes festividades fuera del área directa de influencia. En Panamá, al igual que en otras ciudades hispanoamericanas, se celebró en 1790 la proclamación del Rey Carlos IV. Para ello se construyeron monumentos provisionales con las efigies del rey y su esposa, del dios Mercurio y de las alegorías de América y Europa. La organización de tales efemérides recayó en el administrador principal de la venta real de aguardientes Antonio Chacón, y en Josef de Aguirre, contador principal de la de tabacos, en los gremios y en algunos notables como don Josef Domás y Valle, quien encargó a un “avilísimo pintor de Quito los Reales Retratos de sus Magestades”⁴⁵.

LOS TALLERES–TIENDA EN QUITO Y LA PRODUCCIÓN BARROCA SERIADA

Dentro de la Audiencia, y en una modalidad más generalizada, los comerciantes acudían personalmente al sinnúmero de tiendas y talleres que por el año 1800 y a pesar de la crisis, aún se hallaban abiertos. En Quito, una ciudad de aproximadamente 25.000 habitantes, en cada cuadra o manzana se encontraban entre 10 y 15 tiendas, una pulpería en cada esquina, comprensible si pensamos

41S.L. Schiaffino, “La transformación de Valparaíso de ‘una aldea de frailes y cánones’ en el centro del comercio del Pacífico”, *Actas del II Simposio de Historia Marítima y Naval Iberoamericana*, Valparaíso, Universidad Marítima de Chile, 1996, pp. 192-200.

42 Kennedy-Troya, “Circuitos artísticos interregionales”.

43Vives Mejía, *Presencia de arte quiteño en Antioquia*, p. 12.

44 Ibid., p. 13.

45 Marta Fajardo de Rueda, “‘La jura del Rey Carlos IV’ en la Nueva Granada”, *Revista Hispanoamericana* 22 (Cali, octubre de 1997), p. 32.

que casi todo era de fabricación casera y que el comercio al por menor seguía siendo una de las actividades más rentables⁴⁶.

Es interesante conocer que desde las tiendas y/o los talleres de artesanos y artistas no sólo se vendían obras completas o por piezas, sino que se expendían insumos o materias primas como pinturas, pinceles o pan de oro y plata, productos que también se exportaban, así como aditamentos para el ornato de las imágenes: corales, mullos, granates, cuentas de oro y latón⁴⁷.

A modo de anécdota, la tienda del maestro también podía cumplir la función de “chichería” o lugar de venta y consumo de licor. En el activo barrio de Santa Bárbara en Quito –que en 1765 participó en la sonada Sublevación de los Estancos– varios artesanos, a mediados del siglo XVIII practicaban el doble oficio de artesanos y *chicheros*. Este es el caso del carpintero Casimiro Villegas o del pintor Manuel Esteban Cáceres⁴⁸.

Por otra parte, también estos vecinos participaron de actividades comerciales, como lo hizo buena parte de los quiteños. Don Andrés de Montoya, escultor de Quito, tenía negocios “al partir” con el dueño de una pulpería en la esquina del monasterio de la Limpia Concepción. Por ello, al testar en mayo de 1722, declaraba que le debían varias personas por mercaderías como ropa indígena, “chupillas, sombreros, licllas”⁴⁹.

Otros, incluso, obtenían sus dineros extras con el transporte de productos de un lugar a otro; tal el caso del maestro platero Bissente de Barros, vecino de La Loma de Santo Domingo de Quito, quien compraba cargas de sal en Guaranda y las transportaba a Quito, ganándose en dicho transporte un tercio del costo total de la mercadería⁵⁰.

Por otra parte, los artistas y artesanos encargaban para su propio uso obras de arte a otros maestros colegas. El citado Montoya comisionó algunas pinturas al indio Ventura Cordonero: “Mas me debe [...] –decía– una lámina de Nuestra Señora de Chiquinquirá con su marco de plata con otras dos láminas de Jesús, María y Joseph [...] y otra de San Antonio, todas con sus molduras doradas”⁵¹.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, Quito seguía produciendo escultura y pintura barroca en grandes cantidades y a bajos precios. Es muy probable que la *inmovilidad estilística* se deba a la gran demanda internacional,

46 Manuel Lucerna Samoral, “Las tiendas de la ciudad de Quito, circa 1800”, *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 9 (Quito, 1996), p. 125.

47 José Gabriel Navarro, *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929, pp. 38, 40 y 46.

48 Véase Fernando Jurado Noboa, *Las quiteñas*, Quito, Dinediciones, 1995, pp. 83-84.

49 ANH/Q, *Fondo Notarías*, Notaría 1ª, Vol. 319, 21.V.1722, Fol. 111v.

50 ANH/Q, *Fondo Notarías*, Not. 1ª, Vol. 292, Testamento de Juan Gomes Jurado, 6.VII.1705, Fols. 91-94.

51 ANH/Q, *Fondo Notarías*, Not. 1ª, Vol. 319, 21.V.1722, Fol. 112.



3.9. a. Bernardo de Legarda, *Virgen del Carmen*, segunda mitad del siglo XVIII, madera policromada y encarnada, 56.5x29x28cm., Quito, Museo Fray Pedro Gocial, Convento de San Francisco.

además del tipo de educación práctica, nada teórica, dentro de los talleres, y al escaso contacto con artistas y/o escuelas foráneas. Posiblemente el marcado sentimiento religioso popular impidió también que la sociedad quiteña –salvo la pequeña aristocracia emergente–⁵² se secularizara y *modernizara* a la par que otros lugares de América en similares condiciones. Tampoco el Estado asumió el papel de mecenas –promoción y educación artística–y revitalizara esta suerte de letargo artístico.

El viajero inglés Adrian Terry en 1831 escribió por entonces sobre el *cáncer de la imitación* aunque destaca la habilidad del artista quiteño pese a su escasa instrucción, aunque calificaba la producción de entonces como *detestable*⁵³. El escritor romántico Juan León Mera, en fecha tan tardía como 1894, decía que en Ecuador,

[...] ha habido y hay todavía aislamiento, bastante falta de atinada dirección

52 Kennedy-Troya, “Transformación del papel de talleres artesanales”, pp. 65 y ss.

53 “Visión e influencia de viajes y viajeros del siglo XIX, *Historia del arte ecuatoriano*, T. 3, Quito, Salvat Editores S. A., 1977, p. 201.

*y de modelos de las buenas escuelas de Europa, y, más que todo, falta de estímulos. En nuestros artistas [...] obra más la habilidad natural que el estudio ordenado y detenido. La necesidad de vestir y comer les obliga a trabajar a destajo. Dejan que se les vaya de las manos la gloria, para agarrar el trapo y el pan*⁵⁴.

Dentro de este limitado marco conservador –sobre todo en el campo escultórico– la obra se acopló a la situación del medio en términos del proceso productivo y la técnica. Los cambios más sobresalientes, sin embargo, parecen haberse dado en la organización dentro de los talleres y en lo relativo a la constitución o desconstitución de los gremios.

A principios de la colonia, el prototipo de artesano era indio o excepcionalmente india⁵⁵; poco a poco se fueron sumando mestizos a este tipo de actividad. Sin embargo, para la segunda mitad del siglo XVIII, probado ya el prestigio social y la posibilidad de obtener interesantes ingresos, optan por esta actividad mestizos como don Bernardo de Legarda (¿-1773), uno de los más sobresalientes escultores de la época, aunque sus oficiales y aprendices fueran, al parecer, indígenas⁵⁶.

Estos nuevos artistas de elite parecen haberse convertido en exitosos empresarios. No daban abasto a la gran demanda y, en consecuencia, además de la veintena de ayudantes que trabajaban, por citar el caso de Legarda, subcontrataba los servicios del maestro cerrajero Marcos Ruiz, quien a su vez dirigía tres talleres: de pailería, cerrajería y herrería. Y esto no es todo: las tareas en el taller podían ser múltiples. En el caso analizado se ejecutaban retablos, mamparas, esculturas enteras o por piezas, pintura sobre lienzo, vidrio y cobre, marcos de madera y espejos, corte de espejos para incorporar a una obra o vender al menudeo, arreglo de armas, piezas de plata y oro o vestidos para las esculturas. Los casos similares de multiplicidad de oficios de Juan Manuel Legarda (¿-1773) o Manuel de Samaniego, son dignos de mención y estudio⁵⁷.

Tal como hemos visto en un caso citado líneas atrás, es posible que ante la demanda de obras y la necesidad de circulante, muchos más artistas y artesanos

54 Juan León Mera, “Conceptos sobre las artes”, *Revista Ecuatoriana*, T. IV (Quito, 1894), pp. 121-148; reproducido en: *Teoría del arte en el Ecuador*; estudio introductorio Edmundo Ribadeneira, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano XXXI, Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 1987, pp. 291-321.

55 El investigador cuencano Diego Arteaga descubrió un documento en el que se hace referencia a una india Joana, que vivió en Cuenca por 1630 y que a más de ser pintora era carpintera. Véase Diego Arteaga, “Agrupaciones artesanales en Cuenca (siglos XVI-XVIII)”, *Artesanías de América*, Revista del CIDAP 48 (Cuenca, diciembre de 1995-enero de 1996), p. 75.

56 Véase Kennedy-Troya, “Transformación del papel de talleres artesanales quiteños”. Al parecer, en otros oficios considerados “mecánicos” y que arrancaron como “patrimonio de blancos”, tal como la sastrería, para estas épocas se habrían ampliado hacia otros sectores de la población.

57 *Ibid.*, p.70.



3.10. Taller de Bernardo de Legarda, *Virgen de Quito o Inmaculada Apocalíptica*, madera policromada y encarnada, aditamentos de plata, 25x12x16cm., Quito, Monasterio del Carmen Bajo.

establecieron “compañías” temporales con socios capitalistas dedicados al comercio o con otros colegas del mismo oficio. Esta necesidad de funcionar multifacéticamente y de salir del paso con subcontrataciones de diverso orden debió de dislocar, también y entre otras causas, el sistema gremial, que en el caso de Quito nunca llegó a un nivel alto de organización y control⁵⁸.

58 Para el tema gremial en Quito consúltese Christiana Borchart de Moreno, “Más allá del obraje la producción artesanal en Quito hacia finales del período colonial”, *Memoria 5* (Quito, 1995), pp 1-34; Gloria María Garzón, Mariana Larrea, Cecilia Campaña, y Magdalena Gallegos de Donoso, *Artisanos y gremios. Quito siglo XVIII. Bernardo de Legarda y su obra*, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, 1992, inédito; Gloria María Garzón, “Situación de los talleres, gremios y artesanos. Quito. S. XVIII”, en: Alexandra Kennedy-Troya, (ed.), *Artes Académicas y populares del Ecuador. I Simposio de Historia del Arte*, Cuenca-Quito, Fundación Paul Rivet-Abya Yala, 1995, pp. 13-24; Gabrielle Palmer, *Sculpture in the Kingdom of Quito*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1987, pp 66 y ss.; Jesús Paniagua

Es probable que muchos lugares de reconocida producción manufacturera como Ibarra, Riobamba o Cuenca se quedaran al margen de la exportación de piezas artísticas y/o artesanales, concentrándose la masa de las exportaciones en Quito. Al efecto, el jesuita Mario Cicala en 1771 menciona el sinnúmero de escultores, fundidores de bronce, artífices de catacumbas, barberos, carpinteros, tejedores de alfombras y telas de algodón, sombrereros, herreros y zapateros que había en Riobamba, ciudad enclavada en la gran región manufacturera. Sin embargo, añade, “fuera de estos artículos [paños, pieles finas, catacumbas, alfombras y dulces de conserva] no hay otra cosa que comerciar en la ciudad, antes muy opulenta, mas al presente muy escasa de capitales por falta del comercio de las flotas suprimido el año de 1736”⁵⁹.

Quizás esta concentración del lugar de producción y exportación en la ciudad de Quito y más concretamente en contados talleres familiares –de los Legarda, Albán, Cortés, o Cabrera–⁶⁰ pueda dar luces sobre el tipo de objetos de arte y artesanía que se enviaba, así como imágenes recurrentes que parecen primar en la exportación hacia cualquier destino. Solo así se entiende que una imagen tan cara en el medio como la Inmaculada Apocalíptica Alada, popularmente conocida como *Virgen de Quito*, en decenas de esculturas atribuidas a Bernardo Legarda, haya sido difundida *in extenso* dentro y fuera de la Audiencia. Esto no descarta en modo alguno que otros centros de producción de la misma Audiencia enviaran –en menor cantidad– su propia producción, aunque al parecer fuertemente influenciada por lo que se hacía en Quito–ciudad. Entre otras producciones artísticas, era común la exportación de series pictóricas hagiográficas⁶¹ y de esculturas de Niños, crucifijos, calvarios, belenes o nacimientos y ángeles.

Pérez, J. y Deborah L. Truhan, “La organización gremial: los contratos de aprendizaje de Cuenca durante el período colonial”, *Anales de la Universidad de Cuenca* 41, (Cuenca, abril de 1997), pp. 59-70; Paniagua Pérez, y Garzón, *Los gremios de plateros y batihojas en la ciudad de Quito*, op.cit.

⁵⁹ Mario Cicala, *Descripción histórico-topográfica de la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús* (1771), Quito, Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit /Instituto Geográfico Militar, 1994, p. 450.

⁶⁰ En el caso de los Legarda se trata de los hermanos Bernardo el escultor y Juan Manuel, artista múltiple; los pintores Albán también fueron hermanos, Francisco y Vicente; José Cortés y Alcoser fue padre de Antonio, Nicolás y Francisco Xavier, todos pintores; Tadeo, Ascencio y Nicolás Cabrera, hermanos pintores. Desafortunadamente aún se conoce muy poco sobre el trabajo realizado por estas destacadas familias de pintores y escultores quiteños. Si comparamos los textos clásicos de J. G. Navarro y J. M. Vargas existen discrepancias incluso en la existencia misma de tales personajes, por citar un ejemplo, se desconoce si Tadeo y Ascencio es una persona o son dos hermanos. No se han realizado aún inventarios básicos sobre la obra de ninguno de ellos, no tenemos datos sobre su trabajo en colecciones fuera de Ecuador y tampoco se ha establecido una tipología artística personal para cada uno de ellos que nos permita juzgar con mayor certeza el tema de las atribuciones.

⁶¹ Un trabajo interesante sobre la exportación de series pictóricas quiteñas hacia Chile es el del investigador Luis Mebold, “Las últimas series de pintura colonial en Chile”, *Revista Universitaria* 8, Pontificia Universidad Católica de Chile, (Santiago de Chile, 1982), pp. 120-139.

Es probable, como advirtió Costanza di Capua en su momento, que el auge de la conocida Virgen Alada de Quito sea un indicador de la forma en que una orden –la franciscana– promovió su final arremetida contra los “cultos idolátricos” aún persistentes entre la población local. Esta investigadora escribe sobre la potencialidad polisémica de los dos atributos esenciales de la iconografía de la Inmaculada Apocalíptica: la luna y la serpiente, sustitutos de cultos anteriores. El Inca tenía tres atributos principales: el *guamán* o cóndor, el puma o jaguar y el *amaru* o serpiente. Debemos remontarnos al último enfrentamiento entre Huáscar y Atahualpa en Tomebamba (actual Cuenca): el primero toma prisionero a Atahualpa, quien logra escapar cavando un agujero y deslizándose por debajo transformado en serpiente o *amaru*. Victorioso vuelve a Quito, como Amaru Atahualpa. Es posible que la serpiente, por su movimiento sinuoso, se haya convertido en estas tierras en el símbolo de potenciales movimientos subversivos clandestinos contra el dominio español. Los escudos de contención –prosigue la mencionada autora– contra tales rebeldías debían de concentrarse alrededor de los dos símbolos iconográficos españoles, el de Santiago y el de la Inmaculada adaptándose a mitos precolombinos de América⁶².

La Inmaculada Alada ocupó desde el siglo XVIII un espacio nuevo destinado a ella en el nicho principal del altar mayor de San Francisco de Quito. La imagen encargada a Bernardo de Legarda fue fechada en 1734 y firmada por el artista, caso único en la historia no solo de este maestro sino de la escultura colonial. Su tipología fue establecida como una carta de presentación no solo del taller de los Legarda, sino de una multiplicidad de artistas que por entonces trabajaban en la ciudad. Añadidos ciertos rasgos del rococó, estilo que tendría gran aceptación en el medio, la Virgen de Quito parecía perder su sentido original hasta convertirse en una bella y sensual bailarina, una imagen secularizada para una sociedad cada vez más secularizada.

Bien fuesen estas imágenes simbólicas de un movimiento indígena o señales de una paulatina secularización de la sociedad, lo cierto es que es importante resaltar que además de la exportación del objeto en sí, también se establecía una exportación simbólica de ideas y formas de religiosidad que en los últimos años han sido objeto de estudio.

ARTISTAS ITINERANTES ECUATORIANOS, UN VIAJE SIN RETORNO

La itinerancia de los artistas es un fenómeno muy conocido a lo largo de la época colonial americana. Alarifes y arquitectos, principalmente, atendían obras en México, Quito o Lima⁶³. Sin embargo, el carácter de la itinerancia del artista americano que tiene lugar durante las primeras décadas del siglo XIX se plantea de modo distinto y tiene que ver, por un lado con la recomposición misma de la

62 Costanza Di Capua, “La luna y el Islam, la serpiente y el Inca: la semántica de la Inmaculada en España y su mensaje ulterior en la ‘Virgen de Quito’”, *Memoria 7* (Quito, 1999), p. 106.

63 Véase Kennedy-Troya, “Notas sobre relaciones artísticas entre Ecuador y Perú”.



3.11. f. José Cortés [de Alcocer], *San José con el Niño*, 1773, óleo sobre lienzo, 130x118cm., Quito, Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.

práctica de la pintura durante estos años y su derivación hacia el retrato como género principal, cosa que exige la presencia del pintor en el lugar del retratado y, por otra, una capacidad productiva en su lugar de origen que excede ampliamente las posibilidades del mercado local. La itinerancia del pintor, nos dice Natalia Majluff en un estudio sobre el pintor Manuel Ugalde, asegura su subsistencia aunque le deja en una situación frágil y sin el soporte institucional de antaño⁶⁴.

Lo cierto es que si bien el artista quiteño asume su condición de itinerante,

64 Natalia Majluff, “De la pintura y de otras técnicas del progreso. Manuel Ugalde, pintor y explorador del sur andino,” en: VVAA, *Homenaje a Félix Denegri Luna*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, pp. 396-397.

inscrito en un fenómeno más generalizado al menos para la región andina, el elevado número de pintores que emprenden viaje sin retorno parece sugerir que el mercado de arte en Quito se habría reducido considerablemente y que quizás el comercio diversificado –ocupación paralela de algunos artistas– tampoco era rentable. “La verdad es que los pintores, en diversas partes de la América del Sur –corroborada la viajera y artista inglesa María Graham en 1822 en su corta estadía en Valparaíso– son casi todos quiteños”⁶⁵.

La fama de los artistas quiteños de registrar minuciosa y mecánicamente una realidad, esta vez directamente confrontada con el objeto real, fue el mejor pasaporte para ubicarse en los lugares de destino final o temporal. Pero su producción no venía alimentada por una teoría ni por una sólida comprensión de los recursos que acompañan tal o cual tipo de representación; su público tampoco parecía demandar obra de gran aliento. Muchos, entonces, fueron pintores mediocres que captaban sus audiencias en pequeños pueblos periféricos, unos pocos lograron establecerse en las capitales con gran éxito. Lo sorprendente, como hemos dicho, es que la mayoría no volvería más al Ecuador y pasaría el resto de su vida de un lugar a otro. Estaríamos hablando, así, de emigraciones obligadas y de itinerancias en regiones alejadas de su lugar de origen.

Los pintores quiteños llegaron a ser conocidos no solo por su habilidad sino por su *docilidad*. Estas características fueron tenidas en cuenta a la hora de contratar nuevos artistas ilustradores españoles, neogranadinos y quiteños para la *Flora de Bogotá* (1783–1817), un ambicioso proyecto de ilustración y taxonomía botánica dirigida por el médico español José Celestino Mutis (1732–1808), discípulo de Lineo, establecido primeramente en Bogotá y más adelante en Pamplona (Colombia). En una de las cartas oficiales enviadas por Mutis el 26 de octubre de 1786 al entonces presidente de la Audiencia de Quito, don Juan José de Villalengua y Marfil, se establecía claramente la necesidad de reentrenar a los artífices de la pintura:

[...] Yo los instruiré en los nuevos estilos de pintura al temple –decía refiriéndose a los hermanos Antonio (ca. 1750–1813) y Nicolás (¿-1816) Cortés de Alcolcer y añadía el ilustrado sabio–: convengo con vuestra Señoría en el abatimiento en que se hallan las artes en América [y] deja pocas esperanzas de lograr jóvenes que piensen con honor. Mas al fin yo voy venciendo los influjos de esa mala estrella, criándolos a mi modo, e infundiéndoles algunas ideas de honor de modo que hallando en ellos la prenda del genio dócil no desconfío ponerlos en estado de que hagan honor a su patria...⁶⁶

Después de los hermanos Cortés, a mediados de 1787 y por intervención

65 María Graham, *Diario de mi residencia en Chile*, Santiago de Chile, Editorial Francisco de Aguirre, 1972, p. 80. Véase además Kennedy-Troya, “Circuitos artísticos interregionales: De Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX”, pp. 104-111.

66 Citado por Marta Fajardo de Rueda, *Documentos para la Real Expedición Botánica. José Celestino Mutis*, s.p.i., pp. 23 y 38, inédito.

del marqués de Selva Alegre, llegaron desde Quito los pintores Antonio de Silva (activo por 1790), Vicente Sánchez (activo por 1795), pupilo de Bernardo Rodríguez, y Antonio Barrionuevo (activo entre 1787 y 1817). Además de su participación en un buen número de láminas que actualmente reposan en el Real Jardín Botánico de Madrid, Antonio (Quito, ?–Bogotá, 1813) y Nicolás (activo entre 1787 y 1816) Cortés pintaron en Popayán, la serie de la *Vida de la Virgen* (ca. 1787) compuesta de 12 óleos sobre lámina de cobre de estilo rococó germánico, actualmente en el Museo de Arte Religioso de aquella ciudad. Desde entonces estos versátiles artistas pintaban en estilo neoclásico cuando de muestras botánicas se trataba, y en estilo barroco/rococó para sus comitentes que demandaban obra religiosa “al estilo y colorido quiteños”.

A la muerte de Mutis y tras el deterioro paulatino del proyecto bajo la presión de las guerras independentistas, la gran mayoría de los pintores quiteños no retornaron a su patria. De los diez pintores quiteños registrados, 9 se radicaron en Nueva Granada y murieron allí después de dilatada actividad en el oficio de pintores, ya como colaboradores de la Flora de Bogotá, ya en talleres particulares; algunos de ellos inclusive alternaron las tareas artísticas con labores comerciales y artesanales. Siguiendo la tradición colonial. Muchos de ellos, presionados por la necesidad económica, se vieron obligados a salir como buhoneros por los caminos del país, recorriendo aldeas y poblados en busca de apartadas y misérrimas clientelas. Los de mejor fortuna derivaron hacia el retrato y no pocos hacia la miniatura y lo religioso⁶⁷.

Otros pintores ajenos a la Flora también desertaron y terminaron viviendo en Lima, Cochabamba, Santiago, Valparaíso o en la misma Colombia. Tal es el caso de Mariano Hinojosa (1776–ca. 1830) quien fundaría una escuela de pintura en Bogotá, o Francisco Xavier Cortés (activo entre 1778 y 1798), hermano de los citados Antonio y Nicolás, quien participó como ilustrador principal en otra misión científica iniciada en 1777, ligada a la Comisión Científica de Malaspina, la *Flora Huayaquilensis* coordinada por el navarro Juan de Tafalla a principios del siglo XIX. Posteriormente se asentaría en Lima y dirigiría la primera Academia de Dibujo patrocinada por el virrey Abascal, un connotado ilustrado. Paralelamente, este continuaría recurriendo a las desgastadas fórmulas del colorístico barroco–rococó quiteño, en sus múltiples comisiones privadas en la misma Lima. *La muerte de San José* (1778), en la Tercera Orden Franciscana seglar, es una buena muestra de ello⁶⁸. Más adelante y hasta la segunda mitad del siglo XIX, algunos ecuatorianos como los hermanos Elías, Ignacio y Nicolás Palas se asentarían en Lima. Como dijimos, la mayoría seguiría movilizándose de ciudad en ciudad, ofreciendo sus servicios como retratistas a través de la prensa local. Otros optarían por la ruta

67 E. Barney Cabrera, “Pintores y dibujantes de la Expedición Botánica”, en: *Historia del arte colombiano*, Vol. 5, Bogotá, Salvat Editores Colombiana S.A., 1977, pp. 1194 y 1200.

68 Véase Kennedy-Troya, *Notas sobre las relaciones artísticas entre Ecuador y Perú*, pp. 362-363. Consúltese además el estudio introductorio de Eduardo Estrella en: Juan Tafalla, *Flora Huayaquilensis*, Madrid, V Centenario-Real Jardín Botánico-Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, y Quito, Universidad Central, 1989.

marítima desde Guayaquil pasando por el Callao e Islay, hasta Valparaíso⁶⁹.

En corroboración a lo anterior, un censo de artesanos llevado a cabo en Quito en 1820 señala una reducción considerable de talleres. Han desaparecido los de escultura, numerosos en décadas anteriores, y se listan tan sólo cuatro de carpintería, cinco de sillería y seis de pintura⁷⁰. En un catastro fiscal practicado en Quito en 1825, en cambio, se detallan 21 talleres de pintura, tres de escultura y siete de platería⁷¹. Este abandono del espacio de vida y trabajo por parte de los artistas, parece darse incluso entre aquellos que al parecer tenían éxito, tal el caso del pintor Diego Benalcázar (¿-ca.1850). Juntamente con el pintor Antonio Salas (1780-1858 ó 1860), y el escultor-pintor José Olmos (activo por 1830), fue el artista que más aportó al fisco durante aquellas mismas fechas⁷². Benalcázar, como muchos otros, había diversificado su obra y además del género religioso, adoptó el retratismo, género que tras su traslado a Chile sería el más solicitado, sobre todo sus miniaturas que se vendían en “lujosos estuches negros”⁷³.

Otros audaces, como el escultor y pintor discípulo en Quito del citado Antonio Salas, José Carrillo (activo en alrededor de 1830 y 1863), se vinculó con la Primera Escuadra Nacional Chilena liderada por Lord Thomas Cochrane. Sobrevivió al inicio de los “buenos bocetos de costumbres” que, junto con los retratos, resultaron los dos géneros más rentables. Su novelesca vida, aún por ser investigada, lo llevó a montar la primera imprenta litográfica en el hogar de Cochrane en Santiago; posteriormente fue a Roma donde estudió bajo Raimundo Trentanovie (1792-832), y en Atenas se hizo cargo en 1832 de una escuela de dibujo y pintura⁷⁴.

Otros casos de emigración a Chile entre los años 30 y 40, ilustran el deseo

69 Majluff, “De la pintura y de otras técnicas del progreso”, p.396. Otros artistas itinerantes ecuatorianos mencionados por esta autora son José Anselmo Yáñez, Ildefonso Páez y Miguel Vallejo.

70 Garzón, “Situación de los talleres”, p. 22.

71 En la *Guía* de A. Jiménez de 1894, se mencionan: 38 carpinterías, 5 joyerías, 10 platerías, 4 arquitectos, 5 ingenieros, 11 pintores y pintoras, 5 doradores, 5 ebanistas, 2 fundidores, 4 grabadores. Desde luego, la recuperación de estas artes y oficios fue significativa durante la segunda mitad del siglo XIX, y muy particularmente a partir del apoyo estatal que recibe en los años de las presidencias del conservador Gabriel García Moreno (véase A. Jiménez, *Guía topográfica, estadística, política, industrial, mercantil y de domicilios de la ciudad de Quito*, Quito, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1894).

72 Según Vargas, Antonio Salas y Diego Benalcázar pagaron al fisco el 10% de su haber de 500 pesos por cada uno, seguidos de José Olmos a quien se le menciona como escultor-pintor con un haber de 400 pesos y un pago de 8. (Véase José María Vargas, *El arte ecuatoriano*, Quito, Editorial Santo Domingo, 1964, p.177). Los datos varían con respecto a José Gabriel Navarro ya que este autor señala el pago total de 500 pesos anuales por Salas y 500 pesos por Benalcázar y dice que dicho catastro fue realizado después de 1830. (Véase Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas*, 1985, p. 178; y del mismo autor, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, p. 167).

73 Kennedy-Troya, “Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile”, p. 104.

74 *Ibid.*, pp. 104-106.



3.12. Anónimo, *Retrato del presidente Gabriel García Moreno*, último cuarto del S.XIX, madera tallada, policromada y encarnada, 40x15x11cm. Quito, Museo Aurelio Espinosa Pólit.

de reproducir en cierta forma el taller familiar masculino que montaran en su patria. Destacan dos familias: los Palacios –Antonio, Manuel y Pedro– y los Sevilla –José y Rafael–. Debido a la fama que el arte quiteño había adquirido a lo largo de dos siglos de envíos y contactos, éstos lograron establecer desde el inicio sus talleres–tienda en puntos estratégicos en Santiago, y ampliar el negocio creando una cadena de locales tanto en la capital como en La Concepción y Valparaíso. También llegaron a asociarse con artistas chilenos y con otros extranjeros residentes. La mayoría de los quiteños que emigraron fueron pintores; los únicos escultores que conocemos partieron a Chile, fueron Pedro Palacios e Ignacio Jácome; este último, al parecer, se convirtió en el restaurador oficial de obras

quiteñas a mediados del siglo XIX⁷⁵.

Por estos mismos años, en 1835, emigraba otro artista desde Cuenca, Manuel de Ugalde (1817–ca.1890) quien viviría entre Cochabamba y el Cuzco y se convertiría no sólo en un conocido retratista y paisajista en el mundo surandino, sino que combinaría sus actividades artísticas con las de la industria del caucho y la exploración de ríos no navegables utilizando balsas con boyas laterales que permitían gran estabilidad y que podrían eventualmente ser útiles en el transporte de equipos pesados⁷⁶.

En la década de 1840 la emigración de artistas quiteños era un *fait accompli*. Su abandono de Ecuador se convirtió en una vía de salida personal-económica y profesional- y una estrategia inconsciente para prolongar –a través de su propia obra o aquella comercializada desde Quito– la vida del desgastado barroco-rococó quiteño en lugares tan distantes como Chile.

Sin embargo, no todo era color de rosa para nuestros artistas; poco a poco las elites progresistas chilenas pugnaron por introducir un nuevo ideario ilustrado y abandonar el antiguo estilo de hacer las cosas. En 1849 el liberal Miguel Luis Amunátegui exclamaba que el

[...] *Imperio de Quito* [...] *aún no ha caducado* [...] *nos llegan de cuando en cuando pacotillas bien surtidas de cuadros quiteños de todos tamaños, que atraen numerosos compradores, de manera que si en el pasado ha ejercido tan fatal influjo sobre el arte, en el presente continuará haciéndole una cruda guerra, pues a causa de la baratura y del crédito que goza su género, no les es posible a los verdaderos artistas entrar con ellos en competencia*⁷⁷.

No nos debe extrañar este comentario ya que en Quito, se vivía algo similar: los ilustrados quiteños deseaban a toda costa que tanto el aprendizaje de las artes como su producción se sistematizaran y se dejaran atrás los modos de hacer y vivir barrocos.

Es interesante advertir cuán tardíamente –en la segunda mitad del siglo XIX– la tradicional escultura quiteña, aunque continuó haciendo uso de las técnicas coloniales, en cierta medida se adaptó finalmente a las modas clasicistas. De esta forma se hicieron retratos pequeños de cuerpo entero, de personajes civiles,

75 Ibid., p.106 y ss.

76 Véase tres artículos sobre el artista en *Homenaje a Félix Denegri Luna*, Lima, Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000. En orden de aparición: A. Kennedy, “Notas sobre las relaciones artísticas entre Ecuador y Perú”, pp. 352-369; N. Majluff, “De la pintura y de técnicas del progreso. Manuel Ugalde, pintor y explorador del sur andino”, pp. 393-416; de José Mesa, y Teresa Gisbert, “El pintor Manuel Ugalde en Bolivia”, pp. 551-557.

77 M.L. Amunátegui, “Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile”, *Revista de Santiago*, T. III, 1849, p. 45, citado por E. Pereira Salas, *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile-Fundación Andes, 1992, p. 35.

retratos que aún conservaban el aire de la imagería religiosa colonial, como es el caso del Presidente *Gabriel García Moreno* en el Museo Aurelio Espinosa Pólit, de Quito.