

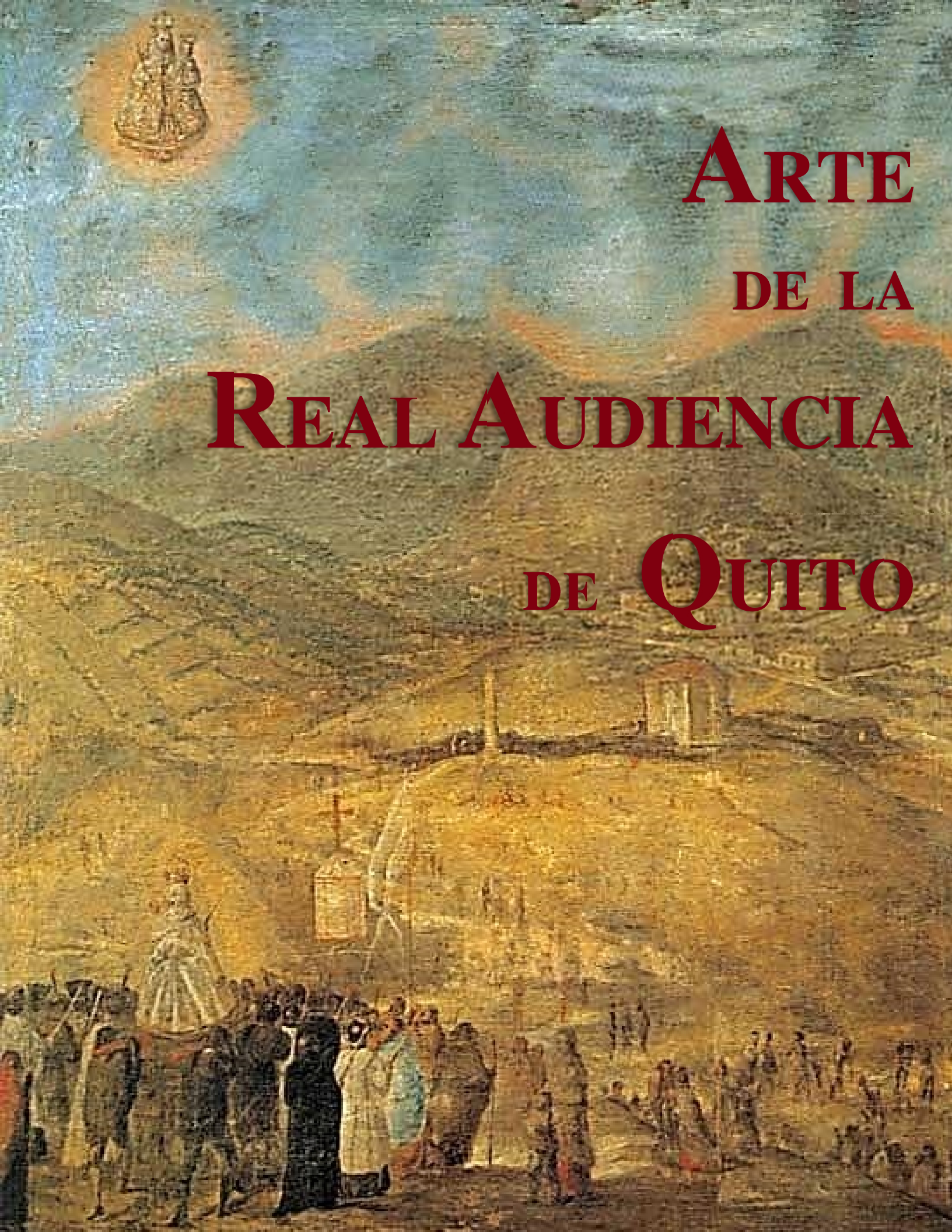


ARTE

DE LA

REAL AUDIENCIA

DE QUITO





UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
ESCUELA ACADÉMICO PROFESIONAL DE ARTE

APROXIMACIÓN
AL ARTE DE LA REAL AUDIENCIA
DE QUITO
Desde la perspectiva de su autonomía artística

ARTE COLONIAL DE AMÉRICA

A cargo de
JONATHAN PAJUELO AGUIRRE

Colaboradores
ESTEFANÍA CONDORI CAYLLAHUA
JOSÉ MARCELINO ÑAHUI CCESA
CHRISTIAN ARTURO RAMOS GUILLÉN

Lima, diciembre de 2012

CONTENIDO

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	5
CAPÍTULO I	7
CONTEXTUALIZACIÓN DEL ARTE EN LA AUDIENCIA DE QUITO	7
1.1 Ubicación geográfica y cronológica	7
1.2 Sociedad.....	8
1.2.1 Las Cofradías	11
1.2.2 El Mecenazgo.....	14
1.3 Economía	16
a. Instituciones económicas.....	16
b. Modos de producción.....	18
c. Desarrollo económico.....	19
d. Tributos.....	22
1.4 Cultura	23
1.4.1 La Escuela Quiteña.....	24
CAPÍTULO II	26
PRINCIPALES MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DEL ARTE COLONIAL DE QUITO	26
2.1 Arquitectura	26
2.1.1 Iglesia de San Francisco	26
2.1.2 La Iglesia de la Compañía de Jesús	27
2.1.3 Iglesia de El Sagrario	28
2.1.4 La Basílica de la Merced	29
2.2 Pintura.....	30

2.2.1 Pintura Mural en la Audiencia de Quito	31
2.2.2 Pintura barroca en la Audiencia de Quito	32
2.3 Escultura	36
2.3.1 Bernardo de Legarda	40
CAPÍTULO III.....	44
HISTORIOGRAFÍA GENERAL SOBRE LA AUTONOMÍA Y DEPENDENCIA DEL ARTE COLONIAL AMERICANO Y QUITEÑO	44
3.1 Principales exponentes en Latinoamérica	44
3.1.1 Postura de dependencia	44
3.1.2 Postura de autonomía	48
3.2 Principales exponentes en Quito	53
3.2.1 José Gabriel Navarro	53
3.2.2 Ximena Escudero Albornoz.....	55
3.2.3 Alexandra Kennedy.....	57
3.2.4 Adriana Pacheco Bustillos.....	59
CAPÍTULO IV.....	63
EVALUACIÓN SOBRE LA CONSISTENCIA Y VALIDEZ DEL PLANTEAMIENTO DE LA AUTONOMÍA DEL ARTE COLONIAL EN QUITO.....	63
CONCLUSIONES	67
ANEXOS	71
REFERENCIAS.....	69

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

I. Delimitación del tema

En el presente trabajo de investigación se realizará un estudio analítico y valorativo de las principales manifestaciones artísticas (pintura, escultura y arquitectura) de la Audiencia de Quito (1563-1822), que ocupó, principalmente, la zona del actual Ecuador y específicamente su capital, Quito. Basándonos en los más importantes autores que han abordado el tema del arte colonial americano y quiteño, desde las disciplinas de la historia, historia del arte y arquitectura. Se revisarán los enfoques que argumenten y fundamenten la postura de la autonomía del arte colonial. Aunque sin dejar de lado la postura contraria que señala la dependencia cultural y artística de Europa. Se discernirá las posturas, los sesgos y aciertos de cada autor en la validación de la autonomía del arte colonial.

II. Importancia de la investigación

La importancia de la investigación radica en comprender y discernir sobre los elementos que avalan la autonomía del Arte Colonial de Quito como manifestaciones con singularidad o carácter propio.

III. Objetivos de estudio

1. Establecer el contexto geográfico, cronológico, social, económico y cultural, dentro del cual se desarrollaron las manifestaciones artísticas del Arte de la Audiencia de Quito.
2. Determinar el aspecto formal e iconográfico de las principales manifestaciones artísticas (pintura, escultura y arquitectura) del Arte de colonial de Quito.
3. Analizar las posturas y argumentos de los autores más importantes, sobre la autonomía y dependencia del arte colonial americano y quiteño en particular.
4. Evaluar la consistencia y valides de las tesis entorno a la autonomía de las manifestaciones artísticas del arte colonial de Quito.

IV. Planteamiento del problema de investigación

¿En qué medida es posible justificar y validar la autonomía artística del Arte Colonial de Quito?

INTRODUCCIÓN

El tema de la presente investigación está orientado al estudio del Arte de la Real Audiencia de Quito desarrollado durante el período colonial, entre los siglos XVI y XVIII. Se abordará el estudio desde el enfoque de la autonomía artística del arte colonial, para ello se ha tomado a los autores más representativos del arte colonial americano y quiteño.

Se mencionará la postura de la autonomía, sustentada por Ramón Gutiérrez, y la dependencia, propuesta por Graziano Gasparini, para mostrar ambas posturas; sin embargo el eje central de la investigación será la postura de la autonomía.

La importancia de la investigación radica en comprender y discernir los elementos que avalan la autonomía del Arte Colonial de Quito como manifestaciones con singularidad o carácter propio en lo que se ha denominado transculturación o mestizaje, para señalar la relación cultural de influencias mutuas entre España y América.

Se comenzará estableciendo en el primer capítulo, el contexto geográfico, cronológico, social, económico y cultural, dentro del cual se elaboraron las manifestaciones artísticas del Arte de la Audiencia de Quito. En el capítulo segundo se realizará la descripción formal e iconográfica de las principales manifestaciones artísticas (pintura, escultura y arquitectura) desarrolladas en el área de Quito. En el tercer capítulo se analizará las posturas y argumentos de los autores más importantes, sobre la autonomía y dependencia del arte colonial americano y en particular quiteño. Y para finalizar, en el cuarto capítulo, se hará una evaluación entorno a la consistencia y valides de las tesis que respaldan la autonomía del arte colonial quiteño.

CAPÍTULO I

CONTEXTUALIZACIÓN DEL ARTE EN LA AUDIENCIA DE QUITO

Objetivo: Establecer el contexto geográfico, cronológico, social, económico y cultural, dentro del cual se desarrollaron las manifestaciones artísticas del Arte de la Audiencia de Quito.

1.1 Ubicación geográfica y cronológica

La ciudad de Quito ya existía antes de la fundación española del 6 de diciembre de 1534. Fue, en época aborígen, centro del antiguo Reino de los *Quitus* y formó parte del imperio Inca, tras la invasión de Huayna Cápac, que a su muerte, esta ciudad, quedaría en manos de su hijo Atahualpa. Con la llegada de los españoles a estos territorios y la caída del imperio Inca, Diego de Almagro, emprendió la fundación de la ciudad de Santiago de Quito cerca del actual Riobamba. Meses después, Sebastián de Benalcázar tomó posesión definitiva de la ciudad aborígen de Quito y fundó oficialmente la ciudad de San Francisco de Quito el 6 de diciembre de 1534, sobre los escombros de la antigua ciudad abandonada de Rumiñahui.

Posteriormente se creó la Real Audiencia de Quito (1563-1822) como unidad Administrativa y Política de la Colonia Española. Fue el máximo Tribunal de justicia de la Corona española con jurisdicción sobre los territorios de la Provincia o Presidencia de Quito, dentro del Virreinato del Perú (Fig. 1), que después formaron parte del Virreinato de Nueva Granada (Fig. 2).

Era prácticamente la única autoridad administrativa que controlaba y organizaba la vida económica de la colonia en formación, ya que las autoridades de Lima y de la metrópoli

estaban demasiado distantes como para ejercer un control directo sobre el manejo de los problemas diarios (Borchart, 1998: 51).

El antiguo Gobierno de Quito de Gonzalo Pizarro, había ensanchado ya su territorio hasta Cali y Popayán por el Norte, y por el Sur hasta los desiertos de Piura y por la cuenca del río Amazonas (gracias al descubrimiento y exploración del río Amazonas, hasta el Atlántico, por Francisco de Orellana). Las fundaciones en Yaguarzongo y Bracamoros, como los descubrimientos del río Marañón y del río Ucayali por Juan de Salinas y Loyola, dieron al antiguo gobierno de Quito una extensión nueva en la cuenca del río Amazonas. En razón del crecimiento demográfico, los requerimientos administrativos, las presiones sociales y el número de asientos y parroquias, se creó la Real Audiencia de Quito, el 4 de julio de 1560 los quiteños pidieron al rey de España la erección de una Audiencia en la Gobernación de Quito.

El rey Felipe II, el 29 de agosto de 1563, dictó una Real Cédula en la ciudad de Guadalajara por el cual la Gobernación de Quito de Gonzalo Pizarro es elevada a una Audiencia Real y se le señala límites. Fue inaugurada el 18 de septiembre de 1564.

1.2 Sociedad

Quito era, a la vez, la cabeza de la Audiencia del mismo nombre y el centro geográfico y político de su dilatado territorio.

Para la segunda mitad del siglo XVIII Quito tenía una población de 46.000 a 48.000 habitantes, según los cálculos del sacerdote italiano Domingo Coleti, quien llegó por entonces a la ciudad, dato muy inferior a los que presenta para el siglo anterior, para el que se calcula un total de alrededor de 60.000 habitantes.

La plaza

Se hallaba empedrada, estaba regularmente llena de fango y siempre repleta de mulas y jumentos que llevaban productos al mercado. Ninguna de las edificaciones que

rodeaban la plaza prestaban suntuosidad, ni siquiera el palacio obispal, que era el más grande y amplio.

Por lo demás, Quito era una ciudad con bastante movimiento comercial y mucha vida social, además de una gran concentración de religiosos y religiosas, que llenaban los conventos y las iglesias.

El mercado

Era un espectáculo multicolor por la abigarrada confluencia de mestizos, indígenas, blancos, negros y las llamadas “castas” y sobre todo por la variedad de los vestidos femeninos y masculinos, que reflejaban las diferencias sociales y económicas.

El agua

Uno de los aspectos que debió ser un dolor de cabeza para las mujeres quiteñas fue, sin duda alguna, el agua, a pesar de haber abundancia de quebradas en su territorio, debió ser difícil acarrear el líquido por las calles desiguales de la ciudad de Quito. Otro fue el caso de la gente pudiente quien contrataba indígenas cargadores o enviaba a su servidumbre a cumplir con esta tarea. El resto se dividiría la responsabilidad entre los diversos miembros de la familia

Las casas

Las casas quiteñas eran espaciosas y generalmente tenían una planta baja y un piso alto, pero las había también de un solo piso. Eran hechas de adobe o piedra y cubiertas por tejas. En el frente poseían balcones adornados con formas caprichosas y algunas lucían un portón grande, de madera tallada y enmarcada de piedra. Las familias quiteñas eran bastante grandes y sus casas reflejaban esa realidad:

El tamaño y forma de vida de esas familias coloniales se refleja claramente en la arquitectura civil de la época, constituida por grandes casas, de varios patios y múltiples habitaciones, en las cuales los pisos superiores eran habitados por la familia, los inferiores eran ocupados por la servidumbre o se destinaban al embodegamiento de productos, en tanto que los patios del fondo se destinaban a caballerizas y las tiendas exteriores se arrendaban para negocios de comercio (Londoño, 1997: 27).

Separación de sexos

Otro aspecto importante a tener en cuenta fue la separación de los sexos en los espacios de la vida pública y privada, costumbre también heredada de los antiguos señoríos feudales, de los prejuicios castellanos y de la cultura árabe. En los espacios públicos, tales como iglesias, salones, etc., las mujeres se agrupaban separadas de los hombres. También se establecían fronteras insalvables entre hombres y mujeres de los estratos altos con relación a las gentes de la plebe o la servidumbre.

Hurtos

Quito se había ganado mala fama a causa de los robos, puesto que varios viajeros lo señalan y añaden que estos tenían fama de ser diestros con las manos y que robaban con tal maestría que no se percataban sus víctimas sino hasta cuando los pillos habían desaparecido de su vista. De todos modos, los hurtos son comunes en toda la República y en el caso de Quito eran ladrones de poca monta:

Que si bien es cierto que hay indios inclinados al hurto, lo que roban son bagatelas o cosas comestibles, sin atreverse nunca a cometer hurtos graves y de mucha consideración (Londoño, 1997: 29).

Aseo personal

En general en la Audiencia de Quito el aseo personal de todo tipo de gente dejaba bastante que desear. Ello se debía, por un lado, a la escasez de agua limpia y a la existencia de un clima frío, además de las rígidas costumbres traídas por los religiosos castellanos, según los cuales los baños son pecaminosos.

Salud

Existen escasos médicos en la época de la colonia, puesto que eran pocos los que estudiaban para ello, debido a que la medicina no era una profesión en boga; sino, más bien, oficio de mestizos y plebeyos. Los candidatos debían aprobar un programa de estudios y prácticas en un hospital y allí recibían el título de protomédico, los primeros cirujanos de la audiencia fueron los barberos, que combinaban los dos oficios a la perfección, y que ejercían la cirugía de manera empírica.

Salubridad

Otro de los graves problemas sanitarios que enfrentaban las ciudades de la Audiencia de Quito fue la costumbre de enterrar a los difuntos en las iglesias, ya que esto podría causar daño a la población debido a los gases que emanaban los cuerpos en descomposición de los enterrados. Era tan grave este problema que se expresaba en mareos, dolores de cabeza, desvanecimientos, náuseas y otros efectos desagradables. A pesar de ello esta costumbre de enterrar a los muertos en las iglesias duro hasta fines del siglo XVIII.

1.2.1 Las Cofradías

Las cofradías estuvieron presentes en la vida religiosa y social en la Audiencia de Quito. Centenares de ellas aparecieron en ciudades, pueblos y comunidades rurales. Al igual que en el resto del mundo, las cofradías fueron fundadas tanto por el clero, especialmente por las órdenes religiosas, como por los colonizadores, siguiendo el modelo español. Se trataba de grupos de fieles reunidos en torno a la devoción de Cristo, la Virgen María o un santo en particular. El rol primordial de la cofradía era espiritual: promovía la devoción cristiana a través de actividades públicas y privadas tales como el pago de misas, procesiones o celebraciones en día de fiesta. Las cofradías ofrecían también una diversidad de beneficios espirituales a sus miembros, incluyendo enterramientos acompañados de misas de difuntos e indulgencias.

A lo largo del periodo colonial las cofradías financiaban el mantenimiento de los altares y el culto a las imágenes en monasterios, conventos e iglesias. También celebraban las fiestas de los santos, realizando complejas procesiones públicas en las cuales las imágenes de sus santos patronos eran paseadas a lo largo de las calles. En consecuencia, estos grupos eran altamente visibles en su comunidad. A través de sus actividades públicas y privadas, las cofradías fueron en buena parte responsables del esplendor y adorno de las iglesias y de la magnificencia de las grandes celebraciones y procesiones llevadas a cabo a lo largo y ancho de la audiencia.

Las cofradías quedaron establecidas tempranamente, pocos años después de la fundación de la ciudad de Quito, y sus participantes se incrementaron ostensiblemente en el último cuarto del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII. Así la mayoría de los vecinos pertenecía a una cofradía, y en las urbes era habitual ser parte de varias cofradías.

Apenas nacidas las cofradías parecen haber gozado de gran éxito entre todos los sectores de la sociedad colonial. A pesar de que los colonizadores españoles fundaron numerosas cofradías, principalmente en los centros urbanos, estas asociaciones parecen haber sido especialmente atractivas para la población indígena, tanto así que la multiplicación de estas asociaciones indígenas se convirtió en especial preocupación para las autoridades eclesiásticas. A pesar de los intentos por controlarla, las cofradías indígenas continuaron multiplicándose y su elevado número evitó un control efectivo por parte de las autoridades.

Para mediados del siglo XVII había más de 100 cofradías activas en la ciudad de Quito, de las cuales más de la mitad eran indígenas (Navarro, 1945: 165).

a. Cofradías urbanas

Las confraternidades eran usualmente llamativas debido a que eran las únicas congregaciones formalmente establecidas y en las cuales podían participar todos los sectores de la sociedad. La cofradía más antigua conocida fue establecida en 1543, en la ciudad de Quito, a tan solo ocho años de la fundación de la ciudad. Se trata de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, cuyos miembros eran españoles. Este tipo de cofradías de participación restringida a los caballeros e hidalgos españoles fueron fundadas durante el siglo XVI y principios de la centuria siguiente. Otras cofradías fundadas tempranamente limitaban sus membresías basándose en cuestiones de raza, etnia o género; de ahí que se establecieran congregaciones distintas para indígenas, mulatos, negros y mujeres. En España existía una tradición de cofradías de participación

selectiva, basada en exclusividad racial, étnica o lugar de procedencia. Posteriormente las cofradías urbanas tendieron a ser más heterogéneas en su construcción.

Aquellas fundadas durante los últimos años del siglo XVII y el siglo XVIII tenían cofrades de origen mixto y no respetaban las rígidas divisiones raciales y étnicas de las primeras asociaciones. Igualmente, las antiguas cofradías de españoles, en muchas ocasiones fueron, incorporando miembros indígenas; así como otras, que habían sido exclusivamente para indígenas y otros sectores, empezaron paulatinamente a admitir a miembros blancos y mestizos.

Con el tiempo, las membresías en casi todas las entidades quiteñas tendieron a ser más bien mixtas que exclusivas, reflejando de esta manera procesos de mestizaje e integración aspectos que iban transformando la sociedad en general.

Las cofradías también estaban formadas por los gremios para atender las necesidades espirituales de la profesión, al venerar a un santo patrón asociado con su oficio. Existían cofradías gremiales en cuenca, en Guayaquil y muy especialmente en Quito, donde existía un número significativo de este tipo de congregaciones, por ejemplo podemos mencionar el gremio de pintores y escultores quienes tenían como patrón a San Lucas o el gremio de plateros y batihojas quienes tenían como patrón a San Eloy.

Cabe mencionar que los artistas pertenecían a varias cofradías, además de las suyas gremiales. Durante los siglos XVI y XVII numerosos artistas indígenas, particularmente los pintores, fueron miembros de una cofradía.

El conocido pintor Andrés Sánchez Gallque entro en la cofradía en 1588 y ejerció como prioste en 1599, 1604 y 1605... el escultor español Diego de Robles solicito su ingreso en la cofradía de la vera cruz de los naturales en 1586 como parte del pago por la creación y entrega de las esculturas titulares (Kennedy, 2002: 70).

Es importante señalar que, a pesar de que las cofradías estaban localizadas en las iglesias, y en algunos casos fueron fundadas y mantenidas por el clero, eran predominantemente seculares y populares. Como tales, operaban relativamente autónomas, y en muchas ocasiones fuera del control de la iglesia.

b. Cofradías rurales

Las cofradías de indios fueron establecidas por los religiosos en gran número. Al parecer en los pueblos de indios casi todo el mundo pertenecía a una cofradía. De hecho las cofradías se convirtieron en uno de los principales instrumentos de evangelización, sirviendo como medio de organización, control y adoctrinamiento de la población nativa. A través de la cofradía, esta población recibió a su santo patrón en sustitución de otros dioses y aprendió los rituales religiosos básicos y las actividades generales de la iglesia. Para los españoles, las cofradías de indios sirvieron como instrumentos de aculturación por medio de las cuales las creencias cristianas y sus prácticas podían ser diseminadas y, así la población indígena, quedaba organizada y controlada.

Las cofradías rurales eran, en cierta forma, significativamente diferentes a aquellas urbanas, debido a que sus bases económicas estaban fundamentadas en su trabajo comunal y en su producción. Tales cofradías trabajaban usualmente tierras de la comunidad o mantenían ganado; sus ganancias se utilizaban para el mantenimiento de los altares de la cofradía, las procesiones, la cera y otros elementos necesarios para el culto.

Las utilidades de las cofradías también servían para remunerar a los curas por sus diversas prestaciones, incluyendo las misas, las celebraciones en días de fiesta, la administración de los sacramentos y el arriendo de capillas. Efectivamente, el mantenimiento de las iglesias rurales y los estipendios de los curas dependían casi íntegramente de las cofradías.

1.2.2 El Mecenazgo

La necesidad de imágenes visuales, por parte de las cofradías, obligo a su adquisición. Al ser un grupo devocional, cada cofradía debía poseer o mantener una imagen que encarnase su devoción, imagen fundamental para sus actividades y celebraciones públicas y privadas.

Además, la imagen tenía que ser debidamente cuidada en un altar o iglesia local. Dados estos requerimientos básicos, sumados al gran número de organizaciones de este tipo en la Audiencia, está claro que estas asociaciones jugaron un rol importante durante la colonia como mecenas artísticos. El patrimonio artístico de las cofradías iba desde la posesión de imágenes humildes que ocupaban sencillas mesas de altar hechas por artesanos rurales, hasta capillas de elaborada decoración o inclusive iglesias repletas de pinturas, esculturas y trabajos en oro y plata.

A pesar de la importancia de las cofradías como mecenas, se han encontrado relativamente pocos contratos de obra. En muchos casos las cofradías obviaron los costos notariales que suponía un contrato legal y prefirieron más bien la negociación verbal con los artistas. En algunas instancias, curas y religiosos pudieron haberse encargado de los contratos como mediadores de las cofradías, quizás sin mencionar a los clientes reales en los documentos. Las pertenencias de las cofradías aumentaron también mediante donaciones privadas de los mismos cofrades. Tal fue el caso del temprano retablo de la cofradía de la inmaculada concepción en la iglesia de San Francisco. En 1629 Francisco de Arellano, patrono y miembro de la cofradía, encomendó la realización de un impresionante retablo al maestro escultor Antonio de la Torre, en donde se le indica que llene toda la capilla donde está fundada la cofradía, de tres cuerpos con diez columnas.

Una de las comisiones más antiguas documentadas es la de la escultura de Nuestra Señora de Guápulo o Guadalupe, en la actualidad conocida únicamente a través de algunos oleos pintados durante el periodo colonial. En 1584 la mencionada institución encomendó al escultor Diego de robles la elaboración de una escultura a imagen y semejanza de la de la virgen guadalupana española venerada en Extremadura. Esta fue terminada en 1586 y policromada y dorada por el pintor Luis de ribera. Con el tiempo esta milagrosa imagen fue tan célebre que su iglesia se convirtió en uno de los puntos de peregrinación más importante de Quito. En 1644 el rey Felipe IV nombró a la Virgen de Guápulo “patrona del rey y de sus amas” y fue llevada a la ciudad de Quito en procesión

triumfal acompañada de las fuerzas reales. La escultura fue “paseada” en procesión en tiempos de plaga, sequía u otros desastres naturales.

Otra clara muestra de la relación entre ciertas advocaciones y el mecenazgo artístico de la cofradía gremial es la de la escultura de San Lucas, santo patrón de los artistas. La escultura de San Lucas en la capilla de Cantuña fue ya, hace tiempo, asociada como la imagen titular de la cofradía gremial de San Lucas.

De igual manera las cofradías gremiales de los campesinos dedicadas a San Isidro Labrador encargaban usualmente imágenes del santo inmerso en el paisaje andino, lugar en el cual los indígenas aparecen trabajando sus tierras. Esta pintura documenta claramente el ropaje local indígena, y al hacendado o encomendero y su mayordomo, que aparecen destacados vigilando su trabajo. Las cofradías de san Isidro eran muy populares en el campo, entre las comunidades indígenas, aunque también se hallaban presentes en las ciudades.

1.3 Economía

La historiografía tradicional ha sostenido que la economía de Quito fue muy próspera. Investigaciones más precisas contraponen este criterio; puesto que, en efecto, a partir de 1630 la economía de la Real Audiencia de Quito se deterioró progresivamente. Para analizar con rigor la economía de la Real Audiencia Quito en este siglo es importante señalar que la minería es el sector dominante de toda la economía colonial. Alrededor de ese hecho se estructuran regiones especializadas por satisfacer adecuadamente los requerimientos productivos. Se produce una división del trabajo correspondiendo a Quito la Producción textil con los obrajes.

a. Instituciones económicas

En la Audiencia de Quito se establecieron varias instituciones para mejorar la economía de los españoles, sus descendientes y la Corona, en base de la explotación del trabajo de los indígenas y negros. Entre éstas encontramos las encomiendas, mitas, obrajes y reducciones.

Encomiendas

En virtud de esta institución la tierra de los indígenas pasó a poder de los españoles. La encomienda consistía en entregar a los conquistadores y colonizadores grandes extensiones de tierras junto con los indios que en ellas habitaban, con el objeto de que les cuiden y enseñen a leer, escribir y la doctrina cristiana.

El español era el encomendero y los indios los encomendados, quienes a cambio de los servicios que recibían de parte del encomendero, tenían la obligación de trabajar en sus tierras ciertos días y pagar un tributo en dinero, animales, mantas de algodón o lana y otros productos.

Mediante esta institución los que más acapararon las tierras fueron los religiosos, especialmente los Jesuitas.

El objetivo de proteger a los indígenas a través de las encomiendas jamás se cumplió, por el contrario se convirtió en el mejor instrumento de explotación de parte de los encomenderos a sus encomendados. Los españoles desarrollaron eficientemente la agricultura y la ganadería, a base del esfuerzo, el dolor y la vida misma de los indígenas.

Mitas

Consistía en la obligación que tenían los indígenas de trabajar en las minas de oro y plata de la Corona. Estos trabajos estaban regulados por las Leyes de Indias y las disposiciones de los Cabildos, las mismas que decían al respecto lo siguiente: los indígenas debían trabajar en las minas por un tiempo determinado y por sorteo, excluyéndose del mismo a los inválidos, caciques, forasteros, a los especializados en algún oficio, los que cultivaban las tierras de los españoles, mujeres, los menores de 18 años y mayores de 50 años. Además, a los que trabajaban en las minas debían proporcionarles buena alimentación, vivienda, vestidos, enseñanza católica y atenderles en la conservación de su salud.

Pero en la práctica, las mitas se transformaron en el trabajo perpetuo y forzoso, era la sentencia de muerte del indígena, el que salía sorteado para que trabaje en tal o cual mita, jamás regresaba de ella. Las mitas enriquecieron a los españoles y a la Corona y exterminó a la raza indígena.

Obrajes

Eran las fábricas de tejidos de lana, algodón y cabuya; como también las que laboraban alpargatas, costales, mechas, pólvora, monturas, sombreros, etc., donde los indígenas tenían que trabajar días y noches, muchas veces hasta morir.

Estas fábricas eran complementadas por los llamados Batanes, situados juntos a los ríos, en donde se preparaba la materia prima. Se lavaba las lanas, tejidos, hilos, se curtían los cueros, etc. Estos trabajos realizaban las mujeres.

Reducciones

Las reducciones consistían en la agrupación de familias indígenas, con fines de adoctrinamiento religioso. Los encargados de esta institución se denominaban Doctrineros, quienes tenían la obligación de enseñarles y hacerles practicar la Religión Católica. Pero en realidad se convirtieron en comerciantes, exigían a los indígenas que compren objetos que no les prestaban ningún servicio, como anteojos, peinetas, rosarios, cartillas, catecismos, espejos, etc.

b. Modos de producción

Los conquistadores españoles establecieron en sus posesiones dos modos de producción: esclavista y feudal.

Modo esclavista de producción

Los españoles para que realicen trabajos especialmente en lugares de clima cálido trajeron a los negros en calidad de esclavos, quienes eran sujetos de compra y venta en los mercados. El negro era de propiedad exclusiva de quien lo adquiría, que se convertía en su amo, para quien tenía que trabajar por vida o hasta cuando resolvía venderlo; con el negro esclavo plantaron extensas huertas de café y cacao en la costa, cuyos productos eran exportados a España.

Modo feudalista de producción

Los españoles introdujeron en sus posesiones americanas un modo feudalista especial de producción, donde el amo era dueño de enormes extensiones de tierras, que en Europa se llamaba feudal, en América se llamó encomendero, quien era el encargado

de brindarles protección a los indígenas. Éste les entregaba un lote de tierra para que en las horas libres lo trabajasen y obtengan los productos para la subsistencia, lo que posteriormente se denominó Huasipungo. A cambio de la protección que le brindaba el encomendero, el indígena tenía que trabajar la mayor parte del tiempo en las tierras de éste. Los encomenderos no cumplieron con la protección que debían darle a los indígenas, pero en cambio les hacían trabajar, casi siempre, día y noche hasta cuando perdían la vida.

En este modo de producción el trabajo más arduo del indígena fue en las minas, donde, sin buena alimentación, sin ningún cuidado sanitario, trabajaban durante doce o quince horas, por lo que pronto se enfermaban y morían.

En las ciudades existían, al igual que en el Viejo Continente, los artesanos, como: carpinteros, picapedreros, talabarteros, talladores, zapateros, pintores, etc.; quienes por las obras que realizaban cobraban insignificantes cantidades de dinero que apenas les alcanzaba para poder subsistir.

c. Desarrollo económico

El desarrollo económico en la Audiencia de Quito se efectuó mediante la realización de varias actividades, como: la minería, agricultura, ganadería, industria, el comercio, etc. Y la implantación de varias contribuciones por parte de las autoridades

Minería

Antes de la colonia, la explotación de las minas y los lavaderos de oro fue realizado por los indígenas, a ello se debe la gran cantidad de este metal encontrado en poder de los soberanos indígenas. El oro, la plata, las piedras preciosas no tenían ningún valor económico para el indígena, porque no eran instrumento para adquirir riqueza y poderío; pero con la llegada de los españoles se convirtieron en instrumentos para adquirir riquezas y poder, a eso se debe la inhumana explotación del indígena y luego del negro, en las minas, mediante la institución llamada mita.

Toda la riqueza minera, piedras preciosas y perlas pertenecían al Rey, quien concedía la explotación a particulares, mediante requisitos de denuncia y el pago del

quinto del Rey y derechos de explotación. Los particulares aprovecharon la oportunidad para fabricar moneda, acuñando pesos, patacones y escudos, que fueron las monedas usadas en la colonia.

Fueron explotadas las minas de Tungurahua, Patate, Nambija, Angamarca, Zaruma, Azoques, Nabón.

Agricultura

La agricultura no alcanzó gran incremento hasta cuando decayó la explotación de la riqueza minera.

Como ya es conocido, el reparto de la tierra entre los españoles se realizó por medio de las encomiendas, en cuyo caso el elemento humano productor fue especialmente el indígena en la Sierra y el negro en la Costa. Por otra parte, mejoró también la agricultura de la Audiencia de Quito, por cuanto de Europa trajeron instrumentos de labranza necesarios para esa época como: el arado, barra, pala, azadón, etc. y el buey como animal indispensable para labrar la tierra.

Ganadería

En la Audiencia de Quito se incrementó la ganadería con los animales domésticos que trajeron de España, entre los cuales anotamos: el ganado vacuno, caballar, mular, lanar, porcino y de aves de corral.

Varios de estos animales, a más de dar abundante carne, brindaban materia prima para las industrias como: lanas, cueros, etc., que los empleaban en los obrajes.

También fomentaron el desarrollo de los animales autóctonos, entre ellos: el cuy, la llama, la vicuña.

La ganadería, al igual que la agricultura se encontraba en manos de los peninsulares, por lo cual, su fomento en nada benefició a los nativos.

Industria

Los españoles se preocuparon de mejorar la industria textil indígena aprovechando la capacidad técnica que habían desarrollado las culturas indígenas en la fabricación de textiles. En la Audiencia de Quito se tejían mantas de lana de vicuña y algodón y otras prendas de vestir, que eran de igual o superior calidad que sus similares de Europa.

Estos textiles eran muy solicitados en el Virreinato del Perú y crearon una prospera industria textil en Quito hasta que las reformas Borbónicas le quitaron el mercado, provocando una fuerte crisis económica que serviría, en buena parte, de detonante para la revolución independentista de 1809.

Además de la industria textil, se fomentó la industria harinera y panificadora en la Sierra y la elaboración de raspaduras, azúcar y aguardiente en la Costa. En la ciudad de Guayaquil, establecieron una importante fábrica constructora de barcos o Astilleros. Por otro lado, y sobre todo tras los cambios en las dinámicas de mercado que causaron las llamadas reformas Borbónicas Guayaquil se convirtió en un floreciente puerto exportador de la producción de cacao.

Comercio

Respecto a esta actividad, cabe manifestar que en el siglo XVI, España era una potencia mundial, por su rico e inmenso imperio colonial. Por tanto, también una potencia, que implantó la política del monopolio comercial con sus posesiones ultramarinas. Es decir, que sus colonias solamente podían comerciar con España; por lo tanto, la Audiencia de Quito mantenía relaciones comerciales únicamente con España. Lo que permitió el desarrollo del comercio ilegal con los demás países del viejo mundo, especialmente con Inglaterra, Francia y Holanda, de cuyos países venían los llamados Piratas a atacar los puertos Americanos, entre ellos el de Guayaquil. Los mismos que saqueaban, robaban y exigían el pago de fabulosos rescates, y asesinaban habitantes.

La Audiencia de Quito, como todas las posesiones españolas en América, proporcionó materias primas a España, productos agrícolas, cueros y lanas, recibiendo de España herramientas, libros y objetos destinados a la comodidad y al lujo. Se llevaba a España cacao, tabaco, quinina (descubierta por primera vez en Loja); y de los obrajes serranos: paños, bayetas, lienzos, alfombras, sayales para religiosos.

d. Tributos

Durante la vida colonial se crearon los siguientes impuestos: los tributos de indígenas, los diezmos, el quinto del Rey, la media anata, el arrendamiento o venta de empleos, las alcabalas, el almojarifazgo.

Los tributos de indios, eran contribuciones de tipo esclavistas, que pagaban los indígenas desde los 18 hasta los 50 años de edad y en una cantidad que fluctuaba entre diez reales y diez pesos. La mitad de todos los ingresos de la Audiencia de Quito constituían los fondos recaudados por este concepto.

Los diezmos

Fueron contribuciones de tipo religioso, que consistían en entregar la décima parte de todos los productos al Clero, por los servicios religiosos que prestaban.

El Quinto del Rey

Consistía en que los poseedores de minas de oro, plata y piedras preciosas, debían pagar el 20% de ello al Rey. Con el andar del tiempo tuvo que ser rebajado al 10%, ya que los metales preciosos escasearon o porque los escondieron.

La Media Anata

Consistía en el pago de un medio sueldo cada año al gobierno, por parte de los empleados públicos.

Las Alcabalas

Era el impuesto del 2% de todo lo que se ponía a la venta, impuesto que dio lugar a que se produzca la Revolución de Las Alcabalas en julio de 1592 y abril de 1593.

El Almojarifazgo

Era el impuesto que hoy se llama de aduana, que cobraban las autoridades de la Audiencia de Quito por la exportación e importación de mercancías

1.4 Cultura

En el ámbito cultural hay dos visiones contrapuestas, por un lado se encuentra la concepción barroca y por el otro la ilustrada. Aunque la barroca será la forma de expresión más difundida.

Se dice que la cultura quiteña imitó el modelo cultural europeo. Al respecto hay que decir que una cultura se acrecienta con el aporte exterior de otras culturas.

Partiendo del hecho de que la calidad cultural de una sociedad, o de un país, no se mide solo por su capacidad para generar una cultura autónoma que continúe la tradición, sino también por su apertura hacia lo que llega desde fuera (Ponce, 2002 : 31).

La educación fue de vital importancia en Quito, ya que gracias a la educación se acortaban, de alguna manera, las distancias sociales, puesto que los grupos educados podían acceder a labores administrativas.

La enseñanza fue impartida a casi todos los hombres, a excepción de los esclavos y la mujeres. Se aprendía a leer, escribir; también aritmética, catecismo y doctrina.

Las escuelas se denominaban según el lugar donde se ubicaban, así había: escuela misional, rural y urbana. Por otro lado, hay que tener claro, que la intención de los religiosos, en la impartición de conocimientos, era un adoctrinamiento para los indígenas.

Después de haber cursado los 5 años en el colegio de enseñanza secundaria el acceso a la universidad era posible. En la capital hubo tres colegios, y posteriormente en 1788 se formaría la primera universidad pública en Quito llamado Santo Tomas:

El jesuita de san Luis (1591) donde se estudiaba latín, filosofía y teología; el dominico de San Bernardo (1683), que impartía además clases de medicina; y el franciscano de San Buenaventura, autorizado a impartir entre sus frailes teología y filosofía, aunque sin conceder grados (Ponce 2002: 32).

En cuanto a la docencia había dos enfoques. La escolástica, predominante en Quito, y la humanista. Esto llevó a la confrontación entre reconocer el principio de autoridad u observar directamente el fenómeno. Sin embargo el pensamiento de la escolástica alcanzó en Quito un alto nivel crítico en teología y filosofía.

En literatura fue la poesía el género más difundido en el siglo XVII, y la prosa en el siglo XVIII. El teatro estuvo ligado a la religión y consecuentemente cumplía funciones didácticas. La novela no tuvo divulgación por la censura de los libros de caballería en América. Los autores de importancia fueron Góngora, Quevedo y Calderón.

1.4.1 La Escuela Quiteña

A partir del último cuarto del siglo XVII se desarrolló un lenguaje barroco, cuyo representante más importante fue Miguel de Santiago. Es desde ese momento que los obradores empiezan a recibir encargos tanto del norte como del sur de la Audiencia. Anteriormente, la ciudad de Quito se había consolidado como un centro de capacitación y producción artístico-artesanal y por ello autosuficiente. Esto se repetiría posteriormente en la exportación de sus excedentes.

Ya a mediados del siglo XVIII la Escuela Quiteña en el barroco-rococó es un lugar consolidado con caracteres propios y diferenciados: relativamente. Las imágenes representadas serían más criollas y urbanas. Es un lenguaje menos localista lo que contribuyó a que se expandiera la acción de la Escuela desde Santa Fe, el centro sur de Colombia hasta el norte de Perú. También durante estos años se intensificó y amplió la exportación del arte quiteño a lo largo de la costa del Pacífico y el Caribe; España e Italia también hicieron pedidos de arte quiteño; ya en el XIX, casos como el de Chile que por falta de producción artística fueron dependientes a importar arte de Quito, Cuzco y Potosí.

Las obras producidas de Quito eran de gran calidad, bajo costo y buen embalaje, para envíos a otras ciudades.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII Quito seguía produciendo escultura y pintura barroca en grandes cantidades y a bajos precio (Kennedy 2002: 197).

Por ello se establecieron competitivamente en el mercado interregional. Más adelante por la crisis económica y política que ocurría en la Audiencia de Quito, durante el primer cuarto del siglo XIX, su consiguiente aislamiento, el deterioro de la educación y de las oportunidades de trabajo; hizo que se expulsaran a artistas. Y con ello, la emigración a otros centros como Bogotá, Lima, Valparaíso o Santiago de Chile. En sus nuevos establecimientos los artistas ampliaron sus ofertas no solo como pintores “quiteños” sino también como restauradores, profesores de arte desde sus propios talleres o escuelas, academias o liceos y como comerciantes de obra propia y ajena.

CAPÍTULO II

PRINCIPALES MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DEL ARTE COLONIAL DE QUITO

Objetivo: Determinar el aspecto formal e iconográfico de las principales manifestaciones artísticas (pintura, escultura y arquitectura) del Arte colonial de Quito.

2.1 Arquitectura

2.1.1 Iglesia de San Francisco

La construcción de la iglesia de San Francisco se inició aproximadamente en 1550, y se terminó en 1680. Es una unión de diferentes estilos combinados a lo largo de más de 150 años de construcción.

Fue con el apoyo los frailes flamencos Jodoco Ricke y Pedro Gosseal, y los quiteños Jorge de la Cruz Mitima y Francisco Morocho que se logró adquirir y construir dicha iglesia en el terreno donde anteriormente se había levantado el palacio de Atahualpa. Fue una realización simbólica por parte de los religiosos en sus aspiraciones evangelizadoras.

La fachada del templo refleja la presencia temprana de elementos manieristas, lo que lo convirtió en un punto de referencia de este estilo (Fig. 3).

La fachada del templo principal es un reflejo fiel del estilo manierista que rompe la rígida armonía de la mecánica arquitectónica propugnada por el Clasicismo Renacentista, al hacer convivir a dos órdenes de diferentes proporciones: el colosal toscano con el esbelto jónico, en una mágica combinación de elementos, en que los fustes panzudos de las columnas alternan con hileras de almohadillado y de puntas de diamante (Escudero 2000: 39).

Presenta planta basilical, es decir de una sola nave central alta y a los lados las capillas. El crucero se sostiene sobre cuatro arcos torales.

2.1.2 La Iglesia de la Compañía de Jesús

En los comienzos del siglo XVII, a pesar de la poca cantidad de habitantes quiteños, ya había un gran número de construcciones religiosas; entre ellas, se encontraba La Iglesia de la Compañía de Jesús. Una de las mejores representaciones arquitectónicas del barroco quiteño (Fig. 4).

Con la llegada de los jesuitas a Quito (s. XVII) se dio comienzo a una arquitectura de formas barrocas:

Planta de cruz latina, arcos de medio punto, bóvedas de cañón corrido, cúpulas de media naranja sobre tambor en el crucero y una rica decoración interior (Ortiz 2002: 87).

Fue el hermano jesuita Marcos Guerra (1600- 1668) arquitecto napolitano, quien realizó la cubierta para la iglesia en bóveda de cañón corrido, innovación importante que se transmitirá a las construcciones futuras, ya que hasta ese entonces las cubiertas eran a dos aguas con armaduras de lazos mudéjar.

El templo de la compañía de Jesús se orienta de este a oeste, en un terreno con ligera pendiente. Su planta es de cruz latina, la nave está cubierta con bóveda de cañón corrido con lunetos, con arcos fajones dobles resaltados y seis capillas laterales comunicadas entre sí al abrirse ampliamente los contrafuertes de la bóveda central; cada capilla está cubierta con cupulines con linterna. El crucero, amplio y luminoso, se remata con una cúpula de media naranja sobre tambor, con un intradós pintado íntegramente. El presbiterio se cubre con una cúpula oblonga de paños, también pintada y con rayos con yesería dorados. A los pies de la iglesia se levanta una tribuna para el coro, apoyada en una estupenda mampara (Ortiz 2002:91).

El modelo de la iglesia de la Compañía de Jesús está inspirada en la iglesia del Gesú (Roma) de Jacopo da Vignola. Se inscribe dentro de las plantas de las iglesias romanas encabezadas por el Gesú.

La duración de su construcción fue de más de 160 años, no obstante conserva una unidad arquitectónica.

Debe recordarse que tanto el retablo mayor, el transepto y las capillas laterales, así como la fachada, fueron ejecutados en un periodo de 43 años (1722-1765), en el que el uso reiterado de columnas salomónicas en su composición, el tratamiento de dorado y la policromía, con un predominante rojo en el fondo de las yeserías y de los relieves geométricos de las pilastras, se convierten en elementos unificadores del conjunto (Ortiz 2002: 95).

Un condicionamiento importante en esta región quiteña en las edificaciones arquitectónicas fueron los sismos. Cada cierto tiempo se daban estos movimientos telúricos que traían abajo las construcciones, siendo necesario para el futuro la utilización de materiales, diseños de espacios y coberturas acordes para evitar derrumbes fácilmente.

Esto condicionó la arquitectura, que hubo de buscar estructuras menos esbeltas, de grandes masas y simétricamente dispuestas, ajustándose forzosamente a una volumetría apropiada (Ortiz 2002: 88).

La construcción de este tipo de arquitectura no fue solo una copia de modelos europeos, tampoco una elaboración originaria de esta parte de la región, sino como dice Ortiz (2002): “[...] la combinación, de todo ello, que, reinterpretado, da como resultado un producto con una idiosincrasia propia” (p. 96).

2.1.3 Iglesia de El Sagrario

En tiempos de la Colonia, la iglesia de El Sagrario constituyó uno de los mayores baluartes arquitectónicos de Quito (Fig. 6). De construcción barroca y edificada a finales del siglo XVII, cuenta con una mampara que posee acabados, esculturas y decoraciones que la caracterizan por su enorme belleza. Esta estructura fue construida por Bernardo de Legarda. Su bóveda central desemboca en una soberbia cúpula decorada con pinturas al fresco de escenas de la Biblia protagonizadas por arcángeles, obra de Francisco

Albán. El retablo del altar mayor fue dorado por Legarda. Está ubicada sobre la calle García Moreno, junto a la Catedral.

Posee planta de cruz latina (Fig. 7), presenta un intercolumnio entre el crucero y el presbiterio produciendo una sensación espacial más cercana a un templo en cruz griega que en cruz latina. Entre 1730 y 1750 se terminaron de añadir los elementos decorativos del templo. Se construyeron y doraron los retablos, se realizó la magnífica lámpara labrada y dorada por Bernardo de Legarda en el año 1747 y la media naranja del crucero.

Siguiendo el modelo de la iglesia de la Compañía de Jesús, la nave y el transepto se cubren con bóvedas de cañón corrido y las capillas laterales con cupulines. La perspectiva se centra en el retablo mayor. Lamentablemente, no dejan apreciar las formas originales de la iglesia, las pinturas que recubren las pilastras, para imitar el mármol, y la que cubre los muros que imita la mampostería, y formas de casetones en el intradós de la bóveda y de los cupulines.

2.1.4 La Basílica de la Merced

La basílica de La Merced data del siglo XVI (Fig. 8). Sin embargo, la estructura tuvo que ser modificada y reconstruida en el siglo XVIII, ya que los terremotos habían causado graves daños en la edificación del templo. Un reloj inglés de luna negra, hecho en 1817 e instalado en 1820, se encuentra ubicado en la torre de la iglesia. Una de las infraestructuras que no ha modificado su fisonomía original es el claustro de La Merced, ya que conserva el enladrillado. Una de las obras de arte de mayor atractivo en el convento es la fuente de piedra con un dios Neptuno tallado en el centro. Su torre de 47 metros es la más alta del Centro Histórico de Quito. Es considerada como una de las últimas iglesias construidas en el periodo colonial.

Al ingreso al santuario se puede observar varios cuadros, entre los que se destacan dos lienzos con representaciones de los milagros de la Virgen de la Merced, en cuyo honor se levantó ese templo en el siglo XVI. En uno de los cuadros se puede apreciar cuando la Virgen protege a los habitantes de Quito de un terremoto. En otro, cuando aplaca la

erupción de un volcán. Por eso sus devotos dicen que es la protectora de los desastres naturales.

Luego se su deterioro ya que primero fue hecha con techo de paja y muros de adobe, se encargó la sustitución al arquitecto José Jaime Ortiz, el trabajo duró varios lustros mientras se derrumbaba la antigua construcción, la consagración se dio en 1737. El altar mayor lo realizó Bernardo de Legarda entre 1748 y 1751. La sacristía que hay tras el presbiterio es obra de inicios del siglo XIX.

En su interior es semejante a la iglesia de la Compañía mientras que su exterior es diferente. Asentada en un rectángulo más alargado que de la compañía, también difiere en la proporción de las naves principal y laterales. Las diferencias también radican en la importancia de los accesos ya que la calle que cruza frente a la fachada exigió abrir una plazoleta lateral aprovechando la nivelación del relleno de la gran quebrada que cruzaba al sur.

La decoración interior quizá por motivos económicos es de sencilla yesería de diseños florales curvilíneos, sobre fondo salmón, con un resultado más luminoso. Se copiaron los retablos de la Compañía del transepto en el mismo sitio, dedicándose uno a San Pedro Nolazco y otro al Corazón de Jesús.

2.2 Pintura

La expresión pictórica en la Audiencia de Quito, que tiene elementos pictóricos originales, pero a la vez influencia de cánones europeos –flamenca, española, italiana y holandesa en algunos casos-, abarcaría dos modalidades de producción: la pintura mural y, la pintura sobre lienzo, seguidamente; ambos modos producidos a finales de los siglos XVI y primera mitad del XVII. La pintura desempeño un papel fundamental en la difusión de la fe católica es por ello que primo su enseñanza.

La propagación de tratados de pintura, fue intensa, en la España del siglo XVII, y a través de ella, a sus colonias en el Nuevo Mundo. Los tratados recogían y sistematizaban las “reglas y preceptos” que eran empleados en los talleres y muchas veces complementados a través de ordenanzas específicas para cada oficio. Los escasos talleres de pintura en la audiencia de Quito estuvieron vinculados en sus orígenes a pintores que habían recibido las normas básicas del oficio en la Metrópoli, quienes a su vez transmitieron los preceptos a través del conocido sistema de formación familiar y gremial.

2.2.1 Pintura Mural en la Audiencia de Quito

Debido a las dificultades espaciales y económicas había elementos de las iglesias o casas que no se podían construir y que la pintura mural entraba a remplazar. Ejemplos de esto son ventanas, nichos, retablos, portadas, cortinajes, marcos y techos artesonados.

La técnica de mayor utilización en la pintura mural quiteña fue al temple, ya sea policromada o en grisalla (blanco y negro). Esta consiste en aplicar los pigmentos de color (minerales, vegetales y cochinilla) disueltos en el aglutinante (cola, goma, caseína o huevo) y además de permitir repasar el color, tiene un secado rápido a diferencia de otras técnicas como el fresco. Los soportes más comunes fueron el adobe, ladrillo y la piedra, pero también se hicieron obras sobre madera, caña y bahareque (Escudero 2000: 45).

a. Fray Pedro Bedón

Dominico nacido en esta ciudad, se destacó en el campo sacerdotal como teólogo erudito; en el artístico como diestro pintor y esforzado tratadista conocedor de los principios fundamentales de la plástica.

Bedón padre de la pintura colonial quiteña se inició con el artista italiano Bernardo Bitti en la ciudad de Lima donde vivió de 1577 a 1586. El afán didáctico presente en la plástica de esa época fue desarrollado con ímpetu, donde Bedón demostró su genio innovador como respuesta a una necesidad de expresión acorde con su afán evangelizador, creando obras criollas que lograron emitir un doble mensaje: teológico y estético. Pinto la imagen de la Virgen del Rosario conocida como “Nuestra Señora de la

Escalera”. Originando un tipo iconográfico diferente, novedad que en todo caso no significa una invención sin antecedente alguno (Fig. 10).

Dan fe de su fecunda labor varios murales con escenas místicas pintados en unas cuevas aledañas a la recoleta. Pero su tarea artística no se circunscribió exclusivamente a la pintura, ni a la renovación de representaciones marianas. Como la Virgen del Rosario con San Francisco y Santo Domingo, y la difusión del culto de Nuestra Señora de Chiquinquirá, sino que fue un auténtico mecenas que organizó a los artistas en cofradías, capellanías y obradores.

2.2.2 Pintura barroca en la Audiencia de Quito

Los artistas y artesanos empezaron a apropiarse sincréticamente de los lenguajes artísticos europeos o a criollizarse hasta llegar a configurar lo que denominamos Escuela de Quito, momento que coincide con la incorporación de la representación barroca.

Durante el siglo XVIII se ejerce el dominio de la imagen oficial criollo- mestizo (sobre todo en los espacios urbanos) frente a la indígena, lo cual nos induce a pensar que los referentes nativos o los modos de hacer que manifiestan la identidad del indio probablemente vayan ligados a otro tipo de manifestaciones temporales y efímeras tales como las celebraciones festivas. Así la obra de arte quiteña permanente y fija- y predominantemente religiosa- parece constituirse en patrimonio de los sectores criollos y mestizos poderosos.

Los artistas que asimilaron la influencia del estilo europeo como es el barroco, y que lo adaptaron a sus propias necesidades y capacidades artísticas, y que a la vez son parte fundamental de la escuela quiteña son: Andrés Sánchez Galque, Miguel de Santiago y Nicolás Javier de Goríbar. Estos tres artistas son el tridente en que se sustenta toda la producción pictórica y a la vez modelos que serán cabeza de serie de toda la pintura quiteña:

Porque Galque engendró a Miguel de Santiago y Miguel de Santiago a Goribar, constituyendo estos tres la trinidad gloriosa de nuestra pintura y el tronco y raíz de los que debían formar el árbol frondoso de la pintura quiteña (Navarro 1961: 28).

a. Andrés Sánchez Galque

Este pintor mestizo estuvo activo entre los años 1540 y 1615, no se sabe mucho de su vida, pero en lo que se refiere a su actividad como pintor son pocas las obras que nos ha dejado. Y es precisamente su más famosa tela “Los tres mulatos de esmeralda” (Fig. 11) la que representa toda su calidad artística:

Como que ya en 1599, año preciso en que nacía Velásquez en España, salía de uno de los más humildes talleres de Quito un cuadro maravilloso que lo firmaba un mestizo, orgulloso de marcar en la tela su procedencia colonial. Llamábase Andrés Sánchez Galque, el pintor; y su cuadro que hoy se conoce en el museo arqueológico nacional de Madrid [...] la tela representa los retratos de los tres primeros negros que después de la pacificación de la provincia salieron a ser bautizados en Quito en 1598 (Navarro, 1961: 25).

b. Miguel de Santiago

El conocido pintor mestizo Miguel de Santiago nació en Quito entre 1620 y 1630 y falleció el 05 de enero de 1706. Adoptó el barroco que llegó de Europa. Su obra se podría situar en los primeros años de la segunda mitad del siglo XVII, momento que coincide con un deseo de la iglesia local por reforzar-criollizando- el adoctrinamiento de los indígenas. Santiago manifiesta al final de su carrera claros síntomas de apropiación del medio y la constitución de un estilo muy singular ligado a las formulas del barroco europeo. Tres pinturas, podrían ilustrar mejor este cambio: *La vida de san Agustín* (1653-1656, convento de San Agustín, Quito), *La doctrina cristiana* (1670, museo del convento de san Francisco, Quito) y *Los milagros de la Virgen del Guápulo* (1699-1706, sacristía de la iglesia de Guápulo, Quito) (Fig. 12, 13, 14).

Tanto estas obras como otra de gran tamaño encomendada por esos años por los agustinos sobre *La genealogía de la orden* y *La regla* (1656-1658, convento de San

Agustín, Quito) señalan la consolidación de Santiago como artista profesional. Sin embargo, es en la serie solicitada por los franciscanos: *La doctrina cristiana* (1670), ya sin referentes de grabados, en la que el pintor construye una de sus más ambiciosas propuestas. Directamente catequética, en cada uno de los ocho cuadros se combinan las verdades de la moral cristiana.

Lo cierto que esta innovadora propuesta de catequesis visual, única en su género, fue exportada a Bogotá, el convento franciscano de esta ciudad en 1673 solicitó la serie del *Alabado o Ave María*, los once lienzos leídos en orden forman la frase: “Alabado sea el santísimo sacramento del altar y María concebida sin mancha de pecado original”, que los doctrineros enseñaban a los indios antes y después de sus tareas diarias.

Artísticamente hablando, estas series representan la labor de un pintor brillante, con un manejo de la composición más libre y una paleta de gran fuerza, abierta, rápida y cromáticamente más clara.

Poco a poco Santiago se iría apropiando de su realidad local, un tema tan importante para el barroco europeo como el de la caducidad de la vida. La muerte, fue recogido por el artista a través de la tercera colección: *Los milagros de la Virgen de Guápulo*, en la cual, a modo de pinturas votivas se enfrenta a la muerte y a un milagro ocurrido en el mismo Quito. Cabe recordar que durante la segunda mitad del siglo XVII, los pobladores del norte de la Audiencia fueron testigos de fuertes terremotos y erupciones, inundaciones y prolongadas sequías. La muerte estuvo directamente relacionada con los fenómenos naturales

El pintor de 1653, cuyas composiciones se basaban, en buena medida, en grabados flamencos, de paleta rígida, fuertes claroscuros y composiciones manieristas barrocas, dio paso, cuatro décadas más tarde, a una libertad pictórica inusitada que no requería de modelos grabados y en donde integraba, en el paisaje andino, sus propios personajes y milagros. A fines del siglo parece lograrse una interesante conjunción entre artista, cliente y receptor, que representaría un momento clave del arte quiteño en el proceso de

apropiación de su historia y de su circunstancia vinculada a un lenguaje barroco que permitiría ir perfilando un conjunto de características propias que darían paso a la Escuela Quiteña.

c. Nicolas Javier de Goríbar (1665-1736)

Goríbar continuó con la tradición pictórica de Miguel de Santiago y copó la atención de buena parte de los últimos años del siglo XVII y los primeros decenios del siguiente.

En un escenario notoriamente anónimo no llama la atención que solo se conozca una pintura firmada por él, en el citado convento del Guápulo, más esquemático y de trazo más fuerte que su maestro y tío, incluidas en la representación de un retablo de transición renacentista – barroca (Fig. 15).

Se le ha atribuido, en medio de una gran polémica aun no resuelta, la serie de *Los dieciséis profetas* de la compañía de Jesús de Quito que realizó con motivo de la finalización de la gran obra de restauración de la iglesia en 1716. Sus curiosas poses, “anacrónicas”, si se quiere, se explican en referencia a sus modelos manieristas tomados de grabados de Parmigianino.

Es interesante y único un grabado que realizó Goríbar con el jesuita Juan de Narvaez y Santa Cruz: “la provincia jesuítica quitense” para conmemorar la finalización del colegio máximo el 4 de julio de 1718. En él, y en un estilo grandilocuente, se hace un despliegue demostrativo del poder de los jesuitas en el área; se dispone a las ciudades bajo su jurisdicción alrededor de un plano de las provincias de Quito en el que destacan sus misiones en la amazonía, sobre todo la exitosa Mainas. En la parte superior, el príncipe Felipe V aparece sentado en un trono rodeado de figuras alegóricas y en actitud de legitimar la acción jesuítica en esta particular región de su imperio.

2.3 Escultura

En la Real Audiencia de Quito se formó desde la segunda mitad del siglo XVI la escultura en madera que para los aborígenes era desconocido; este nuevo arte era esencialmente español y europeo. Este producto escultórico fue producido por indios y mestizos, creando maravillosas imágenes religiosas como son: Cristos, Marías, Santos, ángeles, querubines, así como los esplendidos artesonados, mamparas, retablos, pulpitos, coros; que, con la profusión de elementos policromados, el fulgor del pan de oro y los espejos sobre el carmesí del fondo, los complejos y enrevesados altorrelieves, crean el ambiente exuberante de las iglesias quiteñas.

Los habitantes de Quito tuvieron una notable capacidad para aprender las nuevas técnicas artísticas traídas desde Europa, ello lo aprendieron en la Escuela de Artes y Oficios que fueron establecidas por las órdenes religiosas (como San Andrés de los franciscanos flamencos Jodoco Ricke y Pedro Gosseal) para reproducir imágenes de origen europeo con la finalidad de la evangelización de los colonizados y con ello la conversión a la nueva religión.

Aunque se hicieron imitación de modelos y cánones europeos se produjeron obras de gran calidad y con personalidad propia y características estilísticas unitarias en conjunto: la Escuela Quiteña, según varios especialistas, en la que surgieron cientos de autores anónimos, nombres como los del Padre Carlos y Pampite en el siglo XVII, Bernardo de Legarda (1734, Vírgenes de Quito con imaginería de influencia oriental) y Miguel Chili “Caspicara” en el siglo XVIII, que alcanzaron renombre y celebridad. La escultura quiteña en madera policromada fue de gran calidad y hasta alcanzaron reconocimiento y no solo fue demandado en iglesias y conventos quiteños, sino en otros pueblos del mismo Quito y también en otras regiones como Colombia, Perú, Chile, México, Cuba, Panamá, Venezuela y hasta Europa como España e Italia.

Según Gabrielle Palmer (Investigadora norteamericana), la primera época en Quito se relacionó con la escultura sevillana de Gaspar de Águila, Jerónimo Hernández y del taller de los Vásquez. De características renacentistas, este tipo de imagen parece haber atraído a la población nativa. El hijo del Inca Atahualpa encargó una imagen de Santa

Catalina a Juan Bautista Vásquez, de Sevilla, imagen que se encuentra en el claustro principal de San Francisco.

Luego casi en el último decenio llegó otro escultor de Sevilla: Diego de Robles, comisionado por los comerciantes a copiar la imagen de la Virgen de Guadalupe en Extremadura, Virgen denominada en Quito de Guápulo; fue encargada y estofada con ayuda de Luis de Rivera, artista español con quien estableció uno de los primeros talleres.

No migraron muchos artistas a Quito, por lo mismo que era una región pobre en minas. Como se fundó una Escuela de Arte, ahí asistieron indios y mestizos para capacitarse.

Ya en el XVIII, Quito tuvo una influencia del Sevillano Juan Martínez Montañés. Influyó el realismo en esculturas; se dice que la que más huella dejó en talleres locales fue la obra en bulto como dice la siguiente cita:

(...) su obra incluye retablos y paneles en alto relieve, y la obra en bulto fue la que más huella dejó en los talleres locales (Gutiérrez, 1995: 238).

De sus obras se copiaron sus Inmaculadas, los Santos Francisco y Domingo, Juan Bautista y Juan Evangelista. Se conoce que su taller multiplicó operarios y envió docenas de trabajos a América en un estilo Barroco.

Otro de los artistas que influenciaron fue Juan de Mesa con sus esculturas de la Virgen Dolorosa de la Catedral metropolitana, fue recibida en Quito por su exuberancia decorativa.

Alonso Cano (Granada) es otro de los artistas que dejó huella, por la policromía y encarnado que dieron pie a que escultores quiteños desarrollen una técnica basada en sus propios principios. Vemos en su obra, José y el Niño, de la Catedral metropolitana de Quito, muestra cercanía con Cano.

José Navarro y Palmer hacen notar una deuda de la escultura quiteña con Andalucía. Según Ramón Gutiérrez, cree que en Quito se reproduce fielmente la obra de los escultores españoles:

La copia sigue siendo en la serranía ecuatoriana una característica fundamental del artesano a quien se le lleva el modelo y lo reproduce con tal fidelidad que sorprende al más conocedor (Gutiérrez, 1995: 239).

En general, la escultura quiteña del siglo XVI se caracterizó por cierta simplicidad no exenta de rigidez, y, en el caso de muchas pequeñas tallas, se observan tosquedades y vacilaciones. Cabe mencionar que sus autores completaban aún su formación en talleres y obradores. De entre ellos y sus discípulos saldrían los maestros que iban a dar esplendor a la escultura quiteña de los dos siglos siguientes.

Los estilos artísticos del siglo XVII continúan con el estilo de producción del siglo anterior con pocas modificaciones y así a final de siglo ir directamente al estilo Barroco. Las obras en madera continúan con las mismas técnicas de elaboración y acabado pero se introduce una nueva técnica en la escultura de bulto que es la llamada tela encolada

El siglo XVIII fue testigo del progreso de la Escuela Quiteña en madera policromada, aunque todavía sin mucha experiencia en las técnicas inducidas de España, son notables y admirables los estilos propios que muestran. Durante este período la escultura quiteña exhibió todas las características estilísticas del arte europeo coetáneo: barroco, rococó y neoclásico, aunque cada estilo se expresó levemente de manera local.

En los tipos de escultura, de acuerdo con las especialidades establecidas por los gremios coloniales, se ha dividido a la escultura de la escuela en: La escultura propiamente dicha, que incluye especialmente a los retablos pulpitos y relieves; La imaginería, que incluye a la estatuaria y las representaciones zoomorfas; y La talla de artesones y celosías.

Según Kennedy (2002), se habla de que la escultura en Quito es fiel a los preceptos del Barroco-rococó, sigue viva como un arte “liberal”, como un arte “mecánico”. Este arte escultórico, para ella, contribuía al fervor religioso. También menciona que las imágenes escultóricas son cuasi vivas; este concepto se menciona, porque registraba directamente en el inconsciente colectivo.

Los principales clientes de las obras escultóricas fueron la iglesia, curas, monjas, cofradías y particulares ricos, sobre todo comerciantes que continuaron siendo principales clientes de esculturas de gran tamaño.

Se hace mención que en Quito triunfa el hiperrealismo en la representación de la figura humana y los paños amparados por las técnicas locales como el encarnado brillante para la piel, la complejidad y capacidad de movimiento de las figuras articuladas y el uso sistemático de mascarillas de plomo aplicados a rostros. El hiperrealismo no es más que reproducir la realidad con más detallismo y objetividad, aunque se utiliza este concepto de una manera que es consecuencia de la aplicación de las técnicas logrando un acabado con mucho detalle.

Es a través de las técnicas y el dominio del oficio que se logra un conjunto de imágenes muy destacadas local e internacionalmente. Para ello cita de un informe de 1793 (del Archivo Nacional de Historia de Quito, Gobierno, caja 26, exp. 22-VIII 1789 Citado por Garzón):

Corroborando lo anterior [...] enviando al rey decía que “[...] por lo tocante a las artes y manufacturas se experimenta un talento particular en estas gentes (de Quito), en que no ceden a los más hábiles de Europa, como lo acreditan los artistas de pintura, escultura y tejidos de algodón y lana [...]. Faltos enteramente de educación y regla ejecutan por ingenio y pura imitación, pinturas y esculturas de tanto primor que admiran a los inteligentes y a los de buen gusto [...]. Son estimadas y procuradas en Lima, en la Nueva España y en todas partes de América.

En esta cita se menciona que los artistas de Quito son personas de mucho ingenio y que aunque imitan a la forma occidental, logran obras admirables; por ese lado Kennedy estaría haciendo una especie de elogio hacia los artistas, escultores y pintores. Además, gracias a las variadas técnicas que se aplica a las obras artísticas; al final, es un objeto artístico muy destacado a nivel local e internacional.

Más adelante la autora menciona algunos autores de escultura que son importantes como Bernardo Legarda, Caspicara o el cuencano Gaspar de Sangurima.

Este último para ella sería quien cerraría el período Barroco- rococó y anunciaría la adopción del estilo neoclásico en obras como el sagrario de la iglesia concepcionista o el pulpito de la catedral, en Cuenca.

La obra de este escultor al ser neoclásico era novedoso, pues se combinaba con el de la ejecución de los Cristos barrocos solicitados por sectores privados. Hasta iniciaría en 1822 en Cuenca la primera Escuela de Artes y Oficios del Ecuador por encomienda de Simón Bolívar. La obra prolífica de Sangurima se continuaría elaborando a lo largo del siglo XIX en estilo barroco-neoclásico desde el centro de Quito a Cuenca. Su mejor representante sería José Miguel Vélez (1829-1890).

2.3.1 Bernardo de Legarda

Conocí varios indios y mestizos insignes en este arte, más a ninguno como un Bernardo de Legarda de monstruosos talentos y habilidades para todo. Me atrevo a decir que sus obras de estatuaria pueden ponerse sin temor y competencia con las más raras de Europa (Vargas (cit.), 1989: 140).

Esta cita mencionada por José María Vargas es del padre Velasco, quien caracterizó a Legarda como “monstruoso talento y habilidad para todo” y para ello da a conocer las obras que Legarda hizo en diferentes años (desde 1731) y con ello refiere que este artista no solo fue un escultor, sino que también fue imaginero, tallador, pintor, espejero y dorador, armero y miniaturista. Sus obras más notables son los retablos y las imágenes de la Inmaculada Concepción, es en este momento en el cual el autor se detiene para darnos una explicación del carácter peculiar que tienen estas obras.

Legarda al romper los cánones del siglo XVII introduce en la estructura de los retablos y las formas de las imágenes, el ritmo del movimiento y de la gracia. En los retablos legardianos se alargan las columnas salomónicas para dar espacio a los nichos, consiguiendo acentuar la verticalidad y armonía de las órdenes fragmentadas.

Al decirnos que Legarda rompe los cánones e introduce el ritmo del movimiento y de la gracia dando aportes significativos a la escultura quiteña. Para ello menciona

algunos retablos donde se aprecia los aportes de este artista como Cantuña, La Merced, el Carmen Bajo.

Otra obra que menciona el autor es el de la Inmaculada Concepción, el cual tiene como inspiración en el Génesis y el Apocalipsis:

(...) se habla de la mujer-virgen, que aplasta la cabeza de la serpiente tentadora. Su representación mediata dio ya la pintura y escultura españolas. En Quito fue Miguel de Santiago el intérprete inmediato, que ideó la forma de representar a la Virgen Inmaculada, hollando con su pie derecho la cabeza del dragón, en actitud de vuelo ocasionado por el hecho de querer contemplar su propia hazaña. Esta “instantánea” captada por el inspirado pincel de Santiago plasmó en la escultura de la gubia de Legarda, consiguiendo una imagen amorosa y triunfante, saturada de gracia y movimiento, acentuando con alas de plata, su ademán de vuelo. Satisfizo tanto la piedad del siglo XVIII, esta Inmaculada de Legarda, que se repitió en Quito el caso de Murillo. No hubo iglesia o doctrina franciscana que no tuviera una virgen legardiana (Vargas, 1989: 141).

La Inmaculada satisfizo a muchos creyentes hasta las iglesias tenían su Virgen legardiana, y ese hecho es lo que permitió que esta imagen fuera famosa y se expandiera a otros lugares de América y hasta Europa (Fig. 16).

Según el autor, Legarda vivió en un ambiente femenino de la cual influiría en su alma de artista para reflejarla en su Virgen Inmaculada que fue hecho en 1734, plena juventud.

En el caso de los retablos tuvo una influencia Barroca, por lo mismo que resaltaba el dinamismo, característica de este periodo.

Los retablos

Surgieron como una ampliación de los dípticos y trípticos usados tan frecuentemente en campaña, en tiempos de guerra o de viajes de las Cruzadas en Europa, éstos eran llevados por los ejércitos cristianos para la celebración de la misa. Como el mármol era escaso, en vez de usar este material, se empleaba la madera policromada, dorada o simplemente tallada. El retablo jugó un papel muy importante en

la Colonia, en América el retablo en madera fue una demostración de la riqueza de este continente. Son verdaderos monumentos a la riqueza. Los artistas quiteños encontraron un excelente medio para expresarse y desarrollar su imaginación, obteniendo obras de gran valor artístico.

El púlpito

Es otro elemento decorativo muy importante característico del arte colonial quiteño. Su estructura consistía en una plataforma de madera con antepecho, cada uno de los elementos que lo constituyen van de acuerdo con la ornamentación de la iglesia y el espíritu que guio su construcción, su ubicación generalmente se encuentra en la primera pilastra que forma el ángulo entre la nave central y el brazo derecho del crucero; consta esencialmente de columna de sostén, tribuna y tornavoz, en forma de dosel. En el púlpito se plasmaron la creatividad y la habilidad del artista mestizo, logrando el inicio de motivos decorativos criollos, entrelazados con la temática cristiana. Esta manifestación fue justificada porque igual estaba puesta al servicio de la iglesia.

La imaginería

Es el complemento a la iglesia como sitio de culto después de la arquitectura junto a la construcción del templo con la decoración de columnas, artesonados coros retablos, etc., fue la imaginería, factor que fomentó la formación del escultor imaginero. La imaginería es el arte escultórico puesto al servicio del culto cristiano, el esculpir imágenes obtuvo un nivel propio por su fin religioso y por su técnica especializada. Este arte religioso representa a la Trinidad, a la Virgen y los Santos, representados con un gran realismo y un cierto efecto idealista. El artista crea sus obras empapadas de misticismo, con el fin de lograr despertar la fe de los fieles quienes las observan y no solo captar la belleza estética de las obras.

El artesonado

La escultura, en general, abarcaba varias ramas de artesanía, según el trabajo que se consagraba el escultor. A cargo suyo estaba, en primera instancia, la construcción de artesonados para revestimiento de techumbres, bóvedas y la decoración de pilastras para destacar la verticalidad de líneas arquitectónicas. Se llama artesonado al cielorraso

elaborado con madera tallada, obteniendo un gran acabado decorativo en los techos y en el intradós de bóvedas y cúpulas, consistente en molduras entrelazadas que forman casetones o artesones.

En cuanto a técnicas que utilizaron los escultores quiteños, fueron de origen europeo en el desarrollo de las técnicas del XVI y principios del XIX. Cabe mencionar que las esculturas fueron hechas en madera a la cual aplicaron varias técnicas como el devastado, lijado y pulido, dorado y plateado, aplicación de mascarillas de plomo para brindar un mayor realismo y colocación de ojos de vidrio, policromía que contaba de diversos métodos como el encarne, esgrafiado estofado y cortas.

CAPÍTULO III

HISTORIOGRAFÍA GENERAL SOBRE LA AUTONOMÍA Y DEPENDENCIA DEL ARTE COLONIAL AMERICANO Y QUITEÑO

Objetivo: Analizar las posturas y argumentos de los autores más importantes, sobre la autonomía y dependencia del arte colonial americano y quiteño en particular.

3.1 Principales exponentes en Latinoamérica

3.1.1 Postura de dependencia

Graziano Gasparini

Graziano Gasparini, arquitecto de profesión, defiende la tesis de dependencia del arte colonial americano. En su libro *América, Barroco y Arquitectura*, publicado en 1972, en su primer capítulo, *Significado, interacción y especificidad* empieza dando a conocer la intención de su trabajo:

Pretende, en síntesis, intentar una interpretación, dar una explicación y señalar la especificidad de las experiencias arquitectónicas relacionadas con la transmisión del barroco en américa (Gasparini, 1972: 3).

Para después pasar a realizar una crítica sobre las investigaciones realizadas anteriormente como simplemente un acopio de datos, que ciertamente son útiles, pero que no proporciona interpretación, siendo esta el fin de la historia de la arquitectura; ya que si no hay interpretación, no será historia. En este sentido lo que se quiere es explicar el fin de la arquitectura que es revelar sus valores esenciales, compararlas con otros modelos y establecer el significado que tuvo para la sociedad en la que se realizó.

La tarea de recopilación es la tarea de eruditos y de los archivistas, y frecuentemente se confunde con la historia misma, es un trabajo útil, pero si “historia significa interpretar”, esa no es historia (*Ibíd.*, p. 4).

Otro aspecto que se menciona es que el estudio de la arquitectura no debe ser aislada; sino integral, por lo que no solo basta con analizar la forma, sino de comprender la condiciones que hicieron posible la creación de la obra.

Se tropieza con una arquitectura desligada del acontecer histórico porque resultan insuficientes los tímidos intentos de vincularla a la historia utilizando datos y secuencias cronológicas que solo sirven para informarnos del año que fue construida una determinada obra (*Ibíd.*, p. 5).

En cuanto a la interpretación, dice que es cambiante, ya que todos los procesos del hombre están condicionados al proceso de cambio. Por consiguiente las teorías solo son vigentes en su contexto presente dado que en el futuro surgirán nuevas ideas e interpretaciones que influirán en el pensamiento, posibilitando el cambio.

La visión anterior del pasado colonial fue desde una óptica, además de contemplativa, estética-formal, nostálgica y sentimental, la cual veía a este periodo como una época feliz, olvidándose o no queriendo ver las tensiones internas existentes.

La estampa que de ella, en artículos, relatos y ensayos, que se nos ofrece se conforma de supuestas abundancias y serenidades, sin que figure ahí la imaginable tensión entre amos y siervos, extranjeros y aborígenes, potentados y miserables, que debió tundir, por lo menos en su trasfondo, a la sociedad (*Ibíd.*, p. 8).

De esta manera al hablar del periodo colonial se tiene que tener presente los abusos y humillaciones y así mismo aceptar la represión de la condición humana y sobre ella lo más importante que es la libertad (*Ibíd.*, p. 12).

Las condiciones expuestas sobre la realidad sucedida durante el periodo colonial será el marco donde se originará la arquitectura, condicionada por esta situación, y desconocer dicha relación sería tergiversar la tensión existente en la sociedad colonial.

...afirmar que todo ha sido negativo en la colonia equivaldría caer en el mismo error de los que miran al mismo periodo con espejuelos rosados (*Ibíd.*, p. 18)

Por consiguiente lo que se ha dado en llamar arquitectura colonial es el resultado del pequeño grupo dominante, mientras el otro grupo, y de gran mayoría, solo contribuyó con su trabajo de mano de obra. Y a pesar de existir expresiones indígenas estas estarán subyugadas por la cultura dominante. Así también la arquitectura colonial será una repetición constante de modelos españoles y por ser estos quienes mandarían a hacer, bajo sus principios, llevarán siempre el sello hispano.

A pesar de lo mencionado Gasparini reconoce una *especificidad* en la arquitectura colonial que la diferencia de España, pero esta especificidad no estaría relacionado con américa, sino con aportes de otras partes de Europa.

Es un hecho inobjetable que la arquitectura colonial fue una actividad constructiva controlada por España. No obstante, se trata de un control de índole política, administrativa y religiosa que aun cuando extendía su poder sobre las manifestaciones culturales, no controlaba los aportes artísticos de católicos flamencos, alemanes, franceses e italianos que en número mayor de lo que uno supone intervinieron en la actividad arquitectónica (*Ibíd.*, p. 22).

Otro aspecto diferenciador es su carácter provincial, y que en ningún momento llega a liberarse de Europa, justamente la *provincialización* está dada por ser americana zona receptora.

El fenómeno de provincialización es un fenómeno de derivación, dependencia, imitación y diferenciación de las actividades de los centros de desarrollo creativo primario (*Ibíd.*, p. 23).

También la convivencia, en una misma obra, de formas arquitectónicas de épocas distintas marca un aspecto diferenciador. La fachada será la cambiante, mientras que la planta, el espacio y volumen permanecerán estables. Sin embargo el hecho que cambie la fachada no significa que cambiara la tradición espacial del edificio, ya que la decoración es un aspecto secundario o *epidérmico* en la obra arquitectónica.

Muchos templos levantados con principios constructivos medievales pasan hoy por barrocos, únicamente por ser barroca la decoración de la fachada o las yeserías o retablos del interior (*Ibíd.*, p. 24).

A todo ello, Gasparini advierte una aclaración que si bien existen factores de *especificidad* en la arquitectura colonial que no se puede ignorar, por los elementos ya señalados, esto no quiere decir que se pueda hablar de una arquitectura *conceptualmente* diferente.

Otra cuestión importante es el concepto de *mestizaje*. Gasparini menciona que de este concepto se han servido los defensores de la autonomía americana; sin embargo él considera que el mestizaje solo se da en el campo biológico, es decir en la mezcla de sangre, y no así en lo cultural. Cuando sucede en lo cultural se hablaría no de mestizaje, sino de *aculturación*.

La aculturación es un proceso dinámico de cambio producido por el contacto y comunicación de grupos de cultura distinta (*Ibíd.*, 27).

Aunque existiera una cultura mestiza, prosigue, diferente a la occidental e indianista no hubiera tenido participación en las manifestaciones artísticas ya que pertenecían a la clase baja en la escala social y por tanto su implicancia era nula y si por algún caso tuvo alguna, ésta, estuvo condicionada por la cultura dominante. Por tanto rechaza el término de mestizaje cultural.

Para los que comparten las ideas del “mestizaje cultural” puede que el término “arquitectura mestiza” tenga algún sentido. Personalmente lo considero una definición

infeliz que solo contribuye a aumentar la confusión en la ya embrollada terminología arquitectónica colonial empeñada en valorizar nacionalistamente las diferentes expresiones regionales (*Ibid.*, 28).

Prefiere, como ya se dijo, hablar de aculturación pues en este proceso de copia se imprime la interpretación de dicha obra, ya que la copia nunca será igual al modelo, pero no hay que confundir este proceso con una influencia indígena, sino como un proceso normal en las obras provinciales.

Por lo expuesto para Gasparini el arte colonial americano es una repetición de Europa con carácter provincial, pero con especificidad.

3.1.2 Postura de autonomía

Ramón Gutiérrez

Desde que se empezó a estudiar el arte colonial americano, ya sea por historiadores o historiadores del arte los investigadores se han dividido en dos bandos, tomando posturas diferentes:

Algunos defendían la autonomía del arte nacido en esta parte del mundo y otros la dependencia europea que con su poder impositivo, por parte de la corona española, influenciaban en las artes americanas, estos últimos afirman que el barroco, que fue precisamente el estilo que se desarrollaba en Europa, tuvo mucha influencia en tierras americanas del dominio español.

Es precisamente a finales del siglo XX que se ha fortalecido la postura de la autonomía, esto debido a la gran cantidad de trabajos que se han publicado, nutriendo así la historiografía americana, a fin de que se pueda construir las bases de un arte nacido en América.

El punto de partida de esta nueva visión que revaloriza el arte americano, fue el primer congreso de Roma de 1980, que ha impulsado a realizarse nuevos trabajos en donde se renuevan los conceptos eurocentristas hacia una mirada del arte con raíces americanas.

Uno de los investigadores que abogan por un replanteamiento sobre el estudio del arte americano es Ramón Gutiérrez quien, en el II Congreso internacional del barroco iberoamericano realizado en el 2001, realiza una ponencia llamada *Repensando el barroco americano* en la que dará una visión diferente sobre lo que significa el barroco americano, y plantea una teoría en la que no niega la influencia europea pero también resalta elementos propios de América para el origen y desarrollo del barroco americano:

Se ha buscado y logrado un equilibrio que, sin desconocer la presencia dominante de ciertos lineamientos culturales europeos, acepta hoy la singularidad de unas manifestaciones que se concretan en un contexto diferenciado como el americano (Gutiérrez, 2001: 46).

Gutiérrez también exige que se estudie el barroco americano en su propio tiempo y espacio y que se rompa ese vínculo de influencia europea, ya que el barroco americano nació en contextos y circunstancias diferentes, además indica, que al igual que en Europa en América existen diversos barrocos, cada uno de ellos con ciertos rasgos peculiares que se adaptaron al territorio en el que se desarrollaron:

Los americanos solicitamos entonces simplemente, que se nos diera la oportunidad de ocupar un espacio similar que no convirtiera nuestro cordón umbilical europeo en un rígido cable de transmisión ni pretendiera explicarnos lo que sucedía en América por los acontecimientos y obra que se producían en otras latitudes (Gutiérrez, 2001: 46).

En su ponencia también menciona que el barroco no ingresa de manera violenta e impositiva hacia América sino que hubieron mecanismos de integración que actuaron de manera sistemática, y más que imposición fue un proceso de integración cultural y religiosa: “transculturación”, que encontró receptividad en el mundo indígena y mestizo

americano. Es por eso que el mensaje religioso del barroco había encontrado terreno fértil en las antiguas creencias del mundo indígena, es así como: las fiestas, las vías sacras, los espacios ceremoniales al aire libre, fueron bien recibidos por los indígenas, ya que estas vías de adoctrinamiento religioso se parecían a las actividades rituales que realizaban los indígenas en sus comunidades. Aquí también menciona la polarización que existe sobre el estudio del arte americano ya que hay autores que defienden la autonomía de las piezas del arte americano y otros realizan estudios partiendo de piezas europeas como modelos:

La historiografía del arte americano de la segunda mitad del siglo XX ha estado singularmente signada por la polémica referente a estos aspectos de la producción barroca, los que eran analizados en obras que a su vez era tomadas como objetos autónomos aptos para ser comprendidos a partir de las presuntas cabezas de serie europeas... rasgos que para algunos eran mera copia de modelos europeos y para otros eran autónomas manifestaciones de una cultura local o regional (Gutiérrez, 2001: 50).

Los estudios que se realizaban sobre arquitectura barroca americana, tendía a aceptar a la arquitectura española como modelo constructivo americano, pero con decoración de raíces americanas, lo cual no comparte Gutiérrez ya que para él la arquitectura y la decoración no se debe separar:

Sigo creyendo que el camino correcto... es comprender la obra de arquitectura barroca como hecho integral que no disocia arquitectura y decoración... creo que esto implica a la vez aceptar que las búsquedas de propuestas americanas no tienen necesariamente que estar atadas a las búsquedas de las trazas europeas... (Gutiérrez, 2001: 50).

Gutiérrez también señala que la influencia barroca marcará una línea de desarrollo en tierras americanas, pero sin que estas últimas pierdan autonomía, dependiendo en qué lugar y tiempo se desarrollan y además no niega los elementos europeos en el arte americano, pero lo que si hace es aseverar que el arte americano debe estudiarse a partir de los elementos que nacieron aquí, y no estudiar el arte americano con conceptos del

barroco europeo. Ya que así como en Europa, acá existen diferentes tipos de barroco, dependiendo en el contexto en el que se han desarrollado y tomando en cuenta el tipo de asimilación que tuvieron los indígenas al momento de la interacción cultural.

Nuestro barroco tendrá siempre componentes europeos, pero jamás podrá explicarse excluyentemente por ello, pues responde a otros contextos sociales y culturales (Gutiérrez, 2001: 51).

El aporte de Gutiérrez en su ensayo es importante para nuestro estudio ya que defiende la posición de un barroco americano, producido aquí, pero su teoría es más que toda integradora (transculturación) y no defiende específicamente la autonomía de un arte producido en América. Pero es un buen comienzo para marcar las pautas de posteriores investigaciones.

Juan Acha

Juan Acha en su libro *Las culturas estéticas de América Latina*, en su capítulo segundo que tiene por título: *Mestizajes estéticos bajo la Iglesia y la Corona*, hace una reflexión acerca del largo y complejo proceso que es el del mestizaje, y hace un llamado de atención a otros estudiosos a que aborden con un mayor sentido crítico el tema, ya que lo publicado si bien es valioso por lo mucho que ha contribuido al estudio de las manifestaciones estéticas, ha sido insuficiente por utilizar criterios occidentales acríticamente y nuestra obligación de utilizar los nuestros.

El asunto es complicado y pone sobre el tapete las siguientes interrogantes: ¿Qué estética trajeron los españoles y qué absorbió la de quienes se quedaron? ¿Sucedió lo mismo con los sacerdotes, los nobles y los soldados corrientes? ¿Qué adoptaron los nobles precolombinos y qué conservaron de los suyos? ¿Cuáles fueron los valores estéticos de los criollos y los de los mestizos por separado? ¿Qué valores estéticos asimilaron los indígenas comunes y qué aportaron? ¿Cuán fue la contribución estética de los africanos recién llegados?

Hace un recuento histórico de lo sucedido, en efecto la corona española emprendió la conquista como una búsqueda de nuevas rutas comerciales o de sazoadores en la India, y no como un fin de expandir sus territorios, esto se dio luego pero como consecuencia no planeada. Luego mediante sucesos conocidos se logró derrocar a los imperios autóctonos, de hecho, La Iglesia Católica fue elemento crucial en el proceso de evangelización, que consideraba como idolatrías las prácticas religiosas de los antiguos pobladores de la nueva América descubierta.

En este proceso las manifestaciones estéticas, cumplen un rol más que importante, ya que dada la dificultad del idioma, qué mejor que las imágenes para adoctrinar. En este sentido España regía sus criterios artísticos por la Contrarreforma, he ahí sus cruces, marianismos, santos y demás temas de la cristiandad.

Acha trata de la colonia en Perú, aunque hace algunas referencias a la de Nueva España, pero a pesar de esto y si bien esta monografía trata de la Audiencia de Quito, establece criterios generales que nos ayudarán a comprender de manera más amplia, este proceso como ya lo dije complejo y largo, con criterios pertinentes aunque no infalibles. El sesgo del autor es inevitable y resultaría, quizá inoportuno señalar lo que no hay en su escrito más no lo que hay es decir, resaltar su aporte positivo al estudio del tema.

Él siendo más específico, habla de que en la colonia hubo trasplantes, mezclas y conservaciones: el cumplimiento fiel de los estilos o modalidades europeas; la indianización o mestizaje de éstas, junto a la muy débil españolización del precolombino y la continuación de los modos indígenas.

El resultado que fue la asimilación de lo español, tuvo que pasar con la adopción de las formas más no del espíritu. En el siglo XVI el manierismo dominó en las colonias y ya en el siglo XVII, el barroco va a predominar. Esto se debe a rasgos en la religión indígena, que favorecieron al uso nuevo de la ornamentación, que fue principal característica de este siglo, de hecho la arquitectura en el barroco fue la más importante manifestación estética.

Acha toma el dibujo de Poma de Ayala, como ejemplo de una peculiaridad del dibujo de la época, de hecho no tuvo un fin artístico, sino más bien práctico, resaltaba el fin más no el medio como arte.

Sus dibujos eran torpes y mal hechos, al criterio actual, ya que no usaban la perspectiva central y proporciones modernas. En realidad esto no le importaba, y aunque en estos dibujos tenemos de ambas culturas enfrentadas, lo más importante es el fin de la comunicación, que también se dio en algunos murales. Sobresalieron los retablos, como rezago de los murales precolombinos, y abarca en parte la arquitectura foránea pero con rasgos autóctonos.

3.2 Principales exponentes en Quito

3.2.1 José Gabriel Navarro

Este autor afirma que la influencia de España sobre América, y especialmente sobre la Audiencia de Quito, ha sido fundamental en la creación de una nueva cultura heredera de cánones europeos, por eso menciona que al tratar de cualquier punto relacionado con la historia de la cultura en América, no se puede, lógicamente, prescindir de los antecedentes españoles si se desea comprenderlo y explicar bien su génesis y desarrollo.

Si aun en la historia de la civilización europea es imprescindible pasar por alto la corriente fecundante de la cultura española que hizo de la España medieval la maestra de occidente, menos puede explicarse sin ella la que organizó durante la época virreinal a los países americanos unidos por indisolubles lazos. España elaboró con duro trabajo toda una inmensa cultura que, con gesto generoso, volcó sobre medio mundo:

En el anochecer del siglo XV cuando España despertó a América y le ofreció su lengua, sus artes, sus letras y sus leyes; América las aceptó todas y con ellas se labró no sin

dolores, toda una interesante cultura que es hoy base de nuestra civilización y nuestra vida (Navarro, 1945: 35).

En lo que se refiere al arte español, es cierto que España trajo a América y, por consiguiente, al Ecuador, su arte, y mandó también artistas, algunos de no escaso mérito, lo que sumado a las muchas obras de arte de todo género que importaban los colonos, tuvo que producir su efecto en el espíritu del mestizo americano:

El comercio entre España y las colonias americanas influyó, como era natural, en la importación de cuadros religiosos, estatuas y esculturas de talla policroma, muebles de madera, sellos de oro, brocados y orfebrería de toda clase... aún más los españoles colonos de Quito importaron al Ecuador no solo pinturas de los maestros de la madre patria, sino también de los italianos y flamencos, los hay también franceses pero en menor número (Navarro, 1945: 37).

La fe y la religión de los conquistadores no provocó en el Ecuador grandes manifestaciones personales de arte. Las artes locales indígenas rindieron homenaje al arte español, lo que dio por resultado una arquitectura y una escultura religiosa netamente españolas. Más aun el arte hispano quedó como arte aristocrático refugiado en las casas de los ricos y en los claustros de los monasterios, donde encontró ambiente favorable.

En el Ecuador como en México y en el Perú los conquistadores nada hicieron para mantener la cultura indígena y aprovecharla, su política se redujo a derribar instituciones, usos y costumbres, para edificar sobre ellos la nueva civilización europea. Fue una lástima que los colonizadores de América no hubieran sabido plegar al ambiente el arte que trasplantaban, de ese modo el arte indígena hubiera podido prosperar, mejorar y cobrar nueva vida unido al español, y no perecer y hundirse para siempre. El elemento español no estimuló, pues, la formación de un arte americano propio:

El arte que fue copia del español y del europeo en general, y que al menos en sus primeros tiempos no ofrecía rastro alguno del carácter indígena (Navarro, 1945:32).

Es por eso que este gran artista quiteño del siglo XVII , ha sido considerado por algunos como un discípulo directo de la escuela española y que su arte se explique por el de sus contemporáneos de la madre patria, con todos los cuales tiene muchos puntos de contacto. Un viaje de educación a España de estos artistas quiteños es muy fácil suponerlo, pero como la historia se basa sobre documentos, la incógnita permanece siempre sin poderse despejar.

En conclusión, los artes europeas influyeron de modo decisivo en la formación de este arte colonial tan rico en Quito, tal vez más que en cualquier punto del dominio español en América.

3.2.2 Ximena Escudero Albornoz

La posición de autonomía con respecto al arte quiteño es de Ximena Escudero, en contraposición de la dependencia; aunque indica que sus manifestaciones tienen marcados aportes occidentales así como también cierta influencia autóctona. Para una escritora que ha desarrollado este tema recientemente, es natural este sesgo, ya que a partir de la crisis del modelo europeo que surge con las guerras mundiales, los hispanoamericanos volvieron su atención a sus culturas raíz, reconociendo y acuñando ciertos términos nuevos en lo que se refiere al arte de una colonia, como la “criollización”, “mestizaje”, “disyunción”, “sincretismo”. La autora alude a las influencias europeas que recayeron en la Audiencia de Quito, pero no se refiere a las aborígenes, lo da como un supuesto, la contraparte a lo foráneo no se explicita, solo se dice que es muy “sutil”.

Escudero –Albornoz, va usar el término sincretismo para señalar este proceso cultural:

Añadiendo que, si bien es cierto, como es usual en los casos de transculturación, fue impuesto el lenguaje figurativo del dominador, ello no impidió la creación de verdaderas obras de arte. Además, por nefasto que haya sido un régimen gubernativo, no inhabilita la manifestación plástica. Este sincretismo apenas presente en un principio, se desarrolló

paulatinamente por la necesidad de dar soluciones locales a las exigencias plásticas importadas (Escudero, 2000: 8).

Reconoce que el arte no es un fenómeno aislado, sino más bien es señal y símbolo de una época, siempre se contextualiza. Como la arcilla en manos de un alfarero, el entorno social, económico, político y de otras esferas del complejo conjunto de elementos de una realidad, moldea un acto artístico. Y este proceso no discrimina ni la ubicación ni la lejanía de dos o más culturas en contacto, es un hecho, más bien una norma que abarca incluso momentos como los que vivieron los pueblos conquistados por los españoles.

Ratifica la existencia de una Escuela Quiteña:

La Escuela Quiteña es el resultado de un dilatado proceso de transculturación: culturas aborígenes y europeas renacentistas. Esta simbiosis originó, que aunque presenta ciertas facetas de las ascendientes, es distinta de ellas (Escudero, 2000: 9).

Luego realiza una aproximación de diversas épocas de la Historia del Arte, como el Renacimiento, Manierismo y Barroco, explicando las raíces estéticas de Iberoamérica, y ubicando en España otro proceso de mezcla o fusión cultural ya que como sabemos tuvieron un periodo de dominación árabe, además del contacto con otras naciones. Se entrecruzaron trayectorias de culturas distantes: la visigoda y la árabe, la alemana del Sacro Imperio Romano y la francesa, la de Flandes y la italiana del norte. No tenemos en este texto alusiones a obras de arte quiteño, imágenes, descripciones o comparaciones que nos ayuden a tener una mejor idea de los diferentes periodos de la Historia del Arte que menciona. La descripción de alguna manifestación artística hubiera ilustrado mejor sus características esenciales.

Todas esas influencias hicieron que en el arte de Quito fuera un compendio de ochocientos años de historia artística en solo tres siglos. Los artistas coloniales mezclaron elementos mozárabes y mudéjares, con platerescos, manieristas y barrocos.

La autora señala que es importante el estilo plateresco, el más español de los estilos identificado plenamente con el sentir adverso los iberos al clasicismo, constituyó una barrera que retardó la expansión del Cinquecento. Luego vinieron el Manierismo y el Barroco.

De esta manera, las obras maestras del Barroco, tanto en arquitectura, como en pintura, escultura y artes decorativas (mediados del siglo XVII y todo el siglo XVIII), y de un incipiente Rococó (XIX), brindan una imagen viva de la personalidad colectiva quiteña, fruto de la amalgama racial y cultural de aborígenes y europeos (Escudero, 2000: 14).

Siendo este un texto que tiene un marcado sesgo en cuanto la problemática de autonomía o dependencia del arte de Quito, no toma en cuenta la postura de la dependencia, quizá hubiera sido oportuno señalarlo, para poner énfasis a su argumento.

El término sincretismo aportado por la autora y se da como resultado original, es decir, con características propias, de una mezcla, al parecer desigual, de dos culturas: la española y la aborígen. Nos brinda una visión panorámica de lo que recibió España culturalmente de otros países que hicieron mella en su forma de hacer arte, como sabemos fue en su mayoría religioso, esta será parte esencial del arte autónomo quiteño.

3.2.3 Alexandra Kennedy

Dentro del panorama del estudio de la pintura quiteña se encuentra Alexandra Kennedy quien en su artículo *Criollización y secularización de la imagen Quiteña (S. XVII-XVIII) presentado en el III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano* realiza un análisis de los momentos cruciales, las causas internas o externas y las modalidades que sucedieron durante el s. XVII y XVIII que contribuyeron a la formación de un sincretismo o “*criollización*”, como ella lo define, y que se entiende, como la apropiación y adaptación de formas estéticas europeas con temas renovados por un contexto diferente, por el que se dará nuevos usos a las imágenes o sufrirán transformaciones, así también por el interés o pedidos de la clientela.

Un pintor importante y a través del cual se puede apreciar este concepto es Miguel de Santiago, pintor mestizo (c. 1633-1706) cuyas obras serán de importancia en la ubicación inicial del barroco en la Audiencia de Quito, en los cambios formales y de contenido que manifestaran sus obras, situando la influencia barroca en la segunda mitad del siglo XVII.

Desde sus comienzos hasta sus trabajos finales el pintor irá consolidando formas autónomas, como refiere Kennedy (2001):

Santiago manifiesta al final de su carrera, claros síntomas de apropiación del medio y la constitución de un estilo muy singular ligado a grandes rasgos con las formulas del barroco europeo (p. 4).

Su primera serie fue para el convento de San Agustín (1653-1656) en esta serie realizó *La Vida de san Agustín* en donde Santiago se ayudó con grabados que los padres le proporcionaron sobre la vida del Santo. Las formas pictóricas van de un manierismo en la monumentalidad de los personajes y barroco en el espacio y luz.

Es en la serie realizada para los franciscanos, *La Doctrina Cristiana*, en donde alcanza mayor desarrollo e independencia; ya que no utiliza grabados y los cuadros fueron elaborados para la catequesis y eran leídos de uno a uno o grupal.

Estos cuadros de *catequesis visual* tuvieron influencia en Bogotá, donde fueron enviados, a pedido del convento franciscano en 1673, la serie de lienzos fue: *El Alabado o Ave María*. Además de estas, se envió dos series más, *Los Artículos de la Fe* y *Obras de Misericordia*.

En su serie más importante *Los milagros de la Virgen de Guápulo* (1699-1706) (Fig. 2) para la Iglesia de Guápulo, en su contenido, toca el tema de la muerte, inspirado en los acontecimientos trágicos sucedidos en la segunda mitad del siglo XVII en Quito. Terremotos, inundaciones, sequías, que fue aprovechado para incentivar el culto religioso y los milagros, como Mariana de Jesús relacionada con los sismos o la

Virgen de Guápulo o Guadalupe. Así sus obras reflejan los milagros que se dieron ante estos acontecimientos. En uno de sus cuadros quizás el más representativo es la Procesión durante la sequía en donde Santiago según Kennedy (2001):

Hace alarde de sus dotes pictóricas al punto de crear un ambiente de tal intensidad lumínica que el espectador podría sentir el reverberante calor de los veraniegos días de Quito (p. 9).

Se observa entonces la importancia que tuvo el contexto religioso y social y el desarrollo propio del artista, en la realización de novedosas imágenes dentro del panorama americano. Satisfaciendo la necesidad visual del fiel local al incorporar paisajes y personajes andinos con sus creencias y milagros.

Otro tema de importancia son los milagros que se acrecentaron y que dio lugar a que fueran reconocidos por la iglesia, proporcionando de esta forma el contacto entre indígenas, mestizos y españoles:

El tema del milagro en las sociedades barrocas había sido generalizado muy especialmente entre sectores populares y finalmente debió ser aceptado por la Iglesia oficial (Kennedy, 2001: 12).

Como se ve Kennedy confiere gran importancia a los factores contextuales propios como elementos vitales en la generación del sincretismo cultural y artístico, y que a través de obras de pintores quiteños como Miguel de Santiago, es posible demostrar el sincretismo o criollización de formas artísticas propias, no así en los cuadros votivos. Los cuales son también de inertes, pero por su misma condición se han perdido y deja incompleto el estudio sobre el las formas de sincretismo.

3.2.4 Adriana Pacheco Bustillos

Adriana Pacheco en *La virgen apocalíptica en la Real Audiencia de Quito: aproximación a un estudio iconográfico*, presentado en el III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano realiza una aproximación sobre la iconografía de la Virgen

Apocalíptica en la Real Audiencia de Quito. Nos explica cómo en este lugar, tras sus relaciones sociales y económicas, se instauró una nueva cristiandad y profunda religiosidad. Esta forma de cristianizar o evangelizar fue por medio de imágenes devocionales de la Virgen y, en especial, a la Inmaculada Concepción, que fue muy difundida. Los frailes mandaron a los artesanos quiteños a ejecutar representaciones en pintura y escultura, destacando la representación escultórica:

(...) como lo demuestra el ejemplo emblemático de la Inmaculada Apocalíptica ejecutada en 1734 por el escultor Bernardo de Legarda (Pacheco, 2001: 504)

Menciona a Legarda por ser uno de los mejores escultores quiteños, quien haría esta imagen en madera en el siglo XVIII, trabajo de gran maestría, que pronto fue producido en muchos de los talleres de la ciudad para luego ser propagada por toda América.

Aborda el asunto iconográfico aludiendo brevemente a las vertientes europeas, pues fue el lugar donde nació esta doctrina inmaculista, y hace mención a que la Mujer Apocalíptica sería considerada como uno de los principales antecedentes de la representación plástica definitiva de la Inmaculada Concepción.

Para hacernos entender este proceso iconográfico en el contexto local, hace referencia a la vivencia de este misterio mariano en la Villa de Quito, donde se extendió ampliamente la imagen alada.

Hace referencia también a ejemplares para constatar cómo se fueron configurando las imágenes de la Inmaculada dentro del espacio Quiteño:

[...] es importante aludir a los ejemplares más destacados, realizados entre la mitad y las postrimerías del siglo XVII, para constatar cómo se fueron configurando las imágenes de la inmaculada dentro del espacio quiteño [...] (Pacheco, 2001: 507).

Según Bustillos, hubo un desarrollo de influencia o evolución continua en la iconografía pues refiere que los modelos de la Inmaculada, populares entre los teólogos de la Edad Media, fueron quedando atrás, y que desde el XVI, sería establecido un prototipo que era la de Pacheco:

[...] el prototipo más representativo fue creado por Francisco Pacheco, muy difundido en el arte español, toda Europa y América. El teórico registró en su libro el Arte de la Pintura la manera en que había de ilustrarse el tema [...] (Pacheco, 2001: 506).

Este prototipo sería seguido por Miguel de Santiago, quien hace pinturas (Inmaculada Concepción del convento de San Agustín de Quito y Virgen Inmaculada Apocalíptica, Museo del Banco Central del Ecuador) realizadas en la segunda mitad del siglo XVII con la misma simbología que propone Pacheco, es más, estas imágenes servirían de ejemplo para que Legarda hiciera su escultura (Fig. 9).

Adriana Pacheco Bustillos considera en principio a los artistas como artesanos que reproducen las imágenes de la Inmaculada:

Para extenderla y afianzarla entre la gente, según solicitud de los frailes comitentes, los artesanos quiteños realizaron una nutrida cantidad de representaciones en pintura y en escultura (Pacheco, 2001: 504).

Quizás utiliza este concepto para hacernos entender que en la Villa de Quito, aparte de artistas había artesanos que también reproducían la imagen de la Apocalíptica Inmaculada.

Bustillos al hacer un estudio sobre la Iconografía de la Inmaculada Concepción, toma en cuenta los conceptos europeos haciendo un análisis iconográfico, sin obviar el aporte americano, ya que la circunstancia y el contexto en el que nacieron, tanto en Europa como en América fueron diferentes y la obra nacida en esta parte del mundo, según ella, sirvió de influencia hacia América logrando que de ahí se creen otras reproducciones sobre la Virgen Inmaculada y así se expanda, no solo este fervor devocional, sino una nueva forma de hacer una escultura de Virgen, es ahí donde menciona que Legarda crearía un ejemplo a seguir en el aspecto escultórico.

Indirectamente hay una autonomía pues según Pacheco hubo una contribución a la escultura quiteña para el siglo XVIII en la iconografía de la Inmaculada Concepción que fue inspirada en la Virgen Apocalíptica alada. Pues era una transcripción plástica de lo que escribe San Juan (Apocalipsis XII). Este modelo de Virgen llegaría al mundo

americano a través de grabados del XVII, pero es en Quito es donde el gran escultor Bernardo de Legarda lleva esta imagen a la madera en el XVIII.

Además siempre refiere que la Virgen Apocalíptica fue un valioso instrumento en el proceso de propaganda de la devoción hacia la Inmaculada.

CAPÍTULO IV

EVALUACIÓN SOBRE LA CONSISTENCIA Y VALIDEZ DEL PLANTEAMIENTO DE LA AUTONOMÍA DEL ARTE COLONIAL EN QUITO

Objetivo: Evaluar la consistencia y valides de las tesis entorno a la autonomía de las manifestaciones artísticas del arte colonial de Quito.

La posición de dependencia del arte colonial americano es expuesta por Graziano Gasparini, que intenta demostrar, a través de su visión eurocéntrica, esta dependencia; sin embargo los argumentos de mayor consistencia son los expuestos por Gutiérrez que no desconoce la influencia europea; más aún, dice que fue de gran importancia, pero en américa esta influencia adquirió características particulares generando una relación de transculturación.

Comencemos revisando la posición de Gasparini para finalizar en la de Gutierrez y los que plantean la relación de intercambio cultural como Acha, Navarro, Escuderos y Kennedy para el caso de Quito.

En principio Gasparini orienta, su investigación, a englobar toda la arquitectura americana, un trabajo que ciertamente esta propenso a enfatizar unas obras y olvidar otras, aunque justifica que su labor es interpretativa más que un simple acopio de datos, como se había venido haciendo; sin embargo la interpretación, como el mismo reconoce, está condicionada al cambio y por tanto vigente solo a su contexto. A pesar de que propone no desligar la arquitectura de su entorno para comprender las condiciones que hicieron posible su creación, parece olvidarse cuando da mayor importancia al espacio del edificio y pone la decoración en un plano secundario o epidérmico que no afecta en nada al edificio, olvidándose que la obra es creada como un todo y por tanto cada parte tiene sentido en relación de ese todo y no solo como pieza única, ya que en ella han

intervenido una serie de acontecimientos contextuales que la han hecho posible. Por tanto la arquitectura colonial debe ser comprendida como hecho integral que no disocia arquitectura y decoración.

Cuando se habla de contexto, Gasparini solo toma un aspecto y lo enfatiza, así resalta en el campo social la dominación de un grupo de poder (españoles) sobre el grupo avasallado (americanos), de lo cual deduce la ausencia de libertad por parte de los sojuzgados nativos. Por tanto infiere que lo que se produjo en una sociedad sin libertad está sujeto a los preceptos del grupo dominante y si estos tuvieron alguna injerencia solo fue de mano de obra.

Al respecto Gutierrez menciona que el barroco no ingresa de manera violenta e impositiva hacia América, sino que hubieron mecanismos de integración que actuaron de manera sistemática, y más que imposición fue un proceso de integración cultural y religiosa: “transculturación”, que encontró receptividad en el mundo indígena y mestizo americano.

A pesar de ello Gasparini reconoce una diferencia o *especificidad*, como lo llama, en la arquitectura colonial; pero esta especificidad está dada por las influencias europeas no españolas. En un principio fue reacio en admitir que pudieran haber influencias nativa en la arquitectura colonial realizada por España, ya que tenía el control sobre esta, sin embargo admite que las influencias no españolas (flamencos, alemanes, franceses e italianos) si tuvieron intrusión en la actividad arquitectónica. Hay aquí una cierta inclinación por justificar de una u otra manera la influencia europea en la arquitectura colonial. Y sumado a ello, le llama arte provinciano por ser copia de Europa.

Gasparini no toma en cuenta que el barroco americano debe estudiarse en su propio tiempo y espacio y no con conceptos del barroco europeo como señala Gutierrez, debe romperse el vínculo de influencia europea y estudiarse a partir de los elementos que nacieron aquí, ya que el barroco americano nació en contextos y circunstancias diferentes. La arquitectura tomada de España empieza en América una adaptación según

los requerimientos materiales y espirituales del contexto americano. Además que al igual que en Europa, en América, existen diversos barrocos, cada uno de ellos con ciertos rasgos peculiares que se adaptaron al territorio en el que se desarrollaron, Igualmente Acha remarca que para entender mejor el proceso de mestizaje debe hacerse, no desde los criterios occidentales acriticamente, sino de los nuestros.

Las influencias europeas son reconocidas y valoradas ya que entre ambas culturas hubo una interacción por ello se habla de transculturación, resaltando el aporte integrador de la cultura europea y americana. Y no así, como llama Gasparini, que reconoce características nativas en la arquitectura colonial, pero prefiere hablar de *aculturación*. Su posición eurocéntrica dice que es el grupo dominado el que se apropia de la cultura foránea, y remata diciendo que aunque hubiera habido una cultura mestiza no hubiera intervenido en la cultura por estar en la escala social de dominado.

Las manifestaciones artísticas americanas y en particular quiteñas son obras con características originales derivadas éstas por el contacto y síntesis de dos grandes culturas y por más duro que haya sido el yugo español, no impidió la formación gradual de un arte original en función de un todo del que es parte, es decir la cultura occidental. En efecto se dio un sincretismo: una alta civilización aborígen desarrollada que recibió la influencia occidental a partir del siglo XVI.

Diferentes autores coinciden en señalar este proceso como la formación de elementos autónomos. Acha habla del *mestizaje* que se dio en la colonia. Escudero, de *sincretismo* como amalgama racial y cultural de aborígenes y europeos que apenas presente en un principio, se desarrolló paulatinamente por la necesidad de dar soluciones locales a las exigencias plásticas importadas. Kennedy utiliza *criollización*, como la adaptación y transformación de formas estéticas europeas en un contexto diferente.

Esta relación cultural fue algo que se formó gradualmente con años y años, en los que el arte americano se consolidó hasta hoy, que se puede hablar, para el caso de Quito,

de una Escuela Quiteña de gran calidad basada en los debidos cánones artísticos tomados de afuera y que en un proceso, con el devenir del tiempo, pudo generar una expresión autónoma.

Y no solo los aborígenes recibieron influencia occidental, los españoles que se trasladaron a la colonia también fueron influenciados por el entorno, una sociedad nueva. Es decir que las manifestaciones artísticas de un grupo humano son el reflejo inevitable de la sociedad, de su entorno y de sus costumbres.

CONCLUSIONES

- En la Real Audiencia de Quito puede comprobarse cómo a partir de una bipolaridad inicial blanco-indígena se va configurando una sociedad claramente multirracial, integrada por blancos, indios, negros, mestizos y castas, que conforman grupos diferentes. Son momentos en que se profesa una gran vida religiosa y social, es así que nace en este contexto las cofradías. Quienes promovían la devoción cristiana a través de la adquisición de piezas artísticas para lo cual ellos hacían el papel de mecenas; siendo las cofradías de indígenas las que más predominaban. Estas cofradías jugaron un rol importante dentro de las manifestaciones artísticas ya que las pinturas, esculturas e incluso fachadas de iglesias eran financiadas por éstas.
- La arquitectura traída de España sufrió modificaciones al adaptarse al territorio quiteño, una de las cuales fue los fuertes sismos que obligaron a la utilización de materiales, coberturas y diseños de espacios acordes para evitar derrumbes fácilmente.
En pintura después de representaciones en base a grabados flamencos se dará paso a finales del siglo XVII a una libertad pictórica sin referentes de grabados donde se incorpora el paisaje quiteño, sus personajes y sus milagros.
En la producción escultórica el máximo representante es el escultor Bernardo de Legarda quien consiguió singular maestría en la representación de la Virgen Apocalíptica llenándola de gracia y movimiento, llegándosela a conocer como Virgen legardiana.
- Dentro del panorama de la historiografía del arte colonial americano se distinguen dos principales posturas opuestas dentro del ámbito de la arquitectura colonial, por un lado la postura de la dependencia sustentada por Graziano

Gasparini, quien sostiene que ésta, por gestarse dentro de un marco contextual de dominación española, imposibilitó la libertad creadora y se limitó a reproducir los modelos europeos. Por otro lado la postura de autonomía sustentada por Ramón Gutiérrez, expresa la importancia del contexto socio-cultural en el desarrollo de la arquitectura, a través del proceso de transculturación, en el que los valores de ambas culturales conformaran una síntesis. A este respecto se suman las posturas de Juan Acha en cuanto al mestizaje; Ximena Escudero señala el sincretismo como amalgama racial y cultural y Alexandra Kennedy, criollización, como la adaptación y transformación de formas estéticas europeas.

- La postura de autonomía es la que da argumentos más sólidos respecto al arte colonial americano y quiteño, sustentada en la influencia cultural mutua en la relación de españoles y americanos de lo cual se deriva el término de transculturación o mestizaje. Es así que toda tendencia o estilo estético surge en un lugar y circunstancia determinada y se proyecta a diferentes latitudes, adquiriendo características particulares, propias del modo de ser de cada grupo humano. El arte quiteño es el resultado de un dilatado proceso de transculturación.

REFERENCIAS

- Acha, J. (1994). *Las culturas estéticas de América Latina* (reflexiones). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Borchart M. (1998). *La Audiencia de Quito: Aspectos económicos y sociales (siglos XVI-XVIII)*. Número 23 de Colección Pendoneros. La Audiencia de Quito: Aspectos económicos y sociales. Ecuador: FONDO EDITORIAL CULTURAL, 405pp.
- Escudero, X. (2000). *Historia y crítica del arte hispanoamericano, Real Audiencia de Quito: siglos XVI, XVII y XVIII*. Quito : Ediciones Abya-Yala.
- Gasparini, G. (1972). *América, Barroco y arquitectura*. Caracas: Ernesto Armitano.
- Gutiérrez, R. (1995). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825*. Madrid: MANUALES ARTE CATEDRA, 444pp.
- _____ ((8 de octubre de 2001) (Art.). *Repensando el barroco americano*. III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano.
<<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/>>
(Consultada el 25 de setiembre de 2012)
- _____ (1997). *Arquitectura Latinoamericana. Textos para la reflexión y la polémica*. Lima: Epígrafe Editores.
- “La escultura, un arte fiel a la tradicional religiosidad popular”. En *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid: Nerea, (pp. 64-65).
- Londoño. J. (1997). *Entre la sumisión y la resistencia: Las mujeres en la Real Audiencia de Quito*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Navarro, J. (1961). *Guía artística de la ciudad de Quito*. Quito: Ediciones La prensa católica.

- _____ (1945). *Artes plásticas ecuatorianas*. Fondo de cultura económica. Panuco, 63 México.
- Ortiz, A. (2002). “La Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, Cabeza de serie de la arquitectura barroca en la antigua Audiencia de Quito”. En *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid: Nerea.
- Kennedy, A. (8 de octubre de 2001) (Art.). *Criollización y secularización de la imagen Quiteña (S. XVII-XVIII)*. III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano.
<<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/>>
(Consultada el 22 de setiembre de 2012)
- _____ (2002) *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII – XIX*. Editorial Nerea: Barcelona.
- Pacheco, A. (8 de octubre de 2001) (Art.). *La virgen apocalíptica en la Real Audiencia de Quito: aproximación a un estudio iconográfico*. III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano.
<<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/>>
(Consultada el 25 de setiembre de 2012)
- Vargas, J. (1989). *El Arte Ecuatoriano*. Biblioteca Ecuatoriana Clásica (pp. 139-142)

ANEXOS

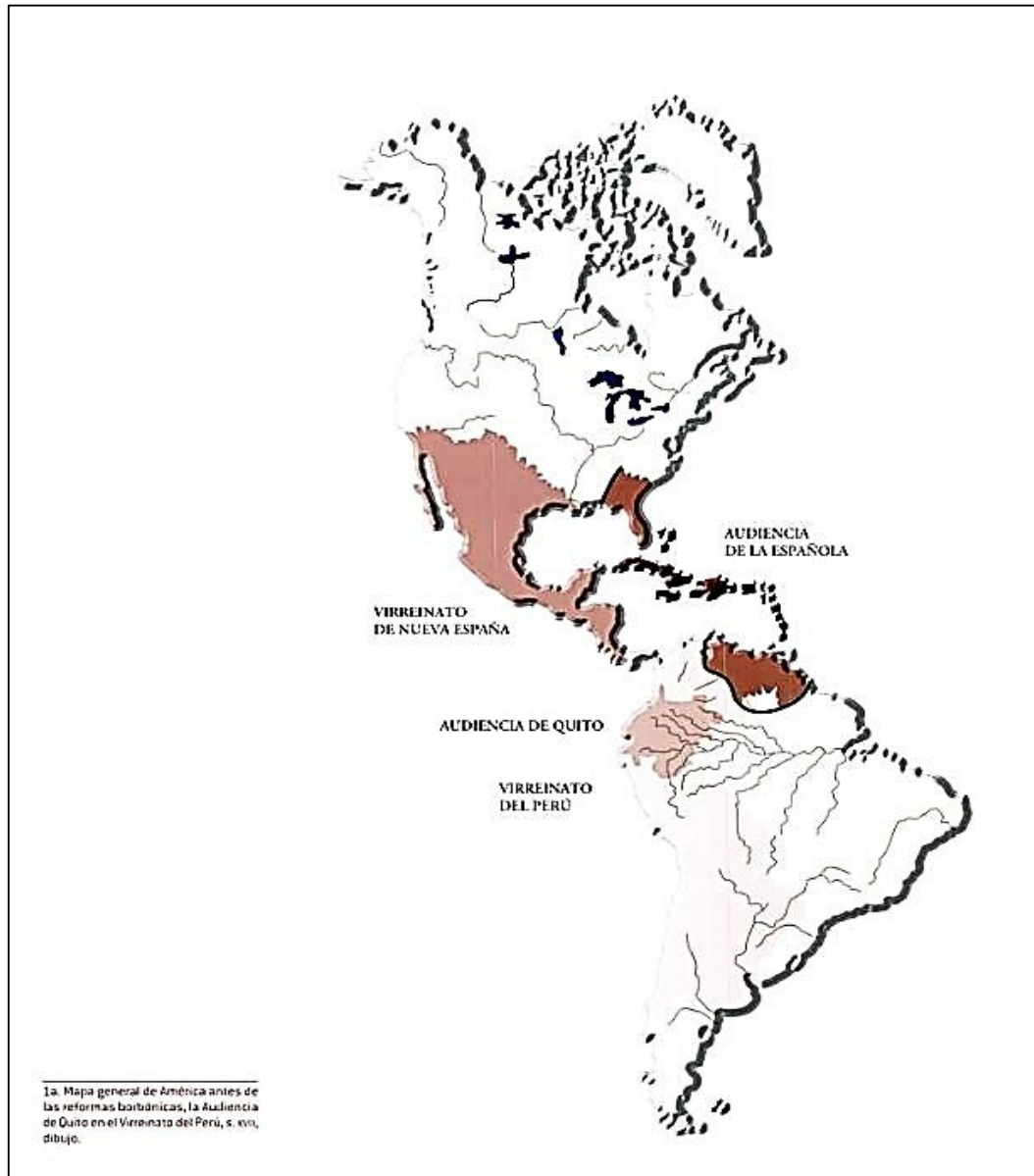


Fig. 1

Mapa de la de la Real Audiencia de Quito en el virreinato del Perú, antes de la reforma borbónica.

Fuente: Kennedy, A. *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX.*

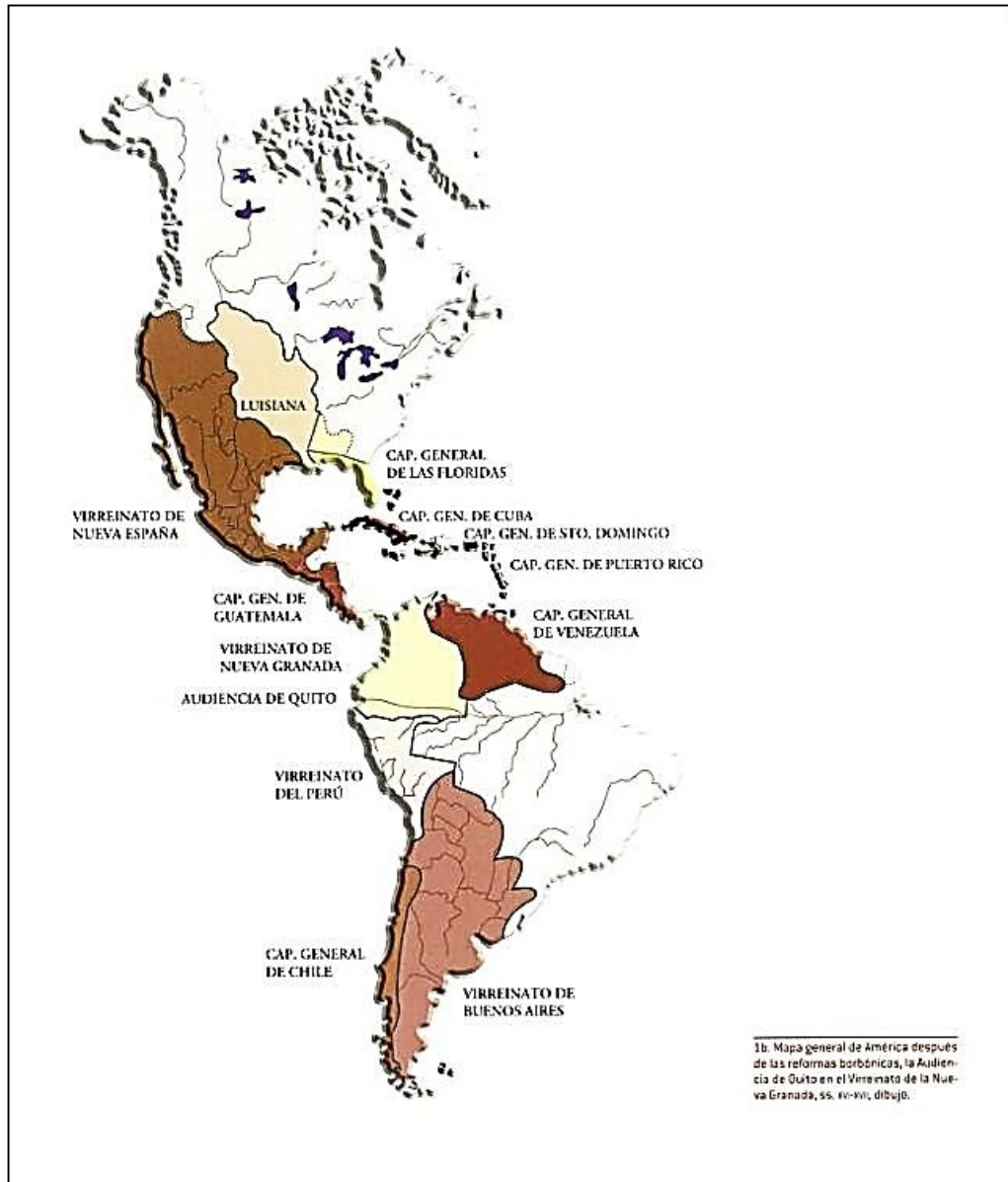


Fig. 2

Mapa de la de la Real Audiencia de Quito en el virreinato de nueva granada, después de las reformas borbónicas.

Fuente: Kennedy, A. *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX.*



Fig. 3

Iglesia de San Francisco. Quito

Fuente: http://cvc.cervantes.es/artes/ciudades_patrimonio/quito/paseo/igl_francisco.htm



Fig. 4

Iglesia de La Compañía. Quito

Fuente: http://cvc.cervantes.es/artes/ciudades_patrimonio/quito/paseo/igl_francisco.htm

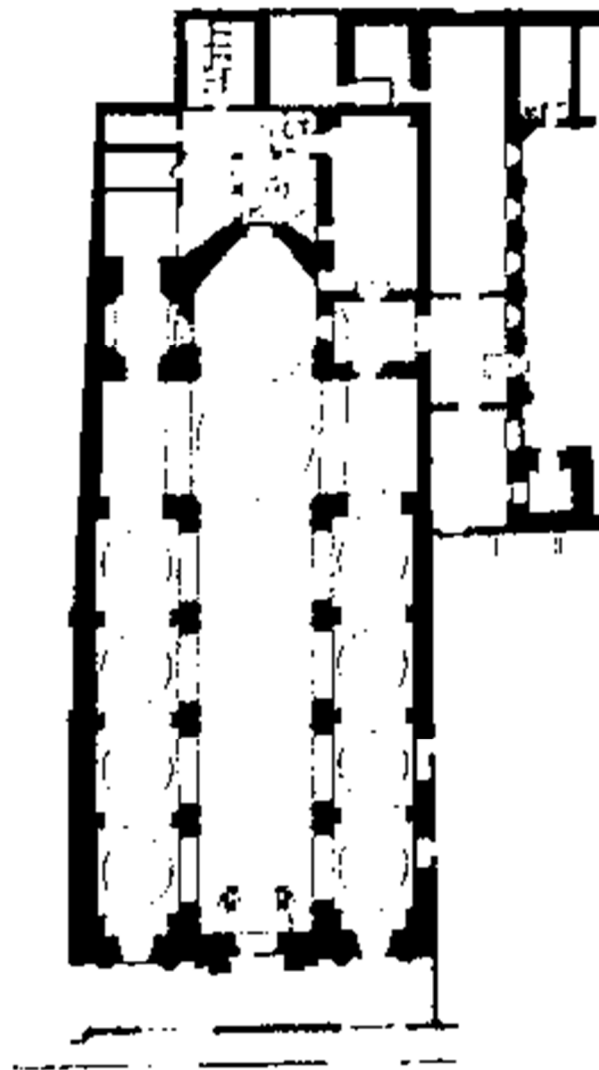


Fig. 5

Planta de la Iglesia de La Compañía. Quito

Fuente: Ortiz, A. *Arte de la Real Audiencia de Quito*,



Fig. 6

Iglesia de El Sagrario. Quito

Fuente: <http://www.flickr.com/photos/estebandre/5611619180/>

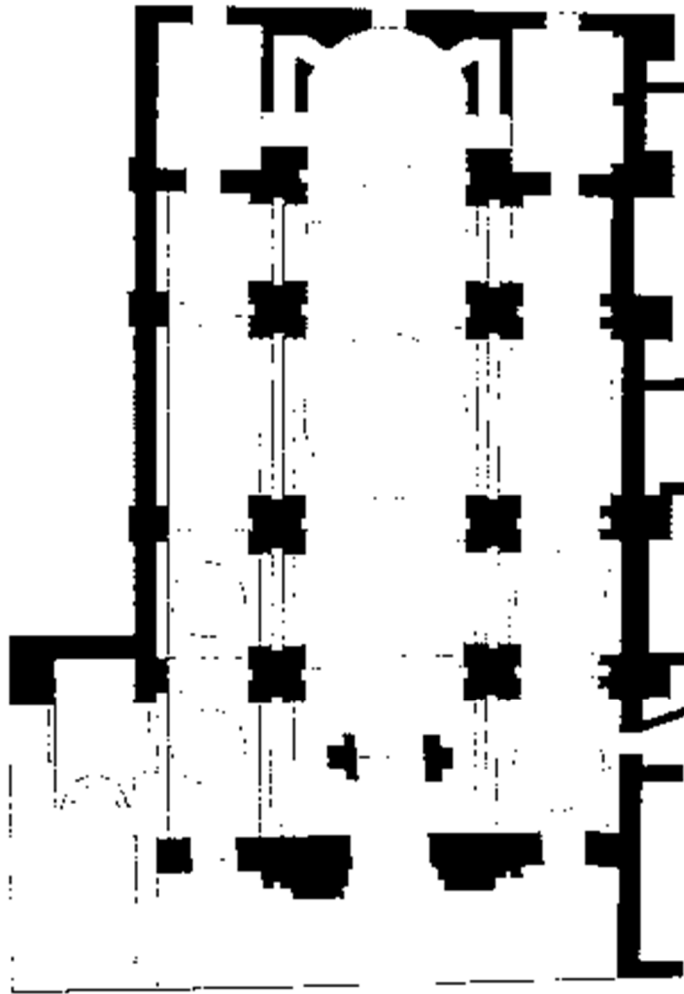


Fig. 7

Planta de la Iglesia de El Sagrario. Quito

Fuente: Ortiz, A. *Arte de la Real Audiencia de Quito*,



Fig. 8

Basílica de la Merced. Quito

Fuente: http://cvc.cervantes.es/img/quito/Paseo/basilica_merced1.jpg

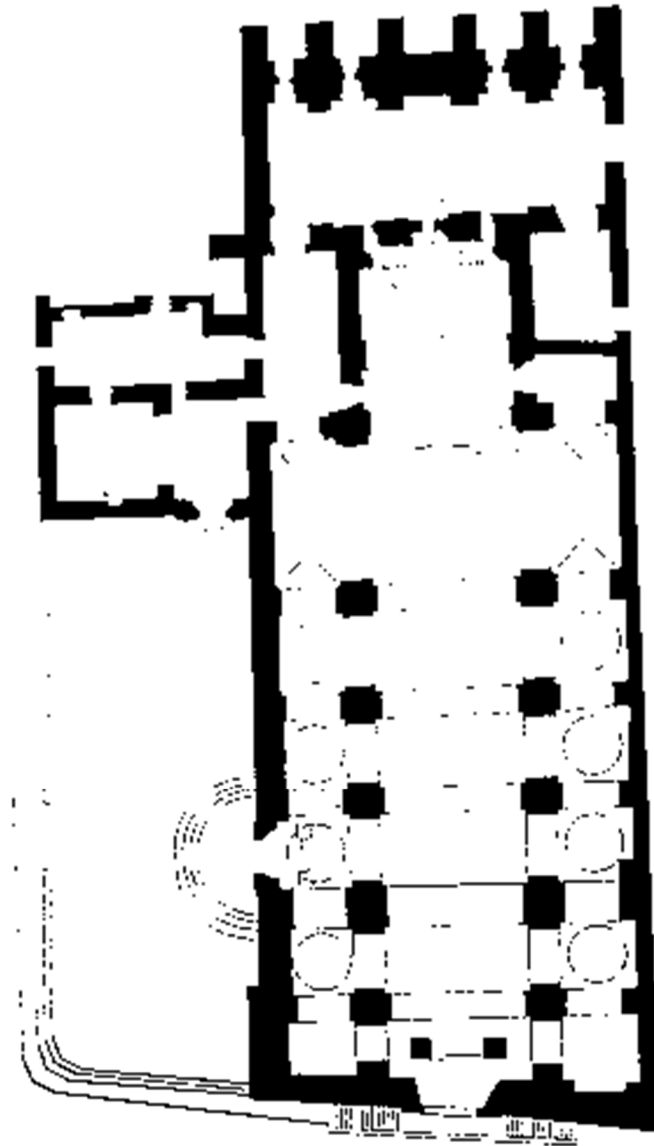


Fig. 9

Planta de la Basílica de la Merced. Quito

Fuente: Ortiz, A. *Arte de la Real Audiencia de Quito*,



Fig. 10

Virgen de la Escalera. Convento de Santo Domingo, Quito.

Fuente: Navarro, J. *Guía artística de la ciudad de Quito*.



Fig. 11

Los tres mulatos de Esmeraldas. Andrés Sánchez Galque, 1599.

Fuente: Navarro, J. *Artes plásticas ecuatorianas*.



Fig. 12

Virgen alada del Apocalipsis. Miguel de Santiago.

Fuente: Navarro, J. *Guía artística de la ciudad de Quito*.



Fig. 13

Milagro de la Virgen de Guápulo. Miguel de Santiago, 1757.

Fuente: <<http://images.cdn.fotopedia.com/flickr-513877486-image.jpg>>



Fig. 14

La serie de pinturas del alabado. Miguel de Santiago

Fuente: <<http://images.cdn.fotopedia.com/flickr-513877486-image.jpg>>



Fig. 15

Nave y retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús, Quito.

Fuente: Escudero, X. *Historia y crítica del arte hispanoamericano, Real Audiencia de Quito: siglos XVI, XVII y XVIII.*



Fig. 16

Inmaculada Apocalíptica. Bernardo de Legarda, 1734.

Fuente: Adriana Pacheco Bustillos.



Fig. 17
Retablo mayor de la Iglesia del Monasterio del Carmen Bajo. Bernardo Legarda

Kennedy, A. (2002). *Arte de la Real Audiencia de Quito*