



**José María Vargas**

## **Arte Quiteño Colonial**

### Índice

Preliminar
Siglo XVI
Capítulo I
Arquitectura
Capítulo II
Escultura
Capítulo III
Pintura
Siglo XVII
Capítulo IV
El primer concurso de arte en Quito
Capítulo V
Arquitectura
Capítulo VI
Escultura
Capítulo VII
Pintura
Siglo XVIII
Capítulo VIII
Arquitectura
Capítulo IX

- Escultura
- Capítulo X
- Pintura
- Ojeada retrospectiva
- Capítulo XI
- El arte hispano en América
- Capítulo XII
- El arte quiteño colonial
- Capítulo XIII
- El arte y el costumbrismo popular
- Apéndice
- Tratado de pintura
- Bibliografía
- Ilustraciones

#### Preliminar

El arte quiteño colonial al través de un temperamento humano social, pudiera haberse titulado el presente libro. No es una obra de técnica. Tampoco una Guía Artística. Es la respuesta que un aprendiz entusiasta ha obtenido de su anhelo investigador al respecto.

Lo que sus ojos no ven, fue el encabezamiento que un ingenioso extranjero puso a una serie suya de fotos sobre arte, costumbres y aspectos geográficos del Ecuador. El título era simbólico. Necesitamos que personas cultas de otras naciones nos hagan apreciar lo que estamos acostumbrados a ver sin notarlo. Un crítico europeo de arte, Giulio Aristide Sartorio, expresó su parecer en los términos que siguen: «Al venir, desde la Argentina, tocando las costas del Pacífico en Chile, en el Perú, hasta llegar a Quito, me he convencido de la existencia de un arte americano... Y si a primera vista, observando, aquí y allá, aparece este arte, confuso y fabuloso, después de la visita a los monumentos de Quito, se manifiesta determinado en todas sus fases, y aun en la contribución indígena, lógicamente desenvuelta... Quito es la Atenas Americana y el corazón de la América Latina. Se puede afirmar sin temor que Quito será el centro de formación espiritual del arte americano autóctono.»

Cierto que José Gabriel Navarro con sus Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador ha hecho para su patria, lo que Martín S. Noel y Ángel Cuido para la Argentina, José de la Riva Agüero y J. Uriel y García para el Perú y para México, Manuel Romero de Terreros y Manuel Toussaint. Pero, en general, no se puede negar el desconocimiento que hay en el Ecuador, del arte ecuatoriano antiguo. Hace falta un estudio sencillo, pero bien documentado, en forma que ofrezca al pueblo el dato preciso y la acertada orientación.

La sinceridad en la educación del gusto artístico exige verdad histórica, juicio personal y apreciación comparativa. Sin documentación por base no es posible juzgar con certeza, menos dar al arte nacional el valor relativo dentro del arte hispanoamericano y europeo.

La investigación -aunque de procedimiento largo y enfadoso- es absolutamente necesaria en el estudio del arte quiteño colonial. La despreocupación de los artistas fue al compás de la indiferencia del medio ambiente. Ni nombre de autor, ni fecha de ejecución, ni destinatario de la obra, ni circunstancias de composición han sido, por lo general, conservados. Alguna excepción que pudiera aducirse no haría sino confirmar la regla. Ha sido preciso sacudir el polvo a archivos y crónicas para reunir los datos externos que permitan conocer a los artistas e identificar sus obras.

Después de certificarse de las circunstancias del autor y su producción, es necesario conservar la independencia del sentimiento, defendiéndolo de los dictámenes de los críticos de oficio. Nos hemos acostumbrado a consultarlos, para saber lo que debemos pensar de Miguel de Santiago o Caspicara. Sin darnos cuenta cedemos a un dogmatismo, que se impone en el arte, tanto como en la literatura y la ciencia. Para la educación personal del gusto, para la sinceridad del juicio, para robustecimiento del criterio, nada más útil que la contemplación personal de la obra de arte. Los grabados excitarán la curiosidad por conocer los originales. Y como un aprendiz entusiasta es el mejor maestro de sí mismo, habrá que consultar a un técnico lo que no se comprende por el esfuerzo propio. El resultado será sólido y duradero, porque nos costó el conseguirlo.

Finalmente, la comparación nos dará sorpresas admirables. Distinguiremos mejor a los autores, adivinaremos sus influjos mutuos, señalaremos sus características. No contentos con las limitaciones geográficas, echaremos a volar por las demás naciones de América, para localizar en sitio propio el arte de Quito. No nos será difícil comprender los siguientes elogios, que críticos justicieros han formulado del valor de las artes plásticas quiteñas.

«Quito -en arquitectura- se nos presenta como el centro básico de la expansión artística en la parte Norte de nuestro continente sudamericano». Martín S. Noel, argentino.

«La escultura, en la cual indios convertidos como Caspicara y José Díaz, manifestaron aptitudes de verdaderos y grandes artistas, tuvo su centro de expansión en Quito, y a los estudiosos americanos incumbe no sólo un largo trabajo de investigación y clasificación, sino también el de su examen artístico». Sartorio, italiano.

«Tomando en la mano, y sin preocupación alguna, el peso de la justicia, veo que el fiel se inclina, sin oscilar una vez siquiera, del lado del Ecuador. Sólo Miguel de Santiago, en la pintura, contrabalancea y supera a todos los pintores del resto de la América del Sur». P. Ricardo Cappa, español.

Estos encomios de técnicos extranjeros a nuestro arte colonial contrastan sustancialmente con la opinión pesimista que se nos había hecho tener de nuestra vida artística pasada. La «Colonia oscura y de importancia secundaria», como algún historiador nacional, lo ha dicho, se ilumina y realza por milagro del arte. El patriotismo no ve desproporcionada la expresión de: «Quito, luz de América». Del fondo de la vida colonial surge el arte quiteño, cual esencia que satura el ambiente de la Patria. Cuando de afuera se aprecia este aspecto hermoso de nuestra anterior cultura, no cabe que nosotros desconozcamos los motivos de una legítima gloria

nacional.

Queríamos que este libro fuese un ensayo de reacción de la atrofia nacional que padecemos. La subestimación de nuestros propios valores ha minado el sentimiento patriótico de nuestro pueblo. Hay que levantarlo sobre la base de las realidades que nos han dejado nuestra historia y tradición, no escasas de hechos relevantes.

Consecuentes con nuestro criterio, tenemos fe en la reacción del espíritu nacional; pero únicamente dentro del concepto cristiano de la vida. Imposible, de otro modo, dar lenguaje auténtico a los monumentos de arte, que nos ha legado la Colonia. El arte colonial quiteño nace y crece en los brazos de la Religión y bajo su influjo de elevación y belleza. Quien quisiera interpretarlo con diversa exégesis, no haría sino falsificar la historia.

Este trabajo es, además, la contribución de un ecuatoriano, que representó a su patria en la Semana de Estudios que realizó en Santiago de Chile la C. I. D. E. C. (Confederación Ibero-Americana de Estudiantes Católicos). Allí se habló, entre otras cosas, de la necesidad de valorizar las esencias hispanoamericanas de cada país. Al nuestro se le ha reconocido principalmente por el arte colonial. Y este aspecto de especial cultura fue la respuesta de la Patria a la enseñanza y siembra de la Religión católica de que le dotó la Madre España.

Siglo XVI

Arquitectura

Localización de los conventos en la traza primitiva de la ciudad.- La Catedral.- San Francisco.- La Merced.- Santo Domingo.- Atrios.- Sepulturas.

El urbanismo elemental de los conquistadores determinó el sitio que debía ocupar cada convento en la traza primitiva de la ciudad. No se dio entre nosotros el caso de los teocallis de México o los templos del Cuzco, que provocaron aprovechar de los mismos puntos elegidos por los indígenas para fortaleza militar o culto de sus dioses. En la fundación de Quito, tanto como de Guayaquil, Cuenca, Baeza y Riobamba, el diseño de calles y solares obedeció a condiciones geográficas y al número de pobladores. Las alusiones históricas al palacio y al lugar del placer de Huainacápac en Quito, y a las grandes edificaciones del mismo monarca en Tomebamba, no han dejado restos de comprobación, menos sillares que hubieran utilizado los españoles para erección de sus moradas<sup>2</sup>.

Lo que sí consta es el alistamiento previo de los pobladores, para, de

acuerdo con su número y calidad, calcular el área de la nueva ciudad y señalar y distribuir los lotes. También es cierto que representantes del clero y las Comunidades de San Francisco y la Merced y poco después Santo Domingo estuvieron desde el principio a reclamar un asiento para establecer sus iglesias y conventos. La determinación de cambiar la ciudad incaica en española obligaba a sujetarse a las desigualdades caprichosas del terreno. Los quitus, desdeñando los anchurosos valles que se extienden a sur y norte, habían elegido por morada las faldas en que el Pichincha se recuesta hacia el oriente en unas como penínsulas divididas por quebradas que abren las entrañas del suelo vulnerable. Del fondo de las cavas del Placer-Itschimbí, el Tejar-Manosalvas, la Cantera-Jerusalén se levantaban, formando barrancas, los bordes desiguales que arriba se tendían en mesetas cercadas en torno por las pendientes del viejo volcán, la loma de San Juan, la colina del Itschimbí y el montículo del Panecillo. Sobre esta topografía se trazó el plano de la población. Al centro, la plaza mayor con solares para la iglesia y casa parroquial. Hacia el Pichincha y a distancia casi simétrica, los sitios para templo y morada conventual de San Francisco y la Merced. Por llegar al último, Santo Domingo hubo de escoger el puesto que quedaba al sur pasando la honda quebrada de Manosalvas. De hecho, los emplazamientos conventuales determinaron urbanísticamente la traza y dirección de las calles y, en lo social, el carácter de los barrios<sup>3</sup>.

Por de pronto, la esquivada economía no permitió más comodidad que el albergue pajizo rodeado de huertas con cercas de tapia. Las mismas casas religiosas no salían del plano común sino en la magnitud. La idea de lo suntuario tardó en llegar con los frailes y clérigos que pasaban por México, donde franciscanos, agustinos y dominicos poseían ya templos y conventos de gran magnificencia.

\* \* \*

Cronológicamente, la iglesia catedral ocupa el primer puesto entre los templos construidos durante la segunda mitad del siglo XVI. La idea de levantarla preocupó ya al Ilmo. señor Díaz Arias. Pero fue el vicario capitular don Pedro Rodríguez de Aguayo, quien la edificó en casi su totalidad en el corto espacio de tres años (1562-1565). El gasto global ascendió a la suma de 30.000 pesos, distribuidos en porciones iguales entre el tesoro público, los españoles y los indios. La moderación de la cantidad se debió en parte al bajo precio del material y la mano de obra<sup>4</sup> y principalmente al sistema de las mingas populares de que echó mano el entusiasta constructor. Asistamos a una escena de trabajo colectivo de este colmenar humano. «En el tiempo de su administración -dice el Relator Oficial del Consejo de Indias- hizo la iglesia catedral desde los cimientos, hasta que se acabó juntamente con la torre della, a poca costa y en breve tiempo, porque él y los demás prebendados a su instancia traían los materiales de piedra, arena y ladrillos en sus hombros y a su imitación el Regimiento y demás vecinos así españoles como indios ayudaron a traer los dichos materiales y adornó la dicha iglesia de muchos hornamentos de seda y vasos de plata, cruces y cálices y especialmente una custodia de plata que pesó tres mil pesos, lo cual hizo el dicho arcediano hacer de las condenaciones que hizo durante el dicho tiempo que sirvió de

Administrador e hizo muchos retablos para los altares y campanas e hizo edificar muchas iglesias en los pueblos de indios»<sup>5</sup>.

Es probable que el plano lo trazara el mismo Arcediano. Era persona preparada, de buen gusto y gran iniciativa. La relación anónima de 1574 dice que «labró para sí unas casas cumplidas y curiosas que le costaban de cinco a seis mil pesos». Sólo la casa de Juan Larrea superaba a la de Rodríguez de Aguayo<sup>6</sup>. Su obra, sin embargo, en lo que mira a la Catedral, no fue más allá de la construcción del edificio. El ornato interior, erección de altares, dotación de imágenes, provisión de ornamentos, trabajo de púlpito, arreglo del coro, todo corrió a cargo del ilustrísimo señor fray Pedro de la Peña. Tanto que la inauguración y bendición solemnes no pudieron verificarse sino el 28 de junio de 1572<sup>7</sup>. Al estado en que le puso el segundo Obispo se refiere la descripción anónima de 1573, donde se dice: «La iglesia mayor está de piedra, ladrillo y adobes, cubierta de teja, curiosamente labrada: es templo espacioso y bueno, de tres naves: entiéndese se ha gastado en él de cincuenta mil pesos arriba».

\* \* \*

En la mencionada relación de 1574 se dice, hablando de San Francisco: «El monasterio de Señor San Francisco tiene un dormitorio demás de su buena iglesia, aunque no es muy grande. Como ha sido edificio hecho de limosnas, no se sabe lo que habrá costado... San Francisco tendrá ciento y cincuenta pies en largo y cuarenta en ancho. Comenzola Fray Gedeoco, siendo guardián, y aun no siéndolo, ha siempre solicitado la obra de aquella casa». La construcción del templo había principiado antes de 1564, según informó el presidente Santillán al Rey<sup>8</sup>.

Se ha dado en suponer que el plano para la edificación de San Francisco fue enviado desde España, trazado por Herrera<sup>9</sup>. No juzgamos posible la comprobación histórica de semejante hipótesis. El dato transcrito nos hace ver la marcha lenta de la construcción al compás de las limosnas escasas que ofrecía el pueblo y no los Reyes. San Francisco fue obra de fray Jodoco en asocio con fray Pedro Gosseal, Germán el alemán y Jácome Flamenco. Bajo la dirección de estos peritos europeos, trabajaron, como obreros principales, Jorge de la Cruz Mitima y su hijo Francisco Morocho<sup>10</sup>. Los demás operarios fueron alumnos del Colegio de San Andrés, a quienes se les enseñó prácticamente en la fábrica de San Francisco, el arte de escodar las piedras, hornar ladrillos y tejas, calcular la mezcla y construir los edificios.

Para fines del siglo XVI, San Francisco había adelantado la fábrica del tramo principal del convento, además del edificio en que funcionó el Colegio de San Andrés (hoy San Carlos).

\* \* \*

En la descripción de la ciudad de Quito que hizo el arcediano don Pedro Rodríguez de Aguayo (1573), dice refiriéndose a la Merced: «La Merced, pobre edificio, pocos frailes»<sup>11</sup>. Esta pobreza de personal y habitación se hizo sentir hasta el ocaso del siglo XVI. En una información practicada en 1599, depone un testigo: «la iglesia que tienen se les está cayendo y no tienen con qué repararla». La falta de religiosos retardó la construcción así del convento como de la iglesia de manera sólida y definitiva<sup>12</sup>.

\* \* \*

Santo Domingo corrió al principio suerte igual que la Merced. Hasta 1573 apareció «más humilde en edificios» que San Francisco. Fue menester la formación del elemento criollo para que se interesara por algo bueno y duradero. Rodríguez de Ocampo dice que fue el padre Rodrigo de Lara, el que comenzó a obrar y acabar la iglesia nueva de este convento.

El dato nos parece exacto. Cuando el padre Lara fue Provincial hizo constar en las Actas del Capítulo la siguiente ordenación: «Nuestro convento de San Pedro Mártir de Quito es la cabeza y seminario de nuestra madre la Provincia de Santa Catalina Mártir. Por lo mismo mandamos, mediante la presente ordenación, que para la construcción de su iglesia contribuyan el Convento de San Pablo de Guayaquil con el estipendio de una doctrina, el Convento de Santo Domingo de Loja con los estipendios de dos doctrinas, el Convento de Santa María del Rosario de los Pastos con el estipendio de una doctrina, el Convento de Santa María del Rosario de Baeza con los estipendios de dos doctrinas, el Convento de Santiago de Machachi con los estipendios de todo el priorato y todo el estipendio de la cátedra de la lengua general, llamada vulgarmente del inga»<sup>13</sup>. Hay que tener en cuenta que el padre Lara fue valiente militar antes de vestir el hábito. De ahí que, conservando un fondo de natural bondad, fuese emprendedor y estupendo organizador. Es típico el caso de suplir la falta de limosnas con el trabajo de los frailes y la contribución obligatoria de los demás conventos.

El plano de iglesia y convento fue trazado por Francisco Becerra hacia 1580. El dato se lo debemos a Llaguno y Amirola en sus Noticias de los arquitectos y arquitectura de España<sup>14</sup>. Con documentos —26&#8594; originales a la vista, extiende la ejecutoria y describe la plana de servicios del ilustre arquitecto. Fue hijo de Trujillo en Extremadura. Su abuelo Hernán González fue compañero de labor de Berruguete y maestro mayor de la iglesia de Toledo; su padre Alonso Becerra fue arquitecto profesor y constructor en su provincia: él, don Francisco, vino a México y construyó el coro de San Francisco, los conventos de Santo Domingo y San Agustín y el Colegio de San Luis en Puebla de los Ángeles; las capillas de los pueblos de Totemeguacán y Guatinchan; los templos de Talnepaula, Cuitablabaca y Tepuzthlan, y reedificó el templo de Santo Domingo en la propia México. Ocupado en la edificación de la catedral de Puebla de los Ángeles estaba en 1575, cuando se provocó venir a Quito, donde trazó el plano y comenzó la construcción de los conventos e iglesias de Santo Domingo y San Agustín y levantó tres puentes en los ríos comarcanos. De aquí pasó al Perú a encargarse de dirigir la construcción de las catedrales de Lima y el Cuzco<sup>15</sup>.

Valía la pena detenerse en relatar este hecho. Es la única vez que en el siglo XVI se comprueba la presencia de un arquitecto español de fuste. De España nos trajo los influjos de los rancios modelos extremeños y de México, las modalidades suntuarias de un arte hispanoamericano: a Quito le incorporó en la trayectoria que recorrió la arquitectura desde Nueva España hasta las márgenes del Plata.

\* \* \*

Lope de Atienza hizo notar que entre los indios un motivo religioso determinaba la posición de las casas. «Las casas, escribió, dan siempre

las puertas al Oriente, porque en levantándose, lo primero que hacen es mochar al sol». No podría afirmarse que en la erección de las iglesias se tuvo en cuenta un móvil semejante. Hecha por el Cabildo la designación del sitio a cada Orden Religiosa, no había sino que acomodarse a la geografía física de la ciudad en la disposición de los edificios. San Francisco, que ocupa el centro de un plano inclinado, no priva de su oblicuidad a la plaza, cuya parte superior domina mediante el murallón del atrio, que corta hábilmente el sesgo para ofrecer un suelo horizontal a la fábrica. Esta coloca al templo en la mitad internándolo de oriente a occidente, y cortejándolo a lado y lado con edificaciones conventuales.

La localización de la Merced ocasionaría varios ensayos de planos hasta dar en la construcción actual que esquina la iglesia al lado sur del convento, extendiéndose el atrio a lo largo de la puerta lateral del templo.

El diseño primitivo de la plaza central influyó decisivamente en la construcción catedralicia. Los solares señalados para iglesia daban hacia el sur al borde de la honda quebrada de Manosalvas, que no permitía un plano de templo con la fachada de frente a la plaza. Por esta causa el previsivo y hábil Arcediano hizo el trazo ocupando todo el largo de la plaza y rectificando el desnivel con graderías de acceso al atrio que se extiende con amplitud y rodea hasta la entrada que se levanta al extremo suroeste del parque central.

Santo Domingo debe tal vez su forma a la época en que se diseñó su plano. El año de 1575 acaeció la última erupción del Pichincha con movimientos terráneos que pusieron a prueba la solidez de los pocos edificios buenos de la antigua Quito. A raíz de esta catástrofe, el arquitecto Becerra trazó el proyecto de la iglesia y el convento. Al modo de los templos mexicanos del siglo XVI, el de Santo Domingo sería de una sola nave y a lo largo de los lados se abrirían hornacinas divididas por muros como contrafuertes que desafiarían a cualquier terremoto. Junto a la iglesia que se alza a la esquina sur se emplazan los dos tramos del convento con frente integral a la plaza cuyo lado oriental y hacia el norte lo cierra íntegramente.

Obras planeadas por el mismo arquitecto, la iglesia y convento de San Agustín han debido resolver el difícil problema de construirse una plataforma horizontal en sitio de brusca oblicuidad. Una vez más se confirma que la elección de lugar para establecimiento, no estaba a merced de la voluntad de los infestados. El Cabildo señalaba el puesto y había que acomodarse a él para la construcción. Basta echar una mirada a la pared de la iglesia que da a la calle y a las murallas del cucurucho para apreciar el desnivel del suelo que ha necesitado rellenarse con el fin de ejecutar el diseño tan elegante y sencillo del trazo de Becerra.

\* \* \*

Razones de carácter geográfico influyeron de manera decisiva en la disposición de templos y conventos. Idénticos motivos ejercieron también su influjo en esa modalidad arquitectónica tan hispanoamericana de los atrios.

Puede afirmarse en general que no hay iglesia sin atrio. Lo tiene San Francisco, con él se adorna la catedral, lo encontramos frente a la Merced, la Compañía, San Agustín, la Concepción, Santa Bárbara, los



Cármenes, el Sagrario y Santo Domingo. Algunos, como los de San Francisco y la Catedral y en menor escala la Concepción y Santa Catalina, se levantan sobre el nivel de las plazas y calles a las que dominan mediante graderías, desiguales a los extremos por el nivel caprichoso de la planta. En un ángulo de estos amplios corredores de piedra sillar de la Catedral, San Francisco, la Compañía, San Agustín, Santo Domingo y San Diego se yergue una cruz lapídea que recuerda la orden insistente del Ilmo. Señor de la Peña de erigir el signo del madero redentor a las entradas de iglesias y plazas.

Los atrios en Quito, como en Nueva España, respondían a un ideal misionero y religioso. Era el lugar de cita donde los indios oían la doctrina; el pasaje para desfile de las procesiones; el espacio señalado para el regocijo popular de las vísperas y días de las fiestas; el balcón de preferencia para contemplar los toros y juegos de cañas en las plazas; y, en algunos casos, el cementerio acogedor de no pocos muertos. En México se había introducido una peculiaridad en los atrios. «En esta tierra, escribe Motolinia, los patios son muy grandes y muy gentiles, porque la gente no cabe en las iglesias, y en los patios tiene su capilla para que todos oyan misa los domingos y fiestas, y las iglesias sirven para entre semana»<sup>16</sup>. No hallamos entre nosotros esta característica en los templos principales del siglo XVI. Ejemplares como de muestra se han conservado en los atrios de la Merced y Santa Catalina.

\* \* \*

En el plano de los templos y conventos se aprovechó de asientos para sepulturas. Aún en esto hubo de utilizarse la configuración desigual del terreno. Al levantar los cimientos se aprovechó del espacio intermedio para formar criptas, a manera de las catacumbas. En algunos casos se construyeron bóvedas en las mismas naves u hornacinas de los templos para entierros de gentes connotadas.

En las cuentas de los administradores de la Catedral, correspondientes a 1571, se hace constar la venta de nichos a las familias de Cristóbal Calvache, Inés de Alarcón, Alonso de Paz, Martín Pérez Salmavide y muchos otros<sup>17</sup>.

San Francisco construyó su cripta en el subsuelo de la sacristía que queda detrás del altar mayor. Andando el tiempo hizo cesión de toda una capilla a la familia Villacís, para la que se fabricó una bóveda propia.

Santo Domingo tuvo sus catacumbas coloniales bajo el piso del templo y nichos en las paredes de los altares laterales.

Desde que las Comunidades Religiosas alzaron sus conventos hubo claustros, cuyo subsuelo se consagró a sepulturas. Llamábase los claustros De profundis. Los entierros se los cubría con una piedra rectangular, que llevaban en la superficie tallado el blasón de la familia del difunto.

Abundan estas piedras sepulcrales en los claustros de San Francisco y son el mejor documento para rehacer la heráldica de los buenos apellidos de Quito colonial.

\* \* \*

San Francisco y la Catedral fueron planeados de dos naves. Son los templos que más se identifican con Quito. Su diseño fue ideado por promotores del adelanto de la ciudad. Santo Domingo no puede desconocer el influjo del

arte mexicano. Su hechura de una sola nave lo comprueba, tanto como el nombre del arquitecto que trazó su plano. San Agustín es, a su vez, un reflejo de los templos espléndidos que construyeron los agustinos en la Nueva España.

Desde mediados del siglo XVI se menciona la cantera de las faldas del Pichincha como surtidero de las piedras necesarias a las fábricas de conventos, templos y casas. La cercanía del material fue una ventaja positiva de la localización de la ciudad. Con el sistema de mingas se abrevió el tiempo de trabajo. La abundancia de piedras fomentó la cantería y habilitó a los canteros. La calidad de las piedras no fue uniforme. Unas, como las del atrio de la Catedral, resultaron compactas e invulnerables a la acción del tiempo y los elementos. Otras, como las del zócalo de la iglesia de San Francisco, han cedido de su firmeza ante la marcha incesante de los años.

Además, la tierra del suelo de Quito se prestó sin resistencia a la hechura de ladrillos y de tejas. Tampoco la cal se dio a valer alejando sus veneros. Todo el material se tenía como a la mano, para ejercitar la —33&#8594; de los innumerables obreros, que trabajaban con gusto la casa de Dios y mansión de sus religiosos.

No se dio entre nosotros el caso del constante y general reclamo de los indígenas de México, que se quejaban de que agustinos, franciscanos y dominicos emprendían obras de monumental arquitectura abusando de la paciencia de los operarios. El relator anónimo de 1574 refiere que, hecho el reparto proporcional de las contribuciones, para edificar la Catedral, «lo que cupo pagar a los naturales háse consumido en jornales y madera que han traído». Los frailes franciscanos y dominicos pidieron repetidas veces al Rey que resolviese la dificultad que suscitaba la falta de trabajadores, que ni pagados se brindaban a la labor. San Francisco cedió unas tierras que poseía a las faldas del Pichincha, al operario mayor de la obra, en pago de su salario.

Resultado del esfuerzo de clérigos y religiosos, de donativos y limosnas, de la habilidad y constancia de indios y mestizos, se edificaron los templos y conventos con bases firmes como la consistencia de las montañas y el vigor religioso de los primeros moradores. A pesar de la repetición periódica de temblores y terremotos y no obstante los siglos que todo lo transforman, esos monumentos se mantienen inalterados, cual testimonio perpetuo de una época en que Quito fue digno de llamarse la Luz de América, por irradiar resplandor la cultura quiteña del siglo XVI.

## Capítulo II

### Escultura

El Colegio de San Andrés y la escultura.- Artesonados y coros.-  
Imaginería.- Primeras Imágenes.- Diego Rodríguez y Diego de Robles.

En América Latina, como en la Madre Patria, la escultura va íntimamente unida a la arquitectura. En ambas el ideal religioso marca el rumbo y da la nota, a compás de la robustez de la fe y la tenacidad férrea de los primeros misioneros y preladados.

Conocemos al Colegio de San Andrés. Su franca orientación a los oficios y las artes. Allí dirigía el compañero de fray Jodoco, padre Pedro Gosseal, a quien fray Reginaldo de Lizárraga llama Fray Pedro Pintor y en los libros de cuentas de la Catedral se le reconoce como fray Pedro, escultor que hizo labrados los atriles catedralicios<sup>18</sup>. Por este fray Pedro mereció fray Jodoco el siguiente elogio: «Enseñó a los indios todos los géneros de oficios, hasta muy perfectos pintores y escultores y apuntadores de libros»<sup>19</sup>.

La habilidad escultórica se mostró primeramente en los canteros. Sin más instrumento que la escoda labraron las piedras del Pichincha conforme a los modelos ofrecidos a la imitación. Las labores del antepecho del atrio catedralicio, los adornos que suavizan discretamente la austeridad de las entradas a los templos de la Catedral y Santo Domingo, la combinación armónica de columnas, nichos e imágenes en los cuerpos de las fachadas de las iglesias franciscana y dominicana pregonan la aptitud y pericia de los indios para dar vida a la fría dureza de las rocas.

Mejor servida se halló la escultura entre los talladores en madera. El bosque virgen ofreció cedros, que se brindaron al labrado de los retablos del altar mayor y laterales del templo de San Francisco y la Catedral. El ingenio de los artistas se dio modo de ornamentar los frisos que corren a lo largo de las paredes interiores y las pilastras y arcos de los templos mencionados y el de Santo Domingo.

No son para echados al olvido los nombres de don Diego de Sandoval que proveía de cedros y maderas para las obras de las iglesias; de fray Pedro Gosseal primer escultor de atriles, sacras y altares; del tallador Luis Vicente a quien se le pagó por el trabajo del púlpito, facistol con águilas, puertas labradas del Santísimo y cómodas para la sacristía de la Catedral<sup>20</sup>. En el informe que Rodríguez de Aguayo presentó en 1573 al Rey, atestigua que el templo de San Francisco estaba concluido y que «la iglesia mayor era de cantería, grande, buena torre, la capilla mayor de bóveda, buen maderamiento de cedro y artesones a partes y a partes otra labor más llana»<sup>21</sup>.

\* \* \*

En los templos de pleno siglo XVI, Catedral, San Francisco, Santo Domingo, las techumbres se caracterizaron por el influjo del arte árabe, tanto más digno de atención cuanto los estilos arquitectónicos no salen del románico español. El padre fray Reginaldo de Lizárraga hace referencia a un lego dominicano que decoró el techo de la Catedral. De esta imitaron los talladores del cielo de la iglesia de San Francisco y más tarde del de Santo Domingo. La ornamentación compuesta de arabesco y lacerías, subordina constantemente el detalle al conjunto, ofreciendo figuras que se entrelazan sin perder jamás la simetría de la línea. Las techumbres del coro y altares cercanos al presbiterio de San Francisco, del cuerpo de la iglesia de Santo Domingo y la Catedral y del presbiterio de San Diego conservan aún ese recuerdo islámico, traído por los frailes que

vinieron de Granada, Sevilla y de Toledo.

\* \* \*

El rezo coral, obligatorio a canónigos y antiguos religiosos mendicantes, trajo a la Catedral e iglesias conventuales el primor de las sillerías españolas. Nuestros talladores agotaron los recursos de su imaginación para dar variedad a las imágenes que resaltan en los espaldares de los sillones de los coros de San Francisco y Santo Domingo. En el aspecto religioso, fue una manera de tener siempre presentes a los santos de cada orden en comunión de plegaria. La historia no debe olvidar a Antonio Lorenzo y Francisco Machacoay que construyeron el primitivo coro de la Catedral, como tampoco a Jorge de la Cruz y a su hijo Francisco Morocho, a quienes se deben la «hechura de la iglesia, capilla mayor y coro de San Francisco»<sup>22</sup>.

\* \* \*

Los artistas quiteños se distinguieron señaladamente en la escultura policromada, que dio ocasión a gremios especializados en los ramales de la imaginería. Unos tallaban las figuras, otros las estucaban, para que unos terceros les aplicaran los colores. En la mayor parte de los casos, la imaginería hizo alianza con los retablos que los ofrecían los nichos o les servían de fondo. Tal coyuntura permitía al escultor desarrollar una obra, en que le era dado lucir sus cualidades artísticas. Dos imágenes venerandas abren la galería escultórica de Quito en el siglo XVI. Son ellas la de la Virgen de las Mercedes y de Nuestra Señora del Rosario. La primera es de piedra del Pichincha transformada en blandura por el milagro de un artista anónimo. La segunda es modelada en España y obsequiada por Carlos V a fray Francisco Martínez Toscano<sup>23</sup>. Ambas efigies delatan el influjo de las escuelas castellana y andaluza. A la expresión justa y digna de la maternidad amable se han juntado las vestiduras regias, para producir el sentimiento de amor y respeto a la que es Madre a la vez que Reina. Al contemplarlas, la devoción se confunde con la emoción. No es la sola fe cristiana que prescinde del arte. Son el arte y la piedad que se unen para servir a la Religión. A Nuestra Señora de las Mercedes se le obsequian bienes inmuebles desde que se hace el reparto de tierras a los conquistadores. De Nuestra Señora del Rosario se hace mención en el libro de la Cofradía, anterior a 1563.

En 1571 aparece un escultor de fuste, llamado Diego Rodríguez. De su pericia aprovechó el Ilmo. señor de la Peña para hacerle trabajar dos imágenes de San Sebastián para la parroquia de ese nombre, como también una «imagen de nuestra señora grande con el niño en los brazos con su tabernáculo y un crucifijo pequeño de bulto»<sup>24</sup>. Ambas imágenes de San Sebastián se conservan todavía. La una es de gran valor artístico y nos revela al más alto escultor que hubo en Quito durante el siglo XVI. Para mejor identificación del artista y la obra, hay constancia aún de quién vendió la madera para hechura de la imagen.

\* \* \*

Hacia 1584 la imaginería quiteña recibió su consagración de sobrenatural beneplácito. El escultor Diego de Robles, por contrato con Cristóbal López, talló la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe para la parcialidad de Guápulo. Desde que la santa efigie se ofreció al culto

público, cautivó a los fieles con la limosna del milagro. Prueba del ello, la frecuencia del Ilmo. señor fray Luis López de Solís al Santuario, quien hizo «de la Santa casa de Guadalupe su acostumbrada residencia»<sup>25</sup>. La imagen de Guápulo sirvió de propaganda al artista, a quien comprometieron los indios de Lumbisí la hechura de una nueva para ellos. Terminada la obra, no se quisieron hacer cargo los lumbiseños descontentadizos, obligando al artista a ir a Oyacachi en busca de compradores de la Santa Imagen. Al través de ella, se manifestó visiblemente la Madre de Dios desde el principio con prodigios, que volvieron célebre al pueblo de Oyacachi y luego al Quinche, a donde fue posteriormente trasladada la Veneranda efigie. La describe junto con las fiestas que se la hacían, un autor anónimo en 1640: «Es santa imagen de una vara de alto con su peaña y tiene su benditísimo Hijo en el brazo izquierdo con singular donaire y gracia. Está puesta en el medio de su retablo, cubierta con sus velos que, corridos, se ve distintamente por todas partes por no estar muy alta; de donde se la baja una sola vez al año para sacarla en procesión por la plaza del pueblo, el día de su santa Presentación en que se celebra su fiesta, a la cual concurre muchísima gente así de esta ciudad como de los pueblos comarcanos; y al día siguiente hay grandes regocijos de toros, saraos y juegos de cañas; todo ello en demostración de la devoción general que le tienen chicos y grandes, la cual es tan grande en toda esta tierra que jamás se ofrece tratar de la Santísima Imagen de Oyacachi que no se sepan cosas nuevas que a unos y otros han sucedido»<sup>26</sup>.

Al mismo artista se le atribuye la hechura de la imagen de Nuestra Señora del Cisne. La tradición, que en historia es una de las fuentes de credibilidad, se apoya en un testimonio gráfico de mediados del siglo XVII. «Yo, reza el documento, Fray Joseph Lucero, Predicador y Vicario de esta doctrina de Nuestra Señora de Guadalupe del Cisne, certifico cómo en dicho pueblo está una santa Imagen de Nuestra Señora, de poco más de una vara de alto, con un niño en la mano, la cual dicen los naturales indios traxeron de la ciudad de Quito más de cuarenta años y colocaron en una capilla pequeña, porque habían pocos indios y por ser tan pocos, el Licenciado Diego de Zorrilla, Oidor de la Real Audiencia de Quito, mandóles quemassen los ranchos en que vivían y se reduxesen al pueblo de San Juan de Chucumbamba, tres leguas de distancia»<sup>27</sup>.

Completa el catálogo de esculturas atribuidas al artista Robles el conjunto, que representa el bautismo de Jesús en el Jordán y que se conserva en el nicho superior del retablo principal del templo de San Francisco.

Bastarían los datos consignados para la integridad del relato histórico. Pero no es posible prescindir de la interpretación de hechos que inician costumbres tradicionales cuya práctica dura todavía. Apenas esas venerandas imágenes de la Madre de Dios se ofrecieron al culto, cuando Guápulo, Oyacachi y el Cisne se tornaron en célebres Santuarios a donde acudían los fieles en demanda de favores o en muestra de gratitud por las gracias extraordinarias obradas por María. No se trata de una exageración de fanatismo o contagio de crédulo entusiasmo. Sobre confirmar los hechos con los recuerdos pictóricos de lejana procedencia, la Virgen Madre se complació en repetir en Quito las manifestaciones de la Virgen Morena de

Tepeyac o Nuestra Señora de los Remedios de Totoltepec<sup>28</sup>. La organización de romerías, sobre todo por los indios, comenzó a fines del siglo XVI con la Virgen de Oyacachi.

### Capítulo III Pintura

El Colegio de San Andrés, primera escuela de Pintura.- Los Pintores: Luis de Ribera.- Angélico de Medoro.- Fray Pedro Bedón.

La piedad del tiempo ha condescendido con la escultura para conservar sus primitivos ejemplares. No así con la pintura. Las inclemencias de la naturaleza nos han privado de cuadros autenticados del siglo XVI. La historia no tiene sino que contentarse con datos cronológicos y onomásticos de los pintores primeros de la escuela quiteña.

A la vanguardia se nos presenta el nombre de fray Pedro Pintor. Así lo llama fray Reginaldo de Lizárraga, repitiendo la expresión con que el pueblo denominaba a fray Pedro Gosseal. Fue maestro de los educandos del Colegio de San Andrés. Trajo a Quito el estilo y gusto del arte flamenco.

A su magisterio se debió la formación de los pintores y viñetistas, recomendados en los informes del Cabildo al Rey. Hace también a este lugar la cita que transcribimos al tratar de la escultura, donde se decía textualmente: «Enseñó a los indios todos los géneros de oficios, hasta muy perfectos pintores y escultores y apuntadores de libros».

No es improbable atribuir a la escuela franciscana de pintura el lienzo que Gil Ramírez Dávalos obsequió al cacique de la Provincia de la Coca. Fray Martín de Plascencia refiere que ese indio «importunó al dicho Gil Ramírez que fuese a su tierra y que le diese imágenes para poner en las iglesias y nunca se quiso ir hasta llevarlas y el dicho Gil Ramírez le dio una imagen de Nuestra Señora pintada en lienzo y se fue con ella y dijo que pondría cruces en toda su tierra, porque su padre murió cristiano y su madre era cristiana desde el tiempo que entró el Padre Carvajal»<sup>29</sup>.

El Colegio de San Andrés se recomendó principalmente por el carácter práctico de su enseñanza. La organización del curso de pintura tuvo por fin hacer servir el arte a la evangelización del indio. No debió ser estéril la aparición de la Virgen de Guadalupe pintada en el capisayo del indígena Juan Diego. En el inventario de los enseres de la primitiva Catedral se hacen constar «unas imágenes viejas de lienzo». El dominicano fray Jerónimo de Cervantes en 1563 mandó hacer para la cofradía del Rosario una imagen de Nuestra Señora (¿escultura o pintura?). El uso de las imágenes para fines piadosos estaba tan arraigado, que el Ilmo. señor de la Peña creyó de su deber prevenir los abusos. A muchas conclusiones históricas se brinda la siguiente advertencia del Sínodo

Diocesano de 1570. «Vean, se amonesta a los doctrineros, los oratorios de los yndios y se los manden tener en lugares limpios, honestos y en toda decencia y si tuvieren imágenes profanas se les quiten y si tuvieren crucifixos, ymágenes de Nuestra Señora o de los santos, les den a entender que aquellas ymágenes es una manera de escriptura que representa y que las han de tener en mucha veneración e cuando rezaren a las ymágenes que pasen adelante con el entendimiento a Dios, a Santa María y a los santos como lo ha declarado el Santo Concilio Tridentino y porque algunas personas no consideran el daño que hazen, venden a estos yndios ymágenes profanas, ellos no miran más que la pintura porque ignoran su profana significación, mandamos so pena de excomunió mayor en la cual yncurran los que el contrario hizieren, que ninguna persona sea osado a vender ni dar ymágenes a yndios sin que primero sean vistas por Nos o por nuestros Vicarios»<sup>30</sup>. Estas imágenes ofrecidas en venta provenían de los primeros pintores quiteños, como también de los traídos de Europa por los que venían a comerciar o establecerse en Quito. La colección de «Documentos para la Historia del Arte en Andalucía» revela muchos homónimos de los que figuraron en Quito y remesas de imágenes que se enviaron a vender en América<sup>31</sup>.

\* \* \*

«De 1570 a 1575, el pintor peruano Juan Illescas ejecutaba en Lima diversos cuadros; pero pronto se dirigió a México y después a Quito, donde fue uno de los primeros que inició el desarrollo de la pintura en dicha ciudad, y de los que más se distinguieron por incrementar dicho arte y darle la especial orientación que llevaba como fruto de su nacionalismo. Preparó la ejecución de Luis Ribera, y juntos hicieron varios importantes lienzos en la Catedral e iglesia de San Francisco de Quito»<sup>32</sup>. Con certeza documentada conoce la historia eclesiástica de Quito al pintor Luis Ribera, a quien se le pagaron 460 pesetas por dar colorido y dorar el vestido de Nuestra Señora de Guápulo en 1586. Se le conocía comúnmente con el sobrenombre de pintor. La Audiencia le proveyó de seis caballerías de tierra en los términos de Mira. Y en el libro de Proveimientos se da el dato que sigue: «Al dicho Luis de Ribera se le proveyó media caballería de tierra para viña y huerta en término del dicho pueblo de Mira, en lo caliente, donde parece habérsela dado y señalado los caciques e indios de Mira en pago de cierta pintura de un retablo para la iglesia del dicho pueblo, como parece por su petición y cierto recabdo que presentó de los indios...»<sup>34</sup>.

\* \* \*

Hacia fines del siglo XVI estuvo presente en Quito el pintor italiano Angélico Medoro, de quien hace mención, con referencias documentadas, el doctor Pablo Herrera en su estudio sobre el arte quiteño. El Catedrático de arte de la Universidad de San Marcos de Lima, doctor Juan M. Peña Prado, estudia detalladamente las obras de Medoro que se conservan en Lima. Según él, este pintor fue napolitano. Hasta 1600 estuvo en Quito, de donde se trasladó a Lima con su esposa Doña Luisa Pimentel. De sus cuadros se conservan, uno pintado en 1601 que representa a San Antonio en acto de resucitar a un muerto, otro que data de 1617 y es de un Señor de la Columna y un tercero que conserva el convento de San Agustín, ejecutado en 1618 y representa la Purísima Concepción.

\* \* \*

Entre todos estos artistas se recomienda el nombre de fray Pedro Bedón, dominicano. Nació en Quito hacia 1556, del español Pedro Bedón y de Juana Díaz de Pineda, quiteña. A los doce años vistió el hábito en el convento de Santo Domingo. En 1576 fue a Lima a graduarse en la Universidad de los Reyes. Durante su permanencia en la capital del Perú, aprovechó del tiempo libre para aprender el arte de la pintura de Mateo Pérez de Alecio, discípulo del célebre Miguel Ángel. Fueron sus compañeros en este aprendizaje el dominicano fray Adrián de Alecio y el agustino fray Francisco Bejarano. El historiador Meléndez, contemporáneo de los condiscípulos y discípulos del Padre Bedón, escribe: «El tiempo que le sobraba de la oración y de su grande estudio... se ocupaba en pintar cuadros de Cristo Nuestro Señor y de su Madre Santísima y otros santos que hacía con gran primor y se hallan pinturas de su mano en la Provincia de Quito y en el convento del Rosario de Santa Fe del Nuevo Reino»<sup>35</sup>. En 1585 estuvo ya en Quito. Para la Cofradía del Rosario abrió como Director un libro, en cuya carátula diseñó una devota imagen, el año de 1588. Este libro de la Cofradía, a la vez que nos da una muestra de la habilidad pictórica del Padre Bedón, nos ha conservado también, en la lista de cofrades, los nombres de algunos de los pintores existentes en Quito y no conocidos aún por ningún historiador. Ellos son: Andrés Sánchez pintor, Alonso Chacha pintor, Antonio pintor y Joseph su hijo, Francisco Gocial pintor, Felipe pintor, Gerónimo Vilcacho pintor (calígrafo en su autógrafo), Sebastián Gualoto pintor, Francisco Guajal pintor, Juan Greco Vázquez pintor, Juan Díez Sánchez pintor. En 1593 tuvo que marchar al Nuevo Reino. En Tunja y Bogotá pagó el hospedaje con la enseñanza de Teología y la decoración de los refectorios. Transcribimos el testimonio de fray Alonso de Zamora, historiador de la Provincia de Colombia. «Muy a los principios del Provincialato del Reverendísimo Padre Maestro Fray Pedro Mártir, tuvo esta Provincia y Convento del Rosario la dicha de que de la de Quito viniera el Venerable Padre Maestro Fray Pedro Bedón, cuyas firmas se veneran en sus libros como reliquias. En ellos se hallan como Depositario en estos años y en el Refectorio el año de 1594, cuya pintura se debe a sus manos. Con ellas manifestó en las imágenes de diferentes pensamientos, el grande espíritu de devoción que tenía a los santos. Siendo toda la pintura en las paredes de todo el refectorio y habiendo cien años que lo pintó, están hoy vivos los colores, que no sólo admiran, sino que mueven a devoción, porque en todo imprimió la viveza de la que tenía en el corazón. Estuvo también en el Convento de la ciudad de Tunja, en que pintó algo de su refectorio y fundó la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, que hasta hoy permanece con grande ostentación y reverencia, rezando todos los días el Rosario a coros en la Capilla, que empezó a fabricar»<sup>36</sup>.

\* \* \*

Los datos consignados no dan pie sino a consideraciones generales. La pintura es de las Bellas Artes la que ofrece más libertad al artista. Dentro de las leyes generales de la estética y bajo el influjo de las escuelas, el pintor conserva la libertad soberana de la inspiración, tanto como el literato.

En Quito del siglo XVI, la Religión era el numen casi único para



desarrollo de las habilidades de los artistas. Fue causa de pública acusación el padre fray Jerónimo de Cervantes, porque en su celda conservaba un cuadro de Héctor y Aquiles y unas colgaduras de glandes. Los influjos pictóricos provenían de la escuela flamenca por fray Jodoco y fray Pedro Gosseal, de la española por Diego Rodríguez y Luis de Ribera y de la italiana por Angélico Medoro y Mateo Pérez de Alecio. Al mismo tiempo el comercio facilitaba la adquisición de modelos en los lienzos traídos de los diferentes centros de arte europeo. De este modo nació el arte quiteño, mezcla de técnica clásica con aporte criollo, para servicio del ideal religioso.

## Siglo XVII

### Capítulo IV

#### El primer concurso de arte en Quito

La muerte de la Reina Margarita de Austria brindó ocasión a Quito de dar pruebas de la lealtad de su afecto al Rey. El 22 de octubre de 1613 se conoció oficialmente el parte del fallecimiento de la Princesa y la exhortación a que se hiciesen funerales. El Cabildo, en representación de la ciudad, acordó celebrarlos en forma inusitada y comisionó su realización al corregidor don Sancho Díaz Zurbano y a los regidores don Cristóbal de Troya y don Pedro Ponce de Castillejo.

Diego Rodríguez Docampo fue el encargado de trazar la crónica general de las solemnidades con que se hicieron los funerales. Las palabras textuales del escribano relator evocarán más puntualmente el hecho, cuyas circunstancias nos revelan datos, no conocidos hasta ahora, acerca de las artes de la época colonial.

«Luego otro día -23 de octubre- el General (Díaz Zurbano) hizo juntar todos los maestros artífices que se hallaron en esta ciudad y les pidió que cada uno de por sí hiciesen un dibujo del túmulo que se había de formar en la yglesia catedral de ella, prometiendo al que mejor le sacase paga muy aventajada, con que y las buenas razones que el General les supo decir se animaron y cada uno por aventajarse, conforme a su habilidad y capacidad de ingenio se singularizaron en sacarle muy perfecto y acabado; y habiéndoles dado tres días de término, al último de ellos cada uno, trajo tres y entre todos satisfizo más uno de Diego Serrano Montenegro, hombre generalísimo de grandes trazas, que en este túmulo lo mostró bien, en un tiempo tan breve, que para sólo imaginarlo le faltara a otro, a quien se cometi6 la obra y fábrica dél».

«Hizo asimismo el General juntar todos los maestros pintores y a los más perfectos horden6, que en quadros grandes sacasen en figuras del tamaño de un hombre la decendencia de la casa de Austria, desde Pepino Primero Duque de Brabantia hasta el Rey Don Felipe Segundo nuestro señor de felice

memoria, que son veinte y siete; los cuales se esmeraron tanto en la pintura de ellos, sacándolos de estampas de un libro que compuso Juan Baptista Urientino de Artuerpia, dirigido a los serenísimos príncipes Alberto, Isabel, duques de Brabantia, en que gastó mucho tiempo por sacar los traslados semejantes a sus originales, con los vestidos y ropajes que cada uno en su tiempo usaron, tan al vivo y acabados, que son los mejores quadros que hay en todo este Reino».

«Hizo asimismo juntar a todos los entabladores y que hiciesen de bulto todas las virtudes, así las teologales como cardinales y las demás, que todas fueron diez y siete figuras, cada una con su insignia, para que en el túmulo se pusiesen en su lugar, que salieron muy perfectas y acabadas...». «La fe de azul con un cáliz en la mano izquierda y una hostia encima, que la estaba mostrando con el dedo índice de la mano derecha.- La esperanza de verde con una áncora en la mano izquierda que llegaba con las puntas a los pies y una azucena en la derecha.- La charidad de encarnado con dos niños en los brazos y otros dos a los pies.- Y todas las demás de la misma forma según lo que cada una representaba». De esta relación inédita recojamos para la historia de las Bellas Artes el manojo de las siguientes conclusiones. A los comienzos del siglo XVII hubo ya en Quito un buen número de maestros pintores. Para la ejecución de sus obras se servían de modelos europeos. El arte pictórico quiteño contó con veinte y siete retratos, magníficamente ejecutados. La escultura tuvo también sus devotos. Ellos se dividían en gremios de entalladores, encarnadores y pintores. Fueron los representantes de la escultura policromada al estilo de Berruguete y Montañés.

\* \* \*

Además del concurso artístico, se promovió asimismo un certamen poético, con primero y segundo premio para las dos mejores composiciones sobre cada uno de los diez temas que se señalaron de antemano. El argumento se tomó de las palabras de la Escritura Santa y de estrofas populares. Los poetas debían desarrollar en versos latinos o españoles los motivos que ofrecían estas sentencias: Praecipitavit mortem in sempiternum - O mors ero mors tua - morsus tuus ero inferne - absorta est mors in victoria.- El quinto tema constituía el nombre de Margarita; para el sexto se señaló al desarrollo la estrofa que sigue: «Falta sin poder faltar - hoy Margarita en el suelo - porque quien reina en el cielo - no ha dejado de reinar». El séptimo debía desenvolver la estancia popular que dice: «Vivo yo, mas ya no yo - por que del mortal encuentro - el cuerpo en tierra, cayó, pero el alma fue a su centro - y así muerta vivo yo». La octava composición debía ser un soneto en que se celebrase la piedad de la Reina difunta. La novena sería una canción que enalteciere la liberalidad de la Princesa con los pobres. Y la última demostraría en octavas reales cómo la Reina juntó en sí la majestad real con la benignidad.

Aunque el acicate del honor fue invocado en el certamen, sin embargo no dejaría de estimular a los concursantes el valor de los premios, que eran una salvilla de plata, una sortija de oro con esmeralda, una taza de plata, una sortija con amatista, cortes de seda, raso y tafetán y medias de seda y guantes de ámbar.

Las condiciones del certamen fueron cuatro. Las poesías debían ser

ingeniosas y tener propiedad, debían ser conformes a los temas propuestos y a lo que se pretendía, no debían ser comunes a otros intentos y presentados en dos ejemplares, de los cuales el uno serviría para el público y el otro para los jueces.

Jueces examinadores fueron el doctor Matías de Peralta, Oidor de la Audiencia, el licenciado Sancho de Mujica, Fiscal de Su Majestad y el doctor Juan de Villa, Tesorero de la Iglesia de Quito.

«Todos los poetas se animaron e hicieron muchas canciones, sonetos, octavas, esdrújulos, jeroglíficos y otras obras, que si todas se hubiesen de poner, sería hacer un gran volumen».

Entre los autores premiados citaremos los nombres de fray Miguel de San Juan, franciscano; Francisco de Montenegro, Francisco de Villaseca, Lope de Atienza, Manuel Hurtado y Melchor Quintero Príncipe. Para muestra del interés que despertó el certamen y del valor relativo de las composiciones, transcribimos el soneto que antepuso el cronista relator de los funerales, a la descripción del túmulo. Dice así:

El que con temerario atrevimiento  
a describir se pone lo que admira,  
cuanto con más estudio le remira  
tanto ofusca su claro entendimiento.

Mil vueltas da a su ingenio en un momento  
y al sitio más oscuro se retira  
y otras mil a lo escrito vuelve y mira  
y escribe y testa y anda descontento.

Así me sucedió como atrevido  
que queriendo narrar aquella pompa  
y funeral dolor y triste llanto,

imaginando lo que allí se vido  
lo remite a la fama que su trompa  
me hagan el suplemento con su canto.

Los escultores extremaron su habilidad en labrar cuatro esqueletos humanos, que colocados en columnas equidistantes a los lados de la tumba, representaban la muerte en la siguiente forma con que describe el cronista:

La una con un arco y flecha en las manos y un cartón al pie de ella

que decía así:

No estés en ver mis flechas temeroso,  
porque yo soy común a cualquier hombre:  
el furor de mi brazo riguroso  
si descarga en el alma es quien te asombre.  
El héroe, el mendicante, el poderoso  
y el que en la tierra tiene el mayor nombre,  
debe temer el mío y desta suerte  
tendrá vida gloriosa en vez de muerte.

La otra con un hoz en la mano derecha y en la izquierda un manojo de  
figuras cortadas de hombres y mujeres y un cartón que decía así:

¿Quién hay que alegre viva en mi presencia  
si mira mi figura con cuidado,  
quién no teme el rigor de mi sentencia,  
quién no sabe que a muerte es condenado?  
¿Qué gallardía, estado, ni opulencia,  
al rigor de esta hoz no se ha humillado?  
¿Y a quién tan larga vida dará el cielo,  
que no rinda ante mí su humano velo?

La otra, con una ampolleta en la mano y su cartón:

Bien haces de mirarme con cuidado,  
hombre que te prometes larga vida;  
mira en esta ampolleta cuán tasado  
es lo que te promete esta medida.  
Llora el perdido tiempo que has gastado,  
que esta imagen a aquesto te convida.  
No baste juventud ni la hermosura  
para hacerte olvidar la sepultura.

La otra con huzo y rueca en las manos:

Es la vida, un estambre delicado  
tan fácil de quebrar, tan sin provecho,  
que sucede no estar del todo hilado  
y estarse deshaciendo o ya deshecho.  
Quien deste pensamiento está olvidado,  
quien no sabe que debe mortal pecho  
rendirse ante mis pies, a mi corona  
ante quien todo el mundo se abandona.

Las cuales -muertes- estaban tan al natural que parecían sacadas de

algún osario y causaban grandísimo horror y espanto<sup>37</sup>.

## Capítulo V Arquitectura

San Francisco: el convento máximo y San Diego.- Santo Domingo: iglesia, convento, capilla del Rosario y Colegio de San Fernando.- La Compañía: Descripción de Rodríguez de Ocampo y del P. Francisco Vásquez.- San Agustín: edificación de la iglesia y del convento.- Convento de la Merced.- Monasterios: la Concepción, Santa Catalina, Carmen Antiguo y Santa Clara.- El Santuario de Guápulo.- El Sagrario.- Capillo del Robo.

San Francisco fue siempre a la vanguardia en actividades constructivas. El cuerpo principal del convento comenzado inmediatamente después del templo, se concluyó a principios del siglo XVII. En la portería se lee la inscripción epigráfica que sigue: «Acabóse a 4 de Octubre de 1605». El padre Compte afirma que: «El edificio que era antes enfermería se construyó por los años de 1644. El segundo claustro, consecutivo al principal, se empezó a edificar en 5 de febrero de 1649. El edificio contiguo a este claustro y que cae hacia el Convento de la Merced -la Policía- se acabó a 20 de agosto de 1650. Así consta de los papeles de nuestro Archivo»<sup>38</sup>.

Córdoba y Salinas, en su Crónica publicada en 1651, describe el estado de estas edificaciones basándose en los documentos originales proporcionados por los religiosos de Quito. «Los claustros del convento -dice- son cuatro, el principal está fundado sobre ciento y quatro columnas de orden dórica, todas de cantería. El segundo, carga sobre cuarenta y quatro pilares, de cal y canto. El tercero sobre pilares de piedra, y los altos de cal y ladrillo. Y el quarto (que está ahora en obra) con muchas y buenas celdas. En medio del claustro principal está una hermosísima pila de piedra, mármol blanco con tres bellas copas, con tanta copia de agua que arroja un penacho de siete quartas en alto... Este claustro está adornado con cincuenta y quatro lienzos de pintura romana de la vida de nuestro Padre San Francisco, guarnecida de pedestales, columnas y cornijas doradas y en cada ángulo un curioso altar con sus retablos y saquizamíes dorados. Tiene dos escaleras de piedra, cubiertas la una de bóveda y la otra de una media naranja por extremo vistosa, vestidas las paredes de hermosísimos lienzos. En este claustro están las Aulas de Artes y Theología y un grandísimo tesoro, que es la librería de innumerables y curiosos libros, que ocupa más de medio lienzo del claustro. Un De Profundis muy capaz, con la cubierta de artesones y molduras

doradas, adornado de treinta retablos de Apóstoles, Vírgenes y Confesores. El refectorio, enfermería y demás oficinas no son inferiores a las referidas. Tiene dos huertas grandes la casa o dos paraísos y todo el convento ocupa ocho cuadras en circuito, edificado de cal y canto. Y porque nada faltase, tiene el convento seis pilas de agua cristalina, que viene encañada una legua desde su nacimiento por una cuenca muy profunda y pasa sobre alcantarillas de cal y ladrillo: obra que intentó el Inga y desistió por la dificultad y la consiguieron los Religiosos de nuestro padre San Francisco»<sup>39</sup>.

\* \* \*

El vigor espiritual de los primeros franciscanos rebasó los límites del Convento Máximo y halló su desahogo en Miraflores, donde estableció la Recolección de San Diego. El padre provincial fray Bartolomé Rubio recibió, a nombre de su Orden, el sitio donado por don Marcos de la Plaza para que «puedan fundar y funden el dicho Convento de San Diego de los Descalzos como lo quieren y han propuesto fundarlo en la dicha parte». El convento e iglesia primitivos se edificaron de 1600 a 1603. Reliquia de esa construcción primitiva no se conserva sino acaso la techumbre arabesca del presbiterio, que es de la misma factura de la del coro y altares laterales del templo de San Francisco<sup>40</sup>.

\* \* \*

Los religiosos dominicanos del siglo XVI dejaron a sus sucesores la dura tarea de continuar las obras del convento y la iglesia, iniciadas en el Provincialato del padre fray Rodrigo de Lara. En 1604 se practicó una información del estado en que se hallaban las construcciones de Santo Domingo. Melchor de Villegas, muy allegado al Convento y técnico en arquitectura, depuso lo siguiente: «Este testigo ha visto y mirado toda la casa y sitio del dicho convento en la obra de la iglesia que van haciendo y sabe que solamente tienen las partes de la dicha iglesia altas y hechas algunas capillas menores, porque la principal y colaterales están por hacer y también tienen por alzar la frontera de la puerta principal y claraboya de ella y todo está por cubrir». En cuanto al Convento, «tiene un cuarto alto acabado que es el que cae a la plaza... y para acabarlo de labrar y poner todo en perfección conforme pide el cuarto que tienen acabado, le parece a este testigo que si ha de hacer desde los cimientos, no lo harán con más de diez y seis mil pesos»<sup>41</sup>.

Para 1605, los franciscanos habían concluido su iglesia y el primer cuerpo del Convento. Los dominicos para esa fecha no podían exhibir ni iglesia ni convento, sino en reciente construcción. La prosecución de esas obras estuvo a cargo de los Priors del primer cuarto del siglo XVII.- El padre Bedón se interesó en el levantamiento de la Capilla del Rosario. La traza general semeja mucho a la que el mismo Padre inició en Tunja. En el Provincialato del padre fray Juan de Amaya (1621-1624), se aceleró la fábrica, gracias al apoyo económico de D. Benito Cid, español acaudalado y muy devoto de la Virgen del Rosario.

Hacia 1640 la iglesia y el tramo principal del convento estaban concluidos, como se echa de ver en estas lacónicas palabras del padre visitador fray Miguel Martínez: «Es el Convento de Quito, convento que tiene iglesia de cal y canto muy bien acabada, dos dormitorios muy buenos,

con todas las oficinas necesarias»<sup>42</sup>.

Diez años después, en 1650, Diego Rodríguez de Ocampo hizo de la iglesia, la descripción que sigue: «Esta iglesia se fabricó más a de quarenta años en madera de cedro y artesones, bien labrado, toda la cubierta dorada y pintada de imágenes al óleo de curiosas hechuras con portadas, toda ella costosa y rica con cruceros en la capilla mayor de gran arte y bien dispuesta. El retablo es superior que ocupa todo el lienzo con muchos santos de su Orden rico sagrario y por collateral, al lado del Evangelio, capilla aparte de nuestra Señora del Rosario de bulto que se trujo de España, al principio de la fundación está colocada en su retablo dorado con Imágenes y los mantos y coronas de la sacratísima Virgen y su Hijo preciosos y muy costosos... El choro de este convento es grande con sillería dorada y por las paredes santos de media talla sobre tablas de madera dorados; tienen campanarios bien dispuestos con campanas mayores y menores. Demás de lo referido está fundada muchos años a, Cofradía distinta y separada de la de los españoles a devozión de Nuestra Señora del Rosario en capilla diferente de la iglesia con mucho adorno, ornamentos y cera, donde se celebran las misas y festividades con la authority y música que se requiere; es hermandad de los naturales y demás gente de la República. Fuera de lo esencial, esta Hermandad ha lucido y permanecido muchos años a incessablemente, como se ha demostrado en las procesiones generales de los miércoles santos, quando salen en procesión con insignias y cruces de la Pasión de nuestro Señor con gran número de penitentes a donde se llevan más de mill y 500 luces en cirios de cera con mucha devozión, sermón y demás oficios divinos, solemnidad y silencio, que lleve Dios adelante, juntamente con la gran procesión de la soledad de nuestra Señora, Cofradía de españoles que se ha hecho de muchos años a esta parte con la devozión, reverencia, luces, silencio, insignias de la pasión, sepulcro, con la imagen de nuestro Redemptor difunto que ha dado memoria en todo este Reino, con la veneración con que se ha celebrado y celebra cada Viernes Santo...

»El costo de la iglesia, choro, claustro y demás oficinas a perfecto convento ha costado y costará hasta su última perfección más de trezientos mil ducados, porque es la mejor, más fuerte y más bien formada y dispuesta que debe de haber en todos estos Reynos»<sup>43</sup>.

\* \* \*

Sin menoscabo de la fábrica del Convento Máximo, el padre Bedón emprendió, a principios del siglo XVII, la construcción de la Recoleta Dominicana. En carta dirigida a Felipe III el 15 de abril de 1600, escribía textualmente: «Por comisión de mi Orden he fundado en esta ciudad de Quito un convento de Recolección, con deseo de aprovechar más, siguiendo la observancia regular en el punto y con la aspereza que la pretendió Santo Domingo y los primeros Padres»<sup>44</sup>.

Nada más encantador que el sitio elegido por el padre Bedón para su Recoleta. A la salida de la ciudad de Quito para el sur, a mano izquierda del camino actual y en descenso rápido al Machángara, compró con limosnas el lugar destinado para la fábrica. Él mismo hizo el trazo de la plazuela y del plano del convento. En la mitad, la iglesia y, a los lados, formando cuadros, los claustros del convento. Desde las goteras del tramo

que da al sur debía bajarse, por brusca escala cubierta de espeso matorral, hacia la orilla del río, junto a la cual se formó un estanque de hasta cincuenta pies en cuadro, surtido de agua por tres vertientes naturales, que alimentaban a buena porción, de bagrecillos, para sustento de los recoletos.

A los bordes del estanque se extendía un huerto que terminaba hacia las breñas del convento en cuatro ermitas que debían servir de cuevas de penitencia y asilo de oración. El observador que viene desde el sur puede aún contemplar, en parte de las murallas que rodean a la actual Recoleta, en el mal desecado estanque y en la arquitectura primitiva del edificio, la antigua Recolección Dominicana, que está hablando y llorando todavía, con el lenguaje y las lágrimas que advirtió Virgilio hasta en los seres inanimados: *sunt lacrimae rerum*.

«Para poner en esta fundación toda su alma, el Padre Bedón delineó de su mano, -escribe Montalvo- en el claustro de la Recoleta de Quito, la vida del Beato Enrique Susón, para que la representación de sus penitencias estimulase a los que buscan el lirio entre las espinas. En la misma casa pintó una imagen de Nuestra Señora, que por el sitio en que está, la llaman de la Escalera, célebre Santuario de prodigios que frecuenta continuamente la devoción de los fieles con sus plegarias y sus votos»<sup>45</sup>.

El siglo XVII fue de máximo relieve para la Provincia Dominicana de Santa Catalina Virgen y Mártir de Quito. Durante la primera mitad, se llevó a cabo la construcción de la iglesia, la capilla del Rosario y el cuadro principal del Convento. De 1650 hacia adelante se prosiguió la obra constructiva del segundo cuerpo conventual y del Colegio de San Fernando. Durante el Provincialato del padre fray Jerónimo de Cevallos (1677-1681) se dio la última mano a la ornamentación de la capilla del Rosario. Así nos la prueba una carta dirigida por el padre fray Pedro de la Barrera al padre fray Ignacio de Quezada en 1681. «Nuestra iglesia, dice, la dejó nuestro Padre Maestro -Fray Jerónimo de Cevallos- hecha una ascua de oro hasta los arco torales. La Capilla del Rosario es de los mayores relicarios que hay: el Señor Presidente -Don Lope Antonio de Munive- está acabando un gran retablo para un lado e Infante para el otro».

Más o menos por el mismo tiempo se remataban los claustros del segundo patio del Convento. En su construcción había decaído el entusiasmo. La arquitectura no conservaba la unidad elegante del primer tramo. Las robustas pilastras octogonales con molduras de orden toscano se habían convertido en cilíndricas y el material del segundo piso es ya todo de ladrillo. En esta fabricación se recomienda el refectorio —<sup>74</sup> por su artesonado morisco, formado de figuras cuadradas en lazo con esféricas. Este comedor se ha conservado, fuera de algunos retoques de cuadros, como era en la Colonia. Sobre el dintel de la puerta se lee hacia adentro la inscripción que sigue: «Acabóse esta obra siendo Prior el M. R. P. M. Fray Juan Mantilla, en el año de 1688, a 15 de Enero».

\* \* \*

La obra en que la Orden Dominicana puso todas sus energías, a fines del siglo XVII, fue el Colegio de San Fernando. Mientras se tramitaba en Roma y Madrid el proceso de la fundación, en Quito se preparaba el edificio para funcionamiento del plantel. «No se cumplieron los ocho días de electo



su Provincial -el Padre Fray Bartolomé García (1684-1688)- cuando se aplicó todo a la fundación del Colegio, dando principio a esta religiosa empresa... Comenzó con la fábrica, previniendo con grande providencia de canteros para romper y labrar la piedra, de oficiales y peones para las caleras y texar, de albañiles para maestrear la obra, con tal celo que antes del año cumplido de Provincial, tenía la plazuela llena de cantería y el colegio de cal, ladrillo y otros materiales». Conozcamos la descripción que hace fray Ignacio de Quezada, en el año mismo de su inauguración. «Tiene -dice- el Convento de San Pedro Mártir de Quito una plazuela, la más hermosa que se reconoce en aquella ciudad, está en quadro perfecto, y todo el ángulo que haze azia la parte siniestra del Convento, le ocupa el Colegio Real, que también está en quadro perfecto... La fachada principal que sale y hace frontispicio a la plazuela, se compone de unos hermosísimos portales de alto y baxo, que corren desde la esquina de la una calle hasta la esquina de la otra, con 49 arcos bien espaciosos, sobre basas y columnas de piedra macisa labrada, por los baxos y los altos, con otros tantos ventanajes de fábrica muy pulida de cal y ladrillo, que hermocean y dan majestad a la dicha plazuela. En el portal baxo está la portería principal del Real Colegio, que guía su entrada para el claustro y patio principal de Estudios Mayores, que este claustro está también en quadro perfecto y se componen sus ángulos de 40 arcos por lo baxo y otros tantos por lo alto, que vienen a ser 10 arcos por cada ángulo de los quatro baxos y otros 10 de los quatro altos; y toda esta fábrica es de cal, ladrillo y piedra sobre cimientos muy profundos, como en parte donde se padecen continuos terremotos... En el ángulo de este mismo patio, que haze frente a la portería, está la capilla real del Colegio, que corre ocupando todo el paño del claustro, de obra muy primorosa y de bóveda, que el año pasado de 91 quedaba en estado de perfeccionarse en muy breve tiempo la fábrica de dicha capilla»<sup>46</sup>.

Santo Domingo, que comenzó el siglo XVII con la construcción de la Recoleta, lo concluyó con el edificio de San Fernando, intermediando la capilla del Rosario, la terminación de la iglesia y la erección integral del convento.

Es una satisfacción íntima para el espíritu dominicano el destino dado a su ímproba labor. El templo, el convento y la capilla del Rosario se conservan sustancialmente como fueron al principio. La Recoleta y el Colegio de San Fernando han visto el cambio de habitantes; pero la acción religiosa es la misma, acción de apostolado en bien de las almas. El espíritu del padre Bedón y del padre Quezada, aún palpita en la virtud y docencia de las religiosas del Buen Pastor y los Sagrados Corazones.

\* \* \*

Hacia enero de 1605 se firmaron las escrituras de compra del terreno, en que la Compañía de Jesús debió erigir su iglesia y su colegio. Ese mismo año se dio comienzo a la construcción, bajo el mando del padre Diego de Torres y la dirección inmediata del padre Nicolás Durán Mastrilli. Este sacerdote, estimulado a proseguir la obra por el padre viceprovincial Gonzalo de Lira, puso todo su empeño en el trabajo, en forma que diez años después estaba concluido el cuerpo de la iglesia<sup>47</sup>.

A petición del padre Juan Sánchez Morgáez, se abrió el 2 de septiembre de

1616 un memorial informativo, sobre el estado económico de la Compañía de Jesús. El Comendador de la Merced, atestiguó, entre otras cosas, lo siguiente: «En Quito tienen por edificar el colegio y las viviendas de que mucho necesitan; y asimismo lo más de la iglesia por hacer, como son las capillas colaterales y la capilla mayor, sacristía y claustro; no tienen más que sólo el cuerpo de la iglesia edificado»<sup>48</sup>.

Venciendo las dificultades ocasionadas por la falta de dinero, la obra constructiva continuó su ritmo. El tantas veces citado Rodríguez de Ocampo, testigo presencial de los hechos de la Compañía, describió en 1650 la iglesia y el convento en la siguiente forma:

«La iglesia es de cal y canto, de tres naves, con artesones de madera dorados, retablo grande, costoso; capillas por el espacio de las naves, con retablos dorados como la sacristía: en lo material, de las buenas que hay en este Reino y la cima de bóveda; ornamentos muy ricos... La capilla mayor de esta iglesia tiene retablo rico, con imágenes de bulto y pincel, al óleo, de diferentes misterios y el sagrario precioso, con un viril de plata dorado, esmaltado con piedras y perlas netas... La capilla de Nuestra Señora de Loreto está muy adornada con retablo dorado... Los altares y capillas de San Ignacio y San Francisco Javier, que son los colaterales de la capilla mayor, están con retablos, y grandes dorados e imaginería curiosa y otras capillas de diferentes cofradías y de indios...

»La Compañía de Jesús... tiene tres claustros, el primero alto y bajo de arquería, donde hay en él las aulas de Teología, Artes, Retórica y Gramática; con catedráticos asignados»<sup>49</sup>.

Respecto al autor del plano y valor artístico, nos place transcribir lo escrito últimamente por el padre Francisco Vásconez, S. J. en su opúsculo intitulado: El Templo de San Ignacio de Loyola en Quito.

«Es costumbre entre los jesuitas que los planos de sus templos y de sus casas sean revisados por el General de la Orden. Ahora bien: no encontrándose por entonces en Quito ningún arquitecto que pudiera formar el plano del templo que se proyectaba levantar, natural era que se acudiera a Roma, no sólo para la aprobación sino aún para el mismo trazado, tanto más, cuanto que el Rector del Colegio Máximo lo era un italiano, el P. Nicolás Durán Mastrilli.

»No conocemos con certeza al autor del plano, y así tenemos que contentarnos con meras conjeturas y probabilidades. Hacia 1600 gozaba en la Ciudad Eterna de merecida fama, como arquitecto y pintor el joven Domingo Zampieri, llamado el Dominiquino, autor del plano de San Ignacio de Roma, construido 20 años más tarde que nuestro templo de Quito. Esta circunstancia nos induce a creer que Zampieri fue también el autor del plano de San Ignacio de Quito, sobre todo por la gran semejanza que se observa entre los dos templos, el de Roma y el de Quito. Esta sospecha adquiere mayor fuerza si se tiene en cuenta que Zampieri se distinguía por su amistad con los Jesuitas.

»Pudiéramos también señalar en segundo término como autores probables del plano al P. Jesuita Horacio Grassi, que dirigió la construcción de San Ignacio de Roma, no menos que al Hermano Coadjutor Andrés Pozzi, arquitecto y pintor distinguido, que dibujó el retablo de San Ignacio en el Gesú, y pintó el soberbio fresco de San Ignacio en el ábside del templo

del mismo nombre.

»Los arquitectos que en Quito estuvieron al frente de la obra fueron varios. En documentos que han llegado hasta nosotros se habla del Hermano Coadjutor Francisco Ayerdi; director de la construcción de la nave del crucero, terminada en 1633. Como suplente de Ayerdi se cita en 1690 al Hermano José Gutiérrez. Por los mismos documentos conocernos que fueron directores de la obra el P. Sánchez y el Hermano Marcos Guerra, autor este del plano de la iglesia del Carmen Antiguo, hacia 1659. Fue tan distinguido por sus conocimientos arquitectónicos, que recibió el nombramiento de alarife de la ciudad por parte del Cabildo, justicia y Regimiento de Quito. Probablemente el Hermano Marcos Guerra, fue el constructor, por 1656, de la sólida cañería que atraviesa por el Colegio de San Gabriel y la actual Universidad Central. Por último, en la lápida conmemorativa incrustada en la fachada de la iglesia se dice que dirigió su construcción desde 1760 hasta su conclusión en 1765, el Hermano Coadjutor Venancio Gandolfi, arquitecto mantuano.

»Acababa de inaugurarse en Roma el famoso templo del Gesú, delineado y aun construido en gran parte por Vignola y luego concluido por Giacomo della Porta. Era, pues, natural que el plano del templo de Quito, trabajado probablemente en aquella ciudad, se tratase de imitarlo siquiera en las líneas principales. Esto es, en efecto, lo que se observa al comparar entre sí los dos templos.

»El templo de la Compañía de Quito se asemeja al Gesú en la forma de cruz latina que tiene la planta; en la amplia nave central, que por anchurosos arcos se comunica con los altares laterales; en la gran cúpula que se levanta en el cruce de la nave central con la transversal; en los retablos de San Ignacio y de San Francisco Javier, colocados en los extremos de ésta; en los pares de pilastras estriadas que, separando los arcos laterales entre sí, se unen al cornizamiento sobre el que descansa la gran bóveda de cañón; en la fachada, compuesta de dos cuerpos arquitectónicos y un tímpano; finalmente, en el orden artístico del conjunto, que es el corintio más o menos modificado por el renacentismo y el barroquismo.

»El templo de Quito se diferencia del Gesú: en la mejor proporción y ornamentación de la fachada; en las dos naves laterales, de las cuales carece el Gesú; en el retablo del ábside que se compone de dos cuerpos y de un ático, mientras el de Gesú consta de un solo. El cuerpo superior se ha sustituido en el Gesú por una grandiosa pintura que, aunque magnífica en sí misma, produce sin embargo en conjunto la impresión de una obra arquitectónica truncada. El mismo cuerpo inferior es en el Gesú más modesto y sencillo. Además, en el templo de Quito desaparecen las tribunas que en aquel corren a lo largo de la nave central, restándole esbeltez.

»En resumen: el templo de la Compañía consta: de un frontispicio con dos cuerpos arquitectónicos y un frontón semicircular; de un vasto recinto, formado por tres naves paralelas, una central y amplia y dos laterales y más angostas; de una cuarta nave que corta a las precedentes en ángulo recto, separándolas del ábside y formando con ellas una cruz latina; de una grandiosa cúpula, levantada en el cruce de la nave central con la transversal; de un ábside, coronado de su respectiva cúpula.

»He aquí las proporciones del conjunto:

Longitud de la nave central con el ábside 58,50 m.

Anchura de la nave central 9,00  
Altura de la nave central 15,80  
Diámetro mayor de la cúpula 10,60  
Longitud de la nave del crucero 26,50  
Anchura de la nave del crucero 9,00  
Anchura de las naves laterales 7,00  
Longitud de la sacristía 14,60  
Anchura de la sacristía 6,00  
Longitud de la capilla de la Beata Mariana 16,50  
Anchura de la misma 5,60

»El orden arquitectónico dominante es el corinto, ya simple, ya compuesto, con las modificaciones introducidas primeramente por el renacimiento y luego por el barroquismo y aun el churriguerismo de la época. Semejantes modificaciones, más o menos sensibles, en las líneas y proporciones clásicas se deben al cambio que del gusto artístico se iba verificando en Europa y en América con el avance del siglo XVII. Como la construcción del templo duró algo más de siglo y medio, los arquitectos que la dirigieron fueron varios y de diversas tendencias artísticas, y así dejaron huellas de ellas, aunque sin salirse del plano general prefijado. Obsérvese con todo, que aún el churriguerismo se manifiesta en la Compañía más moderado y respetuoso con las líneas y proporciones clásicas que en otros templos de la misma época».

\* \* \*

Es un dato indiscutible el que confiere la paternidad del plano del convento e iglesia de San Agustín al célebre arquitecto español don Francisco Becerra. Así lo consigna Llaguno y Amirola, extractando noticias del memorial de informaciones, hechas por el mismo Becerra, el 3 de abril de 1585, ante el licenciado Francisco de Cárdenas, alcalde de la Audiencia de Lima. El arquitecto Becerra estuvo en Quito por los años de 1580 y 81. Fue el mismo artista quien dejó el plano del convento e iglesia de Santo Domingo.

En el libro de profesiones, que comienza el año de 1573, en la partida que se refiere al quiteño padre fray Francisco de la Fuente Chávez, se lee esta anotación: «Fue electo en Provincial tres veces y acabó sus quatrienios. Edificó la iglesia de este convento, de bóvedas. Fue electo Provincial año de 1613 y año de 1621, y año de 1629».- Este dato se confirma con los que se coligen de una probanza que, en marzo de 1640, hizo el padre fray Fernando de Córdova. Uno de los testigos depone que «el Convento de San Agustín tiene por acabar su iglesia nueva que se comenzó más ha de veinte años, por lo cual les falta lo necesario para los altares y servicio del culto divino». Otro declarante informa que «Ha muchos días no se trabaja en ella -la iglesia- y sólo tienen acabado un cuarto principal del claustro y este sentido de los temblores y lo demás de la casa es muy pobre y de ruin edificio y viejo»50.

El Convento de San Agustín esperó el provincialato del padre Basilio de Ribera (1653-1657) para ver proseguir el trabajo de los claustros. Terminados estos, el mismo padre Ribera fue el Mecenaz que estimuló a Miguel de Santiago a que pintara la vida de San Agustín para decorar con lienzos los claustros conventuales. La mejor recomendación de este

benemérito religioso fue el recuerdo inscrito que dejó Santiago en él como prólogo de la serie de cuadros. Dice así: «Esta prodigiosa y esclarecida Historia de la vida y milagros de la catholica luz de la Iglesia, N. Gran P. S. Augn mandó pintar N. M. Pe. Mo. F. Basilio de Ribera, siendo Provincial de esta Provincia, de limosnas de religiosos y devotos de la Religión, y para su mayor lucimiento y gloria accidental de su Patriarca, la dedica y consagra Su P. M. R. al muy ilustre y Magnífico Sor. Dor. D. Po. Vázquez de Velasco del Consejo de su Magd. Dignísimo Presidente de esta Real Audiencia de Quito, ínclito Patrón de esta Prova de N. P. S. Augn.».

El padre Ribera interesó a todos sus hermanos de hábito, por el valor artístico de los cuadros de Santiago y la necesidad de buscar fondos con el fin de decorar los claustros del Convento, en consonancia con la hermosa frescura de los lienzos. Hablan por sí mismas las Actas del Capítulo Provincial de octubre de 1657. «Dijeron -los capitulares- que por cuanto lo que se había trabajado en componer y aderezar estos claustros con la vida de nro. P. S. Augn., molduras y cubiertas del claustro por abajo era mucho y que se ponía a pique de apolillarse todas las maderas sino se trataba luego de su adorno, en dorarlo y perfeccionarlo. Por tanto ordenaron y mandaron que todos los bienes procedidos de los estipendios de las doctrinas que pertenecen a este convento de Quito, al de la Villa, Tacunga y bienes de Provincia, sin tocar la parte que les cabe a los doctrineros para su sustento, se aplique por todo el cuatrenio entero para el dcho. efecto de dorar las molduras y cuadros y marcos de los lienzos y que N. P. Provl. consigne y deposite este ingreso en la persona que le pareciere para este efecto y no otro».

No sólo el Convento recibió el impulso del padre Ribera. En su segundo provincialato se preocupó de concluir la iglesia y levantar la fachada. Sobre el dintel de la puerta de entrada al templo, se lee inscrita en larga tarjeta lapídea, una referencia a una erupción volcánica del Pichincha y luego el dato que sigue: «Esta portada mandó hacer el P. M. F. Basilio de Ribera, siendo Provincial. Comenzóse año de 659 y se acabó el de 1669».

\* \* \*

El convento máximo de la Merced ofrece una historia documentada en el aspecto de arte y la debe a la diligencia del doctor José Gabriel Navarro, quien ha consagrado, a las fundaciones mercedarias, su segundo Volumen de Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador. Con vista a los datos originales, ha ordenado la cronología de la construcción que transcribimos:

«En 1612 llegó a Quito el Padre Fray Andrés de Sola, natural de Andalucía, y con él principió la era afortunada para los religiosos mercedarios; pues tuvo un gran talento para manejar la economía del Convento y aumentar sus bienes. A pesar de esta circunstancia favorable, no progresaron gran cosa las obras del Convento hasta 1644, en que vino una especie de fiebre constructiva en la Comunidad Mercedaria y se recomenzó seriamente la obra del Convento en 1646. Dos años más tarde estaban terminados el primer claustro y un tramo del segundo. En el mismo año de 1648 hacían también los cuatro retablos del claustro que se doraron en 1651 y 1652, año este en que se concluían los artesonados de madera de ese mismo

claustro, que los doró Francisco Pérez. La pila se la construyó en Febrero de 1653 junto con el enladrillado del patio. El año de 1653 vio el fin de la intensa labor de los mercedarios para el arreglo del convento, limitado entonces a los claustros principales, pero en 1654 se extendió a los demás departamentos, sobre todo al refectorio y noviciado, concluyéndose en 1672 toda la edificación del convento, con la conclusión del segundo claustro». En la decoración del claustro trabajó un gran artista quiteño, Antonio Gualoto, que fue al mismo tiempo escultor, dorador y pintor. En 1651 y 52 talló los cuatro retablos del claustro bajo y los artesonados. El 29 de mayo del primer año se comprometió, con los religiosos, «a dorar los tres retablos del claustro con su oro y colores y dorar juntamente tres bultos para dichos retablos y pintar los lienzos dél»<sup>51</sup>. Para integrar los adornos de los retablos, se contrató en julio de 1652, al escultor Gabriel Guallachamín, la hechura de las imágenes de San José y de San Juan. El dorado de los artesones estuvo a cargo de Francisco Pérez, a quien ayudaba en el trabajo un carpintero Diaguillo. Más tarde, en 1660, concluyeron el dorado los batioros Francisco Pérez Sanguino y Lorenzo de Salazar.

Por el interés de conocer siquiera los nombres de algunos artistas, hacemos recuerdo de la portería, desaparecida por completo. A juzgar por los datos de archivo, debió ser magnífica. La dirección del trabajo se encomendó al padre fray Felipe Calderón. Este contrató al maestro tallador Tipán para que labrara el tabernáculo central con sus puertas para nicho de un gran crucifijo y nichos laterales para las efigies de la Virgen Dolorosa y del Apóstol San Juan. El conjunto remataba con molduras y espejos. El dorado general del retablo lo hizo el maestro Bartolomé Nieto de Solís y el decorado interior del tabernáculo estuvo a cargo del pintor don Antonio Egas Venegas de Córdoba, esposo de Isabel, hija de Miguel de Santiago<sup>52</sup>.

## Monasterios

La fundación de Monasterios en Quito fue la expresión del espíritu cristiano de la época. Los españoles, que habían visto sus ciudades pobladas de claustros monacales, no podían resignarse en América a poblaciones sin refugios para el ejercicio voluntario de la virtud. El siglo XVI contempló en España traducirse la devoción a la Inmaculada en la organización de monasterios dedicados al culto de María concebida sin mancha. Una princesa, doña Beatriz de Silva, fundó en Toledo el primer Monasterio de Conceptas.

Ya el 20 de agosto de 1575 se interesó el Obispo de la Peña por el establecimiento en Quito del Monasterio de la Inmaculada Concepción. Salvadas varias dificultades, se tramitó el 8 de octubre de ese mismo año, la compra de las casas de Alonso de Paz, en el precio de 9500 pesos, para dedicarlas a la fundación. El día 12 se tomó posesión del sitio y los edificios a nombre del Monasterio.

El Convento primitivo, en su edificio, no fue más que el resultado de adaptación de casas particulares a morada conventual. Había claustros

bajos, coro y capilla, según se desprende del informe de la Audiencia en que se relata un milagro acaecido el 21 de enero de 1577, a raíz misma del establecimiento de las monjas.

La iglesia y convento, tales como se han conservado hasta el presente, datan de 1621. En abril de ese año las superiores del Monasterio escribieron al Rey, recomendando la persona del canónigo Pedro de San Miguel, quien había ayudado a la construcción así del convento como de la iglesia. El mismo Beneficiado se hizo presente al Monarca, escribiéndole, el 25 de abril de 1621, lo que sigue:

«En esta ciudad está fundado de muchos años a esta parte el Convento de Monjas de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, de que Vuestra Magestad es Patrón. La iglesia que tenía era muy corta y sin coros, bastante antigua y de edificios de adobes, que por serlo se estaba cayendo. Y considerando ser la fundación Real y que en tantos años no ha habido quien reedifique esta iglesia, me animé, poniendo los ojos en Dios nuestro Señor y en la Limpia Concepción de su Madre Santísima y en nombre de Vuestra Majestad y por más servirle, a hacerlo yo con veinte mil pesos de plata, que doy de mi hacienda y en su conformidad se ha comenzado la fábrica»<sup>53</sup>.

\* \* \*

El Monasterio de Santa Catalina fue fundado hacia 1593. La casa primitiva lindaba «por abajo con corrales de las de Juan de Taboada y calle en medio solares de Juan Román y la plaza de Santa Clara y otra calle en medio con casa y huerta de Pedro Ponce de Castillejo». Pertenecía antes a Antonio de la Canal y «demás de ser húmeda, era triste y corta y no habla a dónde se extender»<sup>54</sup>.

Por diligencias del Regidor Don Melchor de Villegas, el Monasterio compró una nueva casa para trasladarse a ella. «Hoy jueves -reza el acta de toma de posesión- que se cuentan ocho días del mes de Mayo de mil y seiscientos y ocho vi y oí decir misa cantada en el alto de un corredor de las dichas casas que fueron de los dichos doctor (Luis de) Acosta y doña Ana de Paz, el muy Reverendo Padre Fray Domingo de San Miguel, Prior del Convento de Santo Domingo de esta dicha ciudad y Vicario Provincial, la cual oficiaron cantidad de sacerdotes y otros coristas de la dicha Orden de Santo Domingo y con mucha alegría y contento acudió a oír la dicha misa mucha gente principal y honrada, vecinos y residentes en esta ciudad, hombres y mujeres y muchos indios e indias repartidos por diversas partes de las dichas casas y por el gran patio de ellas; y acabada la misa, el dicho Padre Prior, sin haberse quitado del altar, en voz inteligible propuso y dijo a los circunstantes que fuesen testigos de cómo espiritualmente había tomado posesión de las dichas casas y sus pertenencias en nombre del dicho Convento de Santa Catalina de Sena, Priora y monjas presentes y futuras de su Orden».

Desde 1608 hasta 1613, se acondicionó la nueva casa, adaptándola a vivienda de religiosas. Además se compró la casa colindante, a Diego Ramírez, «por razón de que el sitio de las dichas casas es sano y enjuto de más vecindad y acomodadas para convento y donde hay iglesia nuestra y otras oficinas». Una vez que estaba preparado todo, se celebró solemnemente la nueva instalación de las monjas, teniendo cuidado de levantar acta del suceso. «Yo Alonso Dorado de Vergara -se lee en el

documento- Escribano del Rey Nuestro Señor y vecino de la dicha ciudad, doy fe que hoy domingo, que se cuentan siete de julio del año de mil y seiscientos y trece, el dicho Padre Superior -Fray Juan de la Sierra Guevara- dijo misa rezada en la sala alta de dichas casas cuya ventana cae sobre la puerta principal de ellas. Y antes de decir la dicha misa fue tocada la campana que está colgada en el balcón o corredor de la dicha ventana y después, antes de alzar y después de acabada la dicha misa, a la cual, asistieron a oírla Melchor de Villegas Santa María, Lorenzo de Escobar Garrido, Pedro de la Torre, Simón Cascos de Quiroz, Francisco de Olivares, Doña Juana de Mosquera y un hijo del dicho Lorenzo de Escobar y otras personas españoles, indios e indias y para que de ello conste lo signé y firmé en el día, mes y año supra contenido. En testimonio de verdad † Alonso Dorado de Vergara, Síndico».

El convento e iglesia primitivos han sido indudablemente restaurados. Pero, como sucede con entidades pobres, cada restauración no es sino el cambio accidental del edificio. Para el sentimiento hispanoamericano, el Monasterio de Santa Catalina es, más bien, depositario de un recuerdo tradicional sagrado. El sitio primitivo, conservado en el patio principal, fue de don Lorenzo de Cepeda, hermano querido de Santa Teresa de Jesús. Allí nació Teresita la primera carmelita quiteña. Allí vino en espíritu la gran Reformadora del Carmen, a contemplar una escena de hogar. En éste pensaba muchas veces la Santa avileña, que sentía predilección por Quito por ser la segunda patria de su hermano.

\* \* \*

Aun antes de establecerse aquí, fueron anunciadas como presentes las hijas de Santa Teresa. En el proceso de canonización de la beata Mariana de Jesús declaran uniformemente los testigos que la santa quiteña predijo varias veces que su casa se convertiría en Monasterio de Carmelitas y señaló el sitio donde estarían la iglesia, el convento y las oficinas. Cuando vinieron las fundadoras, se establecieron detrás del Convento de la Merced, en las casas que fueron del presbítero doctor Juan de Linares Encinas y de doña Elvira de Vinegas. Pero luego, en vista de la incomodidad de la vivienda, se trasladaron al lugar en donde se encuentran hasta el presente, desde julio de 1653. Los donantes principales de sus bienes a las carmelitas fueron don Juan Guerrero de Salazar y doña María Cabrera, deudos de la beata Mariana de Jesús. Por director de la adaptación de las viviendas y constructor del convento y de la iglesia se reconoce al hermano coadjutor Marcos Guerra, de la Compañía de Jesús. Fue este mismo Hermano a quien el Cabildo, en 30 de marzo de 1662, nombró de alarife arquitecto público, comisionándole la reparación de las casas de la ciudad, que habían sido averiadas por los violentos temblores sentidos en esos días.

El hermano Guerra conocía indudablemente las relaciones espirituales de Mariana de Jesús con el hermano Hernando de la Cruz, muerto, hacía menos de diez años, el 6 de enero de 1646. La vinculación de la Virgen quiteña a la Compañía debió sentirla el arquitecto, para conservar, como reliquia sagrada, los lugares santificados por aquella. La casa de morada ordinaria, el gran jardín de familia acomodada, la pieza donde solía hacer oración, el pedazo de tierra que absorbía la sangre de su voluntario



martirio y que brotó en la azucena del recuerda, la cruz que llevaba a cuestas: todo lo ha conocido el Director de la construcción del monasterio, para poder dar su sitio propio a cada prenda de recordación.

\* \* \*

A mediados del siglo XVII aparece en Quito un arquitecto de fuste, cuyas obras no han sido deshechas por el tiempo. Llamábase fray Antonio Rodríguez. Era hermano converso de la Orden Franciscana, en la que había profesado solemnemente el 23 de octubre de 1633. Las primeras construcciones en que ejerció su arte fueron las de su mismo Convento Máximo. Bajo el Provincialato del padre Fernando de Cózar (1647-1650) se edificaron el segundo y tercer claustro.

Un hecho significativo pone muy al descubierto la importancia de fray Antonio, lo mismo que su comediamento. Sucedió que el Padre Comisario General, residente en Lima, ordenó que el hermano Rodríguez se trasladase inmediatamente a la ciudad de los Virreyes, a hacerse cargo de la dirección de algunas obras que quería emprender el convento de esa capital. La noticia del probable viaje puso en alarma a todos los actualmente interesados en aprovechar la buena voluntad y pericia del arquitecto. Además de sus hermanos de hábitos interpusieron sus ruegos los Padres de Santo Domingo y las Monjas de Santa Clara, alegando por motivo el estar dirigiendo fray Antonio las obras de sus respectivos conventos.

El 17 de julio de 1657, el Cabildo ofició a la Audiencia, para que su Presidente, en vista del clamor general, consiguiera del Comisario la revocatoria de la orden de salida de Quito del mencionado Hermano arquitecto. Como la provisión de la Audiencia no obtuviese el efecto anhelado, acordó el Cabildo en 6 de noviembre dirigirse nuevamente al Comisario General, informar al Virrey del asunto y no permitir la salida del Hermano, para evitar una conmoción popular<sup>55</sup>.

Parece que el Hermano no salió de Quito. En continuidad de tiempo lo hallamos empeñado en la prosecución de la iglesia de Santa Clara, en el segundo claustro de Santo Domingo, en el Colegio de San Fernando, en el Santuario de Guápulo y en el templo del Sagrario.

\* \* \*

«El Convento de Santa Clara lo fundó Doña Francisca de la Cueva en 1593. Del mismo modo que las otras comunidades religiosas, ésta de Santa Clara tuvo su primera iglesia provisional y miserable, hecha de adobes y tierra secada al sol, la que quedó tan maltrecha en uno de los tantos terremotos que afligieron a la ciudad a principios del siglo XVII, que un buen día las monjas ordenaron derribar toda la iglesia para abrir nuevos cimientos y comenzar la edificación de la actual, según la planta trazada por Fray Antonio Rodríguez. La pobreza de las religiosas hizo que la obra durase algún tiempo en acabarse, por lo lento del trabajo y las interrupciones que sufría hasta 1657 o 1658. El mismo arquitecto dirigió también las obras principales del convento, entre las cuales se cuenta su claustro primero calcado en el de los franciscanos y también sobre pilastras ochavadas.

»La planta de la iglesia es muy curiosa. Dentro de una sala rectangular se hallan seis grandes pilastras que se unen entre sí por arcos de medio punto y se coronan de un entablamento para recibir sobre su corniza una

bóveda elíptica con su respectiva linterna sobre un tambor con nichos y ventanas. En el testero está el presbiterio cubierto con una semicúpula y unido con el cuerpo central por medio de otros arcos que soportan una cúpula ochavada. El cuerpo central tiene arcos de descarga hacia las paredes del edificio y los espacios por ellos formados se han cubierto con bóveda de crucería. Al pie de la sala están los dos coros superpuestos para el servicio religioso de las monjas, divididos cada uno de ellos en tres secciones por arcos rebajados sobre pilastras cuadradas y cubiertas con bóvedas de crucería»<sup>56</sup>.

A estos datos consignados por el doctor José Gabriel Navarro, no hay que añadir, sino que parte del sitio en que está edificado el Monasterio pertenecía a Francisco del Castillo, autor de la Imagen de Nuestra Señora del Buen Suceso. Y que, a insinuación de fray Antonio Rodríguez, la Cofradía de Nuestra Señora de Guápulo, prestó a las religiosas clarisas la cantidad de mil pesos, para compra de cal con destino a la obra del convento<sup>57</sup>.

La historia de GUÁPULO nos ofrece las mejores pruebas de la función social de las antiguas Cofradías. No era el aspecto piadoso el único tomado en cuenta. Se procuraba también remediar las necesidades de los asociados y manifestar la fuerza de la unión en alguna obra monumental.

Para ejercicio de culto a Nuestra Señora de Guadalupe, la cofradía de su nombre se hizo cargo de la construcción del Santuario, que hasta ahora ha respetado el tiempo. Es una gigantesca cruz latina de sesenta metros de largo por veintisiete de ancho en el crucero. El edificio se asienta sobre bases abovedadas, que asomaron ya a flor de tierra en agosto de 1649. Inició los trabajos de cimentación el párroco doctor don Lorenzo de Mesa Ramírez y Arellano. La prosecución y remate de la fábrica se llevaron a cabo bajo el gobierno parroquial y dirección del infatigable doctor don José Herrera y Cevallos, quien recorrió más de seis mil leguas en la América española en busca de limosnas para el templo de Nuestra Señora de Guápulo.

En esta parroquia, tan célebre en la colonia, se dieron cita los más representativos artistas quiteños, a poner su habilidad a servicio de la Madre de Dios. El libro de cuentas de la Cofradía contiene las datas que acreditan la presencia y labor del Hermano arquitecto fray Antonio Rodríguez, de los pintores Miguel de Santiago, Nicolás Javier Gorívar, Manuel Samaniego, Cristóbal Gualoto y Tadeo Cabrera, y de los dibujantes y talladores José de la Paz, Marcos Correa y Juan Bautista Menacho, a quien se debe el púlpito primorosamente tallado<sup>58</sup>.

En lo arquitectónico, el templo estuvo concluido a fines del siglo XVII.

\* \* \*

El plano y dirección de los primeros trabajos del SAGRARIO corrieron a cargo del hermano Antonio Rodríguez. El Cabildo, que se interesó por la permanencia de este arquitecto en Quito en 1657, refiere que se estaba levantando entonces la arquería de la Capilla Mayor. Sin embargo, el impulso eficaz para la conclusión de la obra se dio a fines del siglo XVII y principios del XVIII. En sesión de 10 de mayo de 1715, el Cabildo ordenó que de sus propios se diesen 300 pesos de limosna para la colocación del Santísimo en la Capilla del Sagrario, «que acababa de construirse, después

de un trabajo de más de veintitrés años»<sup>59</sup>.

El Sagrario está construido «sobre una planta de tres naves, íntegramente abovedada y cruciforme, ocupando la cúpula el centro del edificio. Tiene arcos de medio punto sobre pilastras de piedra para separar la nave central de las laterales y tiene también tres ábsides de las cuales el de la izquierda forma una capilla absidial y el de la derecha se halla cegado para utilizarlo como sacristía.- La portada de la iglesia, aunque inferior a sus modelos, la de San Francisco y la de San Agustín, es sin embargo preciosa en su conjunto y en sus detalles. Su historia está grabada encima de la puerta principal de la manera siguiente: "Comenzóse esta portada al cuidado de Don Gabriel de Escorza Escalante el 23 de abril de 1699 y se acabó el 2 de Junio de 1706"»<sup>60</sup>.

\* \* \*

Como reliquia de la piedad quiteña del siglo XVII, se conserva todavía la llamada CAPILLA DEL ROBO. La Historia conoce documentalmente el hecho que dio origen a la construcción de esa modesta iglesia, que hasta no hace mucho remataba el borde de la honda quebrada de Jerusalén. En 1649, vísperas de la fiesta de San Sebastián, unos indios robaron, de la iglesia de Santa Clara, un copón de hostias consagradas. La devoción de Quito al Amo Sacramentado perpetuó, a fines del siglo XVII, su sentida reparación, costeando la fábrica de la Capilla del Robo.

## Capítulo VI

### Escultura

La Virgen del Buen Suceso.- Sillería de San Francisco.- El padre Carlos.- José Olmos.- Juan Bautista Menacho.

A la fundación del Monasterio de las Conceptas acompaña una poética leyenda, incorporada y dando forma a la vida histórica de las religiosas. A una de las fundadoras, Mariana de Jesús Torres se le ofrece en visión la Virgen y le ordena hacer labrar una imagen, conforme al modelo y a las medidas que Ella misma le indica. El artista señalado para la ejecución de este mandato es el escultor Francisco de la Cruz del Castillo. Terminada felizmente la obra, la santa imagen con el nombre de Nuestra Señora del Buen Suceso, toma posesión del coro y es para las monjas la Abadesa principal.

Prescindiendo del aspecto extraordinario del suceso, el hecho es que para el tiempo del Ilmo. señor fray Salvador Rivera (1607-1612), la imagen estaba concluida. Consta documentalmente que él la obsequió una llave de oro y un cayado dorado. Francisco del Castillo es un personaje histórico. A él compraron su casa las monjas de Santa Clara para ampliar

el Convento. Con él mandó hacer el padre Andrés Izquierdo la imagen del Señor atado en la columna y de la Virgen Dolorosa, que se hallaban antes en la cárcel del Monasterio y hoy se encuentran en los coros.

La Imagen de la Virgen del Buen Suceso es otra que, como la del Quinche y del Cisne, se aparta del coleccionismo de una galería, para asumir una vida propia y extender su virtud y su influjo. Es un hermoso ejemplar de escultura policromada, sobre el cual se cierne el misterio con evidencia que nadie puede negar.

\* \* \*

Córdova y Salinas, en su Crónica de la Provincia de los doce Apóstoles del Perú, publicada en 1651, describe el Coro de San Francisco de Quito, con lujo de detalles que sólo podían ser proporcionados por un religioso conventual quiteño. «Adornan el coro, dice, ochenta y una sillas de cedro, los espaldares de curiosas labores acompañadas de columnas jónicas; ostenta cada silla peregrina en su adorno un santo de media talla, ángeles y vírgenes, todos vestidos de oro, que siendo los más bien obrados del Reino se llevan los ojos de todos. Lo que resta hasta el techo ocupan valientes pinturas, historias de los hechos de S. Pedro y S. Pablo, guarnecidas de columnas y molduras de cedro doradas. Salen del coro a la iglesia dos tribunas iguales de laso doradas, que sustentan dos órganos, siendo el uno de madera, peregrino en la labor, mesturas y voces; ocupan diez y seis castillos sus cañones, que siendo innumerables, el mayor de ellos tiene diez y ocho palmos de largo y cuatro de hueco. La suavidad de sus voces cuando se tañen, su variedad y dulzura arrebatan el espíritu a la gloria, para alabar a Dios, que escogió por instrumento de tan maravillosa obra a un Fraile menor, que en su vida había hecho otro órgano»<sup>61</sup>.

Por documento original de 1632, transcrito por el padre Compte, consta que los talladores del coro fueron el indio Jorge de la Cruz y su hijo Francisco Morocho<sup>62</sup>. El mismo padre Compte en sus Varones Ilustres, escribe lo siguiente: «Existió en la misma Provincia durante la primera mitad del siglo XVII el grande siervo de Dios fray Juan (otros le llamaban Francisco) Benítez, célebre escultor. Es obra suya la magnífica sillería e imágenes del coro del Convento Máximo de Quito».

\* \* \*

A dos compatriotas de la Colonia somos deudores de la creación de un verdadero espíritu nacional, el padre Juan de Velasco y Eugenio Espejo. El primero tuvo la laudable intención, en parte realizada, de escribir la verdadera historia del Quito prehispánico y colonial. El segundo se esforzó en aquilatar las esencias de la nacionalidad ecuatoriana y brindarlas a sus conterráneos en Las Primicias de la Cultura de Quito. Desde Bogotá pudo apreciar mejor la valía del arte quiteño, al cual fue el primero en juzgar conforme a los principios generales de la estética y particulares de cada ramo artístico. En su discurso exhortatorio a establecer la Sociedad de la Concordia, invita a sus paisanos a tornar la mirada tras un siglo para descubrir los orígenes del alma nacional. «Recorred, señores, les dijo, los días alegres, serenos y pacíficos del siglo pasado y observaréis que cuando estaba negado todo comercio con la Europa y que apenas después de muchos años se recibía con repiques de

campanas el anuncio interesante de la salud de nuestros soberanos, en el que bárbaramente se llamaba Cajón de España, entonces, estampaba las luces y las sombras, los colores y las líneas de perspectiva, en sus primorosos cuadros, el diestro tino de Miguel de Santiago, pintor celeberrimo. Entonces mismo, el padre Carlos con el cincel y el martillo, llevado de su espíritu y de su noble emulación, quería superar en los troncos, las vivas expresiones del pincel de Miguel de Santiago. Y, en efecto, puede concebirse, a qué grado habían llegado las dos hermanas, la escultura y la pintura, en la mano de estos dos artistas, por sólo la negación de San Pedro, la oración del huerto y el Señor de la Columna del padre Carlos. ¡Buen Dios! En esa era, y en esa región, a donde no se tenía siquiera la idea de lo que era la anatomía, el diseño, las proporciones, y en una palabra los elementos de su arte, miráis, señores, ¡con qué asombro, qué musculación, qué pasiones, qué propiedad, qué acción, y, finalmente, qué semejanza o identidad del entusiasmo creador de la mano, con el impulso e invisible mecanismo de la naturaleza»<sup>63</sup>.

Según este testimonio de Espejo, el padre Carlos fue contemporáneo de Miguel de Santiago y autor de las imágenes mencionadas. Además de éstas, la tradición y el estilo permiten atribuir al célebre imaginero las efigies de San Juan Bautista y San Francisco de Paula existentes en la Catedral y las de San Diego y San Bernardino de Sena que las conserva San Francisco.

\* \* \*

Contemporáneo del padre Carlos fue el escultor indígena José Olmos, conocido popularmente con el apodo de Pampite. De él se cuenta una anécdota semejante a la del escultor mexicano José Villegas Cora. Obra suya es el Cristo que se venera en la iglesia de San Roque. Al hablar de Goríbar, recordamos el testamento de su padre José Valentín de Goríbar, cuya voluntad fue ser enterrado, «en el altar del Santo Cristo de la Misericordia donde estaban enterrados sus deudos y de donde era parroquiano». Ese documento, firmado el 20 de septiembre de 1685, demuestra la existencia del Cristo de San Roque y el tiempo en que José Olmos ejercitaba su arte.

Su múltiple habilidad se transparenta así en el realismo policrómico del Calvario de San Roque, como en la perfección anatómica del Cristo de la sacristía de San Francisco y el Calvario del Carmen Antiguo.

\* \* \*

El archivo de la parroquia de Guápulo, estudiado en sus detalles por el malogrado historiógrafo, Rdm. señor Juan de Dios Navas, nos ofrece el nombre de un maestro en escultura, Juan Bautista Menacho, que floreció a fines del siglo XVII y principios del XVIII. Desde 1691 se comenzó a buscar cedros, comprándolos de las montañas de Nono y Cotocollao, para el retablo del Santuario. A mediados del año siguiente, los mayordomos de la Cofradía comprometieron al escultor José de la Paz, la ejecución de la obra. Por desgracia el maestro murió a raíz de la contrata, dejando, desde luego, aclarada la deuda en su testamento<sup>64</sup>.

Sin pérdida de tiempo, la Cofradía mandó trazar el diseño del retablo con el capitán don Marcos Tomás Correa. Sometido el plano al examen e informe de los capitanes don Pedro León de Maldonado y don Agustín de la Sierra,

recibió su aprobación y visto bueno del Ilmo. señor Sancho de Andrade y Figueroa. Con estos requisitos se contrató, para la ejecución del entallado, al maestro escultor Juan Bautista Menacho, bajo cuya dirección trabajaron también muchos oficiales indios<sup>65</sup>. A cargo de Menacho estuvo no sólo el retablo del altar mayor, sino los de los brazos de la cruz y de los altares del cuerpo de la iglesia, lo mismo que el labrado del coro. Años más tarde, en 1717, el mismo artista trabajó el púlpito, obra en que se puede apreciar el progreso de su habilidad en el manejo del buril<sup>66</sup>.

## Capítulo VII Pintura

Nuevas obras del padre Bedón.- El hermano Hernando de la Cruz.- Algunos pintores de mediados del siglo XVI.- El gran Miguel de Santiago.- Nicolás Javier Gorívar.

El siglo XVII da la mano a los pintores de la centuria anterior para hacerles ascender hacia la perfección del arte. No conocemos aún los nombres de los concursantes al certamen promovido por el Cabildo, para los cuadros-retratos que debían figurar en el túmulo de la Reina Margarita. Sabemos si que el padre fray Pedro Bedón levantó el convento de la Recoleta, en cuyas paredes pintó al fresco las escenas de la vida del beato dominicano Enrique Susón. Al principiar el siglo pintó asimismo en el descanso de la grada la imagen de la Virgen, que se la comenzó a llamar popularmente Nuestra Señora de la Escalera y se la hizo objeto de singular veneración. Del primer decenio del siglo XVII es también un libro coral de gran tamaño, con viñetas que llevan el sello indudable del padre Bedón y se conserva en el Convento de Santo Domingo de Quito. Apenas medio siglo después de la muerte del padre Bedón, el padre fray Ignacio de Quezada, discípulo de los primeros discípulos del piadoso artista, comunicó a don Francisco Antonio de Montalvo los recuerdos que conservaban los religiosos de Quito acerca de su venerable pintor. El Arte quiteño exige que no se echen al olvido datos tan auténticos como los consignados por el escritor sevillano en 1687.

«Entre las muchas gracias que dispensó la Divina Providencia a este su siervo fiel, fue maravillosa la de pintar; y así delineó de su mano en el Claustro de la Recoleta de Quito, la vida del beato Enrique Susón, para que la representación de sus penitencias estimulase a los que buscan el Lirio entre las espinas. En la misma casa pintó una imagen de Nuestra Señora, que por el sitio en que está, la llaman de la Escalera, célebre santuario de prodigios, que frecuenta continuamente la devoción de los fieles con sus plegarias y votos. Otras muchas imágenes de la Virgen hizo este Apeles sagrado; y aunque sus diseños no observen en todas las

puntualidades del arte, según las maravillas que Dios obra por ellas, no puede dudarse, que pintaba como quería, para que fueran sus pinturas de los cielos»67.

Reparemos que la habilidad pictórica del padre Bedón se halla testificada por tres escritores casi contemporáneos y de posición geográfica diversa. Meléndez refiere los testimonios de Lima, donde se educó y aprendió fray Pedro la pintura. Zamora relata y describe las obras que el padre Bedón dejó en Tunja y Bogotá. Montalvo es el eco del padre Quezada y narra las impresiones que del Venerable pintor se conservaban en Quito. Es de sumo interés el hecho que anota el escritor sevillano, según el cual, la Virgen de la Escalera era objeto de culto popular ya en el siglo XVII y existían imágenes pintadas por el padre Bedón de las que la Providencia se servía para realizar gracias extraordinarias.

\* \* \*

El padre Bedón murió el 27 de febrero de 1621. En el curso de ese mismo año ingresó, para Hermano Coadjutor en la Compañía, un pintor célebre de formación española. Sin acudir al recurso de la leyenda, la vida real de Fernando de Ribera asume el carácter de un drama romántico. Había nacido en Panamá en 1591. Pródigamente dotado por la naturaleza, se consagró con igual ahínco a la esgrima, la poesía y la pintura. Adolescente vino a Quito en compañía de su hermana. Acaso era pariente suyo el pintor Luis de Ribera, el compañero de Diego de Robles y propietario de hacienda en Mira. Quizá fue uno de los concursantes en el certamen promovido en Quito en 1613.

Su temperamento ardiente halló ocasión de demostrar que sabía esgrimir la espada con la misma agilidad y elegancia que el pincel. En legítima defensa de su honor jugó la vida, poniendo al contrario en gran peligro de perderla. El proceso entablado ante los tribunales severos de justicia humilló su altivez. Se tornó delicadamente sensible, hasta hacerse místico. Diego Rodríguez Docampo que lo conoció de cerca, refiere que «Hernando de la Cruz, pintor venido de España, ejerció su oficio en esta ciudad de Quito y bien aprovechado de su arte en las imágenes que hacía y había pintado. Aconteció estando en la de N. S azotado en la columna, destilando su preciosísima sangre por tantas llagas y por los ojos lágrimas, que se enterneció con muchos suspiros y tocado de su Divina Majestad, entró a una hermana suya monja en Santa Clara, y la dotó de su caudal a pintar, que lo fue superior, como se ve en los lienzos y cuadros que están en la iglesia de la Compañía de Jesús, a donde se recogió y fue admitido»68.

La entrada de su hermana en Religión le determinó a defenderse de la soledad en medio del mundo que le fue adverso, abrazando también él la vida religiosa en la Compañía. El Libro de Noviciado consigna escuetamente: «En 25 de abril fue examinado el Ho. Herdo. de la † el año de 1622 y dixo que estaba contento de pasar por lo que contienen nuestras Bulas y Constituciones»69.

Felizmente en la Compañía se le dieron facilidades para que continuara en su arte. El padre Jacinto Morán de Butrón, en su Vida de la Beata Mariana de Jesús escrita en 1696, dice a propósito del hermano pintor: «Sus superiores le ocuparon en el ejercicio de pintar, a que acudió con toda

prontitud y gusto. Era primoroso en este arte... A su trabajo se deben todos los lienzos que adornan la iglesia, los tránsitos y aposentos. Enseñaba a pintar a algunos seglares... entre ellos a un indio que después fue religioso de San Francisco. Pintó dos lienzos muy grandes que están hoy debajo del coro de nuestra iglesia, el uno del infierno y el otro de la resurrección de los predestinados, que son como predicadores elocuentes y eficaces que han causado mucho bien y obrado varias conversiones»<sup>70</sup>. El padre Juan de Velasco asegura a su vez en 1788, del hermano Hernando de la Cruz: «que los muchísimos cuadros con que su diestro pincel enriqueció el templo y el Colegio Máximo fueron y son el mayor asombro del arte y el más inestimable tesoro»<sup>71</sup>.

Un testigo ocular, Diego Rodríguez Docampo (1650); otro auricular inmediato, Jacinto Morán de Butrón (1696) y un tercero auricular mediato, Juan de Velasco (1788), están conformes en atribuir al hermano Hernando de la Cruz la paternidad artística sobre todos los cuadros de la iglesia y tránsitos y aposentos, sin que hicieran excepción de los profetas que figuran en las columnas del templo, ni menos alusión alguna a Goríbar. En los libros de cuentas de la Compañía, donde se asientan prolijamente todos los gastos hechos en la fábrica y decoración de la iglesia, no consta data ninguna relativa a los lienzos que se han dado en apropiar al discípulo de Miguel de Santiago. Hay, pues, razones de peso para afirmar que los cuadros de los profetas de la Compañía son del pincel del hermano Hernando de la Cruz. Mientras no se aduzcan pruebas fehacientes, no pasa de ser afirmación gratuita la que señala a Goríbar por autor de esos lienzos. La sola semejanza de estilo no es argumento suficiente para establecer una verdad histórica. Los cuadros que, al decir de Butrón y Velasco, adornaban los tránsitos y aposentos están en parte en los claustros altos del actual convento de la Merced. El original del Infierno se halla actualmente en el Museo Británico de Londres. En el Coro alto del Carmen Antiguo, se conserva el original de la beata Mariana de Jesús, atribuido al hermano Hernando de la Cruz, que fue el Director espiritual señalado por la Providencia a la Virgen quiteña.

\* \* \*

El hermano Hernando de la Cruz formó escuela. Uno de sus discípulos aprovechados fue ese indio de que habla el padre Butrón. El escribano Juan Ascaray consignó, en 1794, la tradición franciscana acerca de este nuevo pintor. Recojamos el dato del acucioso escribano colonial. «El Venerable Hermano Fray Domingo, religioso lego, indio neófito, natural de esta ciudad. Fue oficial pintor del Venerable Hermano Hernando de la Cruz, religioso lego de la Compañía extinguida, director de Mariana de Jesús, de cuya mano están pintados los dos lienzos grandes del Infierno y de la Resurrección; que se hallan a la entrada de las puertas de la iglesia de ella. Habiendo ido a España de compañero del Rdo. Custodio de esta Provincia, Fray Diego Oclés, murió en el convento de Granada, con opinión tan grande de Santo, que tres veces le rompieron el hábito que servía de mortaja, para reliquias»<sup>72</sup>.

Fray Domingo Brieva fue uno de los religiosos de la comitiva franciscana que exploró el Marañón, empresa de que escribió largamente el padre Laureano de la Cruz<sup>73</sup>. Compañero suyo fue asimismo el hermano Pedro Pecador. También fueron sus contemporáneos los hermanos fray Antonio



Rodríguez, fray Antonio Balladares y fray Antonio de la Concepción, cuyos retratos se conservan en la portería de San Francisco.

El Convento franciscano conserva, asimismo, en sus claustros un cuadro de la Anunciación que lleva a su pie el nombre de Mateo Mexía y la fecha de 1615 y otro de gusto evidentemente indígena, firmado por Francisco Quispe en el año de 1668.

Tampoco el Convento de Santo Domingo había perdido la tradición artística que inauguró el padre Bedón. En un informe que el padre visitador fray Miguel Martínez escribió para el General de la Orden, acerca del personal de la Provincia Dominicana de Quito en 1640, se lee: «El Padre Fray Tomás del Castillo, no ha estudiado, tomó el hábito hombre ya de cuarenta años, es lindo pintor de pincel, nacido en Indias, edad cuarenta y siete años»<sup>74</sup>.

La despreocupación de los autores ha privado de sus nombres a tantos cuadros anónimos, buenos y malos, que se conservan en los conventos y casas, como un recuerdo mudo de Quito Colonial.

\* \* \*

La cronología histórica sitúa documentalmente a Miguel de Santiago en la mitad del siglo XVII. En la serie de cuadros de la vida de San Agustín, uno de ellos lleva la inscripción siguiente: «Este lienzo con dote o más pintó Miguel de Santiago en todo este año de 1656 en que se acabó esta historia». El hermano Hernando de la Cruz había muerto el 6 de enero de 1646, diez años antes del en que Miguel de Santiago puso la certificación de su nombre a la vida gráfica de San Agustín. La continuidad del influjo y labor artísticas no sufren menoscabo.

Después del concienzudo estudio del padre agustino Valentín Iglesias, no cabe dudar sino que el maestro Santiago fue comprometido por el padre Basilio de Ribera, para que pintara la vida de San Agustín, de acuerdo con los grabados de Schelte de Bolswert, el burilador de las creaciones pictóricas de Rubens, Van Dyck y Jordaens. Mucho se ha argumentado contra la originalidad del máximo pintor de la Colonia, por el hecho de haber reproducido en colores los estampados flamencos. El artista no tiene la culpa si el interesado pide la obra conforme a un modelo. No es aventurado suponer que el padre Ribera solicitara del pintor la copia exacta de los dibujos de Bolswert y que el artista pusiera todo empeño en satisfacer la confianza y exigencia de los funcionarios públicos y eclesiásticos, que costearon cada uno de los cuadros. Colecciones de grabados flamencos e italianos no escaseaban en Quito a mediados del siglo XVII.

Conservados por Pinto hay muchos que hoy los posee don Alfredo Flores Caamaño, algunos con la firma autógrafa de Miguel de Santiago. El padre fray Pedro de la Barrera informaba en 1681 al padre Ignacio de Quezada: «La capilla del Rosario es de los mayores relicarios que hay: el señor Presidente está acabando un gran retablo para un lado e infante para el otro». El Presidente de la Audiencia era don Lope Antonio de Munive, quien hizo pintar un Cristo delante de Pilatos, copiándolo de un grabado de Rembrandt.

La imitación es el proceso formador del genio, dijo Goethe. La imitación es el noviciado de la originalidad, escribió Brunetiere. Virgilio no tuvo recelo de acogerse a la sombra venerable de Homero. Miguel Ángel agotó sus

energías por plasmar en sus imágenes la placidez de la escultura griega. Greco fue en España el precursor de Velázquez, quien a su vez abrió a Murillo los museos reales del Alcázar y el Escorial. El mismo Miguel de Santiago declaró en su testamento que tenía «dos retratos de a dos varas, pintura de España, hechura de Sierra Morena y un país de España». Modelos flamencos, italianos y españoles influyeron en la formación del gusto, en el sostén de la inspiración, en la precisión de contornos, en la acertada combinación de colores, que se advierten en los cuadros de Santiago. Antes que reclamar originalidad criolla, la Crítica debe aplaudir al artista quiteño, que sin salir de su ambiente, trasladó a su ciudad natal el arte de Rubens y de Rembrandt, de Rafael y del Ticiano, de Murillo y de Ribera.

El año de 1656 debió pesar hondamente en la vida de Santiago. Era aun joven y consagró todo su arte al desempeño de un cometido honroso, que le hizo propaganda. Y no fue la economía el motivo principal de su labor. Mientras desarrollaba las escenas de la vida de San Agustín, su piedad le hacía cobijarse bajo el manto del Santo Doctor. Prueba de ello es la insistencia de bautizar a sus hijos con el nombre de Agustín. Y puesto que ellos se fueron muriendo sucesivamente, su hija Juana satisfizo el anhelo paterno llamando a su heredero Agustín Ruiz. En su testamento declaró, además, que había obtenido Bula para ser enterrado «en la iglesia del Convento del gran Padre San Agustín y entierro de los religiosos de él». La publicación del testamento del maestro pintor, hecha por diligencia de don Alfredo Flores y Caamaño, nos permite conocer siquiera algunos de sus rasgos biográficos. Nació en Quito a principios del siglo XVII, hijo legítimo de Lucas Vizuete y Juana Ruiz. Muy joven se desposó con doña Andrea Cisneros y Alvarado, de la que tuvo a Agustín de Cisneros, otro Agustín y Bartolomé que murieron niños. Hijas mujeres fueron Isabel de Cisneros y Alvarado y Juana de Ruiz y Cisneros. La delicadeza de su temperamento artístico debió de ser bruscamente conmovida al asistir a los ritos funerarios de los hijos, cuyas vidas tronchó la muerte cuando apenas comenzaban a vivir. A los cansados años del Maestro tocó presenciar el fallecimiento de su hija Juana y consolar la viudez de su otra hija Isabel. Este ambiente de duelo familiar constante debió sin duda influir, como en Rembrandt, para los contrastes del claro-oscuro y el aire de melancolía que revisten las imágenes. Por lo demás, el arte no le fue económicamente ingrato. Su pincel le dio para ampliar y hacer producir al terreno heredado de su madre en el barrio de San Sebastián, para comprar una casa en Santa Bárbara a Francisca de Mesa y su hija y para mejorar la casa que le había dejado su madre en el alto que llamaban Buenos Aires, donde moraba de fijo el gran artista. Al volver este su ya lánguida mirada a su pasado laborioso, expresó con satisfacción que gran parte de sus bienes los había adquirido «con su propio sudor y trabajo». La fecundidad de su labor fue asombrosa. Además del convento de San Agustín, al que consagró las primicias de su arte, también los demás conventos se adornaron con sus lienzos. En su testamento declaró que el padre jesuita Sebastián de Abad le dio cien pesos «por cuenta de sus pinturas». Por compromiso con el Comendador de la Merced, fray Antonio de Andramuño, tenía «pintados cuatro lienzos de distintas efigies». El padre

dominicano fray Francisco Zambrano le debía ocho pesos, por cuadros probablemente para la capilla del Rosario. Asimismo la Capilla de Nuestra Señora de los Ángeles, contigua al Carmen Antiguo, estaba enriquecida con lienzos de Santiago. San Francisco conserva aún en sus claustros las pinturas del maestro. En el archivo del Santuario del Quinche consta la paga por cuadros del genial pintor. También el libro de cuentas de la parroquia de Guápulo, correspondiente a 1683, contiene la siguiente data: «A Migl. de Santiago que pintó las puertas del nicho y del sagrario pagué 50 pesos». Hizo constar en su testamento que dejaba en su casa veinticuatro lienzos de a vara, unos en bosquejo y otros originales; tres lienzos de a dos varas y media, los dos acabados y el uno en bosquejo; una docena de lienzos tocuyo de a vara y media, unos en bosquejo y otros por acabar; tres lienzos, el uno de vara y tres cuartas que estaba acabado, el otro del mismo tamaño también acabado y el otro de dos varas en bosquejo; otro lienzo de dos varas, acabado; cuatro lienzos de a dos varas, en bosquejo y acabados; otro lienzo de dos varas y media emprusado.

De 1656, año del trabajo de los cuadros de San Agustín, a 4 de enero de 1706, fecha de la muerte, transcurre medio siglo de labor. Espejo, en su Defensa de los Curas de Riobamba, escribe de un discípulo de Miguel de Santiago: «No era indio, ni hacía fiestas eclesiásticas, el famoso pintor Gregorito, y éste, después de tener extrema habilidad y gusto para la pintura, después de ser rogado con la plata, a trabajar en su bellísima arte, se moría de hambre y no vestía sino andrajos, y era preciso que algún dueño de obra le hiciese violencia, aprisionándole en su casa, para que tomara con alguna constante uniformidad de aplicación el pincel. Dicen los viejos que pasaba lo mismo con el insigne Miguel de Santiago, que fue comparable con los Ticianos y Miguel Ángel»<sup>75</sup>.

No es improbable que la viudez y la soledad influyeran en la vejez del maestro, para que no se presentara en sociedad con la decencia que procura la mano cariñosa de la propia mujer y de las hijas solteras. Porque el maestro tuvo que hacer de sepulturero, primero de sus tres hijos varones, luego de su esposa, más tarde de su hija Juana, por fin de su yerno Antonio Egas. El cuadro del Descendimiento y la muerte de San Nicolás deben ser el mejor reflejo del alma del artista sufrido.

Diciembre de 1705 pasó en cama y ya grave el maestro pintor como le decía el pueblo. Presintiendo el desenlace, determinó hacer su testamento. Después de las fórmulas protocolarias de confesión de fe y confianza en la protección de la Madre de Dios, dispuso que su cuerpo fuera enterrado en San Agustín, dejó mandas para socorro de niños cristianos, ordenó así el pago como el cobro de sus deudas, se acordó hasta de los libros que se le habían prestado para mandar que fueran devueltos y terminado todo en claridad de visión se aprestó a recibir el viático que le franqueó las puertas de ultratumba el 4 de enero de 1706.

La fama conservó la tradición de su valía. Don Jorge Juan y don Antonio de Ulloa escribieron a mediados del siglo XVIII, en su Relación Histórica de la América Meridional: «En la pintura fue célebre un mestizo nombrado Miguel de Santiago, y de él se conservan con grande estimación algunas obras, y otras de su mano pasaron hasta Roma, donde también la

merecieron»76. El padre Juan de Velasco, en su Historia del Reino de Quito, dice: «Entre los antiguos se llevó las aclamaciones en la pintura un Miguel de Santiago, cuyas obras fueron vistas con aclamación en Roma»77. En igual sentido y casi con las mismas palabras se expresan del artista, Mr. Richer y el Gazzetiere americano.

Espejo fue de nuestros compatriotas el primero que ya en la Colonia exhortó a los ecuatorianos a ver en Miguel de Santiago un legítimo exponente del arte nacional. «Recordad Señores, dijo, por un momento los días alegres, serenos y pacíficos del siglo pasado y observaréis, que cuando estaba negado todo comercio con la Europa, entonces, estampaba las luces y las sombras, los colores y las líneas de perspectiva, y en sus primorosos cuadros, el diestro tino de Miguel de Santiago, pintor celeberrimo»78.

\* \* \*

Los peritos en el arte distinguen fácilmente en cuadros, del estilo de Santiago, las pinceladas de éste como la última mano que ponía el maestro en las pinturas de sus discípulos. Por casualidad uno de los lienzos de la vida de San Agustín contiene esta inscripción: «Faciebat Carreño, 1656 años». ¿Quiénes eran los demás alumnos del taller del maestro pintor? Entre los hasta ahora conocidos, constan los nombres de Bernabé Lobato y Simón Valenzuela. El padre franciscano Antonio de Santa María en su Vida prodigiosa de la Venerable Virgen Juana de Jesús, cita los nombres del Capitán Antonio Egas, «aficionado a la pintura» y de su esposa Isabel de Santiago «señalada en el arte», que debieron trabajar en casa del Maestro. Pero el máximo discípulo de Miguel de Santiago fue Nicolás Javier Gorívar, quien exige un puesto de honor entre los pintores de la Colonia.

\* \* \*

Se ha afirmado que Nicolás Javier de Gorívar era pariente y discípulo de Miguel de Santiago. El parentesco tenía su lazo de relación en el apellido Ruiz. Abuela paterna de Gorívar fue doña Mariana Ruiz, tal vez hermana de doña Juana Ruiz, madre de Miguel de Santiago. El apellido Ruiz se conservó en la línea del Maestro, en su hija Juana y su nieto Agustín. Gorívar era, por línea paterna, sobrino de Miguel de Santiago79. El 20 de septiembre de 1685, cercano ya a la muerte, hizo su testamento don José Valentín de Gorívar. Ponía de manifiesto allí que había sido su esposa doña Agustina Martínez Díaz, de la que había tenido por hijos a don Miguel de Gorívar, Presbítero, don Nicolás Javier, Doña Ángela Javier y don Andrés Javier. Disponía que el hijo sacerdote se hiciese cargo de la dirección de sus hermanos menores, cuya tutoría quedaba en el derecho de la madre. Declaraba asimismo que era su voluntad ser enterrado en el altar del Santo Cristo de la Misericordia donde estaban enterrados sus deudos y de donde era parroquiano. Nuestro pintor, era, pues, del barrio de San Roque. A la muerte de su padre, debió Gorívar ser ya joven. A lo menos de edad suficiente para contraer matrimonio, como lo hizo con la señorita María Guerra. También a raíz del fallecimiento de don José Valentín, su hijo sacerdote don Miguel Gorívar fue nombrado Coadjutor de la parroquia de Guápulo. Circunstancia que explica el significado de esta partida: «En diez de Octubre de ochenta y ocho años bautizé, puse óleo y Chrisma a Franco. Borja hijo lejítimo de Nicolás Xavier de Gorívar y de Da. María Guerra. Fué su padrino el Bllr. Miguel de Gorívar, y para que conste lo

firmé. Mtro. Franco. Martínez»<sup>80</sup>. Es digno de notarse la adhesión de la familia Gorívar al nombre de Javier, que indica probablemente la devoción a la Compañía de Jesús.

La constancia de la firma en los libros archiviales de Guápulo, permite deducir que el presbítero don Miguel de Gorívar sirvió en esa parroquia desde 1688 hasta 1699. La confianza que brinda un sacerdote a sus familiares debió hacer del santuario de Guápulo un lugar de desahogo espiritual tanto a Miguel de Santiago como a Gorívar. El primero había pintado ya en 1683 el nicho y el sagrario en compromiso con el venerable párroco don José Herrera y Cevallos. Años después, en 1697, estuvo asimismo en Guápulo hecho cargo de la pintura de los lienzos que se hallaban en el primitivo altar mayor, de artístico retablo. En cuanto a la presencia del discípulo, es fácil suponer que visitaría a su hermano, a cuya vigilancia le dejó encomendado su padre. Además uno de los cuadros lleva esta inscripción: «Fecit Gorívar, Feliciter vivat». Y en uno de los libros de cuentas del Santuario consta que se le pagaron doce reales por la escritura de la leyenda de dos lienzos grandes.

Datos aislados comprueban la existencia de Gorívar hasta más allá del primer cuarto del siglo XVIII. En la petición de los Barrios de Quito al Cabildo, hecha el 5 de febrero de 1726 consta entre otras firmas, la de Nicolás de Gorívar. En los libros de cuentas del convento franciscano, figura el gasto de tres pesos que se pagan al pintor Gorívar, en 1736, por renovar las pinturas de la puerta del coro y celdas altas.

Tales son los datos positivos que nos ofrece la crítica histórica acerca de Gorívar. Sobre ninguno de nuestros artistas se ha hablado tan apriorísticamente como sobre el discípulo máximo de Miguel de Santiago. Y era preciso asentar, como fuera posible, los fundamentos para un juicio sereno y documentado. En lo familiar, cuán diferente la vida de Santiago y de Gorívar. Mientras el maestro hubo de lamentar, en todo el curso de su larga existencia, el vacío que periódicamente iba dejando la muerte en su hogar; el discípulo tuvo a su madre, a su hermano clérigo, a su esposa y a sus hijos que le brindaron desde su juventud el afecto tranquilizador de la familia. La tutela, entre paternal y fraterna, ejercida por el digno sacerdote, el Bachiller Miguel Gorívar, influyó, a no dudarlo, en la formación del carácter, en la conciencia profesional y en los motivos de inspiración del artista.

Las obras auténticas de Gorívar, casi todas son de argumento bíblico y ejecución de retratos. De los Reyes de Judá que se conservan en Santo Domingo, existen los bosquejos en pequeño en el museo artístico de Jijón y Caamaño, quien los adquirió del pintor don Joaquín Pinto. El Santuario del Quinche exhibe asimismo un magnífico cuadro, que representa un milagro de la Virgen a favor de un sacerdote en una corrida de toros. También en San Francisco hay dos cuadros, uno de la Ascensión del Señor y otro del Tránsito de la Virgen, que recuerda al conocido de Valdés Leal. Respecto de los profetas de la Compañía expresamos la indecisión en que nos dejaban los antiguos historiadores jesuitas. A juicio de Carlos Barnas, perito como pocos en el conocimiento de la técnica de nuestros pintores coloniales, hay muchos otros lienzos que revelan indudablemente el arte de Gorívar, en la forma concienzuda de preparar la tela, en la valentía de las figuras y la firmeza del colorido. Con Gorívar la pintura quiteña

subió a su grado máximo de expresión y de valor.

Acaso la parsimonia de sus obras y la limitación del motivo no le dieron la fama que al maestro. Nada dijeron de él ni don Jorge Juan y don Antonio de Ulloa, ni el padre Velasco, ni Espejo. Fue de los artistas que esperaron serenamente el juicio imparcial de la posteridad.

El padre Ricardo Cappa, S. J., de indiscutible autoridad en conocimiento y aprecio del arte colonial, dice, a propósito de Miguel de Santiago y de Gorívar: «Sólo Miguel de Santiago, en la pintura, contrabalancea y supera a todos los pintores de la América del Sur. Formó escuela propia, y con esto, se debe dar por excusado cuanto se añada... Tampoco hallo rival para su émulo Gorívar, ni en el Ecuador ni en lo restante del Continente suramericano, exceptuando al neogranadino Vázquez, que dista poco de Santiago y que, como él, fue sui generis en el manejo del pincel».

Hasta el presente no se conoce el año de la muerte de Gorívar. Pero se puede afirmar con certeza que su influjo directo se hizo sentir hasta mediados del siglo XVIII.

## Siglo XVIII

### Capítulo VIII

#### Arquitectura

La Merced: iglesia y convento máximos, el Tejar.- Capilla del hospital.- Carmen Moderno.- Fachada de la Compañía.- Camarín del Rosario.- Sala Capitular de San Agustín.

La Merced, no obstante haber sido de los primeros en establecerse en Quito, fue de los últimos en contar con un templo definitivo. La iglesia primera, de destino provisional, duró hasta fines del siglo XVI. La segunda, concluida hacia 1627, fue puesta a prueba en el terremoto de 1645. Poco después, hubo de soportar los temblores que ocasionó en 1660, la erupción del Pichincha. Finalmente, el terremoto de 1698, que asoló Riobamba, Ambato y Latacunga, cuarteó también en Quito la iglesia de la Merced, en forma de obligar a pensar en una tercera. La actual Basílica de Nuestra Señora, de la Merced debe su plano y dirección constructiva técnica, al arquitecto quiteño don José Jaime Ortiz. El nombre de este consta en los libros de cuentas de fábrica desde 1700 hacia delante. En la vigilancia de la labor se distinguió desde el principio el padre Felipe Calderón, a quien designó su Orden como obrero mayor de la construcción.

La obra, en su conjunto, llevó casi la primera mitad del siglo XVIII, debido en gran parte a la falta de fondos, que se los debió buscar con visitas de La Peregrina de Quito a las ciudades de América.

A juicio de los peritos, la iglesia de la Merced es una imitación de la de

la Compañía. «Como la planta de su prototipo, tiene la forma de cruz latina inscrita en su rectángulo, casi con las mismas dimensiones. Su bóveda de cañón y los cupulines que cubren las capillas laterales son un trasunto de la cubierta de la iglesia jesuítica. Y con todas sus variantes, la decoración estucada de la iglesia mercedaria delata su origen y fuente de inspiración, aunque no se hubiese seguido la línea de la composición mudéjar que adaptaron los decoradores de la iglesia de la Compañía»<sup>81</sup>.

La hechura de la torre y del coro data de 1715. El año siguiente se consagró a la decoración interior del templo. En 1736 el maestro Uriaco talló los cuatro relieves de los Doctores de la Iglesia, que adornan las pechinas sobre las que se levanta la gran cúpula central. En el Provincialato del padre Tomás Baquero (1748-1751) se hizo el gran retablo del altar mayor, en que lució su habilidad el conocido escultor e imaginero, don Bernardo de Legarda<sup>82</sup>.

\* \* \*

El Tejar, con su mismo nombre, está indicando el origen de su destino. Fue desde el principio, el surtidero de tejas y ladrillos para las construcciones de Quito, señaladamente para el Convento Máximo de la Merced.

El Tejar, en su capilla y convento, conserva el recuerdo del venerable padre fray Francisco de Jesús Bolaños. Fue él quien, a mediados del siglo XVIII, trabajó hasta llevar a cabo los edificios de esa recolección. La Peregrina de Quito, portada por fray Pedro Saldaña, colectó la limosna necesaria para sufragar los gastos del material y mano de obra.

La iglesia que hasta hoy se conserva, no es la primitiva sino en sus paredes. La reconstrucción data de 1832, año en que se hizo la consagración, según se lee en la gran placa de mármol adosada a uno de los muros.

El convento sí, mantiene la forma de su edificación primera. «Su claustro principal es muy hermoso: la galería superior se distingue por la originalidad de sus arcos. Esa originalidad consiste en haber cerrado los arcos de medio punto con una pared falsa en forma de media luna, que con la circunferencia del arco viene a formar un perfecto ojo de buey. La galería inferior del claustro está decorada con cuadros de Bernardo Rodríguez y Manuel Samaniego acerca de la vida de San Pedro Nolasco»<sup>83</sup>.

\* \* \*

El año de 1705 se encargó a los Betlemitas la dirección del Hospital San Juan de Dios. Doce de ellos, venidos de Guatemala, organizaron, desde el año siguiente, el servicio a los enfermos. Con el entusiasmo de recién llegados, transformaron los claustros del primer patio y construyeron la actual iglesia.

Bajo el influjo del estilo hispano-americano, se dieron modos de hallar espacio para un atrio con pretil. La fachada es íntegra de piedra. Lleva, encima de la puerta, una gran tarjeta en que se destaca la representación del Nacimiento de Jesús. Sobre esta figura se abre una gran ventana de forma hexagonal, que hace base al remate del campanario.

Los retablos laterales del interior del templo son de un solo nicho y de muy buen labrado. El púlpito conserva aún el gusto, que inspiró la hechura de los de San Diego y de Guápulo. En uno de los altares se recomienda la

imagen de San Vicente de Paúl, obra rara del escultor quiteño Domingo Carrillo.

\* \* \*

El Monasterio del Carmen Moderno conserva con religiosa veneración un gran cuadro, que representa a la Virgen Inmaculada. Las monjas la llaman la Virgen del Terremoto. Según ellas, María Santísima habló por medio de esa imagen, para anunciar a las religiosas el terremoto de 1698 y ponerlas a salvo de la destrucción de que fueron víctimas los habitantes de Riobamba, Ambato y Latacunga.

Destruído el convento de Latacunga, las religiosas se trasladaron a Quito, donde se establecieron definitivamente. Al principio su mansión fue provisional y humilde. Pero, desde la llegada del ilustrísimo señor don Andrés Paredes de Armendáriz (1735), comenzaron las religiosas a respirar económicamente. Fue este Obispo quien, a sus expensas y dirección inmediata, levantó todo el edificio conventual y templo del Carmen Moderno. La obra no tardó mucho tiempo en concluirse y por eso guarda unidad arquitectónica en su conjunto. El monasterio posee un Nacimiento, que revela la munificencia del Prelado como también de las Madres Dávalos, que se encerraron en su claustro.

«El retrato del ilustre Mecenas, ejecutado en madera está en un nicho hecho en la pared al lado de la Epístola en el Presbiterio de la iglesia, siendo uno de los pocos retratos con que cuenta la estatuaria quiteña. El interior de la iglesia es una maravilla, principalmente el retablo del altar mayor, ejecutado por Bernardo de Legarda, con su gran baldaquino de plata para la exposición del Santísimo, decorado con estatuas, algunas de las cuales son obra de la Madre Magdalena Dávalos. El púlpito es uno de los modelos en su género, por su forma y ornamentación. Esta iglesia tiene las puertas labradas íntegramente como si fueran encaje»<sup>84</sup>.

\* \* \*

Una lápida empotrada a la derecha de la fachada de la Compañía lleva la inscripción que sigue: «El año de 1722 el Padre Leonardo Deubler empezó a labrar las columnas enteras para este frontispicio, los bustos de los apóstoles y sus jeroglíficos inferiores siendo Visitador el R. P. Ignacio Meaurio. Se suspendió la obra al año de 1725. La continuó el H. Venancio Gandolfi de la Compañía de Jesús arquitecto mantuano desde 1760 en el Provincialato del R. P. Jerónimo de Herce y 2.º rectorado del R. P. Ángel M. Manea. Acabóse el 24 de julio de 1765...»

A esta lacónica inscripción lapídea hay que añadir las observaciones que hace justamente el padre José Jouanen en su Historia de la Compañía de Jesús, vol. II, pág. 382. Dice así: «El diseño de la iglesia se debe al P. Durán Mastrilli, el de la fachada al P. Leonardo Deubler que dirigió en gran parte su ejecución. Pero débense considerar como especialmente beneméritos en esta parte algunos Hermanos Coadjutores, los cuales, ya con su trabajo personal, ya al frente de los operarios, fueron el brazo derecho de nuestros Superiores, e hicieron posible el llevar a cabo con costo muy reducido una obra de tan asombrosa magnitud y magnificencia. Ya hablamos del hermano Jorge Vinterer que trabajó el retablo del altar mayor. Merece también particular mención el hermano



Venancio Gandolfi que terminó la ejecución de la fachada. Otros hicieron oficio de maestros de obra, de talladores, de pintores, de escultores, de plateros y orfebres. Puede decirse que la mayor parte de la ornamentación de la iglesia o fue dirigida o ejecutada por humildes Hermanos Coadjutores, a quienes la Compañía y aún el Ecuador entero deben un tributo de eterna gratitud».

El padre Juan de Velasco, testigo contemporáneo, consigna algunos datos acerca del hermano Jorge Vinterer. Era tirolés y hábil escultor en toda clase de tallados. En San Joaquín de Omaguas hizo un hermoso retablo para la iglesia misional. En 1743 el padre Carlos Brentan lo asignó de las Misiones a Quito, «para que, como eminente escultor, emprendiese, la obra de los retablos de los altares que no se habían principiado y terminase los demás». Fue, pues, el autor del gran retablo del altar mayor y de algunos más de las naves laterales. A él se debe el tallado de la imagen de los dos Corazones con sus diversos emblemas.

\* \* \*

Don Pablo Herrera, en sus Apuntaciones históricas consigna, para 1733, el dato que sigue: «En 23 de Abril concedió el Cabildo cuatro vacas de la parte de la calle pública que va de Santo Domingo a la Loma, para que se formase un Camarín para la Santísima Virgen del Rosario. Jacinto González fue el Mayordomo de la Cofradía de esta Santa Imagen, que hizo la solicitud. Quiso obstruir la calle, mas por oposición de los vecinos de la Loma se ordenó que se formara un arco y sobre él el camarín como existe en la actualidad».

Con el camarín quedó integrada la arquitectura de la Capilla del Rosario. «Se compone de una planta de tres espacios rectangulares correspondientes, el uno, al cuerpo de la iglesia dedicado a los fieles; el otro, al presbiterio y el tercero, a la sacristía y recamarín de la Virgen: todos tres espacios cubiertos con abovedamiento cupular. La capilla reposa sobre un gran arco de piedra por exigirlo la planimetría del terreno y dar comodidad, al mismo tiempo, a los transeúntes por la calle que atraviesa debajo de ella... Los tres planos no sólo están limitados por arcos perpiaños o por un muro cualquiera, que ayuda al apeo de las cúpulas sino que cada uno de ellos tiene altura diferente; y así el espacio dedicado al público tiene casi el mismo nivel que la iglesia mayor; el del presbiterio más o menos un metro más alto y el del recamarín, otro tanto: se diría que forman una especie de escalera de tres peldaños. Las bóvedas son ochavadas, a excepción de la del recamarín que es sólo una media naranja. Todas tres tienen una linterna con remate»<sup>85</sup>.

\* \* \*

La Sala Capitular de San Agustín cierra la serie de construcciones notables del siglo XVIII. El dato siguiente, del Libro de gasto y recibo de bienes de Provincia (1741-1761), señala el tiempo en que se la construyó. «Gastamos el General en bóvedas, retablo, hechuras, escañería, cátedra, espejos, lámpara, hechura de Piscis, diademas de plata, digo en su hechura y cuatro marcos que se añadieron, órgano, con todos los dorados y pinturas, seis mil trescientos diez y seis ps.». El descargo corresponde al Provincialato del padre Juan de Luna, cuyo celo «es patente a toda la Comunidad en la sumptuosa composición del Gral. o Sala

Capitular» (fol. 28 v.)<sup>86</sup>. «Hay en el testero de la Sala un precioso y original retablo, del que forma parte un hermoso calvario. Como abovedamiento, un artesonado de madera decorado con lienzos. Se lo ha hecho con el sistema de pares y nudillos y sus faldones vienen a formar un friso inclinado, decorado con telas que representan a varios santos dentro de fina moldura tallada y dorada. Decorando esta Sala existe la más hermosa sillería de la época colonial. La forman dos hileras de bancas de cedro, una superior y otra inferior, con capacidad para doscientas personas». J. G. Navarro.

La elegancia y amplitud de la Sala Capitular debieron convidar a los patriotas a ratificar allí el primer grito de la independencia sudamericana. Acto simbólico nos parece la elección de un lugar artístico y religioso para proclamar la soberanía de la libertad, de esa libertad que es la recompensa de las virtudes cívicas.

## Capítulo IX Escultura

Bernardo de Legarda.- Caspicara.- Zangurima.

A mediados del siglo XVIII la Escultura tuvo en Quito un representante espléndido en la persona de Bernardo de Legarda. El padre Juan de Velasco, que estuvo en Quito hasta 1765, consigna en su Historia Moderna, un justo elogio de este artista singular. «Para hacer juicio, dice, de la escultura, sería necesario ver con los ojos los adornos de muchas casas; pero principalmente las magníficas fachadas de algunos templos, y la multitud de grandes tabernáculos o altares en todos ellos. Soy de dictamen que aunque en estas obras se vean competir la invención, el gusto y la perfección del arte, es no obstante muy superior la estatuaria. Las efigies de bulto, especialmente sagradas, que se hacen a máquina para llevar a todas partes, no se puede ver por lo común sin asombro.

En lo que conozco de mundo, he visto muy pocas, como aquellas muchas. Conocí varios indios y mestizos insignes en este arte; mas a ninguno como a un Bernardo Legarda de monstruosos talentos y habilidad para todo. Me atrevo a decir que sus obras de estatuaria pueden ponerse sin temor en competencia con las más raras de Europa».

El nombre de este artista quedó perpetuado en el gran retablo del altar mayor, de la Merced, que mandó hacer el padre fray Tomás Baquero en el trienio de su provincialato (1748-1751)<sup>87</sup>. Simultáneamente con Legarda, trabajó los cuatro Doctores que adornan las pechinas de la cúpula central el Maestro escultor Uriaco<sup>88</sup>.

Legarda ha tenido el buen acuerdo de estampar su nombre en la Inmaculada Concepción que se destaca en el nicho central del altar mayor de San

Francisco. Es la Virgen Quiteña por antonomasia. La Virgen llamada de Legarda, porque de su taller salieron innumerables ejemplares de esa imagen para conventos y parroquias servidos por los franciscanos. Aunque no fuera el creador de esa actitud de la Virgen, fue su propagador, llevando a la perfección el primor del tallado. No es la Inmaculada suave y celeste de Murillo. Es la Virgen de la Apocalipsis que huella con su planta la cabeza de la serpiente que se retuerce en rededor de su triunfadora. La idea inspiradora ha hecho que la postura de la Virgen, joven y bella, asuma un aire de movimiento en la inclinación de faz delicadamente airada, en el vuelo del vestido, en la elocuencia de las manos. Legarda tuvo su taller frente al convento de San Francisco. Discípulos suyos y compañeros de labor fueron Jacinto López y Gregorio, que en 1780 terminó el retablo del Presbiterio de la Merced, escultor y pintor, probablemente el Gregorito, al que alude Espejo, en la cita que transcribimos al tratar de Miguel de Santiago.

Como obras de Legarda se citan el Calvario de la iglesia de Cantuña y el Ecce Homo de la iglesia de la Merced. También se atribuyen a su mano el Retablo de la iglesia del Carmen Moderno y el de Cantuña. Por trabajo de Gregorio se conoce el retrato del obispo Paredes de Armendáriz, que descansa en el nicho de sobre el coro bajo del Carmen Moderno.

\* \* \*

El mismo Carmen conserva, cual sagradas reliquias, las imágenes labradas por Sor María de San José y Sor Magdalena, hijas del Capitán. Don José Dávalos. Esas religiosas, de múltiples habilidades artísticas, dedicaron su pericia escultórica a las efigies de la Virgen del Tránsito y del Carmen, al Señor de la Resurrección y a Santa Teresa. De ellas hizo un gran elogio Carlos de La Condamine.

\* \* \*

La época colonial se cierra con un escultor indígena, que llevó el arte de la imagería a su más alto grado de intrínseco valor. Fue su nombre Manuel Chili, conocido más por el apodo de Caspicara, vocablo quichua que expresa probablemente la tosca contextura de su fisonomía.

De él no hace mención el padre Velasco. Lo que indica que la actividad escultórica del artista debió tomar relieves en el último cuarto del siglo XVIII. Espejo, en cambio, en su discurso publicado en 1792 habla de Caspicara, como de artista contemporáneo. Conozcamos ese juicio de Espejo, que se adelantó a Hipólito Taine en el estudio del hombre en relación con su medio. «Podemos decir -escribe- que hoy no se han conocido tampoco los principios y las reglas; pero hoy mismo veis cuanto afina, pule y se acerca a la perfecta imitación, el famoso Caspicara sobre el mármol y la madera, como Cortez sobre la tabla y el lienzo. Estos son acreedores a vuestra celebridad, a vuestros premios, a vuestros elogios y protección. Diremos mejor: nosotros todos estamos interesados en su alivio, prosperidad y conservación. Nuestra utilidad va a decir en la vida de estos artistas; ¿por que decidme, señores, cuál en este tiempo calamitoso es el único, más conocido recurso que ha tenido nuestra Capital para atraerse los dineros de las otras provincias vecinas? Sin duda que no otro que el ramo de las felices producciones de las dos artes más expresivas y elocuentes, la escultura y la pintura. ¡Oh! Cuánta necesidad entonces de que al momento elevándoles a maestros directores a Cortez y

Caspicara los empeñe la Sociedad al conocimiento más íntimo de su arte, al amor noble de querer inspirarle a sus discípulos, y al de la perpetuidad de su nombre. Parece que la sociedad debía pensar, que acabados estos dos maestros tan beneméritos, no dejaban discípulos de igual destreza y que en ellos perdía la patria muchísima utilidad: por tanto su principal mira debía ser destinar algunos socios de bastante gusto, que estableciesen una academia respectiva de las dos artes»<sup>89</sup>.

Hacia mediados del siglo XVIII, don Jorge Juan y don Antonio de Ulloa, que estuvieron algún tiempo en Quito, hicieron esta observación: «Los mestizos menos presumptuosos se dedican a las Artes y oficios; y aún entre ellos escogen los de más estimación, como son, Pintores, Escultores, Plateros y otros de esta clase; dexando aquellos que consideran no de tanto lucimiento para los indios. En todo trabajan con perfección y con particularidad en la pintura y escultura... Imitan cualquier cosa extranjera con mucha facilidad y perfección por ser el ejercicio de la copia propio para su genio y flema. Hácese aún más digno de admiración el que perfeccionen lo que trabajan, por carecer de toda suerte de instrumentos adecuados para ello»<sup>90</sup>.

Los nombres de José Olmos y Manuel Chili bastarían a comprobar la relatividad del parecer de los geodésicos españoles. También los indios y ellos mejor que los mestizos se distinguieron en el arte de la escultura. Y llama tanto más la atención, cuanto los medios para el labrado fueron por lo general rudimentarios. Sería de comprobar hasta qué punto pudo influir en Caspicara la imitación de los modelos. Sus obras son muchas y variadas. La comparación nos daría en detalle la caracterización de las fisonomías y las manos y el simbolismo claro y la expresión justa y la gracia noble de las imágenes en general.

Caspicara se acercó a la época republicana. Esto explica la autenticidad de la tradición que atribuye a su arte las imágenes que se conservan en Quito.

El Ilmo. señor González Suárez, afirma sin titubeos en el Tomo Séptimo de su Historia: «La ornamentación principal -del retablo del altar mayor de la catedral- se reduce a las estatuas de las virtudes teologales y al grupo vistoso de los ángeles, que están sosteniendo la Cruz. La estatua de la caridad es una obra maestra de escultura y justifica la fama de que gozaba su autor en la colonia. El grupo de la exaltación de la cruz y las estatuas de las virtudes fueron trabajadas por el célebre Caspicara»... «En la catedral consérvanse obras de Caspicara, como el grupo llamado de la Sábana Santa». Anotemos de paso la diferencia de estilo entre las obras de Caspicara conservadas en San Francisco y las Virtudes del Coro de la Catedral. Sólo se explicaría admitiendo que para las últimas se le obligó a sujetarse a un modelo determinado.

De este escultor se conocen además una Virgen del Carmen, una Dolorosa en la Catedral y otra en Cantuña, un San José en San Agustín de Latacunga, un San Juan Capistrano en San Francisco, la Impresión de las Llagas de San Francisco, dos Asunciones en la iglesia franciscana y el Santo Cristo del Belén.

\* \* \*

La Colonia se despidió de la República por medio de la mano privilegiada de un contemporáneo de Caspicara, Gaspar Zangurima, nativo de Cuenca y

llamado el lluqui, sobrenombre quichua que aún hoy se usa para designar al zurdo. Ejerció simultáneamente y con destreza muchas artes y oficios. Era arquitecto, escultor, pintor, platero, ebanista y relojero. Cuando estuvo Bolívar en Cuenca admiró su habilidad por un retrato que le dibujó al vuelo y le honró con la pensión vitalicia de treinta pesos mensuales, mediante el decreto de 24 de septiembre de 1822. Una muestra de su pericia en imaginería se halla en el Calvario de la Capilla del Sagrario de Quito.

El autor del Tesoro Americano de Bellas Artes, publicado en París en 1837, hace el elogio de este artista en los términos que siguen: «Zangurimu, hijo de Cuenca, fue uno de los más afamados artistas y ha dejado una prole ilustre que tal vez ha excedido en habilidad al primero que dio nombre a su apellido, por apodo Lluqui (zurdo) siendo una notabilidad artística del Ecuador». Lo mismo dice Cortés en su Diccionario Biográfico americano<sup>91</sup>. El padre Vicente Solano, en su Defensa de Cuenca escrita en 1851, consigna la siguiente anécdota, que, insignificante en sí misma, revela el tiempo en que trabajaba Zangurima. «Hallándome -dice- en una ciudad principal del Perú, hace muchos años, un amigo me llevó a una casa donde oí tocar una vihuela. ¡Qué preciosa vihuela, dije, y qué sonora! -Es española, me contestaron, y ha costado tantas onzas». No contento con esto, y con una curiosidad de un hombre que quiere saberlo todo, me acerqué a la persona que dejó la vihuela a su lado, después de algunas tocatas. La toqué, y con bastante dificultad pude ver en el fondo del instrumento un papelito con estas letras: «Me hizo G. Zangurima en Cuenca... ». Zangurima vivía en tiempo del señor Callas, y dejó hijos y discípulos muy hábiles.

Estos discípulos se formaron en la Escuela de Bellas Artes que por orden del libertador Simón Bolívar se organizó en Cuenca y cuyo Reglamento damos a conocer a continuación, por el interés que reviste para la Historia del Arte Nacional.

#### «Reglamento

a que deberá sujetarse el maestro Gaspar Sangurima Director de la enseñanza de treinta jóvenes, en las nobles artes de Pintura, Escultura y Arquitectura, y en las mecánicas de carpintería, relojería, platería y herrería.

Art. 1.º Este establecimiento estará inmediatamente bajo la protección del Gobierno de la Provincia, debiendo ser zelado e inspeccionado frecuentemente por uno de los dos SS. Procuradores de M. I. Ayuntamiento.

2.º Desde luego, y a la mayor posible brevedad presentará el maestro Sangurima al Gobierno los modelos que se proponga para la instrucción metódica de sus alumnos en la pintura y escultura: y el tratado elemental de arquitectura que se proponga seguir de este arte: recomendándosele como el mejor el de Atanacio Brisguz y Bru, y en su defecto el del padre Tosca.

3.º La relojería reducida a principios exige nociones exactas en la memoria. La arquitectura supone necesariamente la posesión de Aritmética y Geometría práctica. Por estas razones, será de su obligación instruir en dichas ciencias a sus discípulos, supuesto que ellas son absolutamente precisas para la posesión de dichas

artes.

4.º En la pintura y escultura donde parece suficiente la imitación, son necesarios los conocimientos razonados de las proporciones y estructuras del cuerpo humano; que por consiguiente les enseñará a los jóvenes.

5.º No siendo comunes las disposiciones y el genio que el Maestro Sangurima recibió de la naturaleza para todos los oficios que posee sin enseñanza: ni pudiendo transmitirles a sus alumnos; será necesario que dedicándose a conocer la capacidad y afición de cada uno de ellos, los dedique a el arte, o artes en que ofrezcan adelantamiento: proponiéndose en su enseñanza un método constante y suave que los haga adquirirla sobre principios sólidos y científicos, sin abrumarlos con multitud de ellos a un tiempo sobre diferentes oficios.

6.º Tendrá señaladas inmutablemente las horas de trabajo por mañana y tarde. Por la noche se estudia muy bien el dibujo y arquitectura.

7.º No les será permitido emplear a ninguno de estos jóvenes en servicio personal y doméstico, ni el distraer su aplicación del objeto a que esté contraído para obligarlo a prestarle ayuda para sus trabajos particulares, o su utilidad.

8.º No reunirá en un mismo taller o escuela a los que aprendan artes diferentes, sino que los distribuirá con una cómoda separación, que le facilite visitarlos, instruirlos, y velar sobre ellos. Si el taller y casa que habita no es capaz, el Gobierno deberá destinarle el edificio suficiente.

9.º Las buenas costumbres y las virtudes sociales no deberá desatenderse al mismo tiempo que se les instruye en sus oficios. Por tanto les dirigirá en aquellas con sus consejos, doctrina y ejemplo, alejándoles toda ocasión de corromperse y pintándoles los vicios con los negros colores de las fatales consecuencias que producen.

10. Siempre que le parezca oportuno hacer algunas observaciones o variación para mejora del establecimiento, las propondrá al Gobierno sin cuya precisa aprobación no procederá a verificarla.

11. Todos los años, presentará sus alumnos a un examen público en que den a conocer su aprovechamiento. Este acto será presidido por el Gobernador y asistirán a él los SS. Procuradores como Jueces. El día, hora y parage se señalarán oportunamente por el Gobierno. Los espectadores estarán facultados para hacer sus preguntas a los jóvenes alumnos que en aquel acto presentarán una pieza, diseño u obra de su mano. Al que en cada arte sobresaliere se le concederá una medalla de plata de peso de media onza en que estén grabadas las armas de la República y en su reverso este Lema: -A la aplicación -Esta distinción la llevará el premiado pendiente al cuello con una cinta color de fuego, y la conservará hasta que haya otro que lo sobrepuje. El costo de estas medallas lo satisfará el fondo de propios, o cualquier otro arbitrio que oportunamente designará el Gobierno.

12. Se le prohíbe castigar a sus discípulos con azote, o de otro

modo degradante. El arresto, la prohibición de entregarse al juego con los demás, a las horas de recreo, en otra privación semejante, serán mortificaciones más eficaces y pundonorosas. 13. Este reglamento fijado en una tabla estará siempre a la vista colgada en la Escuela.

Cuenca: Octubre 20 de 1822. -12.º

TOMÁS DE HERES.

REPÚBLICA DE COLOMBIA

CUARTEL GENERAL DE CUENCA

a 26 de octubre de 1822.- 12.º Secretario General.

Al señor gobernador de Cuenca.

He tenido el honor de presentar a S. E. el Libertador Presidente el Reglamento formado por U. para la escuela de Pintura, Escultura, Arquitectura y demás artes que debe enseñar en esta ciudad el ciudadano Gaspar Sangurima, y S. E. se ha servido aprobarlo. Dios guarde a Ud.

J. G. PÉREZ»92.

## Capítulo X Pintura

Magdalena Dávalos.- Los Albán.- Manuel Samaniego.- Bernabé Rodríguez.- Los pintores quiteños a órdenes de Mutis.

La titulación de los párrafos no intenta establecer divisiones en los autores ni en las escuelas. Todo lo contrario. Más bien tiene por objeto hacer ver la continuidad del arte pictórico durante la Colonia y el enlace cronológico de autores con el influjo consiguiente. Miguel de Santiago avanza a 1706. La madurez artística de Gorívar se pone de relieve en la primera mitad del siglo XVIII.

Junto con su pariente debió trabajar, siquiera esporádicamente, Isabel de Santiago, una mujer que honró a su sexo, consagrando la finura de su gusto al arte del pincel. Asimismo, para honor de la mujer en la Colonia, merecen recordarse los elogios que hizo un autor tan competente como La Condamine de María y Magdalena Dávalos, hermanas de sangre y religión en el Carmen Moderno. «La mayor de ellas -dice- poseía un talento universal: tocaba el arpa, el clavicordio, la guitarra, el violín y la flauta mejor dicho, todos los instrumentos que llegaban a sus manos. Sin maestro alguno pintaba en miniatura y al óleo. Yo mismo vi en su caballete un cuadro que representaba La Conversión de San Pablo, con treinta figuras correctamente dibujadas, y para el cual había sacado mucho partido de los

malos colores del país. Con tantas prendas para agradar en el mundo, esta joven no deseaba más que hacerse carmelita; y para no poner por obra sus deseos la contenía solamente el amor tierno que profesaba a su padre, quien después de haber resistido largo tiempo, le dio, al fin su consentimiento, y así profesó en Quito el año de 1742».

El Carmen Moderno conserva, como reliquias, las pinturas y esculturas de las Madres Dávalos.

La Colonia no fue desconocida para con Isabel de Santiago. Don Nicolás Carrión, en un discurso pronunciado en 1786 en la Universidad de Quito dio consistencia escrita al recuerdo que consagraba la tradición oral a la pintura quiteña. «Don Antonio de Ulloa -dice- al hacer mención de Miguel de Santiago, no tuvo noticia o se olvidó de su hija Isabel, quien si no le hizo ventaja en la valentía de los rasgos, le excedió, según sienten los del arte, en aquella cualidad que los pintores llamaban dulzura».

\* \* \*

El padre Juan de Velasco (1727-1792) conoció personalmente a los pintores quiteños de mediados de su siglo y a ellos consagra un párrafo de reconocimiento en su Historia Moderna del Reino de Quito. «No pocos de sus artistas -escribe - se han hecho célebres y de gran nombre. Entre los antiguos se llevó las aclamaciones en la pintura un Miguel de Santiago, cuyas obras fueron vistas con admiración en Roma y en los tiempos medios un Andrés Morales. Entre los modernos que eran muchos, conocí a varios que estaban en competencia y tenían sus partidarios protectores. Eran: un Maestro Vela nativo de Cuenca; otro llamado el Morlaco, nativo de la misma ciudad; un Maestro Oviedo nativo de Ibarra; un indiano llamado el Pincelillo nativo de Riobamba; otro indiano joven nativo de Quito, llamado el Apeles; y un Maestro Albán, nativo también de Quito. Varias pequeñas obras de este último y de otros modernos, cuyos nombres ignoro, llevadas por jesuitas, se ven actualmente en Italia, no diré con celos, pero sí con grande admiración, pareciendo increíble que puedan hacerse en América cosas tan perfectas y delicadas»<sup>93</sup>.

El padre Velasco tuvo oportunidad de conocer y tratar con algunos de los citados pintores, por cuanto los jesuitas aprovecharon de ellos para hacer pintar no pocos cuadros para su Casa de Ejercicios. Conocemos asimismo, los nombres de esos partidarios protectores, de quienes habla el autor de la Historia Moderna. En los lienzos, que aún se conservan en la Casa de Ejercicios junto al Tejar, constan el Dr. D. Gregorio Freire, Canónigo de la Catedral de Quito, 1763; don Joseph de Izquierdo, 1763; don Gregorio Álvarez y Verjuste, 1764; don Cayetano Sánchez de Orellana, 1764; don Francisco Javier Saldaña, 1760 y don Nicolás Pacheco, 1760. Tan sólo un cuadro, el costeadado por este último, lleva el nombre del pintor Francisco Albán, el maestro al que se refiere el padre Velasco.

De los pintores coloniales, es este Albán, quien tuvo la costumbre de consignar su nombre en sus pinturas. Firmados por él se conservan lienzos en el Tejar, en el Convento de Santo Domingo y uno en San Francisco. Los del Tejar y San Francisco datan de 1783 y los de Santo Domingo, de 1788. Probablemente hermano suyo fue Vicente Albán, autor firmante, en 1783, de un retrato del Ilmo. señor doctor don Blas Manuel Sobrino y Minayo, de medio busto y en ademán de dar la bendición. A esta familia de artistas



pertenecieron dos religiosos de Santo Domingo, fray Juan Albán, cuya habilidad para el dibujo se echa de ver en el texto manuscrito de Filosofía, que compuso para sus clases del Colegio de San Fernando y fray Antonio Cecilio Albán, cuyo nombre consta en un lienzo del padre Bedón, que obsequió a la Recoleta dominicana en 1788.

Con Vicente Albán trabajaron en los cuadros del Tejar los maestros Antonio Astudillo y Casimiro Cortés, que han escrito sus nombres al pie de las escenas de la vida de San Pedro Nolasco. A Astudillo se pagó la suma de 341 pesos «por la hechura de los cuadros de toda la vida de N. P. S. Franco, puesta en el claustro principal de este convento máximo que se ha renovado con esmero y acierto singular», según reza uno de los libros de cuentas del Archivo Franciscano. Su nombre dejó, asimismo, estampado en un lienzo que se halla en la archivolta de la puerta de entrada al Convento de San Francisco y representa a fray Jodoco Ricke, en acción de bautizar a los primeros indios de Quito.

De apellido Cortés hubo toda una familia de artistas del pincel. Además de don Casimiro, sobresalió como retratista don José Cortés de Alcocer, padre de Antonio y Nicolás, quienes fueron a Santa Fe de Bogotá a trabajar a órdenes de Mutis. A don José se refirió Espejo en sus Primicias de la Cultura de Quito, en los términos que siguen: «Hoy mismo veis cuanto afina, pule y se acerca a la perfecta imitación, el famoso Caspicara sobre el mármol y la madera, como Cortés sobre la tabla y el lienzo. Estos son acreedores a vuestra celebridad, a vuestros premios, a vuestro elogio y protección... ¡Cuánta necesidad de que al momento elevándoles a maestros directores a Cortés y Caspicara, los empeñe la Sociedad al conocimiento más íntimo de su arte, al amor noble de querer inspirarle a sus discípulos y al de la perpetuidad de su nombre!»

Don Pablo Herrera, en su estudio sobre arte quiteño, menciona los nombres de José Ramírez y Juan de Benavides, como pintores que no carecían de mérito.

Casualmente ha llegado a nuestras manos el Tomo VII de una colección de viñetas, que representan las escenas principales de la vida de algunos santos. El librejo fue de los pintores Albán y lleva manuscrita esta inscripción: Este libro es de Tadeo Cabrera. Tenemos la clave de la modalidad de la pintura del siglo XVIII. Esas viñetas sirvieron de modelo a los artistas, para componer los cuadros de la vida de Santo Domingo, San Pedro Nolasco y Francisco Javier. No nos es ya difícil apreciar el grado de originalidad de los Albán y Cortés, ni seguir el proceso de formación artística del más célebre pintor del siglo XVIII, Manuel Samaniego y Jaramillo y su hermano materno Bernabé Rodríguez.

\* \* \*

El nacimiento de Manuel Samaniego y Jaramillo corresponde cronológicamente a la madurez artística de Francisco y Vicente Albán. En una declaración que dio en noviembre de 1797, dijo que era nativo de Quito y de poco más de treinta años de edad. El 23 de agosto de 1791 hizo un reclamo judicial de 200 pesos al apoderado del ibarreño don Mariano Yépez. En el expediente justifica su petición diciendo que es «un hombre pobre, cargado de obligaciones y que se sustenta con su trabajo personal».

Las obligaciones eran indudablemente las de padre de familia. Joven, había unido su suerte a la de doña Manuela Jurado, de la que tuvo algunos hijos. Hay indicios de que no fue muy feliz en su matrimonio. En octubre de 1797, su mujer, con insistencia celosa y vengativa, se querelló civil y criminalmente, acusándole de reincidente en adulterio con doña Josefa Yépez, mujer abandonada de su esposo don Nicolás Rosales. Por este motivo se le encarceló por algún tiempo y al dársele la libertad se le advirtió que no tratase mal a su esposa.

En las declaraciones del proceso hay algunos datos biográficos de interés. «Dijo llamarse don Manuel Samaniego natural y vecino de esta ciudad, ser de edad de más de treinta años, casado con doña Manuela Jurado, de ejercicio pintor». Conoció a la Yépez «con motivo de estar el declarante dirigiendo cierta obra de carpintería o retablos de la iglesia en el convento de Santa Clara, hace el tiempo de dos años escasos». Pide salir de la prisión, «respecto a que en el día me hallo precisado a concluir la obra en la casa preparada para el Sr. Regte. y que los oficiales no pueden seguir sin mi dirección la obra y que tal vez por esto se me seguirá perjuicio». A la negativa de la libertad por no consentirla la mujer, insiste: «He dicho a V. S. que se halla a mi dirección la casa del señor Regente e más obras no las puede concluir otro artesano, más quando tengo recibido de antemano de las del Sr. Dn. Jerónimo Pizarro sobrino del señor Presidente todo el dinero que le pedí necesario para su conclusión». Finalmente, su Procurador don Mariano Aguiar interpone su garantía con el siguiente manifiesto: «Hago presente a la sabia consideración de V. S. que mi parte es un oficial público bien acreditado en las artes liberales de escultura y pintura: que están a su cargo varias obras que debe entregar con prontitud y remitir a Santafé, Luna, Guayaquil y otras partes». El 22 de diciembre se le concedió recién la libertad. Su profesión no le fue económicamente ingrata. Con dinero propio compró una casa en Santa Bárbara a don Manuel Bolaños. El inmueble colindaba con casa de doña Josefa Cañizares, quien, en septiembre de 1802, levantó querrela a Samaniego, acusándole de que había construido una pared encima de su casa y que las aguas lluvias, cayendo sobre el tejado, abrían goteras que inundaban las piezas. Este pleito duró hasta 1806. El expediente reviste interés por cuanto contiene dos planos trazados por el mismo Samaniego. En el segundo, con su letra clara y bien perfilada, escribe lo que sigue: «Diseño del modo, qe propongo poner la cubierta, en la pared propia mía, de mi casa, y el alar mediano bajo que aquí lo muestro, para preservar de toda humedad que por algún acaso, con vientos recios, pudiera ocasionar; quedando con este dicho modo, libre de todo perjuicio, de ambas partes, como aquí se ve». Manuel Samaniego<sup>94</sup>.

No se conoce aún el año de su muerte. Pero hay acerca de él, un párrafo biográfico, escrito con los recuerdos frescos de su vida. Consta en el Tesoro Americano de Bellas Artes, publicado en París en 1837. Lo dio a conocer por primera vez entre nosotros el doctor Pablo Herrera, en la Revista Científica y Literaria de la Corporación Universitaria del Azuay, publicada en Cuenca en 1889. Dice así: «Vivamente apasionado al estudio de su profesión, Samaniego se distinguió no tanto en la pintura del paisaje,

como en la de la figura humana. Son muchos los cuadros que ha dejado, señalándolos con un estilo peculiar y propio de su escuela. Los lienzos que existen en la Catedral de Quito son los siguientes: la Asunción de la Virgen en el altar mayor, el nacimiento del Niño Dios, la Adoración de los Reyes Magos, el Sacrificio de San Justo y San Pastor y alguno otros relativos a la Historia Sagrada.

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

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

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

»Tampoco debemos pasar en silencio ni olvidar su grande habilidad para el trabajo de la miniatura y obras al óleo de una pequeñez que admira. Este artista falleció repentinamente en edad avanzada, dejando muchos discípulos y dando pruebas de mucha moralidad y consagración al trabajo». En la biblioteca de Jijón y Caamaño se encuentra un cuaderno de puño y letra de Samaniego, que trata de la técnica de la pintura. Y efectivamente nadie como él ha seguido normas concretas en la forma de pintar. Sobre tela generalmente de algodón echa una base de cola sin alumbre, a la que sobrepone una preparación con color en óleo gris amarillento. Dispone luego el fondo inmediato de veladuras suaves para de seguida dar las últimas pinceladas. Sus cuadros constan ordinariamente de tres partes: el cielo, con la Santísima Trinidad sobre fondo de veladuras de un rosa o anaranjado de etérea suavidad; en el medio del lienzo se desenvuelve la idea con tonos definidos de color azul, verde, sepia o rojo satinados; abajo, sobre campo de azules, va un paisaje, una plataforma, una perspectiva de jardín o huerto. Samaniego es el pintor más fecundo de la Colonia y el único que formó verdadera escuela. Muy de su gusto han sido las Vírgenes de la Merced, la Divina Pastora, el Tránsito de María y las Inmaculadas.

\* \* \*

Junto a Samaniego hay que poner a Bernabé Rodríguez, quien, según se dice, fue su hermano de madre. A este pintor se atribuyen algunos de los cuadros que se hallan en las naves laterales de la catedral. Su técnica fue la misma de Samaniego. Tanto que ni aun peritos en el arte pueden distinguir con precisión las obras de uno y otro artista.

Discípulos de Samaniego y Rodríguez fueron los hermanos don Ascencio, don Nicolás y don Tadeo Cabrera. Don Nicolás fue maestro de don Joaquín Pinto.

Según el padre Matovelle, «los cuadros de la nave -del Santuario de Guápulo- son obra del reputado artista Tadeo Cabrera y fueron trabajados en la primera mitad del siglo XIX»<sup>95</sup>.

En el cuadro de la Virgen de la Merced que reproducimos oportunamente, cuyo original se conserva en el descanso de la grada del Tejar, se lee la siguiente inscripción: «Un Padre Nuestro y Ave María por ánima de Manuel Samaniego que pintó este cuadro.- Se concluyó el 19 de junio de 784.- Tadeo Cabrera concluyó».

Entre los discípulos de Rodríguez y Samaniego, también enumera don Pablo Herrera a Vicente Sánchez, Antonio Barrionuevo, Antonio de Silva y Francisco Villarroel. Según el mismo doctor Herrera, «Don Antonio Salas sobresalió entre todos los discípulos de Samaniego y de Rodríguez, que fueron sus maestros; poseído de fecunda imaginación, no se limitó a copiar como una gran parte de nuestros artistas, pues trabajó obras originales. En el Convento de San Francisco se conservan preciosos cuadros de Salas como el del ayuno de este Patriarca y otro en el cual está resucitando a un Obispo. Desgraciadamente han sufrido deterioro por habérselos retocado, dándolos nuevo colorido por algún oficial o pintor vulgar».

Don Antonio Salas eslabona la República a la Colonia, para mantener en Quito la continuidad del prestigio artístico en la pintura quiteña.

De los talleres de Cortés y Samaniego salieron asimismo los artistas, que dieron lustre a Quito, trabajando en Bogotá, bajo la dirección de Mutis. Ellos merecen un párrafo aparte y cerrarán este estudio de la pintura quiteña colonial.

\* \* \*

La segunda mitad del siglo XVIII fue de gracia para Bogotá. Un verdadero sabio, que veló su ciencia con el austero vestido sacerdotal, desembarcó en costas colombianas el año de 1760. Había nacido en Cádiz el 6 de abril de 1732. No obstante contar sólo 28 años de edad, era ya doctor en medicina, conocía bien las matemáticas y ciencias naturales y no había descuidado los estudios de Filosofía y Teología. Llegó a la Capital del Nuevo Reino de Granada de médico del Virrey y don Pedro Mesía de la Cerda. Su nombre que, en frase del insigne naturalista Carlos Linneo, no borrará jamás edad alguna, es José Celestino Mutis y Bosio. Llegó a Bogotá con el destino de hacer un renacimiento de cultura hispanoamericana. Para ello le dio el cielo cuarenta y ocho años de vida en su nueva patria. Bajo su vigilancia y dirección se formaron, entre muchos otros, Francisco José de Caldas y Joaquín Camacho, Jorge Tadeo Lozano y Francisco Antonio Zea, José Domingo Duquesne y Salvador Rizo, Francisco Javier Matiz, Eloy de Valenzuela y José Manuel Restrepo. Parecía como que España colonial quisiera legar a su hija emancipada y libre una pléyade de hombres nuevos hechos para vida nueva: botánicos, naturalistas, mineros, médicos, cosmógrafos, pintores y escritores.

Desde su llegada a Bogotá fue ideal obsesionante de Mutis fundar un Instituto que se dedicase al estudio de las riquezas naturales del país.

Como me dio de enseñanza práctica organizó, con permiso y amparo del Arzobispo Virrey, una expedición científica en 1773, compuesta, cual miembros principales, de él mismo como Director, como subdirector, Eloy de Valenzuela, y como delineador, Antonio García. Diez años después, el Rey

Carlos III, a instancias de Mutis, tomó la Expedición bajo su amparo, en Cédula de 1.º de noviembre de 1783. En calidad de dibujantes envió el Monarca a los españoles José Calzado y Sebastián Méndez, que apenas prestaron sus servicios a la Expedición botánica. Mejor resultado obtuvo Mutis de don Salvador Rizo y de ese artista delicadísimo que se llamó Francisco Javier Matiz. Ni son para olvidados los nombres de Camilo Quezada, Pedro Almansa y Francisco Dávila.

Desde aquí cedemos la palabra al concienzudo crítico e historiador de los Pintores Botánicos, don Gabriel Giraldo Jaramillo, quien ha sabido hacer justicia a los artistas quiteños, que fueron a trabajar bajo la dirección de Mutis<sup>96</sup>.

«Los pintores colombianos, a pesar de su consagración y entusiasmo, eran ya insuficientes para atender al diseño del gran número de plantas que se presentaban. Las labores de la Expedición crecían por momentos y era necesario contratar nuevos oficiales. En Santafé era inútil buscarlos. Los pocos que al arte se dedicaban eran los mediocres, que hubiera sido gran error acudir a ellos. No quedaba otro remedio que dirigirse a Quito, centro artístico muy floreciente y gran mercado de cuadros, lienzos y colores, en busca de algunos dibujantes expertos que quisieran trabajar a órdenes de Mutis. Con este objeto el Virrey Arzobispo, que se encontraba por entonces en Tumaco, escribió al Presidente de la Audiencia de Quito con fecha 11 de agosto de 1786, rogándole encarecidamente que contratara seis pintores para el adelantamiento y conclusión de las científicas ideas de don José Celestino Mutis». Después de vencidas algunas dificultades se encontraron cinco artistas dispuestos a marchar a Mariquita y dedicarse a los trabajos de la Expedición. Fueron estos Antonio y Nicolás Cortés, Vicente Sánchez, Antonio Barrionuevo y Antonio Silva. Los dos primeros habían trabajado en el taller de su padre José Cortés de Alcoser, que figuraba en primera línea entre los pintores quiteños. Los otros tres fueron presentados por el maestro Bernabé Rodríguez «como prácticos y hombres de bien», añadiendo además que eran los más aprovechados discípulos que habían estudiado bajo su dirección. Algunas muestras de dibujos de los cinco artistas fueron enviadas a Mutis, que muy complacido las aprobó, diciendo que en esos trabajos se descubría «genio y habilidad», y prometiendo que todos los jóvenes hallarían en él «amor, afabilidad y buen tratamiento con las demás preferencias a que se hicieran acreedores por su docilidad y buena conducta».

A principios de 1787 salieron los cinco artistas de Quito en compañía de don Juan Pío Montúfar, que iba conduciendo los caudales de «situación» con destino a Cartagena.

Después de una larga demora en Popayán, debido a la enfermedad que en esa ciudad los atacó a todos, continuaron su viaje a Mariquita y comenzaron tareas en abril del citado año 87.

En Mariquita, a pesar del clima ardiente y malsano y de las muchas enfermedades de que se vieron atacados, trabajaron los pintores quiteños hasta el año de 1790, en que, temiendo el Gobierno por la salud de Mutis y de sus ayudantes, dispuso se trasladasen a Bogotá, donde quedó definitivamente instalada la Expedición en marzo del año siguiente.

Antes de su partida para Capital y siendo necesaria la presencia de nuevos dibujantes, se dirigió Mutis a Quito en demanda de algunos que quisieran

alistarse a sus órdenes. Vinieron entonces Francisco Villaroel y Francisco Javier Cortés, que salieron de Quito en compañía de Manuela Gutiérrez, esposa de Antonio Cortés. Un poco más tarde llegaron Mariano Hinojosa, Manuel Rueles y José Martínez, y por último otros tres artistas, José Xironsa, Félix Tello y José Joaquín Pérez.

La labor de los quiteños en la flora de Bogotá constituye una altísima gloria para su patria y un justo motivo de gratitud para nosotros. La consagración, desinterés, aplicación y cuidado con que siguieron las indicaciones del sabio Mutis y los consejos y observaciones de Rizo y Matiz, hizo (sic) que, gracias a ellos se pudiese completar la parte artística de la flora de Bogotá. Fue esta una obra de conjunto en que cada uno de los artistas aportó toda su habilidad y destreza. Ni siquiera tenían la esperanza de ser recordados, como los demás pintores, ya que ninguno de ellos firmó sus dibujos, cosa que por otra parte no podían hacer, pues uno diseñaba la planta, otro la perfeccionaba, un tercero le ponía los colores, y así cada lámina venía a ser obra de todos ellos.

«Hacían -dice Humboldt- los dibujos de la FLORA DE BOGOTÁ en papel de GRAN

AIGLE y se escogían al efecto las ramas más cargadas de flores. El análisis o anatomía de las partes de la fructificación se ponía al pie de la lámina. Parte de los colores procedía de materias colorantes indígenas desconocidas, en Europa. Jamás se ha hecho colección alguna de dibujos más lujosa, y aún pudiera decirse que ni en más grande escala». Al propio tiempo de establecida la Expedición Botánica en Santafé resolvió el sabio Mutis crear una escuela gratuita de dibujo y pintura, en la que se prepararían artistas que más tarde reemplazaran a los pintores botánicos. Fue ésta la primera escuela de dibujo que se fundó en la Capital. Se recibían niños pobres que mostraran alguna capacidad para el arte; en la escuela se les daba de comer y, apenas pudieran ayudar en los trabajos de la flora, se les socorría con un moderado jornal. En esta forma se llevó a cabo una labor de beneficencia y de cultura admirable.

La muerte de Mutis ocurrida el 11 de septiembre de 1808 vino a trastornar un poco la regular marcha de la Expedición. El nombramiento de Director que se hizo en la persona de Sinforoso Mutis no fue del agrado de la mayoría de los miembros que esperaban naturalmente la designación del sabio Caldas. Los trabajos no se continuaron con el mismo entusiasmo que antes; faltaba la figura venerable y paternal del llorado Director que nadie podía reemplazar dignamente. Por otra parte el movimiento de Independencia se avecinaba.

Todos los sabios, escritores y artistas que formaban el Instituto Botánico se vieron obligados a abandonar sus estudios y prepararse para la guerra; pinceles y libros fueron cambiados por fusiles y cañones; la venida del pacificador Morillo liquidó definitivamente la Expedición. Los muebles de la casa fueron vendidos en pública subasta; los demás enseres fueron llevados a España y hoy reposan en el jardín botánico de Madrid.

Ese riquísimo tesoro, que pondera y exalta la obra imperecedera de unos cuantos modestos sabios y artistas americanos permanece oculto para el mundo y para nuestra patria.

Ni uno solo de los 6717 dibujos originales que forman la FLORA DE BOGOTÁ se conserva en nuestros Museos ni colecciones. ¡Nada que recuerde la labor paciente y fecunda de quienes fueron la admiración de los más grandes sabios europeos!

Mucho se ha escrito sobre la belleza de las laminas de la Expedición. El Barón de Humboldt, el ilustre Linneo, Cavanilles, La Gasca, Colmeiro, nuestro insigne Francisco José de Caldas, y en una palabra, la plana mayor de los botánicos del mundo han tributado sus alabanzas y extremado sus elogios a la obra de los pintores botánicos. Sus dibujos no son una copia de la naturaleza, simplemente, son la naturaleza misma interpretada por los más sensibles y inspirados artistas que ha conocido América».

Ojeada retrospectiva

Capítulo XI

El arte hispano en América

Ruta geográfica del influjo artístico de España en América.- Los grandes arquitectos españoles en el Nuevo Mundo.- Influencia de los escultores españoles en la América Latina.- Los primeros maestros de pintura europea en América.- El arte quiteño dentro del arte hispanoamericano.

En el plan que nos impusimos al escribir este ensayo, contemplamos la necesidad de construir una base documental, que nos permitiera luego estudiar las características de nuestro arte colonial, ya en la asimilación de influjos hispanos y europeos en general, ya en las notas individuantes de un quiteñismo inconfundible, ya, finalmente, en la irradiación de sus influencias. Pretendemos haber añadido, a los datos conocidos ya, algunos nuevos, sobre todo de carácter gráfico. Intentamos ahora formular algunas conclusiones deductivas, que nos hagan formar un concepto más o menos justo del valor del arte colonial quiteño.

\* \* \*

Al Mar de las Antillas se ha llamado con razón el Mediterráneo de América. En él se concentraron las fuerzas múltiples de España, para en seguida repartirse por todo el ámbito de la América Latina. La corriente de cultura artística hizo alto, por de pronto, en la isla de Santo Domingo y formó el prototipo del arte hispanoamericano. Luego, al Valladar de Centro América, se bifurcó en dos ramas, una de las cuales se dirigió al norte y creó el arte hispanomexicano y la otra se encaminó al sur, y fue formado el rosario de ciudades cisandinas con rasgos típicos de un arte hispanoincaico.

El arte hispano, al vaciarse en América, encontró los fuertes sillares de un arte americano autóctono, del cual hubo de aprovechar para la creación

del nuevo tipo de arte, que ni fue solo español ni solo americano, sino arte hispanoamericano. También el Arte hubo de observar la ley de la repetición con que la historia suele comprobar la unidad del género humano. La ruta seguida por España, en su conquista civilizadora, no desdeñaría las huellas dejadas antaño por las migraciones, que partiendo del Yucatán visitaron a los Mayas, Quitus, Chavines, Cuzqueños, Tiahuanacos y Diaguitas.

Quito resultó, desde los más remotos tiempos, un remanso de cultura. Aquí halló descanso el arte maya que venía del norte: hasta aquí avanzó el arte cuzqueño venido del sur. España, a su vez, escribiría en Quito uno de los mejores capítulos del arte hispanoamericano.

\* \* \*

Vale la pena comprobar estas conclusiones, de suma importancia para apreciar el valor del arte quiteño. Por lo que mira a la arquitectura, tenemos la máxima autoridad de Eugenio Llaguno y Amirola, en sus cuatro volúmenes de Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración (Madrid 1829).

El 25 de mayo de 1510, el Arquitecto Mayor de la Catedral de Sevilla, Alonso Rodríguez se comprometió a pasar a la Isla Española con un grupo numeroso de maestros y oficiales, para organizar, dirigir y realizar la construcción de iglesias y edificios públicos en la Isla de Santo Domingo. Juan Miguel de Agüero, montañés, estaba dirigiendo, en 1585, la catedral de Mérida en Yucatán y en la probanza, recomendaticia de su persona, se dice que diez años antes había dirigido la fortificación de la Habana.

«Juan de Vergara, después de haber pasado al nuevo Reino de Granada, sentó en 12 de marzo de 1572 la primera piedra de la catedral de Santa Fe de Bogotá, que él mismo había trazado. Concurrieron a este solemne acto el Deán don Francisco Adame, que la colocó, los dos cabildos eclesiástico y secular, la Real Audiencia, Antonio Moreno y Martín Dajubita, canteros, Pedro Rodríguez, Antonio Cid y Antonio Díaz, albañiles, que empezaron a construir el templo, según refiere Florez Ocariz en el lib. I de la genealogía de aquel reino, impreso en Madrid, año 1671»97.

El dato más interesante es el que se refiere a Francisco Becerra, trujillano. Fue hijo de Alonso Becerra, arquitecto constructor en Extremadura y nieto de Hernán González, el maestro mayor de la Iglesia de Toledo, amigo y albacea de Alonso Berruguete. Para pasar a Indias hizo información de limpieza de sangre y con testigos declaró haber construido edificios de nota y una capilla en el Monasterio de Guadalupe. «Luego que llegó a Nueva España se detuvo algún tiempo en la Puebla de los Ángeles, y construyó el coro del convento de San Francisco, que dice ser el más principal de aquel reino: los conventos de San Agustín y de Santo Domingo, y el Colegio de San Luis; y dos capillas de cantería en los pueblos de Totemeguacan y Guatinchan. Reedificó después en México la iglesia de Santo Domingo, que por haberse construido mal se caía; y levantó otros templos en Talnepaula, Cuitablabaca, Tepuzthlan, y en otros lugares del Marquesado del Valle, que le dieron gran crédito y opinión. Era entonces Virrey de Nueva España don Martín Henríquez, quien tratando de edificar la catedral de la Puebla de los Ángeles, le nombró por maestro mayor de ella a 24 de enero de 1575, con el sueldo anual de quinientos pesos de oro... De Nueva España se trasladó a Quito, y allí trazó y comenzó las iglesias



de los conventos de Santo Domingo y San Agustín, y tres puentes en los ríos comarcanos que fueron de gran utilidad y provecho a la provincia. Estaba ocupado en estas obras el año de 1581, cuando pasó del virreinato de Nueva España al del Perú el dicho don Martín Henríquez, quien conociendo por experiencia la pericia y buenas partes de Becerra, le escribió desde Lima luego que llegó para que pasase a aquella capital a trazar y construir la catedral de Lima y del Cuzco. Empezó por ésta, que dirigía con aplauso del Cabildo y del Gobierno cuando falleció el Virrey su protector, cuya muerte le fue de gran sentimiento. Pero la Audiencia de Lima, que quedó mandando aquel Reino y que no quería perder la coyuntura de tan buen arquitecto para la construcción de aquella Santa Iglesia, despachó real provisión en 17 de junio de 1584, confirmando a Becerra el título de maestro mayor, como consta de la misma provisión». La historia del Alto Perú ha conservado el nombre del famoso conquistador, ingeniero y arquitecto Pedro Anzures, que en 1538 trazó la ciudad de La Plata (Sucre) y que debió intervenir en la construcción de los primeros edificios, y del alarife Paniagua, que en 1548 delineó la ciudad de La Paz y levantó las primeras fábricas de la misma<sup>98</sup>.

Bastan los datos transcritos para convencernos del trasplante de la arquitectura religiosa de España al Nuevo Mundo. Del norte al sur de la América Latina, todas las principales ciudades recibieron la savia hispana, que al germinar con vida propia, dieron lugar al arte, común hispanoamericano. Si algún país americano, tiene sus características salientes, necesita determinar sus causas y definir sus rasgos propios, que en definitiva provendrán de la unión de los elementos españoles básicos con los elementos indígenas locales, pero de profundo sabor americano.

\* \* \*

Para la escultura hubo dos clases de influjo de parte de la Madre Patria: importación de modelos y traslado de artistas. La historia del Arte hispanoamericano recuerda que en 1533 el tesorero de la Contratación de Sevilla pagó seis mil maravedís al entallador Jorge Hernández, por la hechura de un crucifijo y de una imagen de Nuestra Señora con el Niño, que debió traer fray Juan de Chávez a Santa Marta<sup>99</sup>. Es ya célebre la historia del Cristo de San Agustín de Lima, copia exacta que el escultor Jerónimo Escorceto hizo de la santa imagen de los agustinos de Burgos. Se menciona también el envío de las imágenes obsequiadas por Carlos V a los dominicanos del Perú.

Por lo que mira a los artistas, el profesor Miguel de Bago Quintanilla nos ha suministrado datos interesantes, tomándolos del archivo notarial de Sevilla. Según ellos, se trasladó a Indias Juan de Oviedo, colaborador de Montañés y maestro mayor de obras de la ciudad de Sevilla. Lo mismo sucedió a Diego López Bueno, famoso maestro especialista en retablos, cuya hija estaba casada con un ensamblador sevillano que también pasó a América. También se habla del escultor Pedro de la Cueva que vino al Nuevo Mundo trayendo consigo un Apostolado, junto con unos cuadros del pintor Juan de Uceda<sup>100</sup>.

En Quito conocemos ya a los españoles Diego de Robles y Diego Rodríguez, no menos que al flamenco fray Pedro Goseal, que dirigió el Colegio de San

Andrés, donde los Indios aprendieron la escultura.

\* \* \*

Más aún que en arquitectura y escultura, se deja sentir el influjo europeo, en la pintura. México tuvo la singular fortuna de contar desde el principio con buenos maestros, que crearon las escuelas de la capital y de Puebla. En el séquito de Hernán Cortés apareció Rodrigo de Cifuentes, que pintó el cuadro del Conquistador de México orando ante San Hipólito y los retratos del Conde de Tendilla y de fray Martín de Valencia. Junto con Cifuentes asomó el maestro sevillano, Alonso Vázquez, de quien se conservan algunos cuadros y que tuvo por discípulo a Juan de Rúa. A mediados del siglo XVI el pintor Andrés de Concha hizo los cuadros que decoran el templo de Santo Domingo de Janhuatlán (Oaxaca). Finalmente, en el segundo tercio de ese mismo siglo vino con el virrey Gastón de Peralta, el pintor flamenco Simón Pereyus, autor del retablo de la Virgen de la Merced en la catedral de México<sup>101</sup>. Aparte de estos pintores, los religiosos mendicantes, franciscanos sobre todo, establecieron en sus conventos talleres de pintura, de cuyo éxito habla con entusiasmo Bernal Díaz del Castillo.

A la América del Sur, con destino a Lima, vino a fines del siglo XVI Mateo Pérez de Alesio, discípulo de Miguel Ángel y pintor de Cámara de Gregorio VIII, nacido en Roma en 1547. Trabajó con el maestro en la Capilla Sixtina y fue luego a Sevilla, desde donde se trasladó al nuevo mundo. Trabajó muchos años en la ciudad de los Virreyes y dejó buenos discípulos, como su hijo fray Adrián de Alesio, O. P., el agustino fray Francisco Bejarano y el dominico quiteño fray Pedro Bedón. En la misma ciudad de Lima se estableció y dejó algunas obras, el pintor napolitano Angélico Medoro. La escuela primitiva del Cuzco vigorizó su inspiración y técnica con el influjo del franciscano español fray Basilio de la Cruz y de Gabriel Murillo, hijo del célebre Bartolomé Murillo, el de la clásica Inmaculada Concepción<sup>102</sup>.

Quito fue favorecida desde su fundación con la presencia de fray Pedro Goseal, que a la vez que escultor, fue maestro de pintura. En el Colegio de San Andrés enseñó a los indios el arte de hacer viñetas. Aparte de esta orientación de influjo flamenco, practicaron el arte pictórico, a fines del siglo XVI, los pintores españoles Luis de Rivera y Juan de Illescas. Al influjo flamenco y español se sumó el italiano con la presencia de Angélico Medoro, que pasó después a Lima.

\* \* \*

Esta inspección al vuelo sobre el arte hispanoamericano debe servirnos para no encerrarnos en un criterio optimista, a fuerza de ser estrecho. La comparación es balanza de justicia. El arte quiteño es un capítulo del arte hispanoamericano, que tiene su relieve precisamente de la comparación. Ocupando un lugar central entre México y el Cuzco, puede ser que de ambos se deje ganar en Arquitectura; pero tiene la primacía de la pintura e imaginaria, por lo menos en el valor intrínseco de algunos de sus representantes y obras representativas. Lo interesante es conocer los rasgos característicos de su arte, que lo averiguaremos en el capítulo siguiente.

## Capítulo XII

### El arte quiteño colonial

Arquitectura: La posición geográfica determina la forma arquitectónica.- La presencia de Becerra en Quito.- Fray Antonio Rodríguez.- Escultura: Los Retablos y la Imaginería.- Pintura Quiteña: Sus principales representantes: P. Bedón, Hernando de la Cruz, Miguel de Santiago, Gorívar y Samaniego.

Por estrategia militar o destino feliz, el Quito incaico se convirtió en español, sin cambiar su situación geográfica. Recostado en las faldas del monte Pichincha, al arrimo inmediato de collados, encima de abras y despeñaderos, Quito se ofreció a los conquistadores, con la advertencia franca del peligro que encerraba la cercanía del volcán. Las construcciones hubieron de acomodarse a las quebras del terreno, enfiladas unas sobre los bordes de las quebradas, suspendiéndose otras en los desfiladeros, descendiendo algunas a balancearse sobre arcadas y rellenos.

«La visión de un turista que entienda el arte y lo sienta, apreciará estas originalidades, tan raras en estos tiempos en que predomina la fea geometría, la cansada línea recta, los cuadrados sin variedad atrayente, la numeración prosaica de las vías, la uniformidad de las construcciones y el menosprecio de la vieja estética, la de nuestros antepasados, que la mantuvieron por espíritu de raza y afinación de gusto, no estragado por mal comprendidas extravagancias de pedantería». R. C. Toral.

En Quito no se pudo tener a la vista las edificaciones monumentales como en el Cuzco, donde la Arquitectura española aprovechó e imitó, sin superar, los modelos del labrado y ensamblado incaicos. Pero tuvo más que el Cuzco las canteras a la mano y la amenaza de temblores, que obligó a pensar en construcciones sólidas. Así y todo, apenas queda resto colonial de arquitectura civil. Lo que subsiste es la arquitectura religiosa, monumento de la fe robusta y tenaz de nuestros padres.

La topografía de la naciente ciudad determinó la forma de los primeros templos. El estilo renacimiento, corriente en España y aclimatado ya en México, debía respaldar el gusto de Rodríguez de Aguayo y de fray Jodoco para idear el plano y dirigir la construcción respectivamente de la Catedral y de San Francisco. Ambos se vieron en el caso de salvar la desigualdad del terreno, que se les señaló para su iglesia. La catedral, construida a lo largo del lado sur de la plaza central; se comunicó con esta mediante un atrio, que hace de balcón y pasadizo. En lo arquitectónico fue la primera construcción monumental de Quito. Levantada sobre alta terraza de cantería, de sencilla estructura y hermosa cúpula, fue obra colectiva, en que españoles, indios y mestizos pusieron su fe y su mano hasta lograr concluirla en el corto tiempo de tres años

(1563-1565).

La construcción de San Francisco se desarrolló bajo los mejores auspicios. Debió ser el templo dedicado al Patrono y titular de la ciudad. Para construirlo se le señaló el mejor sitio, el residencial en el tiempo de Huayna-Cápac. A la cabeza de la obra estuvieron fray Jodoco, fray Pedro Goseal, Jácome y Germán el alemán, todos de procedencia flamenca y ajenos a la política de los conquistadores. Por suerte vino del Cuzco a Quito el indio Jorge de la Cruz Mitima con su hijo Francisco Morocho, ambos muy prácticos en labor constructiva y que se adhirieron a los Padres Franciscanos. Desde 1552, el Convento estableció en sus claustros la escuela de artes y oficios para indios y mestizos. San Francisco, en su templo y su convento, fue obra en la que concurrieron el entusiasmo religioso, la culta tenacidad flamenca y la obra de mano de los indios. Para el último cuarto del siglo XVI, el templo estuvo concluido y adelantada la fábrica del primer tramo del convento. En el trazo del plano, no fue posible prescindir de la modalidad geográfica, que hizo de San Francisco la construcción más quiteña. Para dar a la obra una superficie plana, se ha levantado, al lado occidental de la inclinada plaza, el gran murallón en que descansa el atrio, con dominio a la ciudad extendida a su alrededor. La proporción de cinco, trece y veintinueve escalones con que el atrio desciende respectivamente al lado izquierdo, al centro y a la derecha, nos permite imaginar la ímproba labor que ha debido costar la hermosa edificación franciscana.

Basta comparar las varias dependencias -Cantuña, San Buenaventura, el templo, el convento, el noviciado- para deducir que iglesia y claustros adjuntos fueron los que construyó fray Jodoco con sus compañeros. Ambas edificaciones conservan el sello majestuoso del renacimiento, como también el atrio que debió servir de antepecho para contemplar las fiestas de la plaza, de calle para las procesiones y de sitio de reunión para catecismo de los indios.

Catedral y San Francisco fueron las obras que brotaron de la energía conquistadora en el primer medio siglo de vida hispano-quiteña y son las que más han conservado su solidez primitiva a través de las duras pruebas que ha soportado nuestro suelo volcánico. Pedro Rodríguez de Aguayo y fray Jodoco Ricke, sin ser arquitectos de profesión, idearon y llevaron a cabo sus respectivas construcciones, con todas las características del neoclásico: noble conjunto por la sencillez de sus líneas y recursos constructivos y por la reciedumbre de sus materiales.

La presencia de Francisco Becerra en Quito marca un rumbo nuevo a la arquitectura quiteña colonial. Desde luego, establece un nexo de parentesco en el arte español que lo asimiló Becerra en su juventud, con el mexicano en que Becerra dejó hermosos ejemplares y con el peruano, que exhibe todavía la magnificencia de las catedrales de Lima y el Cuzco, cuyos planos los trazó Becerra. Este arquitecto, «vio sus días primeros en la extremeña Trujillo, ciudad mística y feudal por excelencia, donde sus ojos sensibles aprenderían de niño a penetrar la honda expresión lugareña de los arcaicos y rancios modelos españoles. Por lo demás, Francisco Becerra es contemporáneo de Herrera y había recibido también las influencias neoclásicas de la escuela toledana». M. S. Noel.

Becerra estuvo en Quito hacia 1580. A pedido de los Padres Dominicanos y

Agustinos, trazó el plano de sus respectivos templos y conventos. Por primera vez, la arquitectura colonial contó con un técnico de fuste. Becerra, por desgracia, tuvo presto que ausentarse a Lima y la construcción de las obras quedó a merced de los interesados. Basta echar una mirada a los muros con sus contrafuertes del templo y del convento de Santo Domingo, a la uniformidad de arcos de los altares y los claustros, a la persistencia del ochavado en la base de las cúpulas y el cuerpo de las pilastras, para distinguir el influjo fuerte del neoclásico, tan del gusto de Becerra.

Los almohárabes de la techumbre, con hermosas lacerías geométricas y reticulares del templo dominicano, delatan el alejamiento del plano primitivo. El siglo XVII no pudo continuar la sólida reciedumbre que caracterizó a la anterior centuria. Sartorio ha observado que la ordenación de las galerías en los claustros de San Agustín, «provocaba por primera vez en América, un movimiento arquitectónico nuevo. Es el intercolumnio alternado con arcos de mayor y menor tensión a la manera árabe: movimiento tan marcado en el palacio del Marqués de Torre Tagle y en el claustro de la Merced, de Lima: movimiento que dará color a estos edificios, a semejanza de las últimas residencias musulmanas de la India, levantadas precisamente a fines del siglo XVII, en Agra y Nueva Delhy. En este claustro de San Agustín, las columnas son todavía más cortas y rígidas, para caracterizar la índole colonial de la arquitectura, mientras los arcos, apoyando sobre el ábaco dórico, amplio, caen sobre el vacío del gálibo, creando un vano trilobulado de gusto morisco».

El aporte de raíz mudéjar que se incorporó a la arquitectura quiteña colonial vino con los laceros y geométricos andaluces, que cubrieron de lacerías las pilastras, jambas y archivoltas de numerosos templos y las techumbres de los conventos en Quito, Lima, Cuzco y Ayacucho. Este recurso exornativo lucía en Quito en los artesonados de la Catedral, San Francisco, Santo Domingo y San Diego y más tarde, con degeneración de gusto, en los claustros de San Agustín y la Merced, la Sala Capitular y el Refectorio de Santo Domingo.

La Compañía es un ejemplar del estilo arquitectónico adoptado por los hijos de San Ignacio para sus construcciones del siglo XVII. «La iglesia de San Ignacio de Roma, construida por el padre Horacio Grassi, arquitecto jesuita, se identifica en muchos de sus aspectos con la Compañía de Quito, cuyos altares de crucero, por ejemplo, están copiados de los que dibujó en 1680 para la iglesia romana el padre Andrea Pozzi, altares que sirvieron de modelo para otras iglesias quiteñas, como la Merced y la del Hospital». M. Solá.

Para Quito la ventaja estuvo en la capacidad artística de los constructores, casi todos europeos, que supieron dirigir a los obreros y aprovechar del excelente material lapídeo, que ofrecían las canteras del Pichincha y de Tolóntag.

La Compañía, con su espléndida fachada, carece de una plaza amplia para destacarse con perspectivas de imponente magnificencia.

La atenta comparación adivina el influjo que ejercieron los templos y conventos del siglo XVI y principios del XVII en la traza y fábrica de los posteriores: Guápulo, el Sagrario, la Merced, los Cármenes y el Hospital. Lo importante de estas edificaciones para Quito es que todas fueron

trazadas y llevadas a cabo únicamente por arquitectos quiteños. Fray Antonio Rodríguez y el hermano Marcos Guerra deben su formación a Quito, que los reconoció por sus hijos beneméritos y les confió la conservación de su arte tradicional y la hechura de nuevas obras.

En conclusión, la Arquitectura, en su traslado de Europa a la América del Sur, hizo de Quito un centro de peculiar adaptación y desarrollo. Nunca escasearon aquí hábiles canteros y albañiles. Las pendientes del Pichincha ofrecieron siempre «canteras grises o brunas de hermoso aspecto y aptitud para el ensamble y el bruñido». La tierra se brindó fácilmente al moldeado de tejares. Nada faltó en mano de obra y material.

Las queiebras geográficas exigieron «las más atrevidas cimentaciones, la superposición de arcadas, y muros de contención, de ingente valor, y puentes y socavones, rellenos y graderías, acueductos y viaductos, catacumbas y emplazamientos sobre columnas y mampostería: todo ello en profusión casi inverosímil». R. C. Toral.

Sobre esta topografía desigual, las Comunidades Religiosas se ingeniaron en construir sus templos y mansiones conventuales, con la franca aceptación de todo influjo estilístico, en aras del ideal religioso. Los obreros quiteños asimilaron por igual así la imponencia del Renacimiento y la fascinación del Mudéjar, como el caprichoso primor del Plateresco y el Barroco, sin que se excluyeran las tímidas reminiscencias del Incaico.

Cada iglesia fue el hogar común para el culto religioso, el refugio seguro en las calamidades públicas, el sitio preferido para sepultura. Los titulares de templos y conventos dieron su nombre y algo de su espíritu a los barrios. Hasta el presente no hay quien no defienda las características del lugar urbano en que ha nacido.

En torno a los conventos, bulle aún la ola popular, con el gracejo andaluz en los labios, conservando en Quito y para Quito ese aire de devoción, cual patrimonio inalienable.

\* \* \*

Dos son las ramas de la Escultura quiteña, que reclaman un estudio especial: el tallado y la imaginería. Para uno y otra, Quito brindó clima propicio al desarrollo: materia prima a la mano, buenos maestros y habilidad en los obreros.

Fundada la ciudad en alta serranía, las faldas de los montes y explanadas estaban cubiertas de cedros, que desde el principio fueron objeto de explotación en grande. La historia recuerda a Diego de Sandoval, el proveedor de buena madera para las construcciones de iglesias y conventos.

A la estructura suntuaria de los templos, correspondió la magnitud y esplendor de los retablos. De estos son pocos los primitivos, que han salvado de los estragos sísmicos. Algunas como el de la Capilla del Rosario y el altar mayor de San Francisco, conservan las pilastras cilíndricas y lisas y la superposición simétrica de los cuerpos, que delatan la antigüedad de su tallado. Los más son del siglo XVIII, en que columnas salomónicas con racimos de uva entrelazados enmarcan nichos de caprichoso modelado. En esta especialización hicieron escuela Juan Bautista Menacho, el hermano Jorge Vinterer y Bernardo de Legarda. Al lector que quiera informarse a este respecto le recomendamos la tan bien

documentada obra del doctor José Gabriel Navarro, sobre La Escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

En el desarrollo cronológico de la Escultura, aplicada a la imaginería, mencionamos al padre Carlos, a Olmos, Caspicara y Legarda, ofreciendo gráficas de algunas de sus imágenes. Son los Artistas que resaltan entre tantos imagineros anónimos, que poblaron nuestras iglesias y conventos de efigies de santos, de pastores de Nacimientos y de apóstoles para los Pasos de Semana Santa.

La comparación entre las obras de estos artistas demuestra el grado máximo a que llegó la habilidad y buen gusto de nuestros escultores. Sacerdote el uno, indígenas los dos y criollo el último, sin embargo, todos dejaron obras maestras en la expresión anatómica, en el simbolismo transparente, en la actitud noble y en el realismo dramático de las actitudes. La escuela castellana y andaluza con Berruguete y Montañés a la cabeza, no desdeñarían ninguna de las buenas esculturas quiteñas.

Al parangonar las imágenes, que abundan en el Cuzco y Lima, con las de la escultura quiteña, se acentúa más el carácter de nuestra imaginería. No es aire de candor y timidez de formas que distinguen a las obras cuzqueñas. La escuela quiteña de escultura se caracterizó por el vigor de los trazos y la expresión franca de los sentimientos humanos, dentro del marco de la austeridad religiosa.

\* \* \*

Más que por arquitectura y escultura, Quito colonial reclama, por su pintura, un puesto de honor en la historia del arte hispanoamericano. Al respecto, aun compatriotas serios han dudado de afirmar la existencia de una escuela quiteña de pintura, alegando por principal razón la falta de originalidad. No obstante, el más ligero cotejo de lienzos quiteños con los de las otras naciones de la América Latina, acentúa la fisonomía peculiar de la pintura quiteña, que vale la pena conocerla.

Alguien ha definido la originalidad como la reverberación del carácter personal de un autor. Esta reverberación, si ha de ser interesante, presupone un talento madurado. El talento, dice Flaubert, se transfunde siempre por infusión, o lo que es lo mismo, por imitación.

Ya había escrito, siglos atrás, Quintiliano, en el libro décimo de sus Instituciones Oratorias: «El arte consiste, en gran parte, en la imitación, porque, si lo primero, si lo más esencial es inventar, nada más útil que tomar por modelo lo que ha sido bien inventado.

»Por ventura ¿no se pasa nuestra vida en querer hacer aquello que aprobamos en los demás?... Vemos a todas las artes proponerse en sus comienzos un modelo para imitar. En definitiva, no nos queda sino elegir de dos cosas, una: o parecemos a aquellos que han hecho bien, o ser del todo diferentes. Como es muy raro que la naturaleza nos haga semejantes a ellos, tenemos que hacernos por imitación». Virgilio se formó a la sombra de Homero; el Dante se cobijó con el manto de Virgilio; Miguel Ángel tuvo a la vista los modelos griegos; Velázquez hizo viaje a Italia para dejarse influir por Tintoretto y el Tiziano. La imitación de nuestros pintores a modelos europeos, no ha de defraudar la originalidad que reclama Quito para su pintura colonial.

En la historia de la pintura quiteña pueden distinguirse tres etapas en

que los caracteres se definen hasta marcar rumbos propios, naturalmente con la relatividad que cabe al tratarse del arte. En la primera se observa la coexistencia de dos corrientes, la italiana y la española, personificadas ambas respectivamente en el padre Bedón y el hermano Hernando de la Cruz. La segunda se caracteriza por el fuerte influjo holandés, que determina la formación de Miguel de Santiago y que culmina en Nicolás de Gorívar; y la tercera en que la pintura reviste un aspecto que nos provoca a decir con Teófilo Gautier: «El dibujo, el relieve y el color, he aquí la trinidad pintoresca», la de los Albán y Manuel Samaniego.

De fray Pedro Gosseal y sus discípulos indios no hay recuerdo alguno pictórico, que nos permita formarnos idea de lo que pudo ser la infancia de la pintura quiteña.

El primer pintor nacional que quiteñizó un estilo europeo fue el padre dominicano fray Pedro Bedón. Discípulo de uno que lo había sido de Miguel Ángel, aprendió en Lima el estilo y la técnica de la escuela italiana. De regreso a Quito, aprovechó de la presencia de Angélico Medoro, otro italiano que acentuó el influjo de su patria en suelo americano. Que el padre Bedón fundara escuela con indios y criollos, nos lo demuestran los nombres de Andrés Sánchez, Alonso Chacha, Antonio y José Francisco Gocial, Felipe, Jerónimo Vileacho, Sebastián Gualoto, Juan, Francisco Guajal, Juan Greco Vázquez y Juan Díez Sánchez, que figuran como pintores en el Libro de la Cofradía del Rosario, que abrió el padre Bedón en 1588. Además de los nombrados, tuvo el pintor dominicano, un discípulo entre sus hermanos de hábito en la persona de Fray Tomás del Castillo, de cuyo pincel ofrecemos una gráfica. Como muestras personales y auténticas del padre Bedón, presentamos dos pintadas en vidrio que conserva el Convento de Lima, las viñetas de los libros de Cofradía y del Coro y la imagen de Nuestra Señora de la Escalera. Si la técnica de la pintura del padre Bedón es italiana, la inspiración es personalísima. Meléndez y Montalvo recomendaron la suave unción de las imágenes pintadas por fray Pedro.

Con la presencia del padre Bedón en Quito, coincidió el primer certamen artístico, en el que intervinieron varios pintores con lienzos, que se dijo ser los mejores que hubo en la Provincia.

No es improbable que Luis de Ribera, español, tuviera aquí discípulos. Pero el que de hecho formó escuela fue don Fernando de Ribera, quien al entrar en la Compañía quiso llamarse Hernando de la Cruz. De él dice Velasco que, «le obligaron los superiores a que se ejercitase en la pintura, enseñándola al mismo tiempo a varios discípulos de fuera. Los muchísimos cuadros con que su diestro pincel enriqueció al templo y al Colegio Máximo fueron y son el mayor asombro del arte y el más inestimable tesoro. Sus discípulos aprendieron de él más que a pintar, a servir a Dios; y poblaron después diversas Órdenes Sagradas». Francisco de Ribera vivió en Quito en los últimos años del padre Bedón, a quien le sobrevivió un cuarto de siglo.

Al hermano Hernando se le atribuye un retrato de Mariana de Jesús. Aunque apenas sea posible identificar sus otros lienzos, datan de su época y probablemente de su influjo muchos cuadros anónimos, de que no escasea Quito.



A Miguel de Santiago nuestra historia no le reconoce infancia. El primer dato conocido hasta ahora respecto de su arte, es la inscripción de uno de los cuadros de San Agustín que dice: «Este lienzo con 12 o más pintó Miguel de Santiago en todo este año de 656 en que se acabó esta historia». De 1656 a 1706, año de la muerte del maestro, corre medio siglo: lo que indica que el artista era muy joven cuando pintó en San Agustín. La crítica logró comprobar que nuestro artista, para la pintura de esos lienzos, tuvo a la vista los grabados de Schelte de Bolswert, amigo y discípulo de Rubens y grabador de algunos cuadros de Van Dyck y de Jordaens. Pudo ser que Santiago obedeció en esto a la voluntad del Mecenas que le mandó pintar. En todo caso, fue para él una suerte vincularse artísticamente con maestros flamencos y holandeses, a cuyos grabados les dio vida por el colorido. A través del artista Pinto ha llegado hasta nosotros un cuaderno de grabados de Rembrandt y otros pintores flamencos, que fue del uso de Miguel de Santiago, cuya firma consta en algunas fojas. Un argumento más para comprender la formación de nuestro gran pintor. La acertada combinación de la luz y la sombra, que Vinci llamó el claroscuro, el realismo sincero y minucioso, la nobleza de las formas, el aire místico y trascendente, todo lo asimiló Santiago por imitación del arte flamenco.

En cuanto a la práctica de la pintura y al uso de los materiales, no se apartó de la técnica española-italiana. La tela, generalmente lino, recibe primeramente una capa de cola mezclada con alumbre. Sigue luego el fondo en varias capas con una mezcla de cola, yeso, color y un poco de óleo. Este fondo, además de garantizar el éxito del claroscuro, absorbe el óleo de las pinturas superpuestas, evitando que se resquebraje el lienzo. Muy del gusto del maestro ha sido el fondo café oscuro y rosado a veces. Se sobrepone una nueva capa de color blanco con temple mezclado, fuerte en la luz y atenuado en la sombra con veladuras. Encima se aplica los colores mezclados con óleo y bálsamo de trementina asimismo en veladuras; los más claros tienen el color en óleo muy pastoso con nuevas veladuras. En este método, Miguel de Santiago es un discípulo remoto de la escuela veneciana.

Para la época del maestro quiteño, el comercio proveía de colores importándolos de España, Holanda e Italia. Tan sólo los ocre se hallaban en el país.

Por lo que mira a los motivos de inspiración, Miguel de Santiago es exclusivamente religioso. En este género ha dado a sus imágenes un aire de mística nobleza. El mejor elogio del gran pintor quiteño lo trazaron don Jorge Juan y don Antonio de Ulloa, quienes escribieron: «En la pintura fue célebre el mestizo nombrado Miguel de Santiago: de él se conservan con grande estimación algunas obras, y otras de su mano pasaron hasta Roma, donde también la merecieron». Miguel de Santiago fue un quiteño que sin salir de su ciudad natal hizo obras que llamaron la atención en el país del arte.

Miguel de Santiago tuvo muchos discípulos. Los más conocidos son su hija Isabel, su yerno Antonio Egas Venegas de Córdoba y su sobrino Nicolás Javier Gorívar. Para muchos críticos especializados en arte, Gorívar supera al maestro en la valentía del color y firmeza de expresión. Los

motivos de inspiración son predominantemente bíblicos: su especialización, el retrato. La preparación del lienzo es idéntica a la del maestro; pero con colores diferentes. El fondo es por lo general gris amarillo, no tan oscuro como los de Miguel de Santiago.

Durante el siglo XVIII se aclimató en Quito un género de pintura colorista, que halló su máxima representación en Manuel Samaniego. El origen fue la llegada hasta la Capital de una colección de las Vidas de los principales Santos de la Iglesia, en representaciones gráficas, que llevaban la firma de Klauber Sc. el Exc. A. V. Conforme a esos modelos, los Padres Mercedarios hicieron pintar la Vida de San Pedro Nolasco a los pintores Nicolás Cortés y Francisco y Vidente Albán. A su vez, los Padres Dominicanos encargaron a los mismos artistas la ejecución de la vida de Santo Domingo.

Los modelos llevaban un marco caprichoso dentro del cual se desarrollaban varios motivos que hacían consonancia con un capítulo de la vida del Santo. Los grabados eran en tinta negra. De aquí se originó la forma de pintar en el cielo la imagen de la Trinidad, o Ángeles con palmas o nubes lúcidas. De aquí también la forma de dividir la idea, para su desarrollo, en tres partes la superior, la intermedia y la inferior.

Lo especial para los pintores quiteños era la técnica del lienzo y el colorido y en esto consiguió sobresalir Manuel Samaniego. En esta nueva etapa de la pintura quiteña, decae la técnica tan definida en Miguel de Santiago y Gorívar. La tela es por lo general de algodón; la base, cola sin alumbre; luego, una preparación con color en óleo, generalmente gris o amarillo; el fondo inmediato de veladuras. Las imágenes van distribuidas en sitios definidos; el cielo con la Trinidad o Ángeles entre nubes, al medio comienza el desarrollo del motivo, que concluye abajo con fondo de paisaje. Más que la descripción literaria, es la contemplación de los ejemplares de esta época, lo que nos hace comprender los caracteres de esta nueva escuela. Esta última corriente se acentuó en forma de definir su técnica, que la publicamos como apéndice a este ensayo.

En resumen, la Pintura Quiteña se desarrolla bajo el influjo del arte italiano y flamenco y, en menor grado, del español: es, pues, de técnica clásica. Los motivos de su inspiración no salen del marco religioso. Encuentra gusto en pintar Inmaculadas. Y es especialista en vestir a las Vírgenes al modo de las Infantas de España. Frente a las manifestaciones pictóricas de otros países sudamericanos, el padre Ricardo Cappa dio la sentencia: «Tomando en la mano, y sin preocupación alguna, el peso de la justicia, veo que el fiel se inclina, sin oscilar una vez siquiera, del lado del Ecuador. Sólo Miguel de Santiago, en la pintura, contrabalancea y supera a todos los pintores del resto de la América del Sur».

### Capítulo XIII

#### El arte y el costumbrismo popular

Origen de la música criolla.- La pompa del culto.- Platería.- Ceremonial religioso.- Disfraces.- Pirotecnia.- Los toros.- Fiestas.- Procesiones.- Cofradías.- El año litúrgico.

Capítulo esencial de la pedagogía misionera fue el consagrado al culto externo. En el siglo de la conquista espiritual, nadie se atrevía a poner en tela de juicio la necesidad de las ceremonias de la liturgia. Al contrario, todos estaban convencidos de que, al conocimiento de la excelencia y bondad de Dios, se seguía lógicamente el culto interno y externo, ya que el hombre en alma y cuerpo dependía de su Creador. Santo Tomás expuso la razón de los ritos exteriores «La mente humana, escribió, necesita del auxilio de las cosas sensibles, para excitarse a los actos espirituales con que se une a Dios»<sup>103</sup>. El culto interno, si ha de ser sincero ha menester manifestarse por el gesto, las palabras y otros actos exteriores. Nuestros indios habían aprendido ya la doctrina sobre la existencia de Dios y sus atributos. Por los sacramentos se les había aplicado los méritos de Cristo, regenerándolos y vigorizándolos en la vida espiritual. ¿Qué efectos producirían en ellos las atenciones de la Religión? Por de pronto, las prácticas populares de un culto rudimentario. El colegio franciscano de San Andrés, fundado hacia 1552, estableció una clase de liturgia elemental para los indios. El móvil lo condensó fray Francisco de Morales en los términos siguientes: «Todos los indios de estas partes tienen y han tenido en mucha reverencia sus guacas y sus ritos y ceremonias, y para que viendo cómo el oficio divino se celebra con tanta música y solemnidad, le sean más aficionados y tengan más reverencia al culto divino: por esta causa en el dicho colegio se enseña lo sobredicho»<sup>104</sup>. La alusión se refería a las clases de música, canto llano y ceremonial.

No podía organizarse mejor el método de formación de dirigentes y el apostolado de conquista conste que de propósito aprovechamos la terminología de la Acción Católica. «Se juntarán, expresaba el prospecto, en el dicho Colegio muchos hijos de principales y caciques no de principales y mestizos de cuarenta leguas a la redonda, a donde se les enseñe doctrina cristiana y pulicia y asimismo leer, escribir y cantar y tañer todo género de instrumentos y latinidad, los cuales han hecho y hacen en sus tierras mucho provecho porque ellos dan lumbre a nosotros de lo que vieron y entendieron»<sup>105</sup>.

El padre fray Jodoco contrató a don Gaspar Becerra para profesor de canto y después a don Andrés Laso para maestro de canto y tañido de chirimías, flauta y tecla. Bajo la dirección de estos preceptores españoles se formó una pléyade de cantores y músicos, indígenas y mestizos, que hicieron del Colegio uno como Conservatorio de arte musical criollo. En 23 de mayo de 1568, el Director del Colegio fray Juan de Obeso presentó a la Audiencia la lista del personal que estaba al frente de la especialización de canto e instrumentación. No constaba ya ningún nombre de español, ni siquiera de criollo. Todos eran indios de las distintas parcialidades de Quito. Vale la pena conocerlos nominalmente. Eran ellos Diego Gutiérrez Bermejo, maestro de escritura, canto y tañido de tecla y flautas; Pedro Díaz, indio

natural de Tanta, profesor de canto llano, órgano, lectura, escritura y de tañido de flautas, chirimías y tecla; Juan Mitima, de Latacunga, preceptor de canto y toque de sacabuche y flauta; Cristóbal de Santa María, indio de Quito, director de canto y tañido de instrumentos. En calidad de ayudantes y suplentes se comprometió a Juan Oña, natural de Cotacollao; Diego Guaña, indio de Conocoto; Antonio Fernández, nacido en Guangopolo y Sancho, hijo de Pízoli<sup>106</sup>.

El resultado de esta enseñanza, según lo refiere fray Juan Cabezas de los Reyes, fue que hasta 1568 «se había henchido la tierra de cantores y tañedores desde la ciudad de Pasto hasta Cuenca, que son muchas iglesias y monasterios entre muchas y diversas lenguas, entre los cuales, los que aprendieron la lengua española en este Colegio son los intérpretes de los predicadores y florecen entre los otros en cristiandad y pulicia y de quien los otros son industriados en las cosas de nuestra santa fe católica a cuya causa de cada día van dejando sus ritos e idolatrías y vienen de su voluntad a pedir el bautismo y los demás sacramentos y tienen en grande estimación el culto divino viendo que con tanta majestad y suavidad de música se honra y celebra<sup>107</sup>.

El aprovechamiento de la música para la conversión de los indios fue el método adoptado en el Nuevo Mundo. Fray Juan de Zumárraga, hablando de México, escribió el 17 de abril de 1540 a Carlos V: «La experiencia muestra cuanto se edifican de ello los naturales, que son muy dados a la música, y los religiosos que oyen sus confesiones nos lo dicen, que más que por las predicaciones se convierten por la música, y los vemos venir de partes remotas para la oír»<sup>108</sup>. Más o menos en igual forma se expresó el Concilio Provincial de Lima (1583) refiriéndose a la práctica observada en los pueblos de la América del Sur. «Es cosa cierta y notoria, dijo, que esta nación de yndios se atraen y provocan sobremanera al conocimiento y veneración de nuestro Summo Dios con las ceremonias exteriores y aparato del culto divino; procuren mucho los Obispos y también en su tanto los curas, que todo lo que toca al culto divino se haga con la mayor perfection y lustre que puedan, y para este effecto pongan studio y cuydado en que aya escuela y capilla de cantores y juntamente música de flautas y chirimías y otros ynstrumentos acomodados en las yglesias...»<sup>109</sup>. Por estos documentos se colige que Quito se había adelantado a todas las ciudades de la América Austral a establecer, organizadamente, el método de conquista de los indios. Y en esta actividad la Iglesia reconoce a los hijos de Francisco de Asís por los más celosos y aventajados apóstoles del Evangelio, mediante el arte a servicio de la Religión.

Fray Reginaldo de Lizárraga, a su paso por Quito hacia 1560, llevó de nuestro primer Obispo la mejor impresión. «Fue -dice- el Rdm. D. Garci Díaz Arias... amicísimo del coro; todos los días no faltaba la misa mayor ni vísperas... Los sábados jamás faltaba de la misa de Ntra. Señora. Gran eclesiástico, su iglesia muy bien servida con mucha música y muy buena de canto de órgano»<sup>110</sup>. Durante la administración del Ilmo. señor fray Pedro de la Peña, tomó incremento el coro catedralicio con el personal de sacerdotes jóvenes, todos criollos, que habían estudiado primaria en el Colegio de San Andrés. A la cabeza figura, desde 1567 hacia adelante el Pbro. Diego Lobato de Sosa, a quien ya conocemos. Junto con él servían en

el coro de la catedral los Presbíteros Luis Darmas, Francisco de Saldívar, Pedro Ortiz, Juan Yáñez, Pedro de Solís, Andrés de Mansilla, Juan Dorado, Miguel de la Torre, Juan de Orijuela y Juan de Campos, todos organistas y concedores del canto llano y polifónico. Simultáneamente componían el coro de cantores y la orquesta los músicos Juan Martín y Pedro de Zámbriza, Juan Mitima, Francisco Morán, Hernando de Trejo y el indio Lorenallo<sup>111</sup>. Con la catedral rivalizaban las iglesias conventuales, con San Francisco a la cabeza. Traduce la realidad de la vida colonial del siglo XVI la constitución del segundo Sínodo de Quito que ordena así:

«Porque es cosa cierta y notoria que esta nación de yndios se atraen y provocan sobremanera al conocimiento y veneración de nuestro Sumo Dios con las cirimonias exteriores y aparato del culto divino, procuren mucho los Obispos y también en su tanto los curas que todo lo que toca al culto divino se haga con la mayor perfección y lustre que puedan y para este efecto pongan estudio y cuidado en que aya escuela y capilla de cantores y juntamente músicas y flautas y chirimías y otros instrumentos acomodados en las iglesias». Const. 35.

No sólo la habilidad para el arte musical fue objeto de cultivo. También nuestros indios, bajo la dirección de peritos españoles y flamencos, aprendieron a construir órganos para las iglesias. El señor de la Peña hubo de rendir homenaje de gratitud a don Lorenzo de Cepeda, hermano de Santa Teresa de Jesús, por el órgano que obsequió a la iglesia catedral<sup>112</sup>.

\* \* \*

Atraídos los indios por el señuelo de la música y el canto, se hallaban en la iglesia deslumbrados al espectáculo de la pompa rítmica de las ceremonias. «Estos neófitos, observa Atienza, son muy amigos de ceremonias, como de ellos reciban algún gusto; por cuya causa y para más animarlos a las ceremonias que los cristianos tenemos enseñadas, por orden de nuestra Madre la Iglesia Católica, conviene mucho declararles la significación de cada una de ellas»<sup>113</sup>. Compenetrado de esta verdad, nuestro primer Obispo, al acudir todos los días a la misa mayor y vísperas, se hacía llevar y volver, en compañía de los Prebendados y cuidaba que todos los oficios corales tuviesen la puntualidad del ceremonial sevillano. Los indios le veían «alto de cuerpo, bien proporcionado, buen rostro, blanco, y que representaba bien la autoridad y la guardaba con una llaneza y humildad que le adornaban mucho»<sup>114</sup>. El carácter del Señor de la Peña no era para avenirse con la grandeza, un tanto artificial, del culto exterior. Prefirió en su vida hacer de la dignidad del cargo una obligación de servicio. Edificó a los indios con la actitud de padre y pastor antes que con la superioridad de Prelado.

Con todo, legisló y dio ejemplo, aun en este punto, a su clero y sus diocesanos. «No solamente los ministros, dijo, están obligados en el altar y coro a la simpleza interior con Dios, sino también a la edificación del pueblo». Ordenó asimismo «se hagan las procesiones principales conforme al ordinario sevillano». «Por cuanto el divino culto, amonestó en otra parte, se debe celebrar en las iglesias catedrales con la mayor veneración y

reverencia que ser pueda, los ministros deben ser tales que sean espejo de todos los demás». Y yendo más a la práctica, «ordenamos, dijo, que nuestros curas tengan en sus iglesias sacristanes hábiles y suficientes para servir el culto divino, el cual ha de ser preferido el sacerdote al lego y el dicho sacristán ha de saber cantar a lo menos canto llano e ha de tener limpios en buena custodia los altares e iglesia, sacristía e hornamentos de la iglesia»<sup>115</sup>.

El culto católico estimuló la afición y desarrollo del bordado y la platería. El Ilmo. señor Valverde no pudo ocultar la pena de dejar a la Iglesia de Quito sin los ornamentos sagrados, de los que había provisto a las iglesias de Piura, Trujillo y Lima. Ordenó, por lo menos, que a Quito y Cali se les dotase a costa de los diezmos. La necesidad que es madre de la invención, improvisó bordadores entre los estudiantes del Colegio de San Andrés. Fray Jodoco había traído casullas de estilo flamenco, que sirvieron de modelo para las primeras que se bordaron. Durante el episcopado del Ilmo. señor de la Peña, se dotó a la catedral de toda clase de paramentos, algunos preciosos y bordados de oro. Figuran como los primeros artistas de bordadura el Presbítero Diego Lobato de Sosa y los sastres Tomás de Bergara y Miguel de Ayala<sup>116</sup>. Por las datas de gastos en material, se echa de ver que los almacenes de Quito primitivo no carecían de efectos de gran valía. Terciopelo, raso, damasco, tafetán, brocado, hilo de oro y lino se hallaban fácilmente en la calle del comercio, en las tiendas de Francisco de Santa María, Alonso Núñez, Alonso de Troya, Diego Rodríguez, Lorenzo de Cepeda, Alonso de Moreta y Francisco Moreno. En los diez primeros años de administración, el segundo Obispo de Quito proveyó a la iglesia catedral de casi una docena de ternos completos de ornamentos, todos ellos prolijamente bordados. A lo que parece no estaba vedada la policromía en dalmáticas y casullas. Se habla de terciopelo verde, azul y carmesí; de brocado bajo azul y anaranjado; de damasco blanco, negro, verde y carmesí; de raso azul y negro, y otra vez de terciopelo blanco, amarillo y colorado.

La calle de la platería, siquiera con su nombre nos evoca el recuerdo de los primeros artistas en el labrado de la plata. A par de las joyas, los objetos y vasos sagrados, de oro y plata, agujoneaban la imaginación de los Maestros Diego Rodríguez y Diego Ramírez para la hechura de cálices y custodias. El platero Francisco Moreno fue de fama para candeleros y copones. Fue el que hizo el relicario para la reliquia de San Zenón de la catedral. Diego Sánchez fue el autor de los primeros incensarios<sup>117</sup>. Al citado Moreno se le pagó el precio por el crucifijo que remataba la cruz alta que presidía las ceremonias del coro canonical.

\* \* \*

A la pomposidad del culto contribuía, a vista de indios y criollos, el ceremonial cortesano de los funcionarios públicos. A raíz del asesinato de Pedro de Puelles, se improvisó un acto religioso en la catedral. El protagonista de la tragedia, acompañado de los cómplices, los ciudadanos y soldados, concurrió a una misa solemne de su Majestad expuesta en la custodia. Terminado el Santo Sacrificio, el Sacerdote Alonso Pablos dio la bendición y con el Santísimo en la mano recibió el juramento de fidelidad al Rey que hicieron todos los presentes<sup>118</sup>. A raíz de la erupción del volcán Pichincha en 1575, los cabildos eclesiástico y civil

hicieron juramento solemne de concurrir todos los años procesionalmente a la iglesia de la Merced, el día 8 de setiembre, a la fiesta de la Niña María<sup>119</sup>.

Desde la fundación de la ciudad se había establecido como ley el que el personal del Cabildo ocupara sitio de honor en las iglesias donde concurriera a fiestas de compromiso. Más tarde se hizo lo mismo con los dignatarios de la Real Audiencia. Ésta ordenó construir en la catedral «un estrado de quince pies de largo y siete de ancho con un espaldar alto y unos desvanes a los lados, el cual estaba desde el arco toral al primer arco»<sup>120</sup>. En las misas cantadas, el Subdiácono bajaba a dar la paz no sólo al Presidente y Oidores de la Audiencia, sino a todos los miembros del Ayuntamiento y aun a las esposas de aquellos. Y valió un proceso largo al Ilmo. señor de la Peña, que intentó corregir esta costumbre, para conformarse al ritual de Lima.

El Pendón Real era objeto de gran veneración. El Cabildo nombraba al Oficial que debía portarlo a la iglesia. En ésta había un sitio prominente donde se lo colocaba mientras duraba la función. A la ida y a la vuelta se le rendían honores con el cortejo de una procesión<sup>121</sup>.

El Cabildo fue el primer defensor de las solemnidades religiosas. El 19 de marzo de 1549, los señores Municipales «acordaron e mandaron que todos los vecinos de la ciudad sean obligados a estar e residir en ella todas las Pascuas del año, que son la Resurrección y de Espíritu Santo y Navidad y día de Corpus Christi y Semana Santa y vengan y residan y estén en la ciudad so pena de cincuenta pesos de oro de minas al que lo contrario hiciera»<sup>122</sup>. En la Pascua de Pentecostés de 1573, se suprimieron los festejos populares de costumbre a causa de dificultades que hubo entre la Audiencia y el Cabildo. Pues éste, celoso del costumbrismo popular, reunió a sus miembros y acordó pregonar lo siguiente: «Porque a su noticia es venido que estando mandado jugar y correr toros y que se regocije la ciudad y que agora se ha impedido el no hacer lo susodicho, acordaron que se dé pregón público, que todos los vecinos e moradores estantes e habitantes en esta ciudad vengan a la plaza pública hoy e mañana a caballo o a pie e se regocijen por lo susodicho, y en cumplimiento de la carta real que su Majestad a este Cabildo escribió y por honra de la dicha esta fiesta e Pendón Real, so pena que el que no saliere, se procederá contra él conforme a derecho, e así lo acordaron e firmaron y que haya careta e toros e luminarias»<sup>123</sup>.

\* \* \*

Estas últimas palabras nos descubren la manera de celebrar las fiestas. Por el vocablo caretas hay que entender todo disfraz. Ya en tiempo de los indios el baile era ritual en toda fiesta. El sacerdote con diadema de plumas, dirigía la danza de chocarreros y truhanes<sup>124</sup>. Atienza describe gráficamente los movimientos monótonos de los danzantes al son interminable del pingullo y el tambor. Con el contacto del gusto español ese baile autóctono aligeró el compás. Las pantorrillas se cubrieron de cascabeles para repicar al zapateo tosco de los pies guarnecidos de cuero. Los hombros cargaron un armador de cintas que ondulaban al aire con el balanceo del cuerpo. La cabeza se coronó con un penacho de caprichoso remate. No hubo ya fiesta sin danzantes. El sonido tiple de la dulzaina o el pingullo en contraste con el bajo vibrante del tamboril

delataban, a la distancia, las solemnidades populares.

En México, por donde pasaron muchos misioneros que vinieron a Quito, se hicieron célebres las danzas de moros y cristianos. También entre nosotros, disfrazados a caballo simulaban encuentros militares que recordaban el tiempo de la reconquista española. El Cabildo, en la sesión del 10 de mayo de 1573, ordenó que salieran los quiteños a regocijarse montados a caballo. Por la misma fecha se gasta, por orden del Obispo, la cantidad de treinta pesos en pago de cinco piezas de bocací para los disfraces de la danza<sup>125</sup>. Las autoridades, civil y eclesiástica, fomentaban toda suerte de regocijos populares.

En uso estuvo también, desde el principio, la danza de la trenza.

Disfrazados, generalmente con túnicas blancas, al compás de músicas alegres, bailan a saltos al rededor de una pica sostenida por uno de ellos. Cintas de múltiples colores descienden de la punta y son llevadas por la mano derecha de los danzantes que, arqueándose y agitando su cinta al aire, forman un tejido de envoltorio multicolor. Durante el primer tiempo el baile se realiza en igual dirección de círculos perfectos. La marcha del segundo tiempo toma la dirección contraria y abre el tejido de la trenza. Entretanto un disfrazado de ángel custodia a un niño que corre el peligro de ser atrapado por otro disfrazado de demonio, que se esfuerza en ganar entrada por en medio de los que danzan.

Las fiestas caracterizaban a su vez los disfraces. Para Navidad los Inocentes; para Viernes Santo las almas santas; para Corpus Christi, los danzantes. Un recuerdo simbólico de los disfraces de la colonia conserva Quito en la calle llamada del cucurucho.

\* \* \*

Para las vísperas de las fiestas se disponía previamente el alumbrado. Montones de broza y paja seca (chamiza) cubrían las esquinas de los atrios con destino a surtir de combustible a las hogueras, a cuyo al rededor susurraban enjambres de curiosos, que en incontenible algarabía, desahogaban sus humoradas. Por cuenta de los priostes corría asimismo el gasto de las luminarias. Estas consistían en tiestos llenos de cera, cebo o manteca con mechas a la mitad y colocados en las torres y pasamanos de los atrios<sup>126</sup>.

No podía tampoco prescindirse de la volatería. Las camaretas semejaban serpientes movedizas que morían estallando el último estampido. Los rastros justificaban su nombre arrastrando sus chisporroteos por entre los pies de los curiosos. Los simples cohetes hendían rápidos el firmamento para estallar arriba y escupir la escoria o esparcir un manojo de corolas luminosas. Los castillos se alzaban majestuosos a delatar la prodigalidad de los priostes<sup>127</sup>.

La ingeniosidad quiteña lucía de igual modo su inventiva en las múltiples formas de los globos de papel, que henchidos de humo y de arrogancia subían vacilantes a la región de las nubes, para brindarse a los caprichos del viento o descender en vueltas de difícil equilibrio<sup>128</sup>.

\* \* \*

Por la orden municipal de 1573 evidenciamos que Quito no se sustrajo a la costumbre española de correr toros. La lidia con las fieras se hizo célebre desde el tiempo de los romanos. Las palabras circo y lidiadores,



han quedado perpetuadas en las ruinas del Coliseo y las actas de los mártires. España fue la sola nación latina que heredó de la Roma antigua ese placer vigoroso pero cruel de luchar con animales fieros. Y fueron los conquistadores españoles quienes trajeron al Nuevo Mundo ese regocijo entre varonil y salvaje, para comunicarlo a México más aún que a Lima o Quito.

El Concilio Provincial de Lima, de 1567, en el Capítulo 128, ordenó lo que sigue: «A nadie se ocultan los muchos daños que provienen de la corrida de toros principalmente en estas partes de las Indias, por cuanto los indígenas que no conocen la bravura de los toros, se les ofrecen incautamente; resultando, como consecuencia, la necesidad de conducirlos al hospital, algunos ya cadáveres y otros con los miembros fracturados. Tengan, por lo mismo, cuidado los que gobiernan al pueblo que en adelante se supriman semejantes hechos, como es principalmente el que en los días de fiesta, con pretexto de la corrida de toros, obligan a los indios a guardar las entradas de las plazas para impedir que nadie pase, resultando de esto que no cumplen su deber de oír misa y atender la plática»<sup>129</sup>. El Ilmo. señor de la Peña estuvo presente a las sesiones del Concilio en representación del Obispado de Quito; pero en el Sínodo de 1570 no hizo alusión alguna a la corrida de toros.

Posiblemente a instancias de los Obispos de la América Latina, el Papa Pío V, el 1.º de noviembre de 1567, expidió una Bula prohibiendo lidiar toros<sup>130</sup>.

El 5 de enero de 1570, el Ilmo. señor fray Jerónimo de Loayza notificó a las autoridades de Lima la Bula Pontificia. Veamos la respuesta de la Justicia y Regimiento, que contiene la justificación de la costumbre. «Conforme a derecho es permitido y no prohibido el juego de correr toros, quitando de las plazas los que no son capaces ni se pueden guardar de ellos y ha sido y es costumbre usada y guardada de más de ciento, docientos y treientos años en España que no hay memoria de lo contrario correrse los dichos toros y en este Reino desde que se descubrió como es notorio y por tal lo alego, y si se quitasen en esta ciudad no había hombres de a caballo ni caballos ni a quien se diese nada por serlo ni hacerlo cosa tan necesaria para la guardia y conservación de este Reino. Y estando como está prohibido y vedado no se lean libros ni haya farzas ni otras cosas semejantes, no queda en que se pueda regocijar el hombre, cosa tan necesaria para que pasado el regocijo no se les haga dificultoso el trabajo. Demás que los toros en estas partes no son bravos ni hacen daño por haber como hay poca gente y no seguir inconveniente en que se corran demás y allende que en España aunque se notificó la dicha Bulla se corren y su Majestad y todas las ciudades, villas y lugares de castilla tienen suplicado de ella y así no se guarda»<sup>131</sup>. Tal fue la respuesta de los pueblos, que de hecho tuvieron la corrida de toros por número principal de toda fiesta.

Citamos el dato que revelaba el interés del Cabildo en promover los regocijos populares. En la sesión del 21 de mayo de 1574, «se trató, nuevamente, e acordó que para la fiesta de la Santa Pascua de Espíritu Santo que viene, haya fiesta de toros e juego de cañas»<sup>132</sup>.

\* \* \*

El aspecto propiamente religioso de las fiestas había sido objeto de una

constitución especial en el primer Sínodo de Quito. «Ordenamos y mandamos, dice el N.º 15, que nuestros curas en las cibdades y lugares de españoles digan todos los días de domingos e fiestas de guardar misa e vísperas primeras e segundas cantadas o rezadas y terciá antes de misa mayor, conformándose en la solemnidad con la dignidad de la tal fiesta y con la ayuda que tuviere; e para ello mande tañer la campana a las horas acostumbradas e tañan a sanctus e a la plegaria e a vísperas e a la oración de nuestra Señora, puesto el sol todos los días y en los días de Navidad, Corpus Christi, Pascua de Resurrección, San Pablo y San Pedro, Asunción de Nuestra Señora, Todos los Santos y día de la advocación de la iglesia de su parroquia. Si tuvieren quien les ayude digan maitines a prima noche en sus iglesias cantados, o no teniendo la tal compañía los digan rezados y en lo que pudieren sigan las loables costumbres de la iglesia»<sup>133</sup>.

El nombre de vísperas, con que designa la liturgia la primera de las horas del oficio divino, significó popularmente la primera parte de una fiesta solemne. Los regocijos populares recibían, en los repiques de campanas, la advertencia del momento en que iban a comenzar las ceremonias dentro de la iglesia. Callaba la música y todos entraban al templo a presenciar el canto de vísperas entonado por el sacerdote con capa de coro en alternativa con el maestro de capilla. A la madrugada del día festivo las campanas daban el albazo de alerta. Después, media hora antes de la misa principiaba el primero de los tres repiques rituales. La banda echaba sus sonos al aire. Entretanto iban llegando a la plaza todos los parroquianos con su vestido dominguero. Terminado el último repique se paraba la misa. Adentro los circunstantes dirigían las miradas a las cadenas de papel que arriba alternaban con las cortinas de color chillón. El estandarte delataba abajo la presencia de los priostes con sus pendoneros acompañantes. Al fondo se levantaba el altar en que se erguía el santo entre flores y ciriales<sup>134</sup>. Fuera o no entendido, el sermón constituía un número importante de la solemnidad. Luego las campanadas reclamaban la adoración al Señor en el momento de la consagración. Y se terminaba el sacrificio con el «Ite missa est» solemne respondido en requiebros de voz por el coro. A la misa seguía la procesión.

\* \* \*

Las procesiones constituyeron el acto de culto al aire libre. Con la cruz alta a la cabeza desfilaban hileras nutridas de fieles, con cirio a la mano y entonando cantos de aire proporcionado a la naturaleza de la fiesta. Fue entre nosotros el acto religioso de mayor frecuencia. En procesión se hacía el pase de la imagen del Niño Jesús para la misa. Con el cirio bendito a la mano se desfilaba en la fiesta de la Candelaria. Con palmas a la diestra se recordaba el Domingo de Ramos. Sobre los hombros se portaban los pasos de Cristo en la procesión de Viernes Santo. Nadie podía faltar a la procesión de Corpus, cuando las calles se cubrían de chagrillo y en las esquinas de las plazas se elevaban los altares para descanso del Santísimo. El temblor de tierra o erupción volcánica, tan frecuentes en el suelo ecuatorial, exigía una procesión de rogativas, con cantos tan melancólicos como el Vuelve, Señora, tus ojos o el ¡Salve, Salve gran Señora! Las fiestas de los patriarcas Santo Domingo y San Francisco, las advocaciones marianas del Rosario y la Merced, los

Santos Patronos de las iglesias tenían su procesión de rito popular. Datos de primera hora nos permiten comprobar la antigüedad de las procesiones en Quito Colonial. El Ayuntamiento reclama el concurso de los ciudadanos para el traslado del pendón a la iglesia<sup>135</sup>. El Cabildo se compromete a ir en procesión el 8 de setiembre a la iglesia de la Merced<sup>136</sup>. Con la asistencia de los funcionarios de la Audiencia se verifica la procesión de Corpus, en la que el Obispo de la Peña tiene que disimular la acometividad de fray Juan de los Reyes<sup>137</sup>. Los indios nazarenos salen en procesión del rosario de la aurora dirigido por el padre fray Pedro Bedón<sup>138</sup>. Diego Rodríguez de Ocampo consigna como tradicional la procesión de Nuestra Señora de la Soledad en viernes santo<sup>139</sup>.

\* \* \*

La economía de todos los números de las fiestas corría ordinariamente a cargo de una asociación organizada con el nombre de cofradía. Todos los cofrades, con el prioste a la cabeza, procuraban los fondos necesarios que los administraba un síndico. La cofradía era reconocida como entidad jurídica. Heredaba patrimonios, poseía bienes, emprendía negocios, celebraba fiestas.

El 5 de enero de 1536, se menciona ya la cofradía de San Francisco<sup>140</sup>, como poseedora de bienes inmuebles. Desde los primeros años se organizaron también, en la Merced, la Cofradía de Nuestra Señora y la de San Juan de Letrán. El padre Alonso de Ambía estableció, en el mismo templo mercedario, la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad o Soledad, con aprobación del Provincial<sup>141</sup>. El Cabildo, en sesión de 10 de abril de 1540, facultó a Gonzalo Montenegro, mayordomo de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción, apacentar en el Egido el ganado de la Hermandad<sup>142</sup>. Esta Cofradía llegó a poseer propiedades de tierras y minas y fue la que se interesó para la fundación del Monasterio de Conceptas. El 11 de abril de 1576, hizo el Ilmo. señor de la Peña una Merced a favor de la Cofradía de la Santa Caridad<sup>143</sup>. En el libro de proveimientos de tierras por los Cabildos de Quito, consta la concesión de una marca de hierro para el ganado de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Uyumbicho<sup>144</sup>. Rodríguez de Acampo señala, como existentes en Santo Domingo, las Cofradías del Rosario de Españoles, la de los indios y de los negros. Había también la Cofradía de labradores para honrar a San Isidro Labrador. Para la procesión de la Soledad en viernes santo se había asimismo organizado una cofradía especial, con obligaciones agravantes a los cofrades. La Vera Cruz, Almas del Purgatorio, San Juan Bautista, San Jerónimo, las advocaciones de Cristo y la Virgen, los patronos de cada iglesia y aun de cada altar tenían su hermandad, que cada año se preocupaba de su respectiva fiesta. Con ocasión de estas cofradías, había fieles que en momentos de imprudente fervor obligaban sus conciencias, siendo ello ocasión de escrúpulos personales y compromisos familiares. El Ilmo. señor de la Peña, aprovechó del primer Sínodo para poner remedio y prevenir dificultades. «Por cuanto, dijo, el ángel de las tinieblas se suele transfigurar en ángel de luz para inducir a los hombres a mayores pecados haciéndolos imponer sobre sí mayores preceptos de los que pueden guardar, por ende ordenamos y mandamos que de aquí adelante no se erijan cofradías sin nuestro expreso consentimiento o de nuestros vicarios en nuestro nombre, pero reservamos la confirmación dellas a nos o

a quien nuestro poder tuviere y si algunas estuvieren hasta ahora elegidas, no se use de ellas hasta que por nos sean vistas y examinadas y las que están con nuestra voluntad o de nuestro antecesor ahora con juramento de que guardarán las ordenanzas de las dichas cofradías, por evitar pecados, por el tenor de la presente, relajamos y absolvemos de los tales juramentos, con que queden obligados a una moderada pena por ordenanza de la dicha Cofradía. Fr. Petrus, episcopus quitensis»<sup>145</sup>. La principal de todas las Cofradías en la América Latina, pero señaladamente en las ciudades de la Diócesis de Quito, fue la del Santísimo. A raíz de la fundación de Quito, Guayaquil, Loja, Cuenca y Riobamba, los Cabildos comenzaron a funcionar, imponiendo una multa al municipal que faltaba a la sesión, para el culto del Santísimo Sacramento. En la mayor parte de los casos, esta Cofradía miraba por la lámpara del Santísimo, la decencia de los vasos sagrados, el acompañamiento al Santo Viático, la organización de las fiestas. Los cofrades serían los que más tarde se interesarían por la erección de los templos eucarísticos<sup>146</sup>. Ellos quienes conservarían el esplendor del Corpus con sus setenarios y procesiones.

\* \* \*

La primitiva vida colonial no tenía mayor desahogo de alegría que el que le brindaban las fiestas religiosas. Hoy nos parece reñir con el refinamiento de la cultura artificial el modo de celebrar las solemnidades del culto católico. Hay más bien que admirar el ingenio de los primeros misioneros en adaptarse a la capacidad del indio, valiéndose para ello de los recursos más elementales y al alcance general. ¿Cómo grabar en la memoria de los indígenas las escenas de la vida de Cristo y el sentido de los misterios, sin ofrecerles un memorial sensible de expectativa periódica. El calendario del año cristiano tenía sus fechas, para las que el alma popular se preparaba muy de antemano. Alegrías de Navidad y Año Nuevo, desbordados regocijos de carnaval, luto de la Semana Santa, júbilos de Pascua y Corpus, solemnidades de San Pedro y San Pablo, San Francisco y Santo Domingo, conmemoración de los difuntos, provocaban reacciones del sentimiento popular, que contribuían a formar el folklore nacional.

Las temidas heladas de San Andrés preludian Navidad. En estas tierras cercanas a la línea ecuatorial, Diciembre es tiempo de invierno crudo, que viste las plantas de verdor y robustece los sembríos. El veranillo del niño es la contribución de la naturaleza a las alegrías de Noche Buena. En ésta nace Jesús, en la Misa de la media noche, entre música de pitos y tamboriles, para alegría inocente de los niños, para regocijo de los campesinos, para pascua feliz de todos. Esta noche es noche de no dormir. Porque todos deben esperar lo que los ponga el niño, a parte de los buñuelos y pristiños que no faltan ni en el hogar más pobre.

Herencia de la madre España, nuestra manera típica de celebrar Navidad. Cuando en 1544, fray Bartolomé de las Casas se embarcó para América con una comitiva de cuarenta y cinco religiosos, «celebraron en la mar -dice Remesal- el solemnísimo día del nacimiento del Salvador, lo mejor que les fue posible. Hicieron un altar en el camarón de popa en donde pusieron un Niño Jesús envuelto en heno, que lo hubo en la nave. Delante de él cantaron vísperas y completas. Predicó el padre fray Tomás Casillas

e hizo la absolución general que la Orden acostumbra este día. En anocheciendo pusieron velas en el altar y repartidos velaron al niño hasta media noche, parte del tiempo en oración y parte cantando himnos. A su hora se levantaron todos, cantando Maitines y la Misa del Gallo, al amanecer la del alba, y hecho esto se fueron a descansar cada uno en su rancho»147. Del número de estos religiosos fue fray Cristóbal de Pardave, que vino a Quito en la segunda mitad del siglo XVI. Hay, sin embargo, que reconocer a los hijos de San Francisco como los principales autores de la Navidad popular y alegre. Cantos, música, teatralidad campesina, son muy del espíritu del Patriarca de Asís.

En estas quiebras de los Andes, no hubo iglesia parroquial, urbana o campesina, ni templo conventual o de doctrina, ni casa cómoda o desmantelada choza, donde no se compusiera un nacimiento. Bajo un cobertizo del que penden cendales flotantes de salvaje148, entre huicundus149 y paja se recuesta el niño, cortejado por el asno y el buey y María y José, que extáticos guardan actitud de abrazar al divino infante. Caminos orillados de magueyes conducen a pastores; mientras desde allá lejos, por la pendiente del monte cubierto de nieve, aparecen los Reyes magos con su cortejo de dromedarios y de esclavos. El nacimiento hubo de ejercitar la habilidad de los escultores para multiplicar las figuras e idear las actitudes.

El tiempo de Navidad era esperado por músicos y cantores. Su arte, a la vez que contribuía al esplendor del culto, les traía la ventaja económica. En las cuentas de gastos de la Catedral, correspondientes a 1570, constan los empleados en la compra de cuatro trompetas para el servicio de la iglesia y en cera para velar al niño la noche de Navidad150. Esta noche y durante el tiempo de Navidad se dejaban oír en las misas del niño, toda clase de música religiosa alegre y de villancicos, octavas y redondillas151.

La autoridad civil se preocupaba de que, para esta pascua de regocijo popular, todos se reunieran en la ciudad como en familia. Año tras año se renovaba la pena de multa al español o criollo que sin justa causa estuviere ausente. El lunes 13 de enero de 1539, nada menos que en sesión pública, «los señores del Cabildo dixeron que porque Alonso de Vargas, vezino desta villa, no ha estado en ella la Pascua de Navidad ni la de los Reyes e ha incurrido en pena de veinte pesos, por cada pascua diez, que le dan por condenado en ellos»152.

\* \* \*

Como Navidad, Año Nuevo era consagrado, hasta por su vocablo, a un regocijo esperanza. Más que el recuerdo de la Circuncisión del Señor, a todos preocupaba el cambio de la última cifra en el cómputo de la vida. El año ya desde entonces llamado viejo se iba, cediendo su puesto al Año Nuevo, que ansiaba el pueblo no tuviera su domingo siete153.

En ciudades de reducida población, Año Nuevo traía la novedad trascendental de la renovación de alcaldes ordinarios. Desde su fundación, cada ciudad veía el 1.º de enero acudir en corporación los Alcaldes, Justicia y Regimiento a oír Misa del Espíritu Santo, «para que a los dichos señores, reza el acta de 1549, alumbrase sus entendimientos para hacer la dicha elección de la manera que su Majestad manda»154.

Luego se dirigían a la Sala de Cabildo para el acto de elección de

alcaldes.

En las ciudades y pueblos de indias, donde no asistiere Gobernador ni Lugarteniente, había mandado Carlos V, «se elijan cada año dos Alcaldes ordinarios, los que conozcan en primera instancia de todos los negocios y causas civiles y criminales y las apelaciones de sus sentencias vayan a las Audiencias»<sup>155</sup>. Ni Virreyes, ni Presidentes u Oidores podían influir en la elección, «porque, decía el Rey, conviene a la República se haga con libertad y sirvan estos oficios sujetos idóneos». Más tarde se ordenó que «en las elecciones de Alcaldes Ordinarios se hallaren presentes los del año anterior; los que no debían salir del Cabildo hasta hechas las elecciones y recibidos los nuevos». Los libros de los Cabildos nos permiten adivinar el entusiasmo de la población al saber que, desde el primer día de cada año, iba a ser gobernada por personal de funcionarios nuevos.

\* \* \*

La historia eclesiástica de México consagra un capítulo especial a lo que se llamó, desde la conquista, teatro edificante. Consistía en representaciones de comedias religiosas, compuestas en lengua indígena y llevadas a las tablas por indígenas. Era una forma de instrucción por cuadros vivos, introducida principalmente por los Padres franciscanos. El Colegio de San Andrés, al que le sirvió de modelo el establecido en México por fray Pedro de Gante, tuvo también, en su programa de enseñanza, la práctica del teatro. El caballero quiteño Alonso de Bastidas, atestiguó en el informe acerca del plantel, «que ha visto indios del dicho Colegio muchas veces representar comedias y pasos de la Sagrada Escritura»<sup>156</sup>. El paso ritualmente representado y que aún se lo realiza en algunos pueblos es el de la Adoración de los Reyes Magos. Sobre un tablado cercano a la iglesia se arreglaba el escenario de la Sagrada Familia. De alguna colina de las inmediaciones asomaban los tres Reyes magos precedidos de un ángel que llevaba una estrella. Todos montaban en caballos muy bien enjaezados. El rey blanco -Gaspar- traía un cofre para la ofrenda del oro. Melchor, el rey indio, portaba el tributo del incienso. Y Baltasar, el rey negro, llevaba el obsequio de la mirra. Cada rey se hallaba cortejado por pajes y palafreneros. Llegados al lugar donde estaba el niño se detenía la estrella y, desmontándose los Magos, presentaban su respectiva ofrenda con una loa de circunstancia<sup>157</sup>.

En la imaginería era regla imprescindible representar barbado y entrado en años al rey blanco. El rey indio debía ser cobrizo; como azabache de cabello ensortijado, el rey negro. La escena de la epifanía dio asimismo ocasión de hacer justicia al noble y valiente animal que tanto ayudó al conquistador. Los caballos de los Reyes Magos dejaban traslucir, en el aire de su estampa, el placer de ser los portadores de los vasallos del Niño Dios. A su vez los magos honraron con su nombre a los indios, que gustan llamarse Gaspar, Melchor y Baltasar. Guangopolo, patria de uno de los indios del Colegio de San Andrés conserva inviolable este paso del teatro edificante.

\* \* \*

La liturgia occidental consagra el 2 de febrero a la fiesta de la candelaria. Antes de la Misa se bendecían las ceras, que según la fórmula

del ritual, sirven para librar de las tempestades, granizadas, incendios, epidemias y sobre todo de ayuda a bien morir<sup>158</sup>. El Cabildo del 18 de enero de 1575, relata la forma que tenía Quito de celebrar la fiesta de Nuestra Señora de la Candelaria. Ese día acordó que, como de costumbre, el mayordomo diese las ceras al personal del Cabildo, Alcaldes y Regidores, Escribano, Procurador y Mayordomo, como también al Presidente, Oidores y Fiscal de la Audiencia, para la procesión que se hacía por el atrio de la catedral<sup>159</sup>.

\* \* \*

El libro de Cabildos, correspondiente a los años 1575-1576, consigna la palabra carnestolendas, que desde muy antiguo cedió su puesto al vocablo popular de carnaval. Desde el comienzo de la vida civil, el Municipio de Quito reglamentó la provisión de carnes a la ciudad. Oportunamente se anunciaba en público pregón el remate de las carnicerías, y la adjudicación de arrendamiento corría desde Pascua de Flores hasta Carnestolendas<sup>160</sup>. Por estos actos administrativos el pueblo sabía su obligación de abstenerse de carnes durante la cuaresma. Etimológicamente los vocablos carnestolendas (carnes tollendas supresión de carnes) y carnaval (caro vale, carne ¡adiós! ) dan a entender lo mismo.

La diversión, a veces grotesca, que en otros pueblos constituía el programa obligado de carnaval, se la adaptó aquí con el juego de agua en chubasco franco o en el cascarón grosero, acompañándolo de los excesos, que más tarde hicieron necesario el desagravio de las XL Horas. El domingo, lunes y martes de carnaval, con su fisonomía empolvada y su cuerpo maltratado, abrían perezosamente las puertas al miércoles de ceniza para dar comienzo a la cuaresma.

\* \* \*

El Papa Paulo III concedió a los indios que no fuesen obligados a ayunar más que los viernes de cuaresma. En el prospecto del Colegio de San Andrés se señala, como artículo de atención particular, la enseñanza del sentido del ayuno y abstinencia. No era desconocida la mortificación entre los indígenas. Al contrario, hechiceros y pueblo desenojaban al sol y a la luna con actos de penitencia. El interés de la Iglesia fue hacer comprender el espíritu de la mortificación cristiana, simbolizada en el color de los ornamentos, en la austeridad del canto litúrgico, en la serie de fiestas conmemorativas, de algún paso de la pasión, en el despojo de los altares, en el ayuno y la abstinencia.

El Domingo de Ramos iniciaba la Semana Santa. A la familia de las pandanáceas, que abundaban en ambas cordilleras de los Andes, pidió por tributo la liturgia las bellas palmas, cuyas flexibles hojas se brindan a caprichosos tejidos, anillos con figuras y pitos de altísimo sonido. Desde la madrugada la gente concurría a los templos con los ramos y manojos de romero y albahacas para hacerlos bendecir y guarda después con cuidado, con el objeto de quemarlos, cuando la tempestad de granizo amenazaban los sembríos.

Lunes, martes y miércoles santo estaban consagrados en los templos conventuales a honrar la Preciosa sangre, la Corona de Espinas, a Jesús en las advocaciones de los Milagros, del Buen Amor, de la Misericordia, de los Remedios, etc.

Del Colegio de San Andrés se propagaron por todo el territorio de Quito las prácticas de culto externo, que se han convertido en costumbres religiosas, cariñosamente mantenidas por el pueblo, cuyo buen sentido no se resigna a renunciar su auténtico tradicionalismo. El programa del Colegio señala como objeto de enseñanza: «que el jueves santo hagan su procesión y se azoten y visiten los monumentos y anden sus estaciones como lo hacen»<sup>161</sup>. Estas palabras fueron escritas en 1568. Son el testimonio escrito de una costumbre para entonces ya tradicional. Del monumento de Jueves Santo nos hablan los arrendatarios de los diezmos desde antes de 1566. Los gastos más crecidos se referían al arreglo del altar<sup>162</sup>.

Del que se levantaba en Santo Domingo hay una referencia escrita en el proceso seguido contra Salazar de Villasante<sup>163</sup>. De las visitas populares a los Monumentos nos da testimonio el mencionado prospecto del Colegio de San Andrés. De la manera simbólica de componerlos nos atestigua el descargo que hizo el administrador de la catedral por el año de 1573, donde dice «que pagó a Mateo Lucas, por que hizo ciertas figuras al monumento, quince pesos de plata». Con Quito nació, pues, la costumbre de arreglar los monumentos en jueves santo, de visitar al Santísimo en las iglesias y rezar las estaciones.

El viernes santo era célebre por la famosa procesión de la Soledad, de que nos habla Rodríguez de Ocampo y que se la conservaba aún hasta fines del siglo antepasado. A medio día se realizaba el sermón de las Tres Horas y por la noche el del Descendimiento, uno y otro con representación dramática, en que se seguían los cánones del teatro edificante.

A las procesiones de viernes santo se refiere la escena de los Pasos, que en España es tan popular y que inmortalizó los nombres de Montañés y sus discípulos. Consistía en una serie de imágenes que representaban los personajes que más intervinieron en el proceso de la Pasión. Allí estaban Cristo con la cruz a cuestas; la Virgen con su túnica blanca, manto azul y fisonomía de indefinible angustia; Judas con su barba roja, vestido sepia y rostro de renegado, como para excitar el desprecio del pueblo consternado; los apóstoles, los santos varones, todo un desfile de figuras de un arte caprichoso y de un estofado, que no pediría favor a la Italia del Siglo XV ni a la España de Esteban Jordán, Juan de Juni o Gregorio Fernández<sup>164</sup>.

Aun en esto es San Francisco el relicario de la tradición. Su sacristía conserva todavía al Cristo con la cruz a cuestas, atribuido a Montañés y las imágenes de los Pasos, colocados sobre la cornisa que rodea las paredes del cuerpo de la iglesia.

La escena del descendimiento tuvo aquí igual dramatismo que en España. El predicador, desde el púlpito, al fin del sermón, daba la voz de orden, que la cumplían los santos varones, retirando la corona de espinas, desclavando uno por uno los clavos del crucificado, recogiendo en la sábana santa el sagrado cuerpo, para presentarlo a la Dolorosa, que moviendo las manos enjugaba las lágrimas y abrazaba al hijo hecho cadáver. Luego se lo depositaba en el sepulcro, donde era visitado ininterrumpidamente por los fieles.

En el documento de erección de la Diócesis hizo constar el Ilmo. señor



Díaz Arias que en su Obispado se observaría el ceremonial que había adoptado para sí la Diócesis de Sevilla. El ritual que se practicaba en Quito tenía, pues, un modelo. Las costumbres religiosas no eran una creación. Eran más bien un trasplante. Crecieron con tanto mayor vigor, cuanto que hallaron un terreno propicio en el temperamento ceremoniático de los indios. Por esto, cuando vemos en las cuentas de cargo y descargo de la administración catedralicia, que se gastaron pesos en la compra de hachas para las tinieblas y la noche de la resurrección e incienso para las pellas del cirio pascual, nos figuramos fácilmente el tenor de las ceremonias de Quito primitivo<sup>165</sup>.

\* \* \*

Más que la Pascua de Flores, la de Pentecostés se había convertido en clásicamente popular. La devoción del Espíritu Santo fue general en la colonia. Son numerosos los testamentos en los que Prelados, funcionarios públicos y encomenderos dejan mandas para misas al Espíritu Santo, a fin de que ilumine las mentes de los indios. Tal vez así se explique el entusiasmo público en la celebración del tercer misterio glorioso del Rosario. A la Misa solemne de la Catedral concurrían corporativamente la Audiencia y el Cabildo, llevando en procesión el estandarte real. Terminada la Misa, había corrida de toros, bailes de disfrazados, escaramuzas a caballo y juegos de cañas. No faltó ocasión en que el Cabildo, hubo de luchar con la Audiencia en defensa del derecho del pueblo a los regocijos tradicionales de esta Pascua.

\* \* \*

El culto al Santísimo Sacramento, tan arraigado al corazón del pueblo, tenía su culminación en la fiesta de Corpus. El Ilmo. señor de la Peña había amonestado en sus Constituciones Sinodales de 1570: «Porque el Santísimo Sacramento de la Eucaristía se celebra en memoria de Jesucristo e de su Sagrada Pasión y Resurrección y entre estos indios que miran mucho lo que ven hacer a los cristianos, conviene que se trate este sancto sacramento con gran reverencia y muestra de la adoración -latría- que al verdadero Dios se debe»<sup>166</sup>. Las Cofradías organizadas en cada parroquia se encargaban del programa de la fiesta y de satisfacer los gastos. En las iglesias se procuraba la magnificencia de la compostura. La Misa a toda orquesta. La plática a la altura de la solemnidad, que era la máxima en todo el año. Quedaba expuesto el Santísimo hasta la hora de la procesión. Para ésta se componían altares en las esquinas de las plazas. El Amo Sacramentado bajo palio era llevado por entre una alfombra de pétalos de toda clase de flores. Hasta la vida de hogar llegaba el influjo de esta hermosa fiesta. Todos sabían que en la mesa no faltarían los tamales ni el champuz<sup>167</sup>.

Para los indios no había mayor fiesta en el año. Era la en que el sacerdote debía portarse. El día en que se debía estrenar ropa nueva. La única en la que no debía prescindirse de los danzantes. Para la solemnidad de Corpus se guardaban los ahorros de la mayor parte del año. Aún parece que los indígenas ocultaban, al través de las ceremonias de la fiesta, su culto supersticioso. Así lo da a entender la Constitución 95 del Concilio Provincial de 1567, donde dice: «Los indios recién convertidos procuran

también celebrar algunas fiestas y solemnidades, que durante el año dedican los fieles a nuestro Redentor y a los Santos, señaladamente la solemnidad de Corpuscristi; pero no faltan quienes, persuadidos del demonio, con el pretexto de celebrar nuestras fiestas y fingiendo el Cuerpo de Cristo, rinden culto a sus ídolos. Por lo cual, el Santo Sínodo exhorta a todos los sacerdotes encargados de los indios y les amonesta que con prudencia y sagacidad tengan cuidado de investigar e impedir que fiestas tan sagradas para los católicos, principalmente la de Corpus Cristi, se conviertan en objeto de burla para quienes son aún meros instrumentos del demonio. Ya ha sucedido que, cuando según la costumbre de la fiesta de Corpus, llevaban los fieles sus imágenes en las andas, los indios ocultaban entre las imágenes sus ídolos»168.

\* \* \*

Los Apóstoles hallaron acogida cordial en la piedad de los primeros pobladores del suelo ecuatorial. El Patrón Santiago, tan adentrado al espíritu español guerrero, presidió la fundación de Quito primitivo y bautizó con su nombre a parroquias del centro y sur de la República. Los Príncipes de los Apóstoles patrocinaron la erección de la ciudad de Riobamba y San Pedro se llamó a una parroquia cercana a Loja, mientras San Pablo ofreció su apelativo al bello lago que se extiende a las puertas de Otavalo. San Bartolomé, con una tradición persistente de su remota presencia en estas regiones, fue elegido patrono de la antigua villa de Ambato y de varias doctrinas de la Diócesis de Quito. San Andrés fue conocido en la jurisdicción de Guano. San Juan Evangelista tuvo su época de intenso culto en Chimbacalle. San Mateo fue el primer nombrado en el avance descubridor de Pizarro y sus compañeros. San Marcos dio su nombre a una parroquia central de Quito. San Lucas no desdeñó ser el protector de una parcialidad de Loja.

En el Sínodo de 1570, el Ilmo. señor de la Peña hizo el elenco de las fiestas obligatorias para todo el Obispado169. Allí constan los nombres de cada Apóstol. Por lo general estas solemnidades no salían del molde ordinario del ceremonial. Tan solo a la de los Apóstoles San Pedro y San Pablo se daba un sello popular. En las Vísperas no había valle, colina, ni monte áspero donde no se divisaran llamaradas de chamiza, que atraía turbas de gentes a jugar a la luz inquieta y crepitante de la broza que se quemaba. Es probable que la fogata recordara el fuego a cuyo calor San Pedro tuvo la debilidad de negar a su Maestro.

\* \* \*

Un noble sentimiento de justicia excitó al Ilmo. señor de la Peña a formular la constitución que sigue: «Nos por la obligación que estos indios tienen a todos los Santos y a los bienaventurados Sancto Domingo y San Francisco, cuyos religiosos han trabajado y trabajan en la conversión de estos naturales; por lo cual les mandamos guarden el día de todos los Santos y Santo Domingo y San Francisco»170.

Desde la fundación de nuestras ciudades y pueblos se verificó un hecho social, que no llama la atención porque es una realidad en cuyo ambiente hemos nacido. La población se dividió al principio en tres porciones principales. La una adherida espiritualmente a San Francisco; la otra vinculada cordialmente a Santo Domingo y la tercera que frecuentaba la

Merced. Cada uno de los tres conventos había hecho como un espíritu de familia, en cuyo ambiente encontraba el pueblo principios normativos, devociones, prácticas piadosas y hasta costumbres sociales. Sobre la base de cercanía de vivienda, los fieles podían aducir razones de simpatía que poco a poco se había convertido en afecto invencible. Poco o nada concurrían a su iglesia parroquial. Su templo era el de San Francisco, Santo Domingo o la Merced. Y era que en las iglesias conventuales tenían mayor número de misas, la atención espiritual más presta, el culto mejor organizado. Y era que habían abierto sus ojos a la vida cristiana contemplando a las imágenes de Nuestra Señora de la Merced, o del Rosario o la Inmaculada Concepción. Hasta el hábito religioso les servía de atractivo. La blancura de la túnica mercedaria, como la pureza de María; el sayal ceniciento de San Francisco, cual la pobreza de Jesús; el blanquinegro de Santo Domingo que copiaba el contraste de los ojos de la Madre de Jesús.

No llama la atención el que las fiestas de la Virgen de las Mercedes, de Nuestra Señora del Rosario, la Inmaculada Concepción, Santo Domingo, San Francisco y San Pedro Nolasco fuesen solemnes y populares, con misa a toda orquesta, con procesión por las calles, con juegos públicos. Las dos Órdenes de San Francisco y Santo Domingo afirmaron su fraternidad desde el primer día. Franciscanos celebraban la fiesta de Santo Domingo y dominicanos a su vez oficiaban en la fiesta de San Francisco. Tanto a las vísperas como el día, los religiosos se salían mutuamente al encuentro con la imagen de su respectivo Patriarca y en las muestras de recíproco afecto aprendían los fieles a unirse en el ideal y el ejercicio de la santa caridad.

\* \* \*

La conmemoración de los difuntos cerraba el ciclo de las solemnidades populares. Poco costó a los primeros misioneros inculcar a los indios el recuerdo de los muertos. El culto a los difuntos era, por el contrario, el capítulo esencial de la religión de los indios. A ellos habían consagrado sus tolas, ellos constituían sus huacas; con ellos habían enterrado sus ídolos y objetos preciosos. Al contemplar las tolas de Zuleta, Cochasquí, Pupo y Orozco-tola<sup>171</sup>, se vienen a la mente las consideraciones de Chateaubriand ante las pirámides de Cheops. «La filosofía puede gemir o sonreír, al considerar que los más grandes monumentos salidos de la mano de los indios sean sus tumbas. No ha sido el sentimiento de la nada lo que ha movido al hombre a levantar sepulcros monumentales, sino el instinto de su inmortalidad. Estas sepulturas no son el límite que señala el fin de la carrera de un día, sino el límite que indica la entrada de una vida que no muere: son una especie de portada eterna, levantada en los confines de la eternidad. Ahora todo es tumba en un pueblo que ya no existe»<sup>172</sup>.

El Concilio Provincial de 1567, en la Constitución 102, advierte a los doctrineros que rectifiquen los abusos de los indios en la manera de enterrar sus muertos<sup>173</sup>.

Lope de Atienza dedica el Capítulo XLII de su obra a describir las costumbres de nuestros indios relativas a los difuntos. Allí nos refiere el caso acaecido al presbítero Hernando de Carvajal en Guayaquil. Por haber querido impedir un entierro a la manera incaica, se revelaron

los indígenas hasta obligarle a ponerse a buen recaudo. El Ilmo. señor de la Peña, en el N.º 26 de las Constituciones para los Doctrineros, escribe: «Exhortamos y mandamos a nuestros curas de las doctrinas de los indios, no les consientan ofrecer sobre los muertos sino fuere pan, vino, cera y lo que los cristianos españoles acostumbran ofrecer, por las muchas supersticiones que los indios hacen en las ofrendas que ofrecen sobre los muertos. Encargamos a nuestros curas den a entender a los indios el valor de las ofrendas que se hacen a Dios, limpias de supersticiones y la ofensa y pecado que cometen contra Dios cuando las mezclan con supersticiones de idolatrías». Por aquí se ve que el origen de los Responsos se remonta a la época primera de la conquista espiritual de nuestros indígenas. Y fue la forma de recuerdo que permitió la Religión, en lugar de las prácticas supersticiosas del Incario.

\* \* \*

La Iglesia aprovechó del calendario litúrgico para llevar a la práctica de la vida cristiana los artículos del credo. Cada fiesta brindó ocasión para hacer notar a los indios el sentido de las verdades fundamentales de la Religión. En América, más que en otra parte, las ceremonias exteriores del culto tuvieron su finalidad docente. Representaban un papel de atractivo metódico. Al través de ellas podían enseñar los misioneros las verdades del Cristianismo.

No hay que aplicar tampoco, para juzgar de este capítulo, la lente de la cultura moderna. El buen sentido nos pide trasladarnos a una época de transición. La intolerancia dogmática no podía aplicarse al costumbrismo del incario. La Religión suprimió lo que parecía evidentemente reñido con la civilización. Lo demás lo transformó rectificando.

Hay más bien que agradecer a la Religión el habernos dado los elementos de un espíritu propio. Mal haríamos en renegar de lo que constituyó la vida religiosa y social de nuestros mayores. La Patria no es sólo el territorio. Ni se limita a un elemento étnico abstracto. La Patria es historia, costumbres tradicionales, vida popular.

Un Quito, un Ecuador sin religión, sería un fenómeno de generación espontánea. La Patria auténtica es la de las cruces en las esquinas de las plazas, la del arte al servicio del culto religioso, la de las tradiciones de un españolismo aclimatado en la región ecuatorial, la de las fiestas y regocijos populares, la del lema de una ideología que no divorcie la trinidad de Dios, Patria y Libertad.

#### Apéndice

Debemos a la gentileza del señor Jacinto Jijón y Caamaño el préstamo del texto original del TRATADO DE PINTURA, que manejó don Manuel Samaniego, cuya caligrafía se echa de ver en las últimas páginas del manuscrito. La publicación de este opúsculo facilitará a los lectores la comprensión de las notas características de la Pintura Quiteña Colonial.

## Tratado de pintura

### Capítulo I

#### Trátase de las medidas y compases del Cuerpo Humano

Las medidas del Varon de 30as es muy conforme á razón numerarla, porque hasta los 21as crece el hombre en altura, y no pasa de alli, porque lo demas ensancha quanto a la planta del pie coronilla de caveza, tanto hay estendiendo los brazos de la punta del dedo de emmedio; de la vna mano al mesmo dedo de la otra. El Rostro desde la Barba ó hasta lo alto de la frente, que es el nacimiento del Cavello es la decima parte de su Cuerpo: la mano desde la muñeca al fin del dedo de emmedio tiene esse rostro. El medio, y sentro del cuerpo es el ombligo; porque poniendo el compas en el sentro de dicho ombligo, y haciendo vn sirculo topará en la punta de los mas largos dedos de las manos; y en los pies, y caveza tiene igual altura, y anchura.

### Capítulo II

#### Dies Rostros tiene el hombre mas gallardo Juan de Arze, y Zespedes

La Caveza por la frontera se divide su altura en 4,3s el vno desde la superficie del frontera casco hasta el fin del cavello de la frente: el 2.º desde el cavello, al principio de la nariz, el 3.º todo el largo de la nariz, y el quarto, desde el fin de la nariz al de la barba. El de la frente es señal de la saviduría, el de la nariz, de la hermosura, y el de la barba de la Bondad.

Danse al cuello de largo, desde la barba frontero al oyo que hace el fin de el dos tercios el 1.º desde la barba a la nuez, y el otro, de la nuez al oyo. Su anchura es dando vna línea a plomo por medio del Rostro; desde esta linea al fin del ojo hay vn tercio, desde el fin del ojo hay vn tercio, desde el fin del ojo al oydo la mitad de un tercio, desde el oydo al buelo de la oreja la quarta parte de un tercio. El cuello tiene de anchura dos tercios. Estas medidas están consideradas con lo que escorza el Rostro estando frentero.

Pero midiendo mas menudamente tiene el ojo de altura medio tercio, y de anchura por otro tanto: El tercio del fin de la nariz al de la barba, dividido en tres partes, se dá vna de ellas, de la nariz a la abertura de

la boca, otra de la abertura de la boca al ojo de adonde comienza a señalar la barba, y otra, al fin de la barba. El largo de la boca tiene, lo que hay del fin de la barba a la abertura, y división de los labios, desde el lagrimal del ojo hasta el fin de la ventana de la nariz hay la misma medida. Otra medida, hay partiendo el tercio de la nariz en dos partes dar la una ala altura del ojo, y la otra de allí ala ventana de la nariz al fin del perfil redondo del Colodrillo, que sale mas dela Cabeza al quarto tercio de anchura.

El principio de la nariz por lo alto, que es el entresejo, y también la barba se retiran á dentro, la nariz menos de medio tercio, y la barba mas de medio tercio: desde la punta de la nariz al fin del perfil de afuera de la oreja hay vn rostro, que son tres tercios, y de efse mesmo principio al nacimiento del pelo (como queda dicho) ai otro tercio, y otro desde el perfil de afuera de la barba por debajo hasta la nuez del Cuello; Tiene el Cuello por un lado de anchura dos tercios, y a lo largo vn rostro desde la oreja al oio del mesmo Cuello.

Desde el Cavello de la cien al entre sejo hay tercio, y medio desde el redondo que hace la ventana de la nariz hasta el nacimiento de la oreja hay otro tercio, y medio de anchura &c. Tiene de altura la Cabeza desde la superficie alta del casco al fin del colodrillo vn rostro que son tres tercios, tiene de ancho otro Rostro, y buela la oreja afuera la tercera parte de un tercio.

Tiene de largo el Cuello desde el colodrillo al principio de los hombros dos tercios, y otros dos tercios de ancho por la parte mas delgada.

Pongo esta otra medida en forma de cruz, que son dos líneas iguales una recia atravesada, y otra perpendicular, y cada qual tenga en sus fines dos puntos, y vno enmedio, y sean estas líneas del largo que se quisiere dar a la figura, del punto mas alto de la línea perpendicular comensará la superficie de la cabeza y de ay al de en medio sobre la parte natural será lamitad desu altura, y desde ai al punto vltimo donde planta la otra mitad. Luego a la parte derecha del fin de la linea recta al punto del medio, que será el oyoelo de la garganta. La otra mitad, el otro lado contiene otro tanto, y cada mitad de estas quatro tiene sinco rostros quatro en cada brazo, y dos en los pechos, que es lo mesmo de altura y de anchura con lo qual queda caval. De lo mas alto de la Cabeza, y superficie del casco estando la figura derecha, ala punta de la nariz se da vn rostro, y del fin de la nariz al oyo del cuello se da el segundo, y de ai a la vocal del estomago el tercero y de alli al ombligo, el quarto, de allí al principio de la parte natural, el quinto: esta es la mitad de su altura, y desde alli hasta la punta del pié los otros dos ocupa de ellos vn tercio. La altura del pie desde el fin de los dedos alo vajo del tovillo.

El ancho de esta figura por los hombros son dos rostros. Por la sintura vn rostro, y un tercio, y por la cadera, y nacimiento de las piernas tiene de ancho vn rostro, y dos tercios. Cada muslo en su nacimiento tiene dos tercios, y medio de ancho, y por el medio donde se siñe el largo tiene de ancho dos tercios, tiene por encima de la rodilla menos de medio rostro, y el mesmo ancho, por medio de la rodilla. Por lo senido de vaxo de la rodilla donde comienza la pierna tiene de ancho, tercio, y medio. Por lo ancho de la pantorrilla, medio rostro, y por el fin de ella poco

menos de tercio, y medio, por medio del tovillo tiene de ancho vn tercio, y por lo señido de la garganta del pie lamidad de medio rostro. El pie frontero plantado tiene de ancho vn tercio, y medio.

El brazo frontero desde su nacimiento tiene tercia parte de tercio mas abaxo del hombro hasta el fin del dedo mas largo tiene quatro rostros vno ala mano, y tres al brazo. De la muñeca de la mano ala sangradera hay un rostro, y un tercio, desde la sangradera alo alto del brazo un rostro y dos tercios. Tiene de ancho el brazo desde el hombro hasta donde comienza el perfil, que es la parte más ancha de el dos tercios, y por el principio del moyedo poco mas de un tercio por lo mas señido, antes de la sangradera tiene un tercio, y la tercia parte de otro.

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

Comensando por el dedo pulgar, este ocupa la mitad de el espacio de el dedo, que señala antes de llegar ala coyuntura baja de enmedio; el que señala llega a ocupar pasado de la coyuntura alta de el dedo de enmedio, mas de la mitad de su caveza.

El de los anillos llega al de en medio pasado de la coyuntura vltima de tres partes; Las dos de su caveza, dejando libre la cantidad de la vña.

El menor pasa poco más arribo de la coyuntura ultima de el, de los Anillos dejando libre lo demas de la Caveza.

Por la parte de afuera llega la caveza del dedo pulgar serca de la coyuntura de enmedio del dedo, que señala, que esta junto con el, y el fin del dedo que señala llega cuasi hasta el nacimiento, y principio de la uña del dedo de enmedio. El dedo de los Anillos, llega su fin alamidad de la vña de el dedo de enmedio. El dedo menor llega a rematar a la mitad de la última coyuntura de el dedo de los Anillos. La mano por lado, por lo mas ancho tiene de grueso un tercio.

Por lo mas ancho de los pechos, y espalda tiene quatro tercios que es vna Caveza. Por lo mas, abaxo de los pechos, la Centura tiene de ancho vn rostro, por la parte de el ombligo, y principio del franco, otro tanto.

Tiene de ancho desde el nacimiento, y principio de la parte natural a lo mas alto del perfil del hazienda un Rostro, y la tercia parte de un tercio; tiene de ancho por el principio del muslo, y fin del hazienda dos tercios y medio. Por encima de la Rodilla tiene de ancho dos tercios, y por medio de la Rodilla tiene de ancho dos tercios, poco menos. Por lo mas ancho de la Espinilla, y Pantorrilla tiene de ancho dos tercios, y por el fin de la pantorrilla, un tercio, y medio, por lo señido de la pierna tiene poco mas de un tercio de ancho.

El largo del pie hade ser de un rostro, y un tercio, que es una Caveza, O ade ser la septima parte de la altura de la figura. Los dedos guardan este orden. El dedo menor, acaba donde comiensa el pulgar, el que está junto ael acaba donde comiensa la coyuntura del pulgar.

El de enmedio acava en el principio de la vña del dedo más largo. El largo tiene poco más, que el pulgar, y aveses es ygual con el; y el pulgar tiene de largo poco menos de un tercio.

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

Las medidas de la Espalda. La mitad de la altura de este Varon es desde la superficie del Casco al Estantino, y la otra de alli ala planta, porque la Caveza, y Cuello es la medida, por el Colodrillo. Desde onde comiensen los hombros hasta el fin de las paletillas ay un Rostro. Y desde allí al fin de los Lomos ay Otro rostro, y la tercia parte de un tercio desde el fin de los Lomos, al principio, y nacimiento del hazienda ay medio Rostro. Desde alli ocupa todo el hazienda hasta el fin del, un Rostro, y la tercia parte de un tercio; Desde el fin del hazienda ala Corba, que es largo del muslo ay Rostro, y medio, y un tercio; y desde allí al fin de la pantorrilla, ay un Rostro, a tercia parte de un tercio, desde el fin de la pantorrilla hasta pasados los tovillos al principio del Carcañal, ay otro tanto. Y desde alli al fin de la planta, ay un tercio. Las medidas del largo, y ancho del brazo por el Codo se hallarán en las del frontero, y de Lado.

Tiene de altura nueve Rostros: Los dos comensando de la superficie del Casco acaban en el hoyo del Cuello: El Cuello es algo mas corto desde alli al fin de los pechos, ay un Rostro: desde el fin de los pechos, amas abajo del Ombligo, y principio del franco, ay otro Rostro, y desde alli al fin de la parte natural otro, y de esta parte á lo señido de la pantorrilla, debajo de la rodilla, ay otros dos Rostros, y de alli a las plantas, otros dos, La altura del pie un tercio.

Por el nacimiento de los brazos es un Rostro y dos tercios. Y para lo más ancho de los hombros dos Rostros, y un tercio, y la tercia parte de otro. Por el nacimiento de los pechos un Rostro, y dos tercios, y poco menos de la cintura; por el principio del franco dos Rostros menos medio tercio. Por el nacimiento de los muslos dos Rostros. Por el fin de los testículos, tiene cada muslo un rostro, por medio de la Rodilla, tiene poco menos de dos tercios de ancho, por lo más ancho de las pantorillas, tiene tercio, y medio, por medio de los Tovillos algo más de un tercio. La anchura de el pie plantado por los dedos tiene poco más de dos tercios. El brazo tiene de largo desde el nacimiento del Ombro, hasta el Remate de el dedo mas largo tres Rostros, y dos tercios. El uno seda al largo de la mano desde allí a la Sangradera el otro Rostro, y dos partes de un tercio, y de allí al nacimiento del hombro un Rostro, un tercio; y la tercia parte de otro.

Tiene por devajo de los pechos medio Rostro de ancho el brazo en su nacimiento. Por lo ceñido mas arriba de la Sangradera, poco menos de medio Rostro, por lo mas ancho abajo de la Sangradera, tercio, y medio de ancho, por la muñeca, tiene vn tercio. El ancho de la mano, ya esta dicho, arriba en las medidas del Varon de treinta años. Pero aqui es mas de tercio, y medio.

Esta figura Robusta por lado, es su altura la mesma de la figura frontera, y contiene las mesmas medidas, y afsi bastará de escrebir su anchura; menos la Caveza. La anchura de la garganta, por debajo de la barba tiene



dos tercios, y por el hoyo del Cuello, principio de la Espalda tiene de ancho, dos tercios, y medio. Por medio de los pechos, y perfil de la Espalda tiene de ancho una Caveza, y son quatro tercios. Por debajo de los pechos, y fin de la Espaldilla tiene otros quatro tercios, por la Centura tiene tres tercios, y medio. Desde el nacimiento de la parte natural, y perfil del nacimiento, tiene quatro tercios; por el fin del nacimiento, y nacimiento del muslo tiene de ancho un Rostro, y la primera parte de un tercio. Por lo mas ancho del muslo tiene lo mesmo.

Desde el nacimiento de la Rodilla, y principio de la Corba tiene dos tercios, y la quarta parte de otro. Por el fin de la Rodilla, y principio de la Pantorrilla, tiene dos tercios. Por lo Ceñido debajo de dicha Pantorrilla, y la Espinilla tiene otros dos tercios. Por la garganta del pie tiene de ancho tercio, y medio. La largura del pie por lado, que es un Rostro, y un tercio; Y la Razón de la distribución de los dedos la Remitimos a la proporcion del Varon antes de esta.

Desde el fin del Cuello, y lo mas alto del hombro hasta donde comienza el cuerpo á dividirse de los brazos, de alto ay tres tercios, y medio. Y por que la anchura desta parte no sebe en la figura frontera la refiero aqui son dos Rostros cavales; y prosiguiendo por lo alto desde la parte referida, en que se dividen los brazos de el Cuerpo, hasta el principio de el nacimiento, y perfil alto de el ay tres tercios, y medio. Desde alli al fin del nacimiento donde comienza el muslo tiene tres tercios, y la tercia parte de uno. Desde aquí al medio de la Corba, ay quatro tercios, y otras dos partes de tres del tercio, y de alli ala planta del pie ay dos Rostros, y un tercio, que es la altura de el Carcañal. Por la otra esta dicha la medida por todas partes: de la mano.

Las partes de la hermosura, y Velleza Corporal, que resplandece principalmente en la Muger son tres: Integridad de miembros; proporcion en todas partes, hermosa, y agradable Color. Aristóteles. No ade ser el Cuerpo pequeño, sino de Combeniente gentileza algo menos que el Varon. El color no sea muy blanco, ni muy Rojo, sino de el color de Rosa. La tes con lustre, y claridad.

Por la parte frontera tiene de alto onze Rostros, menos medio tercio, y dando las dos a la Cabeza, y Cuello porque nose ande Repetir aqui sus medidas que dan desde el Oyo de la garganta alas plantas, los nueve menos, medio tercio. La mitad de su altura es donde acava el perfil de el Vientre sobre la parte natural, poco mas abajo del principio de el muslo; y la otra mitad desde alli a la planta.

Y su altura, por menor abiendo dado los dos Rostros, a Caveza, y Cuello seda el tercio desde el hoyo dicho a la boca del Estomago, entre los Pechos, medio tercio mas abajo del nacimiento de ellos: y bajando desde alli á cava el quarto Rostro medio tercio mas arriba de la Centura. El quinto de aqui viene aparar justamente al Ombligo. Y el otro medio al vientre frontero del ancho de las Caderas. Desde aqui poco mas abajo del fin de la parte natural, y principio del muslo es el sexto Rostro; y de aquí a lo señido de la mitad del muslo es el Rostro septimo llega el octavo hasta poco mas arriba del medio de la Rodilla. Y el noveno más arriba del fin de la Pantorrilla. El Decimo no llega alo mas señido de la pierna. Y el onzeno menos medio tercio; y de alli ala planta de este, ocupa la altura del empeyne del pie frontero hasta el principio del

toவில்lo un tercio, y esta es justamente su altura.

La anchura es en esta manera, dexando la Caveza, mirada la frontera por los hombros, y nacimiento de los brazos ay del perfil de afuera del vno al otro de ancho dos Rostros, y medio tercio, por mas abajo del perfil, de afuera del molledo enfrente de el nacimiento de los pechos tiene dos Rostros, y medio de ancho. Por el nacimiento de los pechos de bajo de los Sobacos sin los brazos tiene el Cuerpo de ancho Rostro, y medio, y la tercia Parte de un tercio. Los pechos tienen cada uno de ancho la mitad de la Caveza, y entre el vno, y el otro, ay medio tercio, y la quarta parte de otro. Por lo ceñido de la Centura tiene de ancho vna Caveza, y un tercio. Por lo ancho de la Cadera, o nacimiento de los muslos; es su anchura dos Rostros, y un tercio, por debajo de la parte natural, y lo mas ancho del muslo; tiene cada vno de ancho vn Rostro, y la tercia parte de un tercio, por medio del muslo donde se siñe la mitad de su perfil, ay de ancho un Rostro menos la quarta parte de un tercio. Por encima de la Rodilla, y remate del muslo, ay poco mas de media Caveza de ancho. Por debajo de la rodilla, y principio de la pierna ay media Caveza justa. Por lo ancho de la Pantorilla, ay algo mas de media Cabeza. Por lo ceñido de la pierna sobre el toவில்lo, ay un tercio de ancho, y por el toவில்lo poco menos. El pie frontero plantado tiene otra media Caveza, que son dos tercios de ancho.

El largo del brazo frontero desde su nacimiento, y perfil de hombre hasta el Remate de el dedo mas largo tiene quatro Rostros, y un tercio Repartense de esta suerte el vno seda al largo de la mano, uno, y medio, y un tercio de la sangradera al hombro, y supuesto que esto es lo seguido; dice el Autor que es mejor que la mano de la Muger sea mas pequeña, Especialmente en las Virgines quitandole medio tercio del largo, y dandole eso mas al brazo.

Tiene de anchura el brazo frontero por el nacimiento de los pechos, y molledo medio Rostro. Por lo señido arriba de la Sangradera tiene un tercio, y la quarta parte de otro, y por lo mas ancho abajo de la Sangradera, poco más de medio Rostro. Por la muñeca tiene un tercio de ancho. La mano tiene medio Rostro por lo mas ancho; y si se da un Rostro de largo, el medio ocupa el dedo mas largo, y el otro medio la palma, hasta la muñeca, y si como he dicho se hace mas pequeña, se le darán las dos partes al largo, y la vna al ancho.

La primera medida del ancho desde el hoyo de la garganta al principio de la espalda que le corresponde es medio Rostro, y un tercio. Por encima del hombro del pecho ala Espalda, de ancho poco mas de un Rostro. Desde el nacimiento de los pechos alo mas reelevado del perfil de la Espalda, ay una Cavesa de ancho. Por devajo de los pechos al perfil que le corresponde de la Espalda, es el ancho un Rostro, y medio tercio. Por lo señido de la Centura, y fin de los Lomos, tiene de ancho poco mas de un Rostro. Y de más habajo, del Ombligo ala Espalda tiene de ancho poco menos de vna Cabeza. Por lo más relevado del vientre, al perfil del hazienda tiene de ancho vna Cabeza, y medio Rostro. Por encima de la parte natural donde acaba el perfil del vientre alo mas relebado del hazienda tiene vna Caveza, y un tercio de ancho. Debajo del hazienda ala mas releuada del principio del muslo tiene de ancho una Cabeza, menos la tercia parte de un tercio. Por medio del muslo tiene de ancho un Rostro. Por encima de la

Rodilla, al principio de la Corba tiene de ancho poco menos de media Cabeza. Por medio de la Rodilla tiene media Cabeza de ancho. Por el fin de la Rodilla, y principio de la Pantorrilla, ay otro tanto. Por el fin de la Pantorrilla, otra media Cabeza. Por lo ceñido de la pierna sobre el tovillo, tiene de ancho medio Rostro.

El largo del pie de lado ade tener vna Cabeza; ó la septima parte de la altura de esta figura, como dijimos en el de el Varon de treinta años; y por el mesmo yrán los dedos.

El brazo de lado por auerse dicho en el frontero; su largura trataremos de su ancho. Por lo alto del hombro de ancho media Caveza. Por el nacimiento del molledo tiene de ancho medio Rostro, y la tercia parte de un tercio.

Por lo mas relebado del molledo, tiene media Cabeza de ancho.

Por lo señido de la Sangradera al Codo, ay de ancho un tercio, y la quarta parte de otro. Por lo mas ancho habajo de la Sangradera, en la tabla del brazo tiene medio Rostro de ancho. Por donde se siñe el perfil mas abajo, y comieza la muñeca, tiene de ancho un tercio. Y por la muñeca, y nacimiento de la mano tiene medio tercio, y la tercia parte de otro. Por lo más ancho de la mano de lado ay un tercio. Las demas medidas dice en el frontero.

El vltimo perfil, y vista de esta figura es por las por la Espalda tiene la mesma altura que los otros dos que se han dicho, que son onze Rostros menos medio tercio. La mitad de su altura es desde la superficie del Casco, á lamitad, y divición del hazienda. Y la otra, de alli a las plantas, y por que di razon hay de la medida de Caveza, y Cuello. Trato de lo dicho demas, desde donde comienza los hombros hasta el fin de la Paletilla tiene vna Cabeza, y la tercia parte de un tercio. Y de ancho Rostro, y medio tercio. Y desde allí al fin de los Lomos poco mas abajo de la sentura ay vna Caveza de alto. Lo ancho de la Centura esta ya dicho en la figura frontera. Del fin de los Lomos alo alto del perfil, del asiento ay medio Rostro. Tiene todo el hazienda de alto en cada mitad vna Caveza, y medio tercio. Desde el fin del hazienda á la mitad de la Corva, que contiene todo el muslo, hay dos Rostros de largo, menos la primera parte de un tercio. Y desde alli ala planta hay dos Cavesas, y la primera parte de un tercio, ocupa de esta medida. El Carcañal, vn tercio de alto, y otro de ancho. Todos los demás anchos, y largos de Cuerpo, Brazo, y Mano, estan ya referidos en la figura frontera.

### Capítulo III

En que se trata de la Segunda parte del dibujo, o Simetría

La Cimetría, y proporción de la Segunda parte del Dibujo, trataremos en este Capítulo, comensando por el Niño de un año, mirado por la parte

frontera, el quarto tiene de largo la tercera parte de la altura de su Madre: sinco son las proporciones que se han prometido tratar; y para mayor facilidad de medirlas vsase de ocho tamaños que formados aparte sirban al Artifice, con mas brevedad, y Claridad.

El mayor es la Caveza, que este Niño será desde lo alto de la Caveza, digo del Casco al hoyuelo de la garganta, porque por la parte frontera no descubre casi el Cuello: El segundo 2) su mitad . Luego el Rostro 3) que es del nacimiento del Cavello al fin de la barba, y la mitad del Rostro 4) Son sinco tercios, que será del fin de la naris al de la barba, la mitad del 6) un tercio la tercia parte del 7) un tercio: Y la quarta parte del 8) un tercio, que es la vltima, y menor medida. Digo pues que tiene en su Longitud quatro Cavesas de la suya. Lamitad de su altura son las 2) desde la superficie del Casco al Ombligo, y los otros 2) desde allí ala planta del pie, y determinado donde llega cada Caveza digo: que la primera que comienza desde la superficie del Casco Acaba en el hoyuelo de la garganta. La segunda como he dicho llega al Ombligo. La tercia de el Ombligo al principio de la Rodilla, la quarta de ay ala planta: Ocupa de ella desde la garganta del pie ala planta un tercio.

Lo mas ancho por los ombros, mirando frontero tiene vna Caveza, y un tercio: los pechos de anchura un Rostro, y medio tercio. Por el principio de los muslos tiene de anchura una Caveza, y medio tercio.

Desde la parte natural hasta la planta del pie que es lo que se muebe dire la anchura de cada Pierna. Tiene por la parte mas alta del muslo, debajo de la parte natural, la mitad de su Caveza, poco mas, su anchura por la Rodilla donde acaba el perfil del muslo, es medio Rostro, y por lo ancho de la pantorrilla poco menos de otro medio, y sobre la garganta del pie, y principio del Tovoillo, tiene de ancho un tercio, tiene de anchura el pie frontero plantado tercio y medio.

El brazo tiene de largo desde su nacimiento hasta la muñeca una Caveza, y un tercio, y la tercia parte de otro; de manera que tiene desde el hombro, hasta la Sangradera vn Rostro de largo, y de la Sangradera ala muñeca la mitad de la Caveza, y la primera parte de un tercio.

Tiene de ancho el brazo frontero por su nacimiento donde comienzan los pechos un tercio. Por la Sangradera tiene de ancho otro tercio.

Y mas abajo por lo mas ancho poco menos de un tercio; y medio. Y por la muñeca tiene de ancho poco menos de un tercio. Y la mano tiene de largo desde el nacimiento de la muñeca al fin del dedo más largo medio Rostro, y la tercia parte de un tercio. Y de ancho por la parte más ancha tercio y medio.

Las medidas de la Cavesa por menor son de esta manera; desde la superficie del Casco, al nacimiento del Cabello, ay medio tercio, y la quarta parte de otro; desde el nacimiento del Cabello, al entresejo, y principio de la naris ay tercio y medio. Desde el entresejo, al fin de la naris ay otro tercio. Del fin de la naris al de la varba ay otro tercio. Que dividido en dos partes, el medio ocupa la barba hasta el fin del Lavio bajo, y el otro de alli al fn de la naris.

Del fin de la barba al hoyuelo de la garganta, que es la papada hay poco menos de otro medio tercio, de largo.

Tiene esta Caveza frontera por lo mas ancho de las sienes, y perfil de la Oreja un Rostro, y medio tercio, tiene de ancho el Rostro sin lo que sale

la Oreja, un Rostro, que se toma del nacimiento del Cuello al fin de la barba, del fin del Ojo, al fin de la Oreja ay un tercio de ancho; tienen los Ojos de ancho desde el fin del vno al del otro medio Rostro, y la quarta parte de un tercio que partida esta medida en tres partes, yguales, dando, acada ojo la suya, queda entre vno, y otro, la mesma anchura del Ojo, y esto tiene de ancho, la naris por lo mas ancho. Y la Voca la medida anchura. Y la Varba consiguientemente. Tiene el Cuello de ancho medio Rostro por la tercera parte de un tercio; Esto es lo que pertenece a la Caveza frontera.

Las medidas por el lado o medio perfil, comenzando, por la Caveza, son de esta suerte: tiene de alto desde la superficie del Casco, hasta el hoyuelo de la garganta, lo mesmo, que hemos dicho de la Caveza frontera, y todo lo demas. La anchura de la Caveza es conforme a su altura, y quadrada. Retirase adentro del quadrado la frente. La mitad de la quarta parte de un tercio, y la naris la tercia parte de la quarta de un tercio. La Oreja comienza de la parte del Rostro en la mitad del quadrado, y tiene de ancho hasta la punta de la naris poco menos de media Caveza.

De largo tiene la Oreja otro tanto como ay del fin de la naris, al de la barba, que es un tercio, y tiene medio de Ancho.

Deximos en la Cabeza frontera desde el Nacimiento del Cuello ala superficie del Casco avia medio tercio, y la quarta parte de otro. Eso mesmo tiene por el medio perfil: Y desde el perfil de la frente al principio del Cavello de la Cien ay medio Rostro, y la tercia parte de un tercio; Y otro tanto desde el Cuello ala Coronilla de la Caveza; desde el perfil del entresejo al principio del Cavello donde comienza la Oreja ay medio Rostro, y la quarta parte de un tercio de ancho. El largo de la naris, y de la Varva, esta dicho arriba. Tiene de largo la seja, medio tercio; Y la quarta parte de otro, desde el perfil devajo del entresejo al principio de la niña del Ojo: ay la tercia parte de un tercio; y otro tanto tiene de ancho el Ojo de medio perfil. Desde el fin del Ojo al principio de la Oreja, tiene de ancho un tercio, y la quarta parte de otro desde el fin del ancho de la Oreja al perfil de la Cavesa arriba del Colodrillo ay medio Rostro. Desde el Colodrillo ala abertura de la voca ay media Caveza, y un tercio; tiene de ancho la naris por lado menos de medio tercio, y la Voca la quarta parte de un tercio.

Desde el perfil de afuera de la Varba al hoyuelo de la garganta por debajo de la papada ay un tercio, tiene el Cuello de ancho por el lado medio Rostro, y medio tercio; y con esto que da medida la Cabeza del lado. Tiene de ancho por donde comienza el Pecho, y la Espalda poco mas abajo del hombro media Caveza, y la quarta parte de pierna un tercio. Por lo mas relebado de la Tetilla, y Espalda tiene de ancho un Rostro.

Tiene de ancho por la Centura, y sobre el Vientre la mitad de la Cabeza, y un tercio. Por lo más alto del vientre, y nacimiento del hazienda tiene poco más de un Rostro. Desde lo mas relevado del hazienda, á lo hondo debajo del vientre tiene otro tanto de ancho. Y tiene un Rostro desde el nacimiento de la parte natural al perfil del hazienda.

Desde donde acaba el hazienda, y mas debajo de los testigos parte mas ancha del muslo ay media Caveza, y la tercia parte de un tercio.

Del perfil sobre la Rodilla alo alto de la Corba, ay de ancho medio

Rostro. Por devajo de la Rodilla, y fin de la Corba tiene por menos de medio Rostro, tiene de grueso por lo más alto de la Pantorrilla medio Rostro, que es poco mas de la medida Referida.

Por la garganta del pie tiene un tercio, y la quarta parte de Otro. El pie tiene de Largo la mitad de la Cavesa.

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

La mano tiene el mesmo Largo. Lo mas ancho del brazo por el hombro tiene medio Rostro. Por lo alto del nacimiento del molledo tiene poco menos de ancho. Por la Sangradera tiene de ancho lo mesmo que tiene el brazo frontero, que es un tercio, y por la muñeca poco menos como está dicho.

La anchura de la mano por el lado tiene por la mesma medida de la muñeca. Resta la vltima vista, y vltimo perfil el círculo del Casco por el Colodrillo desde la Superficie hasta donde remata el Cavello tiene de alto un Rostro, y desde allí al principio del Cuello tiene de alto medio tercio. Y otro tanto la altura del Cuello.

Desde el fin del Cuello, vajando al fin de los Lomos, ay un rostro, y medio tercio, y la quarta parte de un tercio, y de allí a lo alto del haciento ay un tercio, tiene de alto todo el haciento hasta el fin de la media Caveza, ay poco menos de un tercio. Desde el fin de el haciento al medio de la Corva tiene de alto medio Rostro, y la tercia parte de un tercio, y desde aqui al fin de la pantorrilla tiene media Caveza de altura. Desde el fin de la pantorrilla al perfil de la planta tiene medio Rostro de alto, y el Carcañal ocupa un tercio. Su ancho en todo lo demás es lo mesmo que en las medidas de la figura frontera, salvo en el nacimiento de los brazos; y principio de la Espalda que tiene de ancho un Rostro, y poco menos de un tercio.

#### Medidas más seguras del niño

Tiene de alto por la parte frontera desde la superficie del Casco a la planta del pie cinco Cavesas de las suyas, la mitad de su altura es desde la superficie del Casco amas abajo del ombro, menos de medio tercio, y la otra mitad desde allí á la planta.

Las cinco alturas de su Caveza. Digo fronteras cinco Cavezas de su altura se reparten de esta manera. La primera desde la superficie del Casco al fin de la varba. La segunda de hay á la Voca del estomago.

Entra la altura del Cuello que remata con el oyuelo de la garganta que tiene medio tercio, la tercera Caveza es desde la voca del estomago, al fin del vientre. La quarta desde el medio de la Rodilla. La quinta desde allí ala planta, deste ocupa el alto del empeyne del pie menos un tercio.

De la Coronilla al nacimiento del Cavello ay medio tercio: del nacimiento del Cavello al entresejo tercio, y medio que es la frontera; digo la frente. El largo de la naris es un tercio, y otro de la naris al fin de la varba. Que dividido este en dos partes; la vna ocupa la varba; y la otra

de ay al fin de la naris. Ya edicho la altura del Cuello.

Tiene de ancho la Caveza, por lo mas ancho de las Cienes un Rostro, que viene haser cuadrada, y buelan las Orejas un tercio que es medio cada vno.

Tiene de ancho del fin del Ojo, al fin de la Oreja, con la que es corva un tercio. Del fin de un Ojo, al de el otro hay dos tercios, que dividida

están medidas entres partes, dando vna acada Ojo, queda en medio de Ambas.

La mesma Cantidad, tienen de ancho las narises la Cantidad de un Ojo, y tiene de largo la boca lo que ay del fin de la Varba un tercio; por donde se señala el perfil de los Carrillos. Tiene de ancho por los Carrillos, la medida anchura de las Cienes, que es un Rostro.

Aviendo dicho el Largo

Del Niño, y el Largo, y ancho de la Caveza, diremos la anchura de el por la frontera

Tiene de ancho, por lo alto de los hombros, vna Caveza, y un tercio. El ancho de los Pechos es un Rostro. Por el principio de los muslos tiene de ancho vna Caveza, y la quarta parte de un tercio. Y mas avajo, por lo mas ancho de los muslos tiene lo mesmo; tiene de anchura cada muslo por devajo de la parte natural, lamitad de esta medida que viene aser poco mas de media Caveza. Su anchura por la rodilla donde acaba el perfil del muslo, es medio Rostro, y algo menos de la quarta parte de un Rostro.

El ancho de la pantorrilla tiene medio Rostro. Y sobre la garganta del pie, y principio del tovillo tiene un tercio. El ancho del pie frontero plantado tiene un tercio, y la tercia parte de otro.

Tiene de largo el brazo por la parte frontera desde el nacimiento, que es lo más alto del hombro ala Sangradera vna Caveza, Y de ay al nacimiento de los dedos otra. Y los dedos tiene un tercio. Tiene de largo la mano por todos tres perfiles, dos tercios, y la sexta parte de otro a los dedos, y seda un tercio, como he dicho, y lo demas a la palma.

Tiene de ancho por la parte del hombro, un tercio, y por la sangradera un tercio; y la quarta parte de otro, por la muñeca tiene de ancho un tercio, y la menor la sexta parte de el. El ancho de la mano, por lo más ancho es un tercio y la quarta parte de otro.

El Niño por el lado no rescusa todas las medidas, y diviciones de su altura porque son las mesmas, que avemos dicho, por la parte frontera, y afsi trataremos de su anchura comensando de la Cavesa.

Tiene de ancho la Caveza de medio perfil desde lo mas relevado de la frente á lo más relevado del Cerebro una Cavesa.

Y desde la punta de la naris al principio del Cuello un Rostro, y la sexta parte de un tercio. El ancho desde la naris al perfil de afuera de la Oreja es un Rostro, menos la quarta parte de un tercio.

Desde el principio de la naris, por la parte alta al nacimiento de la Oreja: tiene de ancho dos tercios, y la quarta parte de Otro.  
Desde el fin de la Ventana de la naris al principio de la Oreja tiene de ancho dos tercios, menos la quarta parte de el vno.  
Desde el fin de la Varba a la garganta por devajo del Rostro, ay un tercio de ancho, tiene de largo la Oreja un tercio, y de ancho medio tercio. La anchura del Cuello, por lado, por lo más ancho tiene medio Rostro.  
Las tres medidas, de Ojos, narices, y Voca por lado, vienen aser la mitad de las medidas fronteras en su ancho.  
Lo ancho de los pechos, y Espalda es un Rostro. Y por la Centura, y el vientre mas arriba del Ombligo, otro tanto.

Desde lo mas relevado del hazienda al fin de la parte natural, tiene otro rostro de ancho. Por el fin del hazienda, y principio del muslo tiene dos tercios, por encima de la rodilla tiene de ancho tercio, y medio, y por devajo de la rodilla, y fin de la Corva tiene un tercio, y la quarta parte de otro. Lo ancho de la pantorrilla por lado es alto menos de tercio, y medio. Por la garganta del pie tiene de ancho un tercio. Y la octava parte de otro, tiene por lado el pie de largo un Rostro menos la quarta parte de un tercio.

Lo ancho del brazo por su nacimiento estando de lado es un tercio y, medio, y por la Sangradera, y Codo tiene de ancho poco menos de un tercio, la muñeca por lado tiene de ancho poco mas de medio tercio, la mano por lado tiene lo mesmo, los largos dezimos en el brazo frontero.

El vltimo perfil del Niño, es mirado por la Espalda: y comensando por la Caveza desde la superficie del Casco al hoyo del Colodrillo tiene de largo un Rostro, y desde alli, a la division del Cuello, y los hombros tiene de alto un tercio. Por lo ancho de los Cornifeles tiene la Caveza un Rostro, del fin del vuelo de una Oreja ay otra avna Caveza. Tiene desde el fin del Cuello, al fin de los Lomos, al fin del hazienda hay de largo un Rostro. Tiene de largo el muslo desde su nacimiento al fin de la Corva un Rostro menos la quarta parte de un tercio. Y desde allí a la planta hade tener vna Caveza, y medio tercio.

Aqui entra la altura del Carcañal, que es un tercio menos la quarta parte deel. Y de ancho tiene el Carcañal otro tanto.

El ancho por la espalda de vajo de los hombros, y nacimiento de los brazos, es una Caveza; y la quarta parte de un tercio.

Fin de las Medidas que pone este Autor quien es FRANCISCO PACHECO de hombres Eminentes, que ha avido en esta Facultad, y su Arte.

Y pues no es hageno del Intento, y nos hacercamos al fin de este Libro, Lograre algunos preceptos generales de los que escribió en Lengua flamenca Carlos Bexmandes, Natural de la Ciudad de Hadem en Olanda, en su Libro de la Pintura, de quien hemos hecho mención, y lo Seguiremos en Adelante. No encamines la Caveza, ala parte donde inclina el Cuerpo en la figura Plantada.

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

18. En la figura de Rodillas antes junten los pies, que las Rodillas para mejor gracia.

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



23. No tengan los movimientos de maciada violencia, porque no parezcan las figuras Desgonzadas.

22. Al brazo que sale afuera en la figura le ade corresponder la pierna contraria sacando la también afuera para mejor movimiento.

19. Pies, y piernas en la Muger, estando plantada nose hande apartar, porque es contra la honestidad.

23. El demaciado escorso en vna figura es desgraciado.

25. No sé hade levantar la Caveza mas de quanto pueda mirar derecha, y descansada al Cielo.

26. No buelva la Caveza mas de hasta poner la Varba en frente de el Sobaco.

25. No se doble la figura de manera que los hombros vajan del Ombligo.

27. En la figura Cargada la pierna que corresponde el peso seha de reservar de caminar demanera, que la mas descargada ayude libremente á la figura.

28. En la figura que camina no hade haver mas que un pie de claro entre los dos.

30. En la figura que corre parezca en todos los miembros, aquella avilidad, y ligeresa conque se ayudan unos, a otros.

35. Represente en cada figura el movimiento, y efecto que su edad pide el Viejo, como Viejo, y el Mancebo, como Mancebo.

38. No sele apliquen ala figura de Muger las fuerzas en el movimiento, y acción como al Varon, porque sus movimientos son mas flacos.

38. En las figuras de Mugerres no seles ha de dar el Semblante, y compostura a las Virgenes, que alas Matronas de mas edad.

38. Y generalmente los movimientos de las Mugerres, honestos, y Recogidos en qualquiera plantado que tengan.

39. Los Hombres, y fuertes, hande tener afsi los movimientos, y los Mancebos mas suabes, y con mas ligereza.

15. En el Ystoriado conviene afer montones de figuras, vnos cerca, y otros desviados, sentados vnos, y otros en pie descubriendo Campo entre vnos, y otros: y en el Lejos, como en vna Batalla se vean algunas figuras por entre las demás.

17. Michael Angelo mas atendido en el Juizio, á cada figura de porsí, que á la dispocición del Istoriado, y, afsi vsó de pocas disminuciones, y á partamientos.

19. Es cosa loable, que todas las Istorias tengan armonia, y consonancia en la disposición, y en las figuras, y que guarden en todo hermosura con la variedad, y diferencia.

21. Guardase en el Instoriado, que vnas figuras entren, y otras salgan, y aygan vnas fronteras, otras de medio perfil, vnas sentadas, otras de Rodilla, y otras que sevan acentar, ó levantar conforme ala Istoria:

22. Mirando arriba, y abajo, y en suma se guarde en todo variedad, y diferencia.

24. Siempre se escuse en las historias lo que algunas vsan que es poner de lante medias figuras de hombres, ó de Animales, para haser la Istoria mayor: sino le Obliga el haver delante algun Campo, ó fuelo que significa inpedia la vista de toda la figura.

25. Hance de poner en las Historias, figuras de todas edades, Niñas Barones, Mancebos, y mugeres; con diferentes Animales, Edificios, y paises por lejos; que es lo mas agradable.

28. No pidiendo la historia es enfadosa cosa la muchedumbre de figuras sin necefsidad, que estorban las vnas, á las otras.

33. No estando vien sacada lo que ala Historia pertenece, no es hgradable, porque muchas cosas diferentes, vien hechas dan mucho gusto a la historia.

34. Tambien se deve usar en las historias para que se gozen las figuras, poner vnas altas, otras vajas, y otras subidas en Árboles, y sobre las Colunas de los Edificios acidas con ellas, y sobre diferentes suelos, y Campos mas levantados.

36. Las figuras principales, y de mayor Autoridad se pongan siempre delante, ó en pie, ó sentadas, para que la historia sea luego conosida conforme lo pide la razón, y los que con ellas hablan hade ser con humildad y respeto.

36. Es cosa conveniente, que cada figura haga el efecto, que se pretende.

37. En suma todas las acciones, y efectos, que hase el natural, se hande procurar en las historias de pintura, y que alguna figura, en particular adbierta al que mira del misterio de la historia.

42. Estando vna figura delante de otra conbiene, que los claros de los que están detrás, sean mas muertos, y menos la fuerza de sus oscuros para que se aparte vna de otra.

43. Y si haviendo muchas figuras hacia el fin fueren obscureciendose, conbiene que el Campo tenga de Claridad conbeniente para desbiarse, vna cosa de otra, suabemente sin crudeza, imitando en todos los efectos del natural, que este es el principal fin.

44. En algunas historias conbiene haver figuras de ygal hermosura como en lade habrahan con los tres Ángeles á diferencia del Juizio de Paris, donde las dos Dineces son bendidas de la hermosura de Venus, y afsi aeste modo en otras.

Tiene mucha dificultad pintar un Rastro Riyendo, y otro llorando porque en ambas acciones se lebantan las Sejas, hacia la frente, y de los Ojos salen arrugas pequeñas hacia las Orejas.

El Rostro, que llora no levanta las Mejillias antes las vaja, y la Voca declina el perfil, afsi abajo, en arca abierta, los Ojos algo cerrados, y las Sejas en sus principios inclinadas arriba.

Y para mostrar tristeza sin lágrimas, este, la Caveza inclinada sobre el pecho, y la mano sobre el Corazón: La Voca del que se Rie, va la línea al contrario levantando los extremos, y haciendo arco hacia abajo, y relebando, y hinchando los Carrillos, y megillas.

En los Incendios se hade atender ala diferencia de los fuegos, para Colorido, que las llamas sean de diferentes Colores, y el humo tambien conforme á la cosa que se quema, y las luces ande sercar el perfil de las figuras de la parte que vienen, dejando lo demás obscuro conforme al Colorido de las llamas, esta diferencia sevee en el natural Condistincion.

Comienzan las enigmas

Curiosas en lo siguiente

De un humilde animal vengo,  
soy blando de Condicion,  
y sin Lengua doy Razón,  
de todos aunque no la tengo.  
Y aunque parese mas que mano  
de mi poder la grandeza,  
por que otra naturaleza,  
haga al que meda la mano.  
Lo que estimo, sobre todo  
que no solo Artificiales,  
pero sobre naturales,  
cosas hago en alto modo.  
Todo cuanto quiero hago,  
y lo buelvo á deshazer  
sin termino es mi poder,  
y sin termino mi estrago.  
Es mi poder en el Cielo,  
tan semejante al Eterno,  
que puedo echar al Infierno,  
y puedo llegar al Cielo.  
Y á qui para entre los dos  
llega mi poder tanto,  
queno solo are un Santo,  
pero haré al mismo Dios.

FINIS

Las cosas percebidas sobre el Dibujo

De los Oydos mueben lentamente, pero siendo ofrecidas a los fieles, ojos

luego siente mas poderoso efecto, para moverse el animo quieto.  
Que principio conviene al nuevo Arte el Dibujo, que solo representa con  
Vivas Lineas, que redobla, y parte quanto el Arte la Tierra, y Mar  
sustenta.

#### A la hermosura

Quan frágil eres humana tu Gloria  
en Esplendores quanto dura  
breve Sueño, Vil humo sonbra vana,  
eres humana, y frágil hermosura,  
a la mezclada Rosa semejante  
que alegre se lebanta en la luz pura.  
Pero vuelva la vista en un Instante  
quanto cambia el azul el puro siglo,  
las Ojas truecan en pálido semblante  
ya sin honra en el humilde suelo  
quien no be en esta flor el desengaño  
que abre, Cae, seca el Sol, el viento, el Yelo.

#### A los animales

El Estudio no menos, y el cuydado,  
que pucistes en humanas proporciones  
a qualquiera Animal representado  
aplicaras por partes, y Razones.

Al Corzo ligerifsimo, y al Benado,  
pero en particular alos Leones  
con fuertes garras, y con lanudes  
crines cierta Ley de rigurosas fines.

#### Otro

El hermoso Lebrél, el escudo, el año,  
pintado ser de gran ornato hallo,  
el Jabalí espumoso, el Tigre, yrcano,  
y otros en grande número que Callo:  
Mas sobre todos ten siempre a la mano  
el Vizarro dibujo del Caballo.  
con que tanto enriqueziese la Pintura.  
el aliento, caudal, y la Ermosura.

FINIS

Proporciones del Toro, el Águila, el León y el Caballo; su autor, Pablo de Céspedes

León

Comenzando del Rey de ellos, que es el León cuya condición es noble, cuya fiereza grande; es de mediana estatura, tiene Vara, y sesma de la planta a lo alto del anca, el color es Leonado, ó mas claro, ó mas oscuro, toda la Piel lisa, entodo el Cuerpo, en el Cuello, y vientre mas largo, enbedijado, y obscuro el pelo; la Cola llega como de los brazos a la anca, quatro dedos en cada mano, y el pulgar más alto, las vñas largas, alza mucho los pies, y las manos, quando camina.

Toro

Es el Toro Animal Cruel, corto del Cuello, muy colgado de Arrugas. Los Cuernos agudos, pardos, y negros; las puntas tiene manchas, los pies hendidos, y las canillas secas; su altura es de vara, y media desde el suelo a lo alto del anca; El Buey se diferencia en que parece algo mayor, mas tibio, y flaco, y más abierto de Cachos.

## Águila

Entra en tercer lugar la Reyna de las Aves, que el Águila Real, que lo es en su condición, pues lo que Casa lo come en compañía de las otras Aves; es su color pardo obscuro, el pico ancho, y encorbado, los pies gruesos, los dedos, y uñas largas, y fuertes: tiene tal fuerza en la vista que mira al Sol, sin que la ofenda; hay muchas, y varias diferencias, pero la Real tiene dos tercios de alto. Estando derecha de el suelo al nacimiento de las Alas.

## Caballo

Es hermoso Animal el Caballo; y por ser tan comun se puede casi, y siempre pintar de lo natural su Dibujo, y diversos colores, porque hay vnos blancos, otros Morcillos, Castaños, Rucios, Tordillos, Alazanes, y Vayos: tiene vara, y tres quartas desde la planta a lo alto de la anca; es brioso, alegre, y firme de Cuerpo, las Costillas Largas, y estrechas, las ancas redondas, y repartidas, el pecho ancho, los muslos gruesos, el pie seco, y firme, las uñas pequeñas, y secas, las Orejas cortas, y agudas, los Ojos grandes, las narices anchas, el Cuello alto, las Clines largas, la Cola Redonda que llega al Suelo.

## Prosigen los enigmas

Saco un Ojo pintado  
vn Pintor mal entendido,  
y como no fue conocido  
estava desesperado.  
Mas halló un nuevo consejo  
para consolarse, y fue,  
poner desu mano al pie,  
de letra grande Conejo.  
Pintó un Gallo, un mal pintor,  
y entro un nibo derrepente  
en todo tan diferente,

quanto ignorante su Autor.  
Su falta de abilidad,  
satisfiso con matallo  
de suerte que murio el Gallo  
por sustentar la verdad  
Quintino necio pintor,  
tube por competidor,  
en mi aficion un pintor  
a quien proferido vi,  
Herrero, y amante fui,  
sus Colores embidie,  
y por sial arte obligava,  
ala queme despresiaba.  
El Yerro en pincel cambie,  
un martillo es la Señal  
en las tablas de mi mano,  
y de el poder del tirano  
dueño de mudansa tal.  
Asi quando el duro azero,  
de Enéas el Mantuano  
describe muestra á Bulcano,  
mas diestro pintor, qué herrero

FINIS

JUAN DE BRUXAS  
Imbentor de la Pintura al Olio.

Al nacimiento de Christo Señor Nuestro

En tanto llego el dichoso Instante,  
que del vientre Purifsimo, y sellado,  
salio el Divino, y sacrosanto Infante,  
dexando el Limpio talamo.  
Cerrado.  
Sú decir.  
Yo el Artífice Soy, yá Eccelente  
cuya gloriosa frente la edad  
corona de inclitos Onores,

pues con mi diestra mano,  
y de Vberto mi hermano  
misture con el Olio los Colores.  
El Olio, que del Lino,  
de la rubia simiente Peregrino  
pensamiento divino amis Pinceles,  
ygnorando aun de Apeles.  
¿O quanto pudo quanto a la pintura  
dar lustre, dar Velleza, tal mistura?  
Mi nueva industria admira mi destreza  
la Velgica nobleza, que la fama reparte  
celebrando mi ingenio vnico, y solo  
con glorias, no pequeñas de mi Arte  
de gente, en gente, y de vno en otro  
Polo.

FINIS

Elogios a todos los materiales de la Facultad de la Pintura

Pincel

Será en todos principio el Pincel primero,  
en su Cañon atodo, y recoxido,  
del blanco pelo del Silvestre vero,  
el pelico es mayor, y en mas tenido  
sedas del Jabalí cerdoso, y fiero  
parejas adedar almas Crecido.

Brochas



Será grande o mayor  
segun que fuere formado  
a la oración que se Ofreciere,  
vn Junco que tendra ligero, y firme.

Tiento

Entre dos dedos la siniestra mano  
donde el pulso incierto al pintar se a firme,  
y el teñido pincel Vacile enbano  
de aquellos que cargó de tierra firme

Hastas de pinceles

Entre Oro, y Perlas, Navegante  
ufano de Evano, o de Marfil  
hasta que se entre por el Cañon,  
hasta que el pelo encuentre.

Tablilla

Demas un Tabloncillo  
relumbrante de Árbol Vello,  
de la tierra pera ó de aquel otro  
que del triste amante imitare.  
El Color de su madera abierto por la parte  
de delante donde salga el grueso dedo por defuera  
en el asentaras por sus temores  
la Variedad, y mescla de Colores.

Losa

Vn perfido quadro llano, y lizo tal, que en su tez,  
temires limpia, y Clara  
donde podras con no pequeño aviso  
trillar en sutil Mistura.

Caballote

Y Rara de tres piernas la maquina  
del alizo de vna a otra poco mas de Vara  
las Clavijas pondras en sus encajes,  
donde atu mano el quadro alces, ó vajes.

Regla

De masiso Nogal, y lasonado,  
derecha Regla,  
que el perfil requadra,  
tendras tambien de azero vien labrado.

Esquadra

No falta ocafision  
de la justa Esquadra,  
y el Compas  
de redondo fiel travado.

## Compas

A quien el propio nombre al Justo quadra  
que abriendose, ó serrando  
nose hacienda el salto,  
donde el paso mas se aumenta.

## Cuchillo

Demas de un Cuchillo á comodado  
de sus perdidos, filos, yá desnudo  
que incorpore el Color, y otro delgado  
que corte sin sentir fino, y agudo.

## Otro cuchillo

Los despojos del Paxaro Sagrado,  
cuya voz oportuna tanto pudo  
de la Parca Roca en la defenza,  
quando tenerla al fiero gallo pienza.

## Concha

Sea argentada concha, donde el Tesoro,  
creció del Mar en el extremo  
sumo la que guarde el Carmin,

y guarde el Oro,  
el Verde, el Blanco, el Azul,  
cerero vn ancho, bajo de metal sonoro  
de frescas hondas transparentes  
llenos de molidos al Olio en blando frio,  
del Color los defiende, y de el Estio.  
Vna Ampolleta de vidrio Cristalina  
que el perfecto barniz guarde  
distinta de Otra donde se conserbe, y se á fina.  
otro con que más comodo se pinte  
con estas otras, que ala paz destina  
                  hayga letra, y dibujo oscura tinta  
de Caparrosa hecha agalla, y goma  
con el lucir queda la fertil sombra.

FINIS

El colorido, y sus circunstancias de la diferencia de Encarnes

1. Albayalde Rosado, Amarillo, Vermellon,
2. Almacre, Tinta entera, azul, Berde terre.
3. Media tinta. Almacre, y Amarillo otra que se gasta entre encarne, y sombrío.
4. Ocre quemado, sombra parda, tinta oscura.

Sexas en Sombra parda

5. Ocre quemado, y un poco de prieto.
1. Carmin. Sombra parda Ocre quemado es el oscuro.
2. Media tinta. Amarillo, y bermellon, viene vien al encarne.
3. El claro de los Cavellos con la mesma media tinta, en este encarne se le pone un poco de Carmin, vna nada de ocre quemado.
4. Para Dolorosa, Albayalde Rosado, Amarillo, vn poco de Verde terre, otro poco de Encorca.
2. Mediatinta, un poco de Verde terre sombra parda, y azul.
3. Tinta oscura sombra parda, Almacre.

4. Cabellos, y sejas, sombra parda, Carmin, y prieto, realzar con las mismas medias tintas.

5. Cutis del Rostro para bañar despues de seco Albayalde Rosado, Vermellon, vien aguadito Vañar, todo el Rostro.

#### Otro encarne de Dolorosa

1. Rosado, encorca, Vermellon.
1. La media tinta, sombra parda Asul.
2. La tinta Almacre un poco, y lo mas de sombra parda encorca.
3. Los Cavellos sombra parda, y algo de prieto.
4. Los Realces encorca, y amarillo.

#### Otro Encarne de Dolorosa

1. El Claro principal, Rosado puro, y los otros Claros con Rosado, y encorca.
2. La media tinta en el mesmo Encarne una punta de azul, verde terre, en esta media tinta, un poco de sombra parda.
3. El Cavello bermejo, sombra parda amarillo.
4. El realce, con vna punta de sombra parda.
5. El obscuro, ocre quemado, y prieto.

#### Para Imagen

1. Rosado encorca, con un poco de Vermellon.
2. La media tinta, sombra paula, y Asul.
3. Tinta entera Almacre sombra parda, vn poco de encorca.
4. Los Cavellos, sombra parda lo mas un poco de prieto, para la ternura no sombrear el obscuro.

#### Encarne de Imagen

1. Albayalde rosado, vn poco de encorca vna punta de Amarillo, vna nada de verde terre.
2. Media sombra parda encorca lo mas, un poco de verde terre.
3. Los Cavellos, sombra parda, en corca, un poco de Ocre quemado, y una punta de Carmin.
4. Adbertencia, que los Cavellos de Imagenes, y Niños del todo de sombra parda con encorca, y Vermellon.
5. El Realce de los Cavellos con una punta de sombra parda.
6. El obscuro del Cavello con sombra, y realce con sombra parda.

#### Encarne de Imagen

1. Rosado, Encorca.
2. Media tinta un poco de sombra parda, encorca.
3. La tinta con sombra parda, la mesma mescla con un poco de prieto, sirve para los oscuros de los Cavellos.
4. Los Realces con un poco de sombra parda, y azul.

#### Imágenes de Gloria

1. El Claro con Rosado, y un poco de encorca.
2. La media tinta con un poco de sombra parda, y un poco de encorca.
3. El obscuro con sombra parda, y en los Cavellos añadirle un poco de prieto.
4. El Claro de los Cavellos un poco de sombra parda, y Azul.

#### Coloridos de Gloria

1. Se introduce porque viene al mesmo asunto. Claro principal, Amarillo, Rosado.
2. Amarillo, y Almacre sombra parda lomas.
3. Almacre, y Ocre, y prieto.

#### Las nubes

1. Amarillo, y Rosado.
2. Los Serafines eneste Campo Rosado la media tinta del mesmo campo.
3. Otra beses sombra.

#### Ángeles

1. Albayalde Rosado, Vermellon un poco de encorca vna nade de verde terre.
2. La media tinta un poco de sombra parda, vn poco de Asul.
3. Mas obscuro sombra parda, y Ocre crudo, sombra de la Villa.
4. Oscuro de Cavellos sombra parda, y Ocre quemado, y prieto.
5. Sombra parda Almacre, Carmin un poco para los parpados.
6. Los mas realces de los Cavellos Amarillo, Almacre, y Ocre quemado.

#### Encarne de Ángeles

1. El mesmo que arriba se dijo, pero las medias tintas sombra parda, encorca un poco de Ocre.
2. Tinta Segunda, Ocre quemado sombra parda Realzado como arriba.

#### Encarne del Sr. en Gloria

1. Claro principal Rosado, el encarne con Rosado, y Amarillo.
2. La media tinta, sombra parda, y asul.
3. Las tintas Ocre quemado, y Almacre.
4. Tinta obscura, Ocre quemado, y prieto; mas ade ser despues de seco vañado con encorva, Almacre, y peletear con ello.

#### Otro encarne de Niños

1. Realces Rosado.
2. Vn poco de amarillo para el encarne, Rosado Sombra Almacre, y Carmin.
3. La tinta Ocre quemado Almacre, y amarillo para el Cavello.

1. Encarne de acomodar Rozado el Realce.
2. El Encarne con Rosado, y una punta de amarillo.
- 3 La Media tinta verde terre.
4. La tinta entera sombra parda, y Ocre quemado encorca.
5. Los Realces amarillo, y almacre.

#### Encarne de Gloria

1. Vañar con encorca despues de aver bosquejado, Realce con Rosado; Albayalde.
2. Las medias tintas, un poco de verde terre, y azul.
3. La tinta Almacre Sombra parda.
4. Vn poco de sombra parda, los Cavellos Ocre quemado prieto, sombra parda.
5. Realce de amarillo, y Almacre.
1. Encarne de acomodar Realce Rosado, Albayalde.
2. El Encarne Rosado encorca vn poco de Vermellon.
3. La media tinta sombra parda lo mas, Amacre encorca, un poco.
4. Los Cavellos sombra parda lo mas prieto.
5. La ternura sombra parda.
1. Encarne de acomodar, Ocre Crudo Rosado, una punta de Asul.
2. Media tinta Ocre crudo, asul, verde terre, un poco de encorca.
3. La tinta de sombra parda, Ocre quemado, y su punta de media tinta.
4. Los Cavellos sombra parda Carmin, y prieto.
5. El Realce del mesmo encarne.
1. Encarne de acomodar, Albayalde Amarillo, Vermellon, Almacre, un sies, ono és de Asul, es para hombre de 30 años.
2. La media tinta encorca, y almacre, la tinta encorca, Ocre quemado, y prieto.
3. El Realce encorca, y amarillo, y Ocre quemado, y despues de seco vañar con encorca.
1. Encarne de acomodar, Rosado, amarillo, y vermellon.
2. La media tinta es el mesmo encarne sombra parda.
3. La tinta entera, con asul, y sombra parda.

#### Encarne de buen aspecto

1. Almacre, Amarillo, y algo dé sombra parda.
2. La media tinta, amarillo, vermellon, en lo mesmo añadiendo sombra parda, y encorca.
3. Tintas enteras los Cavellos con sombra, Ocre quemado, y prieto.



4. El Realce con amarillo y almacre.

#### Encarne de Retrato

1. Albayalde Rosado para el claro principal.
2. Encarne Rosado, encorca, un poco de Vermellon.
3. La media tinta vn poco de verde terre, Almacre, Sombra parda lomas.
4. La tinta azul, sombra parda, un poco de Almacre, vn poco de Prieto.
5. Los Cavellos con prieto, y Ocre quemado.
6. Sombra parda el realce de los Cabellos de media tinta.

#### Encarne de Retrato

1. Rosado el Claro principal.
2. Encarne Rosado amarillo, y vna punta de tierra Roja.
3. Media tinta, amarillo, almacre.
4. La tinta verde terre azul sombra parda, Ocre quemado, y vna punta de Carmin.
5. Los Cabellos sombra parda Ocre quemado, y prieto.
6. Realces con la segunda tinta.

#### Retrato de Muger, que parece Ymagen

1. Realce Rosado Albayalde.
2. El encarne Rosado amarillo.
3. Media tinta Rosado, amarillo, y Vermellon, servirá de frescor.
4. La tinta azul verde terre.
5. Tinta entera sombra parda Ocre quemado.
6. Cabellos sombra parda ocre quemado, y prieto.
7. Realce encorca vn poco de media tinta, y Rosado.

#### Encarne Romano

- 1.2. Realce Rosado amarillo, vn poco de Vermellon.

3. La media tinta sombra vn poco.
4. Tinta oscura azul sombra parda mesclado con la media tinta, y añadir un poco de azul.
5. Tinta entera con sombra parda, y prieto.
6. Los Cavellos en negro con el mesmo obscuro.

#### Encarne Español

1. Albayalde, Rosado, amarillo, Almacre.
2. La media tinta azul, verde terre, y sombra de Italia, amarillo, almacre.
3. Tinta entera destas aguadas, Ocre quemado sombra parda, y prieto.
4. Otras aguadas por el mesmo amarillo, almacre Vermellon.
5. Tinta entera Carmin, sombra parda, y ocre, quemado.

#### Encarne de Viejo

1. Para acomodar Rosado verde terre.
2. El encarne Rosado encorca, verde terre, almacre.
3. La media tinta, almacre carmin.
4. Tinta ocre quemado, y Carmin.
5. Los Cavellos un poco de ocre quemado, y prieto, Carmin.
6. Los Claros sombra parda, y azul.

#### Encarne de Viejo

1. Claro principal albayalde Rosado puro.
2. El encarne amarillo encorca, verde terre, un poco de Vermellon, por la Calva, vn poco de Verde terre, encorca.
3. La media tinta almacre, y amarillo, una punta de Carmin.
4. La tinta Ocre quemado sombra parda, otra sombra.
5. Los Cavellos sombra parda, ocre quemado, y prieto.
6. El Realce un poco de sombra parda, y azul.
1. Encarne de Viejo, despues de bosquejado con Carmin el Claro principal Rosado, amarillo, y esto por el encarne, la media tinta sirve.
2. La tinta sombra parda Carmin, vna punta de prieto.
3. Las barbas Rosado, amarillo, prieto, es muy bueno.

1. Encarne de Viejo, Rosado verde terre muy poco.
2. La media tinta, verde terre almacre.
3. La tinta almacre, Carmin.
4. Los Cavellos, un poco de sombra parda, azul los oscuros, Ocre quemado, prieto, y Carmin.

#### Encarne de Christo, Difunto

1. Albayalde, y vna punta de Rosado el Claro principal.
2. El Encarne verde terre lomas.
3. La media tinta azul, sombra parda, Rosado, Carmin, Vermellon, la boca de tintas duras con ocre quemado, y prieto.
4. Realce de los Cabellos, almacre, y amarillo.

#### Encarne de Christo Difunto

1. Oscuro, el Claro principal Sombra parda Encorca, vn poco de Almacre, y vn poco de Rosado.
2. La media tinta, verde terre, azul, sombra parda, un poco de encorca en el Rosado sombra parda.
3. Ocre quemado, encorca, prieto es para el Cavello sombra parda prieto tantito, realce con la media tinta sies menester, y de nó no hay que apurar.

#### Encarne de Christo

1. Claro principal Rosado.
2. El encarne Rosado amarillo.
3. La media tinta un poco de sombra berde terre, azul con el mesmo encarne, la ternura bañar con Carmin.
4. La tinta sombra parda almacre un poco.
5. Los Cavellos con sombra parda Ocre quemado prieto, Realce con amarillo, y almacre.

Dejo los encarnes en este Estado, y paso a los paños Cambiantes

Se puede hacer vn paño verde vajo de ancoco, y stril, huzando de genoli por albayalde, y aun para que sea mas vajo, como para Payses, y terrunos en el Ocre Crudo, y el anil mas bajo, con negro, y ocre, que para arboledas, y terrenos templados, y acordu suelen ser bastante todo lo qual huzar ala discrecion del Artifice, donde, y quando conbenga.

Otro paño verdoso y de Color musgo

Facilmente quebrantado con la sombra este verde se puede conseguir, ysieren acanelados con blanco, y sombra, y un poco de Carmin, ó tierra roja, la ban muy buenos en los demas se dificultoso que se ocurra, sino es que el pintor lo sepa graduar, y á cordar aclarando, ó rrevajando el Color de suerte que no le destemple la dicha graduación, sino que toda ella, quede como un instrumento bien templado, a corde, y armonise, sin que ayga cuerda que desune.

Modo de hazer tinta de la China, para águadar los dibujantes es como sé sigue

Poner negro de teá, ode cuesco, o tambien de Concho de Vino, o de pepitas de Guaranga, ó cualquiera de estos negros, con vna punta de azul, y otra punta de Carmin, y tantita sombra, pero de todas estas Colores hade ser como de las quatro partes del negro mitad de la vna, como vno de estos Colores hade ser de Jabon de Castilla, y asucar, y un poco de agua de ambar esto se muele todo junto para lo qual vatirá Claras de Guevo poniendo en esto Aguardiente de Castilla, tal, qual gota, esto vien batido, y moliendo el negro con el dicho aseyte de guebo de modo que no aque que este vien espesa, tanto que para sacar ade estar de modo, que se pegue la moleta en la piedra, y sacar en vna tabla, y ya que haya orea do iras cortando con alambre, ó serda de cavallo quadraditos, o como quisieres, que es muy bueno.

Si quieres pintar vien hasde perfilar el dibujo, meter el encarne vien parejo no en partes cargado, y en partes flaco, ensolver, y meter la media tinta con la advertencia, ya dicha del encarne parejo, vniendo con el encarne sin dejar señal determinada, dejando con lucimiento el resto de la media tinta, y asi se vá graduando las tintas, después que vien colocadas las medias tintas, enteras, y encarnes se ensuelve procurando no salir del

dibujo antes si vbiere faltado, o pasado enmendar con la ensolbedora, y despues como quien no quiere la cosa ir buscando sombras, y altos procurando masisar, no perdiendo el brio de la suavidad sino en los medios, ó digamoslo afsi en lo mas claro del encarne hondeando la Sombra sin dejar Raya ninguna en todo, Caso aunque en Rostros no sea en edificios selajes, prespectibas, estatuas, Ropas, terrunos, o sea en lo que fuere, se deve sombrear, meter medias tintas, vnir, y ensolver, despues de echas estas diligencias seba golpeando los Claros, y Jondeando los oscuros, sin perder el lucimiento de las medias tintas, desuerte que cada cosa se muestre la gracia y sutileza del artifice.

#### Para pintar almas

En el fuego de haser las tintas de Carmin, y encorque, el encarne rosado, y albayalde, esto es para las mugeres, y para los hombres, ocre tostado lo mas Carmin, vna nada de prieto, el encarne Vermellon, almacre, encorca, y Carmin un poco de Albayalde, medias tintas verde terne, Carmin, y sombra parda.

Si fuesen almas en un Juio fio, que ban subiendo al Cielo, ó Imagen de la Luz, ade ser Carmin vna nada, lomas encorca, y negro con lo qual vien vnido perfilara no cargado, y con lo mesmo solo excediendo un poco el negro aque sirva de media tinta muy suave, el claro sera albayalde, quebrantado con vn tanto de Rosado, el pelo á de ser de encorca Carmin, verde terne, y un poco de prieto se peletea vien refregado sin cargazon alguna.

#### Prosiguen los encarnes á delante

##### 1.º Encarne de Christo con S. Pedro de noche

El Claro principal vn poco de verde terne encorca, que sirve de encarne, tambien con vn poco de Rosado, y amarillo, por el encarne natural, no por el realce.

2. Media tinta, con encorca, almacre, que este vien claro.
3. La tinta entera, Ocre quemado prieto, Carmin.
4. El Realce de los Cavellos con sombra, y Almacre.

## Cutis que se da a pinturas acabadas

1. Cristos, Imagenes de Dolores, y Magdalenas.
2. Sombra parda, y sombra de Italia, vna punta de Carmin, Ocre quemado, encorca, todo esto vien mesclado, y aguado con aseyte Claro, y vien tirado yr vañando; es Romano este cutis.
3. Por los cutis de Geronimos, y de hedad de pinturas encorca, carmin, sobre seco el vaño muy sutil.

## Encarnes de S. Juan

1. Claro principal Rosado, y Albayalde.
2. Encarne Rosado amarillo, Almacre.
3. La media tinta con amarillo, Vermellon.
4. La tinta obscura con sombra parda Ocre quemado, y prieto.
5. Con amarillo, y Almacre, el Realce.

## Encarnes de S. Juan Tierno

1. Claro principal, Rosado, y Albayalde.
2. Encarne de Vermellon, vna punta de azul.
3. La media tinta, verde terre, y asul, Ocre crudo, y encorca.
4. La tinta sombra parda, Ocre quemado, y su punta de media tinta destemplados los Cabellos, y Sexas con sombra parda, carmin, y prieto.
5. Realce con media tinta, encorca, ocre crudo todo vien templado.

## Encarne de S. Josef

1. Realce principal Rosado.
2. El encarne Rosado, amarillo, Vermellón.
3. La media tinta encorca, y almacre.
4. La tinta obscura encorca, Ocre quemado, prieto.
5. El realce de los Cavellos, encorca, amarillo, Ocre quemado, después de acabado el Canello, vañar con encorca.

### Encarne de S. Juan Bautista

1. Rosado amarillo, y un poco de almacre.
2. La media tinta, azul, sombra parda, ocre quemado.
3. Por los Cavellos sombra parda, y prieto.
  
4. La tinta entera sombra parda, y encorca.
5. El Realce de los Cavellos, almacre, y amarillo.

### Encarne de S. Geronimo

1. Para el cutis principal, y Claro Rosado, el encarne Rosado, albayalde, amarillo, almacre, que tire mas amarillo, que á Rosado.
2. La media tinta, Carmin, encorca, sombra parda, y para acavar bañarle despues de acavado, poner primero las medias tintas, sombra parda, y amarillo.

### Encarne de S. Geronimo

1. El Claro principal, albayalde, y Rosado.
2. El Encarne amarillo, y Rosado.
3. Media tinta Rosada amarillo, verde terre.
4. Tinta almacre, ocre crudo amarillo.
5. Tinta entera, almacre ocre quemado.
6. Cavellos sombra parda, y prieto.

### Encarne de Magdalena difunta

1. Albayalde Rosado, lo mas verde terre.
2. Media tinta sombra parda, azul, que quede quasi de Color de Carne.
3. Rosado de Carmin, y Vermellon tiene la voca Colorada.
4. Tintas duras Ocre quemado, sombra parda, azul.
5. Realce de los Cavellos de la media tinta, y amarillo, los Cavellos sombra, y amarillo, encorca.

## Encarnes de figuras obscuras, ó cabezas de Viejos, y de Imagenes Romanas

1. Rosado, Vermellon.
2. El encarne Rosado, Vermellon, encorca, amarillo, verde terre.
3. Media tinta sombra parda, ocre quemado encorca con el encarne.
4. La tinta ocre quemado y prieto, y encorca.
5. Cavellos con lo mesmo, el Realce, ocre crudo amarillo.

## Encarne de Indio

1. Los Claros, Rosado, Albayalde.
2. Encarne verde terre lomas.
3. Las medias tintas con azul, sombra parda, Rosado, Carmin, vermellon.
4. Tienen las vocas sus tintas duras con ocre quemado, y prieto.
5. Realce de los Cavellos con almacre, y amarillo.

## Encarnes de Diferentes Santos

1. Albayalde, Rosado, con amarillo se hace encarne que el color tire á encarnado.
2. Media tinta, almacre, amarillo, un poco de sombra parda, azul, vañarle primero con almacre, y amarillo, y un poco de sombra parda, Carmin, ocre quemado.
3. La tinta entera de les Cavellos, Ocre quemado, prieto, Carmin, el Claro sombra parda, azul.

## Avisos de los selajes, y sus Colores.

1. Celaje claro, Rosado todo perdido sin dureza, las nubes suspendidas de sombra parda, y amarillo, los claros de el canto albayalde amarillo, vna punta de asarcon, las mas obscuras con prieto, y sombra.
2. Celaje Rosado, apagado, pon vna punta de amarillo, azul, asarcon,



albayalde, los demas celajes, azul obscuro perdido suspensos los lados apagados; nubes de sombra parda Carmin, los oscuros con prieto, los claros amarillos.

3. Celaje Rosado albayalde, vna punta de azul muy claro, y que este el Rosado de buena manera y perdido, las nubes de prieto, encima nubes de sombra parda, encorca, asarcon, y que sea mas de albayalde, y selaje de azul perdido, y suspenso las nubes de prieto sombra parda, los altos claros de amarillo, y asarcon.

4. Celaje claro amarillo asarcon mas adaser de albayalde, y selaje de azul perdido, los altos de las nubes de sombra parda, el claro de amarillo, y asarcon.

5. Celaje claro, asarcon, amarillo, y albayalde lo mas encima barias nubes de Rosado perdido y nubes de sombra parda, claros de albayalde, y parte con prieto.

6. Celaje claro albayalde puro en partes de rosado claro á pedasos, y selaje de azul perdido las nubes de prieto en partes de sombra parda, y vna nada de claro.

7. Celaje poquito claro campo de albayalde o todo celaje azul, y apedasos nubes de lo claro, vajo de asarcon en partes, y devajo de ellas sombra parda apedasos oscuros de azul tantito claro con carmín, y prieto por los vajos deste prieto azul obscuro alado derecho.

8. Celaje de noche, Horizonte Rosado perdido con azul claro, nubes de media tinta, de negro, y albayalde, vna punta de encorca, en partes con negro, y sombra parda.

## FINIS DE LOS CELAJES

### Paños, y ropas. Cambiantes

1. Ropa de Lino con blanco, negro, de concho de vino, ó sea quebrantandolo azul de su Reflego, con una punta de sombra de Italia, que se observará en todas las tintas.

2. Las Ropas de seda blanca, sombra de Italia, vna punta de encorca, prieto la tercia parte de la encorca en los Reflexos, un poco de ocre.

3. Las Ropas de Lanass, el Blanco se reuaja con sombra, y amarillo, ó ocre.

4. Paños amarillos, Escarolados, se comiensa por los claros de Genoli, la segunda tinta, genoli ocre claro, y encorca la tercera como de la segunda, y añadir sombra parda, y encorca, solo se puede labrar con blanco, y sombra, y sobre seco vañar de encorca, y tocar los Claros congenoli, los oscuros con sombra, y hara muy hermoso.

5. Paños asufrados; ó verdosos, en la tinta de encima, mesclar en todas ellas verde terre.
  6. Amarillo aganisado. Ocre claro, blanco, por segunda tinta, ocre obscuro por quarto del mesmo, con sombra, y almacre el vltimo obscuro, sombra y Carmin también se labra con ocre, y revajando con Carmin, y sombra.
  7. Paño amarillo, y anaranjado, en los claros ocre con ásarcon, y encorca, las demas tintas almacre Carmin, y sombra.
  8. Paño encarnado, albayalde, y vermellon, y Carmin, las de mas tintas, vermellon, y Carmin, en los oscuros, Carmin solo, apretar con Carmin, y una punta de berde, después de seco Vañar con Carmin transparente, y realzar con claros, y apretar los oscuros con la vltima tinta.
  9. Paños color de fuego, Vermellon, y Carmin. Las tintas con prieto, y carmin, almacre, obscuro con prieto sombra, y un poco de almacre, después de seco bañar con bueno, y alsar los claros con Vermellon, y apretar los oscuros con prieto, y vna nada pie Carmin morado.
  10. Paños Rosados, en el Carmin vna punta de Vermellon, quanto quede en color Rosagante, y no exceda el Carmin: Las demas tintas con Carmin líquido, y Carmin con prieto, y cardenillo para el secante del fondo.
  11. Paños asules de polbos con anil se mesclan los polvos, para bosquejar y aguaras para que no chorrée, y en seco bañar con el esmalte puro siquiere realzar, y apretar, afalte de aguaras poner aguardiente, ó saliva.
  12. Paños de Carmin. Labrar en el bosquejo, con blanco, y prieto, y Vañar, realzar, y apretar lo jondo como en el paño Rosado.
  13. Paño morado Carmesi, polbos asules Carmin, porque el anil no sirve, si tienes Prucia sera mejor, en blanco, y azul despues bañar con Carmin: tambien Carmin con negro, morado de Obispos, es esponiendo mas azul, que Carmin, y los fondos sele hecha un poco de Cardenillo.
  14. Paño verde con blanco, y prieto, o anil se bosqueja, y se retoca, despues de seco se baña con verde terre mesclado con Cardenillo, y genoli en lugar de albayalde, los oscuros con prieto, y encorca.
  15. Blanco Romano, claro principal albayalde puro, las medias tintas, Carmin, ocre crudo, y prieto: tinta entera Ocre crudo, y prieto: lo mas Carmin.
  16. Cambiante muy precioso, Claro principal, azul claro, selesteste, la tinta con azul puro con amarillo obscuro, y el ultimo fondo con sombra parda, y azul para diferenciar añadirle en el Claro, vna punta de Carmin, y en la tinta obscura también Carmin, y saldra muy precioso.
1. En los blancos con azul claro.
  2. En amarillo con azul claro.
  3. En encarnado azul claro.
  4. En encarnado amarillo claro.
  5. En encarnado azul claro.
  6. En encarnado amarillo claro.
  7. En azul Carmin claro.
  8. En azul amarillo claro.
  9. En morado amarillo claro.
  10. En morado con verde claro.

11. En verde con amarillo claro.
12. En verde con Rosado claro.
13. En Rosado con encorca, y Carmin.
14. En verde con morado claro.

#### Papa hacer terciopelos

Se vaña á fuerza de reflexo trocando los claros naturales en oscuros, y los oscuros en claros.

2. Los claros se realzan á pincel seco despues de vañados, esto guardara en toda laya de terciopelos.

3. Los payces se bosquejan con blanco, y negro, ocre, y sombra, las manchas principales de los Árboles en los oscuros se comienza por las luces, y claros del Orizonte con ocre, y blanco, después morado, azul ensolbido, las nubes encima, desuerte que lo copado de los Árboles cayga en el claro de las dichas nubes, el terruno despues del cielo que llamamos lexos de la mesma del cielo, un poco mas obscuro, y despues ir graduando esto es vna hora antes de salir el Sol morado claro, suabe á punte el Orizonte despues azul que superite al Rosado, los matorrales, Árboles, y terrunos, tierra verde, y blanco, ocre claro quebrantado con Carmin, y mas Albayalde, mas verde con ocre, Rojo, y Carmin Peñascos divertidos con tierra verde Divercion de montañas, Árboles de primer termino, con encorca, tierra verde, sombra parda, y un poco de prieto, que haga color berdacho, y por vltimo negro, encorca, carmin, en el mesmo obscuro, y las puntas de la arboleda con ocre, y verde, en veces con ocre solo, diferenciando los Árboles, de los unos, á los otros.

#### Adbertencia

Si fuese el Pais de noche, dar las Luces con media tinta de verde terre, y azul, claro; si fuere el Pais, al apuntar el Sol, el Realce con genoli, albayalde, vna punta de encorca, azul Claro como no sea anil, ni polvos, la prucia suele ser mejor para este efecto.

#### Enigmas simbólicas. La verdad en la figura

1. De vna muger Hermosa, desnuda, modesta, un Sol, en la Otra un libro, abierto, vna pluma, a los pies, vn globo terrestre.

Desnuda por la sencillez, y pureza de la verdad ama la Luz, y claridad, el Libro la ciencia, en que se acrisola la Verdad, la Pluma la fortaleza, y triunfo á la verdad. El globo á los pies por el desprecio a las cosas de este mundo, y aprecio al otro.

### La prudencia

2. Vna muger con dos Rostros de los quales posterior es de Anciano se esta mirando en un espejo, con una sierpe, rodeando vn brazo; la prudencia ordena en lo presente acuerda lo pasado, previene lo futuro, por eso en Parte posterior, la otra Cara es de Anciano con que mira lo pasado; la de adelante mira lo presente, y previene lo futuro, regulando sus acciones en el Espejo: La Cierpe la prudencia, por su Vida, esconde la caveza por sus bueltas.

### La justizia

3. Vna muger, bestida de blanco en la mano diestra tiene las faces consulares, junto con la Valanza, en la izquierda vna flama, junto de ella, la Espada, y el peso de blanco por la limpieza de la Justicia, la flama en la mano siniestra, que se inclina á lo alto sin torcer de la cuerda la Justizia, las faces consulares incignia magistral, peso, y espada para castigar con ygualdad.

### La fortuna

4. Vna muger Vestida alconada, y de color, abrasada con la Isquierda vna Columna en la mano derecha, vna Lanza, y armada lo de Leonado como deve ser pronta á comvativir, y resistir contra la fortuna mala abrasada de la columna por ser el mas fuerte del edificio; la Lanza para acometer, y humillar á los Sobervios de los Injustos.

### La templanza

5. Vna Muger con sigulo en la mano, y en la otra, que es la siniestra, vn freno, por encañar que la Templanza á de corregir, y enfrenar los deshordenes de nuestros apetitos.

#### La fee

6. Vna Muger muy hermosa, y Doncella vestida de Blanco vendada, vn Caliz en la mano derecha, vn Libro en la mano izquierda, en inclinacion de moberse en diligencias; de muestra quanto actuosa diligente aun nescesario el Obrar, con el creer, el Calis por el Sacramento de la Euquarestia; y lo Vendado es creer lo que no vimos: El Libro serrado es el Evangelio.

#### La esperanza

7. Vna Doncella vestida de Verde Coronada de flores de Almendras sobre el Corazon la cara al Cielo, y en la mano siniestra vna Anela el bestido verde la Esperanza de las Yervas, y su fruto las Almendras antisipaciona las otras, la ancla seguridad para auir a los accidentes de los Ojos al Cielo en que tiene confianza con afecto del Corazon en que pone la mano al pecho.

#### La caridad

8. Vna Muger vestida de Rosas en la mano derecha vn Corazón ardiente, con la izquierda abrazando un Chicuelo en la Cavesa vna llama de fuego el vestido rojo significa, que esta vestida del amor de Dios la llama, y el Corazon ardiente es el amor en Dios el Chicuelo es la Caridad y amor del proximo.

#### La devocion

9. Vna Muger Doncella muy hermosa modestamente bestida, hincada de Rodillas con vna llama en la Caveza, y un Rosario en las manos, la llama en la Caveza es la devocion, y enderesa al Cielo, como cosa que ba derecho

alla así a Dios.

Los animales

10. Que simbolizan los Viejos. La Sobervia es el Pavon. La Avaricia es el Lobo. La Luxuria, es el Cabron. La Yra, el Oso. La Gula, es la bestia. La embidia es el Perro. La Pereza es la Tortuga.

La ygnorancia

11. Vna Muger con Rostro disforme carnosada coronada de Adormideras caminando descalza en un Campo de abroxos, vestida ricamente de joyas.

El heror

12. Hombre tosco con habito de Caminante ó Peregrino vendado taloneando con el bordon por hallar el Camino, los ojos bendados enseña la seguedad del entendimiento, el bordon significa, que sin la direccion buena caera en el heror.

La heregia

13. Vna Vieja seca, y flaca de espantoso aspecto, los Cabellos de aspides enroscadas demostrando sus pensamientos noscibos, el pecho descubierto, tetas colgadas, secas, arrugadas, incapas de dar nutrimento saludable, en la mano siniestra vn Libro medio abierto de donde salen Aspides y con la mano diestra asco el arrojar deceando introducir su ceta.

La traicion

14. Vna Muger con una mascara con un Tigre á lado.

## La abundancia

15. Vna Muger Coronada de Espigas de Trigo, Giralda de frutas, flores, Colmenas de Avejas, Conejas y Pollos.

## Siencias, y artes

16. Vna Muger ominerua con todos los instrumentos de Música, de Astronomia, Arquitectura, Escultura, Libros, Plantas, Cupidillos estudiando la Muger con el Compas en la mano, y en la otra papel desenrollado.

## La guerra

17. Vn Marte con Coraza, y Morrion Rodela, pica en la vna mano de mucha altives con todos atavales de mugeres.

## El fuego

18. El Fuego vn Volcán, forgando con sus escoplos, hombre que no tiene mas que vn Ojo en la frente.

## El ayre

19. Vna Muger con Alas de Mariposa, Chiquillo soplando Vonbillas de Jabon, otros con Cometas, El pays, con Navios, y Paxaros.

## El agua

20. Hombre de pescador, y hartos Peces, Tortugas, Lovos, Marineros, Cangerejos, Cascaveles, Caracoles del agua, Conchas, Corales, y Perlas.

## La tierra

21. Vna Diana Casadora con Flecha, y Arco, perros, y Animales de todas layas, frutas, flores, y Mundo.

## La Europa

22. Vna Muger con Espigas de Trigo, Instrumentos de todas Ciencias, y Artes, Edificios de Arquitectura, frutas, que se allan en ella, herramientas, e instrumentos de Guerra; Vien bestida, y algunos en los lexos con sus vestidos de la Europa, Pipas de vino, algunos Animales, que se hallan en ella, piezas de generos pardos, Navios, surcando.

## Asia

23. Vna Turquesa vien bestida, con muchas perlas, Cadenas de Oro, algunos Turcos, y Moros, Camellos, Elefantes, muchas frutas, Especerias, y sus medias lunas, en el Turbante, Esclavos Resgate de ellos.

## África

24. Negros desnudos, sus panpanelas de plumas, y en la Cavesa sus llautos de Plumas, con sus Flechas mucha perleria, Corales, Conchitas, Quitasol, hamacas, todos de sinturas de diversas colores, con frutas, que se hasan en la lumbre en el fuego, y monos Lobos, de todas Layas de Paxaros de mil colores, y hermosos animales de diferentes laxas, bendiendo esclavos, y unos, que se embarcan, y otros que saltan en tierra, Árboles, y Palmas, Cocos, y plantanos, Cañas brabas, Mays, Leones, Tigres, y Lagartos.



## América

25. Yndios é Yndias bestidos de Algodon, pintadas con sus flecaduras; Ellos son de color quemado, tisanados de Color, llautos de Oro, vnos de Capisayos, otros con panpanelas en la cintura con sus colgados, de Chaquiras, dardos, flechas, y arcos, Quitasoles grandes, sus Redecillas de algodón con diferentes frutas, Piñas, Aguacates, Plantanos, Sandias, Yucas, Vatatas, Guineos, Chirimoyas; Leopardos, Armadillos, la Danta, Varracas de paja, Cañas brabas, minas, sus molinos, Esmeraldas, ametutos, algunos Cacuos, Cascarillas, de Loxa, y Fardos.

## Primavera

26. Vna Diosa, Flor con Flores, muchas alegrías Guertas, Cupidillos, regando las Flores de las Guertas, Pajaros, y Cielos alegres.

## Estio

27. Caserías, frutas, Casadores, Venados, Caminantes, Paseos, Amores, Cocechas de Trigos, Quitasol; vna Diosa ceres, y frutas.

## Otoño

28. Vn Varco con hartas sapas de vbas, cosechas de Vinos, Vorrachos, vnos Caydos, y otros brindando, Moscos, Danzas pipas.

## Ynbierno

29. Vn Viejo, que se calienta al fuego, familia alado, Árboles desnudos

cubiertos de Nieves, y granisos, caras, y mascarar, nariguetas, vayetas, ordenando vocas. Lodos, Resbalando en las Aguas.

Nombre fuerte, y Robusto

30. El Cuerpo derecho el pelo tieso, gruesos, y fornidos, muslos aparentes nervios, venas, vien articulado, los hombros anchos, pescueso corto muchos vellos, y crespos, ojos buenos no muy abiertos ni muy serrados. Color quemado, ó encendido, o trigueño, frente recta no muy grande, las megillas ni muy en carnes, y en fin de muestra la fortaleza de un Sanson, ó un Ercules.

Hombre Timido

31. El Cuerpo algo inclinado, Cabello delgado, el vientre enbevido vn color palido asafranado, ojos flacos la Espalda Junta movimientos, tardio agoviado, espantado.

Insensato

32. Rostro Carnoso, Largo, frente grande, ojos sirculares; asafranados, quixada grande, y carnosa, Cuello grueso. Ombros alevantados, muslos, y rodillas Carnosas, piernas Robustas, largas, Tovillos gruesos, redondos.

Hombre Ingenioso, y Prudente

De color entre Rojo y blanco, Frente espasiosa con entradas, Ojos ermosos, Parpados gruesos, Las niñas de los ojos ni muy grandes ni pequeños, de color de cera negra que de cerca son pardos, y de lexos demuestran ser negros, tienen la vista aguda, el pelo no muy sutil, ni muy grueso, las carnes suaves, no muy muslosa, ni grueso, pies y manos pequeños, y de buena estatura.

### Un simberguenza

Rostro redondo, nariz aguileña, ojos muy abiertos y refulgentes, parpados gruesos colorados, frente descubierta mas ancha para arriba que alas cienes el pelo real, y corto de los muslos removiendolo, corre su color Rojo, sanguineo.

### Hombre modesto

Del semblante grato vien proporcionado, los ojos alegres no retumbantes, negros, no muy abiertos, ni serrados, en parpadear grave, en el movimiento tardo y en las palabras; El cuerpo recto, sin afectación, el pelo entre laso, y crespo; Los miembros vien proporcionados, el color claro, moderadamente Rojo.

### Hombre animoso

Rostro quasi quadrado, frente grande carnososo, los ojos mas incita algo Señor Lento, ni remiso, ni agudo, en la vista en el movimiento tardo, algo inclinado ala postura ynjuta que grueso, no muy alto.

### Hombre cobarde

Arrugado el rostro, los ojos Juntos, hundidos, femenil, palido el aspecto la figura humillada algo femenina y remiso en el movimiento, piernas delgadas las rodillas injustas, encogidas, magro seco descolorido, Cavello laso, claro, á quello delgado, y largo.

### Hombre Abariento

Semblante Remiso, cuytado, color trigueño oscuro, Rostro rugoso quasi

ayrado, unos son flacos, secos, otros son gordos demasiado, Cavellos raros, y negros.

#### Hombre iracundo

Cuerpo Recto algo salido del vientre, pelo crespo, ojos, semblante arevatados y sanguineos, el color rojo, frente arrugada, Espaldas anchas, y grandes, los extremos crecidos y fuertes, y muy velos.

#### Hombre mansueto

Semblante grato, y venusto, La estatura proporcionada, algo crespo el movimiento tardo, y grave y algo inclinado.

#### Hombre pucilanime

El rostro diminuto, ojos pequeños, aspecto tímido, crespo, flaco, miembro arteros delgados, femenil.

#### Hombre ijrioso

El rostro desapacible, los ojos hundidos, voca grande, el lavio superior relevado algo jiboso, la naris roma, el pelo rojo, tales son adecuados á traición.

#### Hombre piadoso

Semblante alegre, color blanco y puro ojos sarrosos umedos, la naris vien sacada, derecha, no aguileña, buena proporción Corporal.

### Hombre lacivo

Blanco, Rojo, Velloso, Cuerpo, Cavellos rectos, gruesos, de algunos negros, y algunos otros colorados, cienes vellosas, y no muy anchas, vaja un sexto, del nacimiento del pelo, ojos encarnisados, parparos gruesos, ojos saltones.

### Hombre colérico

Descolorido demaciado, ojos desencajados, abierta la boca con extremo, vaboso, ojos encarnisados circularido el blanco al rededor de la niña, sexas estiradas y arrugadas, las narises abiertas, y garganta inchada.

### Hombre desleal

Cara redonda, tienen algunos, otros cara aguileña, color palido, el pelo ondeado, orejas delgadas y pegadas del pejoncillo de la quijada, orejas sin sangre.

### Hombre bufon, amigo de hazer chansa a los mayores

Cara redonda, femenil, vajo de su Estatura, cavesa pequeña, pelo lizo y lustroso, ojos undidos, y pequeños, Lustrosos, sexas juntas, Voca, la naris ni larga ni corta, los extremos de la punta agoviados, tales sujetos son savidos en sus tratos y contratos, y son menguados, y para sacar del bolcillo estienden la pierna isquierda, guardate de encontrar á este.

### Hombre com rrisas

Sierren los Ojos, la boca para arriba haziendo arrugas en las mexillas se dilatan en las sejas.

### Hombre que llora

Voca para avajo abriendo las esquinas se juntan las sejas, los ojos se encarrujan.

### Hombre en admiración

Abre los ojos y voca vn tanto, ó alreves sierra la boca y arruga la frente, algunos se taman la varba si la tienen crecida, otros vajan las sejas juntas a los ojos, y estos medios aviertos atendiendo al suseso que le admira, ayudan con las manos abriendo los dedos y estendiéndolos.

### Hombre triste

Tiene mucho del llanto, y tiene humedad en la cavesa, es aprencible duerme poco, y llora mucho, si esta hacertado ponese pensativa con la mano en la mexilla izquierda, el codo sobre una pierna con distinción si vieres a otro que tenga la mano en la mexilla derecha tales son hombres de magsima y fragua, o son peresosos, remisos, o impacientes, los vajos, y sexa alevantadas.

### Hombre alegre

El alegre tiene los ojos vien abiertos sexas dilatadas, la voca avierta y risueña, las manos estendidas en alto.

### Hombre espantado

Robado de color, y encojimiento mostrando timides, que siempre la trae consigo.

### Otro hombre espantado

Juyendo viendo por otras que teme de caer para avajo al pisar, ó que le cayga algo de ensima; tales son de color amesurado, la quijada larga, ojos lagrimosos y con lagañas.

### Hombre Virtuoso, y contemplativo

Estos tienen dos variedades de rostros vno semejante al sol, y otro aguileño, el aguileño tiene las sejas parejas, ojos come del Aguila, modestos y alegres, es semejantes al sol, sexas fecundas, ojos rrasgados, alegres, y su mirarse al suelo y en la parte que fija la vista se dilata; la naris la tiene abierta de las ventanuelas, el extremo de la naris es afilado, la voca gruesa, dientes anchos amarillos y disparejos, tales sujetos son amantes de la musica, y al oyrla se les enhumedesen los ojos, y son faciles a contrición haviendo alguna mocion del cielo, y su continuo pensar, y hablar es de cosas altas, y vien fundadas, los quales todo lo enderesan bueno, ó malo, á cosas hechas del altissimo. Y si por benra encontrares con uno de estos da infinitas gracias al Señor, y procura aprender de el, y no platiques cosas mundanas que le haras grave injuria; antes si adelantarle sus desicnios.

### Para curar el Anil, modo facil

El primer modo es molerlo con un poco de aseyte de linasa y enbuelto en vn papel de estrasa se enbia a un horno para que la noche este dentro, y de mañana sacarlo que este vien endurecido y consumido el aseyte, y puesto en alguna cosa se pone nuebamente el dicho aseyte de lino, y rremoliendolo vien hecharle como cosa de vn adarme de vidrio molido en vna onsa de dicho azul, por el secante, y gastararlo.

### Otro modo de purificar

Moler anil con el aseyte de lino poniendo en una libra de pesar, suponesse en su basio, y puesto en vna paylita con agua, alumbre de Castilla y

vinagre de Castilla que llegue á cubrir el agua ala lira, y á fuego manso hazer ervir, y yaque ayga hervido una hora mudar dicha agua y poner otra, esto a de durar asta quatro horas, mudando, y remudando. Y llegadas las dichas quatro horas despues de laear el agua poner en piedra y molerlo con aseyte, y sacado en una escudilla ponerle espíritu de vino ó espíritu alcanforado, y darle fuego hasta vna hora, es muy bueno.

#### Tercer modo del Anil

Poner el anil en grano con meados quarenta días y llegados a cumplir dichos días, sacar y desaguar ocho días, poniendole alumbre de castilla cada ves que remude el agua, y cumplidos dichos días, y ya que este viera desaguado y limpio molerlo con aseyte de lino, hecharle buelta alumbre de castilla, y bien molido ponerlo en un bidriado y poner al horno de pastelería asta veinte y quatro oras, y cumplidas las horas sacar y moler con el mesmo aseyte de lino, y poner un poco de bidrio molido que es muy bueno.

#### Quarto modo del Anil

Molerlo el anil con aseyte y alumbre de castilla, guardarlo hasta un año, y cumplido hazerlo hervir en aguardiente de Castilla ó resacado dos horas y media, y de ay sacar y remoler bien, que es muy bueno.

#### Para curar el Aseyte

Poner aseyte de lino en un bedreado en albayalde, cascaras de colores viejos, polvos de almarraga, azogue, un grano de sal, migajon de un pan, un pedacillo de piedra pomes quemado, todo esto le incorpora con el dicho aseyte, y se hecha al sol, y al sereno, guardando el que entre moscos y agua, para lo qual se repara la boca bidriado con tela de sedaso, y cada veinte y quatro horas se rebota meneando con vna cuchara; esto ade durar por espacio de quarenta días, y si quiere engrajarlo dejar ocho días mas saldra bueno.



## Campo de Edificios

Asul y almacre con encorca y prietos los claros de albayalde puro.

## Campo de Edificios

Azul y verde terre sombra parda, y los claros con albayalde puro, despues de seco golpiar los claros con encarne y buscando los oscuros con sombra parda.

## Advertencia

Si quieres fingir noche en los edificios labar los claros con medias tintas y los oscuros mas apretados y mas confusos sin rayas ni filos, despues de seco buscar los oscuros, y si hubiere resplandor de los horisontes golpiar los claros tal qual luz, y lo demas de media tinta y obscuro.

## FIN DE LO TRATADO

## Avisos para hacer colores

### 1.<sup>a</sup> Albayalde

Echaras vinagre fuerte, en una basija de barro bidriado sin llenarla del todo, y sobre éllas unas chapas de plomo sostenidas con unos palitos; despues tapese con una cubertesa ajustada, con hieso, mate: ponla en estiercol de caballo ó á fuego muy manzo por 20 dias, después descubrela,

y ha paraj el albayalde en las chapas, y en el suelo de la basija: sacalo, y recojelo, y repite la diligencia hasta que finu él plomo: concluido todo, labalo con agua clara, dejalo asentar, decanta el agua, y hallaras en el fondo el Albayalde finisimo.

## 2.<sup>a</sup> Carmin

Muesele sutilmente media os de brasil, ponle en infucion en olla bidriada, con vinagre destilado, y pasadas 24 horas, pasalo por lienso prieto, y fuerte, buelbelo á la lumbre, y mientras este hirviendo, échale vinagre blanco en que hayas disuelto tres os de alumbre en polbo, remenealo bien, y con una espátula, y la espuma que hiciera sera el carmin, recogelo y guardalo, en basion, bien tapados hasta que se sequen.

## 3.<sup>a</sup> Vermellon

Toma polbos de cochinilla, mesclalos con alumbre quemado, calientalos á la lumbre, y apagalos luego en agua de rosas, y tendras un Bermellon muy hermoso. Y si quieres mas lindo en piedra, y que no se te ponga negro, realzale en piedra, mesclandole gutigambar, y un poco de asafran al tiempo de molerlo.

## Bibliografía

Archivo de Indias de Sevilla, en la colección fotoscópica del padre Enrique Vacas Galindo, O. P.

Archivo de la Corte Suprema de Quito.

Atienza (Lope de), Compendio Historial del Estado de los Indios del Perú, publicado por J. Jijón y Caamaño, como el primer Volumen de Apéndices, a la obra «La Religión del Imperio de los Incas». Quito-Ecuador. Escuela Tipográfica Salesiana. 1931.

Ayarragaray (Lucas), La Iglesia en América y la Dominación Española. Segunda edición definitiva. Buenos Aires. 1935.

Benavente (Fray Toribio de) llamado generalmente Motolinía, Historia de los Indios de Nueva España. Colección de Documentos para la historia de México por Joaquín García Icazbalceta. Tomo I. México, 1858 págs. 1-249.

Calzada (Andrés), Historia de la Arquitectura Española. Colección Labor-Sección IV-Artes Plásticas. Nos. 336-337.

Cappa (P. Ricardo), Estudios críticos acerca de la dominación española en

América. Vol. 13 y 14. Librería Católica de Gregorio del Amo, Madrid 1895.

Compte (Fray Francisco), Varones Ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador, 2 vols., Quito, Imprenta del Clero, 1885.

Córdova y Salinas, Crónica de la Religiosísima Provincia de los Doce Apóstoles del Perú. Lima, 1651.

Cosío (José Gabriel), El Cuzco Histórico y Monumental. Monografía de la Ciudad Imperial. Editorial Incacuzco Talleres «Víctor Larco Herrera», Lima, 1924.

Cosío del Pomar (F.), Pintura Colonial-Escuela Cuzqueña. Nueva Edición Ilustrada, corregida y aumentada. H. G. Rozas, Editor, Cuzco-Perú, 1928.  
González Suárez (Federico), Historia General de la República del Ecuador, Tomo VII.

Guido (Ángel), Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial.

Prefacio de Martín S. Noel. Editorial «La Casa del Libro», Roserio, 1925.

Jijón y Caamaño (Jacinto), Sebastián de Benalcázar, 2 vols., Quito, 1936.

—, La Religión del Imperio de los Incas, Vol. I, Los Fundamentos del Culto. Huacas, Canopas, Apachitas, Urcos, Huancas, Machais. Quito-Ecuador, 1919.

Jouanen, (José) S. J., Historia de la Compañía de Jesús, 2 tomos, Quito-Editorial Ecuatoriana, 1941.

Laurie (A. P.), La Práctica de la Pintura. Métodos y Materiales empleados por los pintores. Editorial Albatros Maipú 277. Buenos Aires.

Levillier (Roberto), Organización de la Iglesia y Órdenes Religiosas en el Virreinato del Perú en el siglo XVI, 2 vols. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1919.

Lafond (Paúl), La Sculpture Espagnole. París. Librairie d' Education Nationale-Alcide Picard, Editeur, 1908. Lima Precolombina y Virreinal. Artes Gráficas. Tipografía Peruana S. A. Lima, 1938.

Lampérez y Romea (Vicente), Los grandes Monasterios Españoles. Editorial «Saturnino Calleja», Madrid, 1920.

Lizárraga (Fray Reginaldo de), Descripción y Población de las Indias. Lima, 1908.

Llaguno y Amirola (Eugenio), Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración. Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1829. Cuatro Volúmenes.

Mayer (August L.), La Pintura Española. Colección Labor. Sección IV, Artes Plásticas, Nos. 73 -74.

Monroy (Fray Joel), El Convento, de la Merced de Quito, 1534-1617, Segunda edición refundida, Quito-Ecuador, 1938.

Navas (Juan de Dios), Guápulo y Su Santuario, Imprenta del Clero, Quito, 1926.

Navarro (José Gabriel), Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador, Vol. I, Tipografía y Encuadernación Salesianas. Quito, 1925.

—, La Escultura en el Ecuador, Editado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1929. Contribuciones, —339&#8594; etc., Vol. II, Quito-Ecuador. Talleres Gráficos de Educación, 1939.

Noel (Martín S.), Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana. Imp. Jacobo Peuser. Ltda. Buenos Aires, 1923.

- , Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal. Primera Parte: La Arquitectura Proto-Virreinal. Peuser MCMXXXII, Buenos Aires.
- , Publicaciones del Archivo Municipal de Quito. Libros de Cabildos. Vol. I-XVII.
- Remesal (Fray Antonio de O. P.), Historia General de las Indias Occidentales y Particular de la Gobernación de Chiapa y Guatemala. Guatemala, Centro América. Abril de 1932. 2 vols.
- Ricard (Robert), La «Conquête Spirituelle» du Mexique, Essai sur l'apostolat et les méthodes missionnaires des Ordres Mendiants en Nouvelle Espagne de 1522 24 á 1572. París. Institut d'Ethnologie. 191, Rue Saint-Jacques (5.<sup>a</sup>) 1933.
- Romero de Terreros (Manuel), Historia Sintética del Arte Colonial de México. 1521-1821. Porrúa Hermanos. México, 1922.
- Solá (Miguel), Historia del Arte Hispano-Americano. Editorial Labor, S. H. Col. Sección IV, Artes Plásticas, Nos. 371-372.
- Toussaint (Manuel), «Iglesias de México». Volumen VI. La Arquitectura Religiosa de la Nueva España, durante el siglo XVI. México, 1927.
- , Tres siglos de Arquitectura Colonial. Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública. Departamento de Monumentos. Talleres Gráficos de la Nación. México, 1923.
- Uriel García (J.), «La Ciudad de los Incas». Estudios Arqueológicos. Cuzco, 1922. Imp. H. G. Rozas.
- Valcárcel (Luis E.), Cuzco, capital arqueológica de Sudamérica. 1539-1934. Publicación del Banco Italiano. Lima.
- Vargas (Fray José María, O. P.), La Cultura de Quito Colonial. - Quito, 1941.
- Velasco (Juan de S. J.), Historia Antigua del Reino de Quito. Historia Moderna y Crónica de la Provincia de la Compañía de Jesús. Quito-Ecuador.
- Velázquez Chávez (Agustín), Tres siglos de Pintura Colonial Mexicana. Editorial Polis. México, 1939.

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

